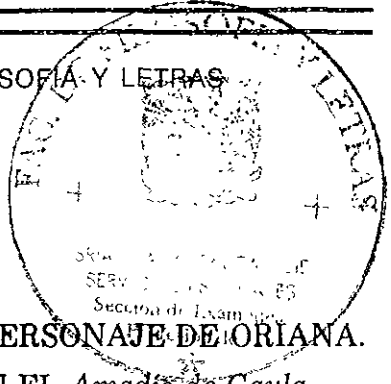




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



CARACTERIZACION DEL PERSONAJE DE ORIANA.  
IMAGEN Y VALORES EN EL *Amadis de Gaula*.

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPANICAS  
P R E S E N T A :  
ELAMI ORTIZ HERNAN PUPARELI



MEXICO, D. F.

MARZO DE 1999

071785

TESIS CON  
ALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Empecé a deprender gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres -y más en tan florida juventud- es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta donde llegaba antes, e imponiéndome ley de que, si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o cual cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza. Sucedió así que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio, y con efecto lo cortaba en pena de la rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos, cabeza que estaba tan desnuda de noticias.

Sor Juana Inés de la Cruz.

Nel mezzo del cammin de nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.

Dante.

El encuentro de la armonía  
con el otro, eso es el amor.

José Saramago.

Agradezco a todo aquel que me enseñó cada cosa, cada canción, cada libro, pero quiero hacer especial hincapié en todos aquellos que, a pesar de los pesares, se quedaron conmigo éterea o físicamente, a los que no me dejaron sola, a los que me vieron partir y a los que me aguardan:

En primer lugar, a mi asesor y segundo padre Aurelio, por su sensibilidad y por todo lo que me ha enseñado en la vida y en la academia. Por la paciencia, el cariño y el tiempo invertido en esta tesis. También por todos sus consejos sobre las relaciones humanas. Por no creermelo pero sí creer en mí y por el humor que mantuvo en cada asesoría. Fue un verdadero honor trabajar contigo.

A Concepción, por sus estupendas clases, por hacerme entender que “el gato tiene cuatro pies no tres”, gran frase para la filología y para la vida. Por toda la cultura medieval, sobre todo por las *mansionatas* y los *callamellus*. Por estar casada con uno de los hombres más amables, simpáticos y valientes que he conocido.

A Federico, por enseñarme el lado sensible de la literatura. Por la calidez que me ha demostrado siempre y el interés que puso desde un principio en este trabajo.

A Susana, por su analítica y organizada lectura. Por el cariño que le imprimió a cada página.

A Tere, por la confianza que me demostró desde un principio. Por presentarme a Hildegarda.

A Mariapia, por ser una verdadera dama. Por tener un matrimonio tan solidario y hermoso como el que han construido y por que nadie lee *La Divina Comedia* con tanta pasión.

A Graciela, por el apoyo, la ayuda y el cariño que me ha brindado desde que me conoce.

**A mi familia por todo su apoyo durante este trabajo y por hacerme quien soy:**

La má y el pá por su enseñanza, su cultura y su paciencia en este proceso. Por su honestidad, lucha y rectitud en la vida. Por interesarse en la cultura medieval y ampliarme la biblioteca. También por ayudarme en la edición y en la corrección de este trabajo.

Elena y Raúl por los años juntos. Por su calidez y gran humor durante las agradables, deliciosas y opíparas, comidas que hemos compartido. Por el buen cine, y la experiencia de la actuación.

Eugenia, por estar a mi lado y ser buena hermana. A Bárbara por hacerme conservar un poco de fe en las nuevas generaciones.

Mis abuelos que no conocí: Elena, Gustavo, Don Ramón Pupareli y la "abueluchi".

**A mis amigos de siempre, sin los que no existiría:**

Mercedes, por todos los años de complicidad, sus excelentes consejos y por saber verdaderamente lo que significa ser amiga.

Mayte, por crecer conmigo. Por haber estado ahí y seguir caminando a mi lado. Gracias por tu entrañable compañía.

Nadia, por enseñarme que la distancia solidifica la amistad, por hacer mi vacación neoyorkina inolvidable.

Gabriela, por darme siempre toda su dulzura, por compartir muchas lágrimas y aún más sonrisas. Por aprender a leer mis lunas. También por la lectura de la parte histórica de este trabajo y por ser la madrina de impresión. A Rodolfo, por la terapia, por organizarme la mejor cita a ciegas, por la solidaridad y por meterse a organizar el "floppy" y hacer un estupendo y estético trabajo de edición. A ambos por hacerme madrina de un hogar lleno de amor y de sueños; como el que quiero para mí.

Claudia, por los años juntas y todas las experiencias. Por todos los hermosos lugares que hemos visto, desde Tulum, Mazunte y Michigan, hasta Nueva York. También por la oportunidad de la escuelita. A mi estimado Shif por hacerla tan feliz y por los consejos que me ha dado.

Molet, por el reencuentro del verano y la simpatía de siempre.

Sheila, por la locura, la alegría y la buena vibra que me regalas. Por las pláticas sobre ellos.

Claudia y Clara, por la bibliografía que me prestaron.

Guadalupe, por la solidaridad femenina, la complicidad y la intelectualidad que nos ha permitido siempre mirarnos a los ojos. Por el futuro.

Tatiana, por ser una estudiosa de las mujeres y por los libros que me ha prestado, parte importante de esta tesis. Por acercarme a Kieslowsky y Wenders. Por ayudarme a entenderme mejor en el quehacer espiritual.

Ezcurdía, por ser tan buen ser y enseñarme Tai-Chi.

Federico Pruneda, in memoriam, por haber sido el mejor ser humano. Por quedarte para siempre en la playa. Todo sería más bello si estuvieras aquí...

#### **A los nuevos amigos:**

Selene, por ser mi mejor alumna y la mejor maestra con sus consejos sobre nosotras las amorosas.

Mi güera Erika, por oírme y por su apoyo incondicional.

Evelyn, por ser una justa y buena jefa. Por el León y la convivencia.

Simone, por llevar el nombre de una mujer que realmente admiro. Por las porras durante las últimas Jornadas medievales. Por su tesis y por tener un "corazón tan blanco".

Julia, por el amor que le pone a todo lo que hace. Por la idea de Melibea y su cinturón.

Rafael, por enseñarme a tener presencia y a purificar el alma en las mejores clases de Tai.

Hari, por conocerte en el Camino, por el Ideal, los cafés y las cálidas y divertidas pláticas que me ofreces. Por enseñarme a "guardar el equilibrio pues las margaritas son ligeras".

Jorge, por su amor y solidaridad. Por ser *chipil* cuando estamos juntos y por hacerme reír tanto.

**A mis tres grandes e inolvidables amores, en orden de aparición:**

Miguel Ángel, por ser un buen Prometeo, por Whitman, Henry Miller y León Felipe, también por su pasión en la vida.

Bazán, por las cenas medievales. Por ayudarme a organizar un absurdo y largo primer índice. Por preguntar, aún cuando no era prudente, por la evolución de este trabajo. También por enseñarme que es un desgaste absurdo pelear con todo aquel que no comparte tu búsqueda.

Mi frágil niño Gabriel, por la magia, la intensidad y la literatura (retórica) compartida. Por que el invierno vino frío y el mar no te trajo. Por esta vida loca.

Dedico especialmente este trabajo a todas las mujeres que me cambiaron la vida: Sor Juana, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Anaís Nin, Gioconda Belli, Virginia Woolf , Oriana Fallaci, George Sand, Cristina de Pizán, Hildegarda de Bingen, Maria Lejárraga, Ingrid Bergman, Rita Hayworth, Juliette Binoche, Irene Jacob, Meg Ryan, Camille Claudel y Nahui Olin.

Al EZLN, por la dignidad.

*Y aquí seguimos con las mismas ganas de soñar, plantando flores sobre hierba artificial. Pariendo clones, suplicando amor, paseando al perro del balcón al salón. (El mundo futuro) Mecano.*

**¡GRACIAS!**



## **INTRODUCCIÓN** **I**

---

### **I. TEMÁTICA Y DESARROLLO DE LA NOVELA DE CABALLERÍAS** **1**

---

1	Transformaciones sociales de los siglos X al XV	1
2	Aparición y desarrollo de la novela	11
A	Origen y desarrollo de la novela de caballerías en Europa	18
B	Chrétien de Troyes en la construcción del ideal caballeresco cortés	22
C	La materia de Bretaña	28
D	La dama como elemento de la novela de caballerías	37
F	Trayectoria de la novela de caballerías en España	44
F	La materia de Bretaña y sus antecedentes e influencias en España	51

### **II. EL AMADÍS DE GAULA** **56**

---

1	Versiones y referencias	56
2	Trayectoria del <i>Amadís de Gaula</i>	58
3	El <i>Amadís de Gaula</i> en el panorama de la novela de caballerías	69
4	Oriana en el <i>Amadís de Gaula</i>	78

### **III. CARACTERIZACIÓN DE ORIANA** **85**

---

1	El camino hacia el personaje	85
2	Imagen social del personaje	92
A	Señora de amor	93
B	Reina	95
C	Hija	96
D	Doncella	97
E	Dueña	99
3	Imagen individual del personaje	102
A	Bella	103
B	Bondadosa	106
C	Inteligente	107
D	Celosa	110

<b>IV. RELACIONES DE ORIANA</b>	<b>117</b>
1 La corte como ámbito de Oriana	119
2 Oriana en el mundo caballeresco	123
A. Los caballeros	125
B. Las damas	133
3 Oriana y Lisuarte	141
4 Lisuarte como guerrero desfuncionalizado	145
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>151</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>155</b>

## INTRODUCCIÓN

El amor cortés es uno de los modelos y fenómenos más hermosos e interesantes que la Edad Media nos heredó. El amor transformó la vida cotidiana de la sociedad medieval y el comportamiento de la mujer y el hombre. El modelo de relación entre mujer y hombre cambió en el siglo XII a partir de y por la literatura, gracias, en un principio, a los poemas de Guillermo de Poitiers, y después con Chrétien de Troyes considerado el gran autor de novelas amorosas y caballerescas con temática artúrica, hechas para un público noble y cortesano. En la corte comienza la idea y el tratamiento cortés, es en ese ámbito donde se reúnen las damas y los caballeros para oír poesía, y regocijarse con la temática amorosa.

La transformación del hombre es notoria a partir del siglo XI, debido a cambios sociales y políticos, el guerrero bárbaro se transforma en caballero, se vuelve un hombre educado y capaz de cortejar y amar sublimemente a una dama, este cambio del guerrero en caballero y de la mujer en dama sólo es típico del estamento nobiliario.

En el primer capítulo de este trabajo reviso la aparición y el desarrollo de la novela, desde la antigüedad clásica, con Ovidio y su *Arte de amar* hasta Chrétien que rompe con la tradición épica e histórica anterior para crear todo un mundo novelesco basado en la materia de Bretaña; asimismo la tradición trovadoresca ofrece a Chrétien tópicos como la cortesía y “el amor al cortejo”. Así, este escritor transforma el anterior universo épico y le inserta esos nuevos elementos.

Presente en el mundo medieval desde mediados del siglo XII, la novela es un género complejo pues abrevia y retoma los principales rasgos de la épica, la poesía lírica y la historia, sólo que les da un sello muy particular. La novela aparece como una nueva forma de historia. En el mencionado capítulo planteo

su origen y su desarrollo así como los cambios que se dieron en el público, en los que oían, o leían, las primeras novelas europeas. Igual que la novela, el público se fue transformando, la literatura empezó a ser más retórica y el lenguaje más artificioso. Así, ya para el siglo VI sólo hay un tipo de literatura, erudita y ceremonial que sólo comprenden unos cuantos. Durante esta época la nobleza carolingia comenzó a hacer algunas obras, pocas, en lengua vulgar, asimismo en Inglaterra empezaba una cultura literaria cortesana; sin embargo fue hasta el siglo XI, con el resurgimiento del latín, que en las cortes se hace una poesía escolar con tendencias eróticas.

Ya para el siglo XII, la corte de los Anjou-Plantagenet protege y celebra la primera literatura vulgar francesa. Es en esta corte donde Chrétien escribe sus mejores obras. Para esta época la novela está ya unificada y los temas caballerescos gozan de popularidad y prestigio. En general el público que tenían esas novelas “amorosas” era femenino, pues mientras los hombres iban a la guerra o a la Cruzada las mujeres se divertían oyendo, o en ciertos casos leyendo, este tipo de literatura

A continuación hago un recorrido panorámico por la historia de la novela de caballerías en Europa. Este tipo de género comenzó y se desarrolló en las principales cortes, sobre todo, como ya mencioné, en Francia. Es evidente que Ovidio se refería a un público más “vulgar” que al que se refería Chrétien de Troyes, el escritor preferido de María de Champaña.

Cuando España se constituye como un Estado unitario, la época de los Reyes Católicos, la literatura es ya eminentemente caballeresca. Sin embargo la novela de caballerías no tiene un país de origen, no es un producto típicamente francés, italiano o español, es la suma de varios géneros y culturas

En la trayectoria de la novela de caballerías en España me baso en el estudio y en la clasificación de Menéndez y Pelayo sobre los tipos de novelas de caballerías, su origen y la censura que recibieron a mediados del siglo XVI. Es evidente la influencia de la materia de Bretaña en las novelas de caballerías españolas, en el inciso correspondiente planteo la entrada de dicha materia en la Península, así como algunos datos sobre el éxito de la temática artúrica en España, que, se cree, fue en Cataluña donde tuvo más auge.

El segundo capítulo se dedica al *Amadís de Gaula*. Primero intento enumerar las versiones que se conocen sobre el texto, haciendo hincapié en los cuatro fragmentos manuscritos del texto primitivo (siglo XIV) que halló Antonio Rodríguez Moñino en 1957 y la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo (Zaragoza, 1508) en la que baso todo mi estudio.

En lo que se refiere a la trayectoria del texto, basándome en los estudios de Juan B. Avallé Arce y Juan M. Cacho Bleuca, planteo su desarrollo e influencias en la novela de caballerías. Asimismo, hago una revisión sobre las dos hipótesis de la autoría del *Amadís*: la portuguesa y la castellana. También analizo las historias de Amadís, Oriana y Esplandián en el texto primitivo y en el de Montalvo. En el último apartado del segundo capítulo analizo la trayectoria, el desarrollo y la personalidad de Oriana. En la versión de Montalvo, la dama protagonista del *Amadís de Gaula* tiene un desarrollo que responde a tópicos cortesés que la jerarquizan y caracterizan, mientras que el texto primitivo sólo nos da una visión dramática del personaje.

El *Amadís de Gaula* en su evolución cronológica tiene muchas ampliaciones y alusiones al texto, pero es Montalvo el que imprime el verdadero sello cortés y caballeresco que tuvo tanto éxito y que leyeron desde Carlos V y Santa Teresa hasta Felipe II.

En el tercer capítulo reviso las caracterizaciones de Oriana y la jerarquía que le da cada una. A Oriana se le caracteriza desde dos puntos de vista: el ámbito social y el individual, y ambos en ciertos episodios se unen en el tratamiento que recibe. Partí de los tipos de narradores que jerarquizan a Oriana, analizando cómo la trata cada personaje importante en la obra.

De las caracterizaciones principales de Oriana –bella, celosa, reina y señora de amor- se desprenden otras, secundarias, que aunque no son tan significativas sirven para dar una visión global y completa sobre su temperamental personalidad.

En el último capítulo planteo las principales relaciones de Oriana con los demás personajes del *Amadís*. Éstas se dividen en el mundo caballeresco, con las damas y los caballeros, en la corte y en la contradictoria y compleja correlación que tiene con Lisuarte. Las relaciones de Oriana también la caracterizan y la definen como una dama enamorada, inteligente, intuitiva y justa; y las más ejemplificadas son las que tiene con Amadís. Todas las relaciones de ésta dama la caracterizan socialmente pero se nos presenta una imagen distinta de ella dependiendo del personaje de que se trate.

Oriana es uno de los personajes más complejos, femeninos y hermosos que nos ha dejado la literatura medieval y el *Amadís de Gaula* es reflejo del comportamiento paradigmático de los caballeros y las damas a principios del siglo XVI que “de muchas formas se siguen ocultando dentro de nosotros y aparecen en los momentos más insospechados”.

## I. TEMÁTICA Y DESARROLLO DE LA NOVELA DE CABALLERÍAS

### 1. Transformaciones sociales de los siglos X al XV

La visión de la novela cortés y de caballerías resulta incompleta sin antes revisar de manera general el estado de la sociedad de la época. Hay varios hechos históricos muy vinculados con el surgimiento de la novela, como el feudalismo y las relaciones vasalláticas, así como, a partir del siglo XII, la renovación social y cultural que transformó a la sociedad medieval.

En el siglo VIII, Carlomagno estableció en las provincias a sus propios vasallos, los llamados *vassi dominici*, retribuyéndolos con beneficios y tierras del poder real. Así, muchas dinastías nobiliarias francas llegaron a tener cargos, honores y territorios en varias regiones.

Durante la época de Carlomagno la tierra era la fuente principal de la riqueza y del poder político. Jaques Heers plantea que en el reinado de Carlos el Calvo, o quizá un poco después, los feudos se hicieron hereditarios; además se vincularon al ejercicio del poder, el oficio de las armas y la posesión de la tierra. Después, con las “monarquías feudales”, el gobierno de los hombres se hizo mediante relaciones vasalláticas. Evidentemente estos pactos no fueron iguales en todos los países. Según Heers, sólo puede aplicarse el término “sociedad feudal” de forma rigurosa a los países en donde la fortuna social y política y el derecho de mando se basaron a la vez en la explotación de la tierra y en el poder guerrero.<sup>1</sup> Estos países coinciden con los que anteriormente habían soportado la tradición de gobierno carolingio: nobleza palatina y administrativa, amplios poderes confiados a los condes, multiplicación de los vínculos de recomendación y vasallaje y luego la disminución de todo esto en el momento de los repartos dinásticos, las

---

<sup>1</sup> Jaques Heers, *Historia de la Edad Media*, Barcelona: Labor, 1979, pp 50 y 83

invasiones y la inseguridad. En general, la riqueza se concentró en las ciudades donde la nobleza se hizo “urbana”. En el campo, los señores feudales se encontraron con territorios individuales y heredados, libres de toda obligación vasallática. Estas características se dieron, sobre todo, en España, Francia y parte de Italia.

Tiempo después, la autoridad principal de muchos reyes europeos se hace feudal; no son vasallos de nadie y son dueños de un suelo hereditario o alodial. Robert Fossier define y separa la significación de ambos términos diciendo:

Propiedad y alodio significan, en efecto, rigurosamente lo inverso; uno es el bien propio de un individuo, y éste tiene según la vieja definición “el uso, el beneficio y el abuso”, es decir, el derecho de alienarlo o de destruirlo; el otro es *all-eath*, “la posesión de todo”, término traído a estas regiones por los inmigrantes germánicos <sup>2</sup>

Las sociedades alodiales se dieron principalmente en Francia, donde el sistema consistía en que cada uno disponía de su parte y podía hacer con ella lo que quisiera; al tener cada quien su lote tenía más “libertad” de opinión y esto hacía más relajadas las relaciones entre los hombres. Para Fossier el “individualismo” de este tipo de sistema entra en una serie de hábitos colectivos y sociales que transformaron, en gran medida, el pensamiento feudal. Como ejemplo podemos ver que cerca del año mil el vasallaje se modificó: los caballeros que defendían un castillo ahora vivían en él, la famosa mesnada, y así se volvieron vasallos del señor. A su vez, el señor debía dar a sus vasallos nobles una “retribución general” que podía consistir en caballos, adornos e incluso un feudo completo. Ya en el siglo XI, al juramento de fidelidad vasallática sigue el título del feudo; con esto se logró un cambio en la relación señor-vasallo, haciéndola más “libre”. Lógicamente

<sup>2</sup> Robert Fossier, *La Edad Media. El despertar de Europa*, 3 vols., Barcelona: Crítica, 1982, t. 2, pp. 51-59.



el vasallo podía perder su feudo si no respetaba las normas del contrato vasallático, pero si las cumplía podía incluso dar una parte de su feudo a sus propios vasallos. Así, para el siglo XII, como bien plantea Fossier, “el ritual estaba fijado” y era un cuadro común en toda Europa: el vasallo arrodillado, sin armas, que es hombre de otro y pone las manos cruzadas entre las de su señor (la conocida *immixtio manuum*). A su vez, el señor lo levanta y lo besa como señal de acuerdo. Esta relación señor-vasallo implicaba servicio militar de parte del vasallo y toda la protección del señor hacia su feudatario, desde recibirlo en su mesa hasta educar y casar a sus hijos e hijas.

Con la idea del feudo el estamento de la nobleza también se transforma, sobre todo la baja nobleza; muchos guerreros, a partir del siglo X, cuando la infantería tiene menos importancia y ya no se necesitan tanto los servicios militares, amplían sus territorios explotándolos independientemente con el trabajo de los campesinos. Ser propietario de un feudo implicaba ser fiel, no obediente. Igual que el alodio, el feudo era toda una forma de pensamiento colectivo.

Estos guerreros de la baja nobleza también experimentan cambios sociales. Aurelio González los explica así :

El hombre será por necesidad guerrero para poder ser miembro del estamento superior de la sociedad, y a lo largo de la Edad Media va siguiendo un proceso evolutivo que lo lleva del *fervestu*, guerrero bárbaro cubierto de hierro, al *caballero*, también vestido de hierro, pero refinado y con una codificación de su conducta bélica y cotidiana.<sup>3</sup>

A partir de su condición social, que va mejorando, el estamento caballeresco se configura como un grupo selecto; con el tiempo se hace hereditario, y un caballero puede dejar a sus hijos el título y además las tierras.

---

<sup>3</sup> Aurelio González. “De amor y matrimonio en la Europa medieval Aproximaciones al amor cortés”, en *Amor y cultura en la Edad Media*, Concepción Company, (ed ), México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p 34.

Según Édouard Perroy, este cambio fue natural y lógico en una sociedad en la que las fortunas eran territoriales y muy pocos lograban acrecentar el valor de lo heredado.<sup>4</sup>

Durante la época medieval las condiciones económicas y sociales cambiaron mucho. La idea de ciudad que tenemos en la actualidad no existía durante la época carolingia (siglo IX). Sólo había *cités* y burgos. Ambos eran plazas fuertes y centros administrativos, protegidos por emplazadas, murallas y almenas, y fosos, según el caso. Los burgos eran en un principio sólo centros de defensa, establecimientos militares, pero en el curso del tiempo adquirieron funciones administrativas conforme el jefe militar que encabezaba a los caballeros se fue transformando en alcalde. Las *cités* originalmente no fueron sino centros de reunión y de refugio, que no estaban poblados permanentemente. Con el avance de la civilización adquirieron carácter administrativo, religioso, político y económico, y en sus recintos cercados o amurallados se construyeron templos y se establecieron los magistrados, los jefes del pueblo, los comerciantes y los artesanos. Con mucha frecuencia las *cités*, como centros de la administración religiosa, albergaban las diócesis episcopales.

En la época carolingia, las *cités* y los burgos correspondían cabalmente a la civilización agrícola imperante. Su población nunca fue cuantiosa: algunos cientos de hombres, cuando mucho, en los burgos más importantes y nunca más de dos mil o tres mil habitantes en las más pobladas.

No obstante –como afirma Henri Pirenne, a quien se ha seguido en esta parte– las *cités* y los burgos han jugado en la historia de las ciudades un papel esencial; han sido, por así decirlo, sus puntos de referencia. Alrededor de sus

---

<sup>4</sup> Édouard Perroy et al. *La Edad Media. La expansión de Oriente y el nacimiento de la civilización occidental*, Barcelona Destino, 1980, p. 358

murallas habrían de formarse éstas, cuando se produzca el renacimiento económico, cuyos primeros síntomas se pueden hallar en el curso del siglo X.<sup>5</sup>

En el campo, durante la época carolingia la tierra de cultivo se explotaba en forma de grandes campos abiertos, divididos en franjas que se dedicaban a un cultivo o a otro, desaprovechando mucha tierra, pues la mitad de ésta quedaba baldía cada año. El aumento productivo de la tierra, entre el siglo XI y los comienzos del XIV era necesario para el aumento poblacional y fue posible gracias a la implantación de un sistema de cultivo más racional. El mejoramiento de las herramientas llevó a que también mejoraran los cultivos y las prácticas agrícolas. Así, para el siglo XIV se modernizó la agricultura y se mejoró la práctica agrícola en general, lo que permitió mayor cantidad de cosechas con menos gente trabajando. Se hicieron más acequias para regular el gasto de agua, se empezó a usar la fuerza animal para jalar los carros en el campo, etc. Todas estas innovaciones penetraron en Europa poco a poco, estableciéndose sobre todo en el sur de Inglaterra, en Francia y en Alemania.

El avance técnico agrícola hizo que la gente sin trabajo emigrara en la búsqueda de medios de vida. El aumento de población, hacia el siglo XI se notó en un nuevo renacimiento del comercio. Hasta el siglo IX la Europa occidental se hallaba en un declive económico, debido, en parte, al desorden social general por las invasiones y las luchas de poder político. Europa se colonizó a sí misma gracias al crecimiento de sus habitantes. Los grandes señores y los príncipes fundaron nuevas ciudades donde llegaban los segundones en busca de tierras que pudieran cultivarse.

El mejor ejemplo del apogeo comercial del siglo XI lo podemos hallar en Constantinopla, ciudad comercial e industrial; en ella se encontraban todos los modos de vida y supervivencia del mundo cristiano.

---

<sup>5</sup> Henri Pirenne, *Las ciudades medievales*, Madrid: Alianza, 1972, p. 39.

Las ciudades eran ahora centros comerciales e industriales que dieron a toda la gente desplazada del campo importantes fuentes de trabajo. Sin embargo, la expansión comercial no fue un fenómeno que se dio de golpe; comenzó en Venecia y Flandes y poco a poco se difundió por toda Europa. Así, para el siglo XII son ya famosas las ferias comerciales de Troyes, Lahny, Provins y Bar-sur-Aube.

Es difícil imaginar la formación de un estamento comercial en las masas agrícolas; los desplazados del campo no llegaron a las ciudades para hacerse comerciantes, fue un proceso lento y tardío. En la organización social de la Alta Edad Media, donde cada familia estaba vinculada con la tierra, es utópico pensar qué razón podía llevar a los hombres a dejar una fuente de trabajo relativamente segura, por la posesión de tierras, por un modo de vida aleatorio y azaroso como es el comercio. La verdadera profesión comercial nació en Venecia sin imaginar aún su futura expansión en la Europa occidental. Se debe siempre tener en cuenta que tanto en la actualidad como en la Edad Media no hay ninguna civilización en donde la vida urbana se haya desarrollado aparte de los ámbitos comercial e industrial. El comercio y la industria son indispensables para el crecimiento urbano y económico. La formación de las ciudades medievales y su comercio es un fenómeno casi tan claramente determinado por el medio geográfico y social como lo está el curso de los ríos por el relieve de las montañas y la formación de los valles, como concluye Pirenne.

En todas estas transformaciones, la participación femenina fue muy importante en la mayoría de las ciudades europeas. Con el incremento poblacional, durante el siglo XII, surgió un nuevo modelo de relación entre el trabajo y la vida. Esto se dio en las ciudades y en los asentamientos rurales más poblados. En los dos ámbitos, las mujeres, al casarse, formaron parte de

una “sociedad laboral” en la que se integraron organizaciones económicas basadas en negocios familiares autónomos de artesanos, comerciantes o productores agrícolas.

El siglo XIV se caracteriza por grandes crisis agrícolas, hambrunas y pestes. La Peste Negra y sus secuelas demográficas tuvieron un efecto profundo y de larga duración; sin embargo no se pueden atribuir todas las transformaciones en la economía y en la estructura estamentaria medieval a la Peste. Hasta entonces en Europa se había dado una gran expansión de fronteras que queda estancada durante esta época; los otomanos cerraron la ruta comercial con Oriente y los tártaros cancelaron el comercio entre Levante y China. Pero a pesar de las profundas crisis y de las grandes transformaciones políticas, se puede decir que este periodo significó la transición entre la Europa medieval y lo que puede llamarse “modernidad”, aunque el término es ambivalente.<sup>6</sup>

En España, a partir del siglo X, la Castilla independiente tiene las luchas más intensas contra los musulmanes; reconquista por el Este varios territorios islámicos e incrementa su poder político. Este poderío se debe también al debilitamiento de la resistencia mora, por el paulatino decaimiento del Califato de Córdoba. Fossier plantea acertadamente que la Reconquista como tal comenzó con la unificación de Castilla y León como un solo reino, un reino portugués creado por y para borgoñones, un reino de Navarra que vacila entre un destino francés y uno español, y pronto una corona de Aragón que incluirá este reino y los condados catalanes.<sup>7</sup>

Los *alcaldes* castellanos necesitaban rodearse de infanzones armados y dueños de alguna tierra. Estas nuevas tropas evidentemente obtuvieron

---

<sup>6</sup> Cfr. Francis Oakley, *Los siglos decisivos. La experiencia medieval*, Madrid: Alianza, 1980, p. 50.  
<sup>7</sup> Robert Fossier, *op. cit.* p. 120

beneficios personales a cambio de la reconquista de territorios. La guerra contra los moros logró más impulso a partir del cobro de parias, pues se consiguió unificar el poderío y se multiplicaron las concesiones de las tierras. Estas conquistas beneficiaron, principalmente, a los grandes señores y a la clerecía, quienes se apropiaban los nuevos territorios mientras el pueblo llano defendía la fortaleza.

Los nobles constituían en Castilla y prácticamente en toda Europa el estamento más importante y poderoso, ya que cumplían también la función guerrera, debido a su participación en las Cortes. Ya en el siglo XIII en Castilla, antes que en Inglaterra y Francia, había representantes de los diferentes estamentos, nobleza, clerecía y delegados de los hombres libres. Las Cortes quizá nacieron en León a fines del siglo XII, aunque funcionaron como “institución” a partir del XIII en Aragón, Valencia, Cataluña y Navarra. En las primeras Cortes españolas tenía preferencia la alta nobleza, que predominó sobre la baja y la clerecía, aunque con el tiempo los grupos tendieron a crecer.

Castilla seguía su lucha contra los moros, uniéndose con Aragón para pelear juntos durante el período de Fernando IV (1295-1312). También se unió con León por medio del *Tratado de Alcalá de Henares* en 1309.

Ya para la época de Alfonso XI (1312-1350) el poderío castellano estaba bastante fortalecido. El monarca suprimió las *hermandades* (uniones de municipios creadas para mejorar la política económica) por haberse convertido en instrumentos de rebeldía y logró “someter y calmar” a la nobleza. También se derrotó a los musulmanes de África que invadían constantemente la Península a través del estrecho de Gibraltar. Así se libró Castilla para siempre de futuras invasiones. Alfonso trató de hacer una política equilibrada y económica, aunque siempre sacó provecho de las situaciones

que se le presentaban, por ejemplo durante la *Guerra de los Cien Años*, al llenar los mercados de Flandes de lana castellana; esta situación no convino ni agradó a la baja nobleza suscitando fuertes conflictos que culminaron con el periodo de Pedro I (1350-1369), y la casa de Trastámara.

Al periodo del reinado de Enrique IV (1454-1474) se le ha considerado como uno de los más desastrosos de la historia de España; estos desastres van desde la *Liga de Tudela* (1460) hasta la *Entrevista de Cigales* (1464). Era muy claro que la gente no quería a Enrique por rey, pues siempre demostró falta de carácter y pocas cualidades para reinar. Así fue como se proclamó a Alfonso, su hermano. El conde murió y los “rebeldes” pactaron que se calmarían a condición de que fuera declarada heredera del trono Isabel; aunque Enrique reconoció a su hija Juana como legítima heredera, los partidarios de Isabel la proclamaron en Segovia. Sin embargo no terminó el problema sucesorio que dependía del matrimonio de la reina.

Julián Marías habla de la “castellanización” de los otros reinos españoles planteando que es un término difundido, sobre todo, por algunos historiadores del siglo XIX. Y agrega: “Según esta interpretación, Castilla, por su mayor tamaño, población, riqueza y poder, habría ‘impuesto’ su lengua, leyes y estilo al resto de España”. Si bien lo que dice Marías es cierto, creo que Castilla necesitaba un enlace para lograr conectar todas esas características con el resto de los reinos. Castilla siempre fue un reino abierto a todo tipo de tendencias, sobre todo culturales. Recordemos si no la influencia del gallego en las *Cantigas*, o el interés por la poesía valenciana y catalana; pero requería crear una unión española. Marías plantea que políticamente la unidad española se hizo a partir de la estrategia internacional, la de Castilla hacia África y la Europa central, y la de Aragón hacia el Mediterráneo.

En los primeros años en que los reyes Católicos reinan en Castilla, hay ya importantes cambios. En lo militar se crea un ejército de índole “nacional” para luchar contra los portugueses. En lo concerniente a la política se subordina a la nobleza a una nueva forma de Estado, sobre todo en Andalucía y Galicia. Estos elementos hacen que la Castilla de la época, “más que un reino medieval sea un fragmento de la España moderna”, como bien dice Marias.<sup>8</sup>

La expulsión definitiva de los moros se hizo también en el mismo sentido de consolidación del estado nacional español, con esa idea colectiva de lo castellano, tratando de superar los antiguos intereses medievales para lograr un cambio nacional. En la *Crónica de los Reyes Católicos* se explican los inicios de la guerra de Granada:

El Rey e la Reyna, después que por la gracia de Dios reinaron en los reynos de Castilla e de León, *conosciendo que ninguna guerra se debía principiar salvo por la fe e por la seguridad*, siempre tovieron en el ánimo pensamiento grande de conquistar el reyno de Granada, e *lanzar de todas las Españas* el señorío de los moros y el nombre de Mahoma.<sup>9</sup>

En esta nueva “nación española” Montalvo rehace el *Amadís de Gaula*, la novela de caballerías que refleja ese paso a la “modernidad”, y que se cuida de no ofender a los monarcas. José Amezcua señala que la arrogancia de la nobleza disminuyó la importancia real y es el tema literario de la rebeldía caballeresca ante el rey, que recogen los primeros libros de caballerías. Pero los últimos años del siglo XV ven cobrar forma y fuerza al reino que somete a los nobles. Y no es de extrañar que el autor de libros de caballerías en adelante tome sus precauciones, cuidándose bien de no repetir un tópico que ponga en duda el poder del rey. En Montalvo la precaución va a llegar tan lejos que el

<sup>8</sup> Julián Marias, *España inteligible Razón histórica de las Españas*, Madrid: Alianza Universidad, 1985, pp 143, 146 y 149

<sup>9</sup> Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1943, t. 1, cap IX, p. 32



autor escribirá su obra con los ojos puestos en los Reyes Católicos, dirigiendo a ellos sus extremados elogios, e inhibiendo en sus personajes todo aquello que pueda ser censurable en un caballero servidor del rey.<sup>10</sup>

## 2. Aparición y desarrollo de la novela

Definir el término novela es una tarea compleja, por tratarse de un género que se fue formando en el curso de muchos siglos. En la Antigüedad había ya ciertos textos de lo que hoy llamamos novela, aunque mezclados con la epopeya, la lírica, la tragedia y la historia. “¿Qué es la *Odisea* sino una gran novela de aventuras, en la mayor parte de su contenido?”, preguntó sugerentemente Menéndez y Pelayo. Podríamos decir que la novela es un género que tardó mucho en independizarse de los ya citados; y aún en nuestros días encontramos a menudo nombres como el de “novela histórica,” sin poderles dar del todo una definición total. Es lógico que estos otros géneros entraron en un período de “decadencia” debido, en gran parte, a los cambios que se dieron en la sociedad. Según el autor citado, el mundo moral se desmoronaba y esos novelistas de decadencia, los llamados *eróticos* por los griegos, empezaron a inspirarse en los elementos amorosos.<sup>11</sup>

Erich Auerbach plantea que esta primera literatura tenía ya un público a partir del siglo V en Grecia y en el III en el mundo helenístico-alejandrino. Dicho público procedía de familias acomodadas que, al terminar la educación básica, continuaban estudiando.<sup>12</sup> En Roma, por ejemplo, este tipo de público creció rápidamente a principios del Imperio pues en las familias de la clase rectora era común continuar estudiando con un gramático o un retórico

<sup>10</sup> José Amézcuca, *Libros de caballerías hispánicos: Castilla, Cataluña y Portugal*, Madrid: Alcalá, 1973, p.

17

<sup>11</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires. Emecé, 1945, pp. 12 y 19.

particular. Aunque se debe tener en cuenta que la literatura se hacía para y por los cultos, había un intercambio o relación entre el público literario y la gente menos acomodada. Ovidio en su *Arte de amar* se dirige a un público más popular: “No es a los ricos a quienes me propongo instruir en el arte amatorio<sup>13</sup> y aunque es un poeta de corte, ejemplifica con la descripción de un ámbito femenino formado por campesinas o libertinas. Si bien fue muy leído en la Roma de su época por lectoras refinadas y cultas, es evidente que se propuso enseñar a un público menos selecto. Para Clive Lewis<sup>14</sup> la verdadera aportación de Ovidio a la literatura cortés o amatoria está en que dio una didáctica irónica sobre el arte de la seducción:

The very design of his *Art of love* presupposes an audience to whom love is one of the minor peccadilloes of life, and the joke consists in treating it seriously -in writing a treatise, with rules and examples *en regle* for the nice conduct of illicit loves.

Casi todas las “formas seminovelescas” como el *Asno de Oro* o el *Satyricon* fueron poco estudiadas y leídas en su época; de hecho se veían como obras pertenecientes a géneros inferiores. Su desarrollo y aceptación se da ya en la época alejandrina y greco-romana, aunque en general aún se cantaban o recitaban las obras. La actividad literaria siguió desarrollándose en un sentido retórico-literario; así, muchas formas literarias fueron objeto de la lectura pública, celebrada en el marco de una reunión más o menos íntima y elegante. Este tipo de “reunión,” con sus modificaciones, seguirá haciéndose siglos más tarde en las cortes europeas.

---

<sup>12</sup> Ench Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1969, p. 231

<sup>13</sup> *El arte de amar. El remedio del amor*, Madrid: Edaf, 1966, p. 82.

<sup>14</sup> C S Lewis, *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1958, p 6

El llamado período de decadencia de esta época se debió a que la literatura empezó a hacerse “retórico-pomposa,” el público culto ya no se relacionó con el popular y la literatura se fraccionó en pequeños grupos. Al respecto Auerbach <sup>15</sup> plantea lo siguiente:

La unidad espiritual que domina al público romano de la época imperial, su “formación” es algo incomprensible, una unidad -en continua evolución y, sin embargo idéntica a sí misma- Esta unidad de espíritu se apoya, sin embargo, en una comunidad fundamental muy concreta y susceptible de ser descrita, concretamente en su instrumento, un lenguaje común, el de los cultos, o literario, o “lenguaje elevado” La existencia de esta lengua culta que sólo puede formarse paulatinamente es, por decirlo así, la premisa constitutiva necesaria para la formación de la clase social que llamamos aquí público, y también para la aparición de la literatura que un público así precisa

En cada época, y debido a causas sociales, políticas y culturales, el público cambia. Las costumbres, ideas y cotidianidad del público latino serán muy diferentes a las del público griego, a pesar de que los romanos tenían ya dos lenguas literarias. La literatura es el reflejo de la realidad y como tal la narra. La realidad que nos interesa es la que se desarrolló en el ámbito cortesano. Después del siglo VI, en Europa, en general, sólo hay una literatura erudita y ceremonial en una lengua que no entienden sino muy pocas personas especialmente cultas, y que apenas deja espacio para una evolución y una creación literarias propiamente dichas. Durante los siglos VII y VIII la cultura latina escrita decae mucho, incluso es casi absorbida por las lenguas románicas Aunque Carlomagno reúne a los “portadores de la tradición” y logra que esa cultura escrita no se pierda del todo, se queda sólo como lenguaje artístico, alejado de los idiomas nacionales románicos.

Aunque sí había algunos ámbitos cortesanos de cultura, Auerbach dice que no existían demasiadas posibilidades de tener una buena educación en otro lugar que no fueran las escuelas religiosas. La mayor parte de los

---

<sup>15</sup> Ench Auerbach, *op. cit.*, pp 239 y 241

pequeños y medios señores feudales no sabían leer ni escribir. Los reyes, por lo general, tenían una educación mejor pero había algunos grandes señores feudales que no tenían ni siquiera una formación elemental.

Algunas mujeres de estos círculos tuvieron una buena y completa educación, aunque como bien dice Auerbach no fue una sociedad “cultura” y la formación no era laica; se trataba de una educación totalmente latina y con tradición “postclásica-eclesiástica-erudita”.<sup>16</sup> Recordemos, por ejemplo, el desarrollo de la cultura en el mundo carolingio; Carlomagno transformó esta tradición sólo para servir sus intereses políticos: quería que los seculares entendieran las leyes, por eso las mandó traducir a todas las lenguas del pueblo.

En lo literario los señores carolingios apenas empiezan con algunas obras en lengua vulgar. Sin embargo, en Inglaterra ya se ha desarrollado una cultura literaria cortesana en la corte de Alfredo el Grande; aunque tampoco se formó una sociedad culta, la nobleza tomó parte de esta literatura eclesiástico-erudita.

A lo largo del tiempo este público, igual que las distintas sociedades, sufrió importantes transformaciones. A partir del siglo XI, con la aparición de las herejías y las cruzadas cambiaron las costumbres, la ideología y la manera de expresarlas. “Es casi un milagro que el latín, durante tanto tiempo prácticamente una lengua muerta, desde el siglo XI empiece a rejuvenecer y a dar los más variados frutos”, dice Auerbach. Empieza a crecer el número de gente que enseña y quiere aprender latín; también se comienza a hacer en las cortes poesía escolar latina de carácter “sensual y satírico que cae a veces en una sensualización de lo cristiano, y cuya forma se aproxima a las lenguas

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 258.

vulgares.”<sup>17</sup> En la segunda mitad del siglo XII no había muchos lectores en lengua vulgar, pero los Anjou-Plantagenet fueron grandes protectores de este tipo de literatura vulgar francesa. Tanto Enrique II como Leonor, y después sus hijas Aalis y María, encargaban poesías a autores que podemos definir como cultos. En estas cortes ya hay un público verdaderamente culto, aunque en algunos ámbitos cortesanos aún no era una práctica común leer y escribir.

Las relaciones amorosas, que hasta ese momento habían sido un tema secundario, cobran nuevos bríos y se empiezan a tratar en la literatura. Al principio estos primitivos temas amorosos novelados llegan al arte cristiano. Se cree que los clérigos trataban de completar el relato evangélico y apostólico, y de hacerlo más entretenido, con tradiciones que a veces incluían temas amorosos.

Según Carlos García Gual, el último tercio del siglo XII y el primero del XIII son los de mayor desarrollo cultural. En esta época, a la que llama “edad de oro” de la literatura, sobre todo la francesa, aparece la novela. Francia es la fuente principal donde abrevan las nuevas corrientes artísticas, con dos principales características: la revaloración del mundo clásico (sobre todo Ovidio, Petronio y Apuleyo) y el progreso de la literatura en lengua vulgar. Estas novedades toman pronto un carácter europeo. Así las modas francesas llegan a las principales ciudades, cuya estructura social está uniformada por el feudalismo. Es también la lengua francesa, *d’oil* y *d’oc*, la que abre el horizonte de la literatura europea en lengua vulgar. Hay quien ha hecho un planteamiento cronológico diciendo que a fines del siglo XI se crea la *Chanson de Roland*, luego a principios del XII aparece la lírica provenzal de los trovadores, para llegar a mediados del XII a la novela cortés.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> *Idem*

<sup>18</sup> Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974, p. 33.

La novela cortés en esa época se halla aún muy vinculada con la épica. No falta quien se refiera a las novelas cortesas calificándolas de épicas, así se oyen frecuentemente expresiones como ‘épica artúrica’ o ‘épica carolingia’; por eso no es del todo válido plantear de una manera radical el desarrollo de este tipo de literatura, pues ya se ha visto cómo lo que llamamos novela cortés tiene muchas influencias. Tampoco es raro oír hablar de épica artúrica y otros términos similares si entendemos que tanto la épica como la novela cortés son géneros contemporáneos (siglo XII), aunque técnicamente tienen características que los diferencian. Al respecto García Gual plantea lo siguiente:

A pesar de esa curiosa contemporaneidad y los influjos épicos de las primeras novelas, es muy significativa la distinción entre la canción de gesta y la novela, así como el impulso de una y otra y su sustitución. La vigencia de una u otra y su forma literaria refleja no sólo su preferencia estética, sino un momento de la evolución histórica, de la sociedad y de la conciencia personal, de las ideas políticas y de la sensibilidad.<sup>19</sup>

A mediados del siglo XII se comienza a contraponer a la canción de gesta “anónima y popular” la novela de caballerías, brillante o frecuente exposición de las ideas modernas de esta edad y de todas sus modas caballerescas y cortesanas de pensar y sentir.

El público que solía tener este tipo de novelas era el noble, el estamento que tenía acceso a la cultura. Este público noble comenzó a interesarse por la literatura, una manera, al fin y al cabo, divertida de pasar el tiempo. Con la formación de las cortes señoriales hubo una nueva clase de público lector: las damas. Mientras los hombres salían de caza o iban a la guerra o a la Cruzada, ellas se ocupaban del “refinamiento o la diversión cortesana.”<sup>20</sup> Ese es el público que piden y logran tener las primeras novelas. Si María de Champaña

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 56.

<sup>20</sup> Citado por Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 45.

encargó a Chrétien de Troyes su *Lancelot* dándole el tema y el objetivo (*matiere y sen*) fue, sin duda, porque además de sus intereses políticos y sus gustos personales había ya un público cortesano en el que la participación femenina tenía cada vez más importancia. Para algunos críticos *El caballero de la carreta* es la obra más débil de Chrétien, debilidad que radica en ser una obra escrita por encargo. Por ello se cree que no se entregó completamente en esa obra, tal como él mismo dice:

Ya que mi señora de Champaña quiere que emprenda una narración novelesca, lo intentaré con mucho gusto, como quien es enteramente suyo para cuanto pueda hacer en este mundo. Sin embargo voy a decir simplemente que en esta obra actúan más sus requerimientos que mi talento y mi esfuerzo.<sup>21</sup>

Son numerosas las damas de la corte anglo normanda que protegen a la literatura y a sus creadores. Por ejemplo, *El Viaje de San Brandán* y el *Bestiario* de Felipe de Thuan se hicieron para las dos esposas de Enrique I. A su vez, García Gual dice que en la corte de los Anjou-Plantagenet se cruzaban las tendencias literarias favoritas del momento, el humanismo y el lirismo provenzal junto a los clérigos que retoman en sus novelas temas antiguos clásicos y recogen de los juglares galeses y bretones ecos de leyendas célticas.

Los centros más importantes de donde irradia este nuevo tipo de literatura cortés son la Inglaterra normanda y la Francia occidental, con sus territorios señoriales de Normandía y Aquitania.

A este surgimiento contribuyó una necesidad política del monarca inglés Enrique II, también duque de Normandía. Debido a su matrimonio con Leonor de Aquitania, el rey Plantagenet acrecentó sus dominios territoriales y

---

<sup>21</sup> *El Caballero de la carreta*, ed. de Carlos García Gual, y Luis A. de Cuenca, Barcelona. Labor, 1976, p. 1.

su poderío político. Así, la monarquía inglesa normanda abarcaba desde Escocia e Irlanda hasta los Pirineos.

No obstante, Enrique debía vasallaje al rey de Francia. La materia de Bretaña, con la figura mítica de Arturo y sus caballeros se podía oponer a la tradición de Carlomagno y sus doce pares. El impulso cultural de Leonor y Enrique a la nueva literatura cortés respondió al interés político de darse un pasado ilustre que compitiera con el de la monarquía francesa y alentara los deseos de independencia de los Plantagenet.

### **a. Origen y desarrollo de la novela de caballerías en Europa**

Con Chrétien de Troyes (siglo XII) el término *roman* denominaba ya algo más cercano a lo que hoy conocemos como novela, y su separación de la épica y la historia era más notoria. El *roman* surge en el momento en el que la literatura vulgar deja de ser exclusivamente oral. Se trata de un período que abarca desde fines del siglo XI hasta el XIII, en el que se dan cambios tan significativos como la fundación de las primeras universidades o el desarrollo de la medicina. Es un momento en el que la cultura medieval vuelve su mirada hacia la antigüedad clásica; recordemos que muchas primeras creaciones están hechas en octosílabos pareados, forma originalmente latina. Sin embargo, la significación del término *roman*, como la aparición de la novela, no es muy precisa. Supuestamente significaba cualquier relato en lengua vulgar. A su vez, la novela no estuvo ni está sujeta a una definición literaria exacta; de echo durante la Edad Media no se analizó su construcción y estructura en ninguna poética; Aristóteles ni siquiera la menciona.

Durante esta época la historia era un gran soporte que le daba prestigio a la novela, pues como no estaba reconocida como género con características propias, aparece como relato histórico y épico para irse independizando poco a



poco. A lo largo de los siglos hubo una serie de innovaciones literarias en cuanto a la forma de nombrar o renombrar los términos. Así, por ejemplo, la palabra romántico derivada de roman “comenzó por ser sinónimo de novelesco”<sup>22</sup>

Aunque en la realidad los caballeros no eran tan corteses ni tan ideales como los presenta la literatura, evidentemente las obras respondían a una exaltación, en parte pedida por el público, para hacerlos más atractivos. Amezcua, al referirse al matrimonio de los caballeros, como un ejemplo, dice lo siguiente:

La imagen del caballero casto y fiel -el caballero ideal- que se ha referido siempre a los libros de caballerías es exagerada. El caballero generalmente realiza carnalmente sus amores antes de la boda.<sup>23</sup>

En el siglo XIV, debido a los cambios sociales que ya mencioné, la orden de los caballeros ha perdido algo de fuerza: “su papel es sólo decorativo”,<sup>24</sup> aunque muchos caballeros siguen llevando un tipo de vida con costumbres anteriores en honor a un canon que ha difundido la literatura cortés. Las obras generalmente presentan a un caballero con una actitud, con un carácter especial y valiente ante la vida; el caballero manifiesta con sus actos un estilo de vivir. En la realidad el caballero forma parte de un grupo social cada vez más cerrado y en el cual es importante a partir de su legado familiar, su linaje y su sangre, mientras que en la literatura lo primordial es la destreza bélica, el gusto por buscar siempre nuevas aventuras y la cortesía con las damas. El amor es un tema totalmente novedoso en la temática caballeresca, es el asunto original y hermoso que ofrece una gran cantidad de nuevas posibilidades, alejadas cada vez más de la brutal acción guerrera de la

<sup>22</sup> Carlos García Gual, *op. cit.*, pp. 20 y 62.

<sup>23</sup> José Amezcua, *op. cit.*, p. 19.

<sup>24</sup> Carlos García Gual, *Primeras...*, p. 47.

épica. Esta nueva temática abreva en la poesía trovadoresca y en la clásica. Me parece acertada la famosa y muy citada explicación de Lewis:

Every one has heard of courtly love, and every one knows that it appears quite suddenly at the end of the eleventh century in Languedoc. The characteristics of the Troubadour poetry have been repeatedly described. With the form, which is lyrical, and the style, which is sophisticated and often "aureate" or deliberately enigmatic, we need not concern ourselves. The sentiment, of course, is love, but love of a highly specialized sort, whose characteristics may be enumerated as Humility, Courtesy, Adultery and the Religion of love<sup>25</sup>

El amor cortés fue el nuevo tema literario que pasó a formar parte de la vida cotidiana de muchas cortes europeas. Del feudalismo viene la idea del llamado "servicio de amor", esto es, la posibilidad de considerar a la dama como "señor", el caballero será vasallo de su dama como lo es del señor; hay una transposición de la idea de vasallaje al amante. Así, la dama será jerárquicamente superior al caballero y se le concibe como un ser humano supremo y lleno de cualidades.<sup>26</sup> De esta forma, la temática amorosa que se inscribe en la novela responde a una serie de características y formas de comportamiento "oficiales" que gracias a su existencia en la vida cotidiana se ven reflejados en las novelas.

Seguramente había un estilo, una forma de vida cortés (*courty life*, según Lewis) que plantea al amor como un sentimiento enaltecido; el que es capaz de amar verdaderamente debe tener refinamiento y buena educación, como el cortesano. Sobre este tema, Lilian von der Walde explica que el amor cortés implica también una afirmación de la individualidad, la elección y la entrega de la dama. Es un vasallaje espiritual del caballero a la dama o un "feudalismo de amor".

<sup>25</sup> C. S. Lewis, *The allegory ...*, p. 2.

<sup>26</sup> Lilian von der Walde, "El amor cortés Marginalidad y norma", Aurelio González y Lilian von der Walde (eds.), en *Edad Media: marginalidad y oficialidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp 11, 14 y 15.

En la novela de caballerías se desarrollan todos estos rasgos cortesés. Las aventuras del caballero se realizan siempre dentro de un ámbito caballeresco-cortesano, lo que sitúa a aquél dentro del reino como súbdito del rey, en cuya corte generalmente crece, se arma caballero y conoce a su dama. La novela de caballerías, como tal, comienza por estar escrita en verso aunque poco “elevado” o más bien flexible, el octosílabo en pareados que, según García Gual, es un verso para leerse o recitarse y que por su flexibilidad *estructural tiende hacia la prosa*.

Sobre el origen de los libros de caballerías Menéndez y Pelayo escribe que no proceden ni de Oriente ni del mundo clásico, nacieron de la Edad Media y no fueron más que la prolongación de los temas épicos, ya en decadencia, que tuvieron su localización principal en el norte de Francia.

Como ya he dicho, sí hubo causas sociales que cambiaron la imagen y el papel de los caballeros y ese cambio es lo que se refleja en la novela; un ámbito en donde todos los caballeros son acogidos: en el reino de Arturo, por ejemplo, “sólo hay virtud y amor”. Y estos elementos son el espejo de una nueva conducta en el ideal caballeresco. Los *roman* y, posteriormente la novela caballeresca, exaltan valores y modos de vida de los verdaderos caballeros, los de carne y hueso, que sí seguían las reglas básicas del amor cortés y que eran cortesanos. Su estilo de vida era muy similar a lo que se narraba en la literatura, donde les gustaba creerse reflejados. Lilian von der Walde considera que:

El amor cortés es un sistema dinámico que se fortaleció con el paso del tiempo y luego sucumbió dejándonos notables huellas que aún percibimos. El amor cortés se enfrentó a lo establecido por la cultura oficial, esa es su verdadera y principal aportación a la cultura de la época y a la nuestra. Fue una ideología alternativa.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> *Idem*

## b. Chrétien de Troyes en la construcción del ideal caballeresco cortés

Se ha dicho en numerosas ocasiones que Chrétien de Troyes es el creador de la novela medieval de tema artúrico. Yo aun diría más, de Troyes logró conjugar los principales rasgos del amor cortés con los elementos guerreros y el refinamiento en la prosa. Para un lector moderno, abrir las páginas de su *Lancelot* es un verdadero placer, significa transportarse a un ámbito amoroso y muy sensible, lleno de características históricas y de simbolismo.

Sobre ese lector García Gual y Luis Alberto de Cuenca opinan.

*El lector de novelas está en una relación con éstas muy diferente de la que el público guarda frente a otras formas de literatura; una relación siempre privada y personal. La trama novelesca le invita a una evasión efímera, seduciéndole para una identificación fantástica en un ámbito más interesante que la realidad cotidiana*<sup>28</sup>

Suele ser importante, para el lector de cualquier época, el lenguaje utilizado por el escritor. Evidentemente gusta más una buena prosa, fluida y sencilla que una barroca y pesada; la buena estructura del lenguaje de una obra suele transmitir al lector el verdadero sentimiento del autor. Chrétien escribía en francés medieval, en pareados octosílabos, forma que, como ya he mencionado, tenía cierto prestigio; además había sido ya usada por autores que pusieron en romance algunas leyendas célticas. De Troyes hizo todas sus novelas con elementos de otras tradiciones y culturas, y he aquí otro gran valor de este autor francés, que supo dar a estas tradiciones extranjeras un carácter nacional y cortesano. “Sobre esta materia el escritor Chrétien construye sus tramas con cuidada estructura narrativa y un nuevo sentido humanístico y cortés, a la altura de su momento histórico”<sup>29</sup>

<sup>28</sup> *El Caballero de la carreta, op. cit., p.VIII.*

<sup>29</sup> *Idem.*

*El caballero de la carreta* está fechada entre 1177 y 1181 y Chrétien la escribió después de *Erec y Cligés*, que refleja los conflictos entre el amor, el matrimonio y la aventura, se considera su obra más antigua y la primera dedicada a la materia de Bretaña. Estos elementos son los principales en la novelística de Chrétien, sólo que en Francia, a diferencia de lo que plantean otras culturas, como la Occitana, el amor cortés defiende el ideal del matrimonio en el cual el caballero es tan buen amante como guerrero, el héroe caballeresco cumple las dos funciones. Para E. Koehler “el amor cortés tenía que ser salvado para la imagen ideal caballerisca, y el matrimonio para el amor cortés. De esta contradicción interna nace gran parte de la obra de Chrétien y en general la novela cortés.”<sup>30</sup>

En su *Lancelot*, Chrétien se centra en narrar la historia amorosa de Ginebra y Lanzarote. Si bien hay muchos pasajes que se refieren a aventuras, desafíos, traiciones, etc. Sólo importan como elementos secundarios del tema amoroso. Todos los personajes cumplen un papel caballeresco, pero el más valiente de ellos es Lanzarote, que además aparece nombrado hasta el verso 3660<sup>31</sup> como si Chrétien quisiera guardar el secreto para darnos una gran sorpresa. Lanzarote accede a subir a la carreta, la peor humillación y deshonra, por amor a su dama. Al dudar en subir, “el héroe se debate entre *Raisons* y *Amors*”, y la disyuntiva se resuelve a favor del segundo término.

El conocido *Ciclo del Lanzarote en prosa* o *Vulgata* (1215 a 1230) se divide en cinco partes que son: *Estoire du Graal*, *Merlín*, *Lancelot*, *Quete de Graal* y *La Morte d'Artur*; y se considera la verdadera y más completa prosificación de la temática artúrica. Este ciclo novelesco fue, además, “la *summa* romántica” que difundió, desde el siglo XIII hasta fines del XVI, la

<sup>30</sup> E. Koehler, *Ideal und Wirklichkeit in der hofischen Epik*, 1970, p. 139-180, apud Carlos García Gual, *Primeras ...op cit.*, p. 81

<sup>31</sup> Chrétien de Troyes, *op. cit.*, p. XLV.

imagen idealizada del ámbito caballeresco. De las cinco novelas que forman el *Ciclo*, las dos primeras narran los orígenes cristianos del Grial y su conexión y vinculación con el reino de Arturo. Las tres restantes “forman casi una trilogía”, según García Gual, y se les suele designar con el título general de *Lanzarote en prosa*.<sup>32</sup>

Chrétien en su *Lancelot* tiene como protagonista a un héroe caballeresco que gozará de fama y prestigio hasta la época del *Lanzarote en prosa*, como un verdadero mito literario. Sin embargo, De Troyes presenta a un Lanzarote “juvenil” e incluso inmaduro en sus hazañas amorosas y guerreras, mientras que en el *Lanzarote en prosa* observamos a un héroe maduro y melancólico por sus hazañas pasadas. El famoso Lanzarote que cita Dante en *De vulgari eloquentia* es ya el personaje de las novelas en prosa, el del *Ciclo*. Chrétien exalta en su personaje todos los rasgos amorosos posibles, caracteriza a Lanzarote como todo un caballero cortés y a Ginebra como la tradicional hermosa dama, aunque codificada como la búsqueda esforzada del objeto amado, como sucede en el *Grial*. Esta citada fama póstuma se debe, en parte, a los cambios sociales que se presentan en la orden caballeresca y, en general, en la sociedad medieval.

Pero, ¿qué es lo que hace que Chrétien y otros autores de la época, como María de Francia en sus lays, o Jean Renard con su *Lay de la sombra* (1220) hablen tanto del amor? evidentemente, como en toda sociedad cristiana, en la Francia del siglo XII se empezó por narrar y estudiar el amor a Dios. Duby plantea que en el norte de Francia, en la escuela capitular de París, en Saint-Victor, en Clarivaux y en otros monasterios cistercienses, se meditaba sobre la relación afectiva que había entre Dios y las criaturas.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid: Alianza, 1983, p. 128.

<sup>33</sup> Georges Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid. Alianza, 1990, p. 32.

Primero, se cree, plantearon una idea ególatra del amor, la que maneja la tradición agustiniana. “El descubrir a Dios en el acto del autoconocimiento, en las condiciones de su propia conciencia”.<sup>34</sup> Esto significa amar a Dios con verdad, y la única verdad absoluta es Dios. Después, inspirándose en Cicerón y en su modelo de la *amicilia*, plantearon que el amor es “un impulso voluntario fuera de sí, olvidadizo de sí, desinteresado y que conduce mediante un progreso, a la fusión con el otro”. La conclusión de estas ideas se fue difundiendo por el estamento noble, según Duby,<sup>35</sup> por dos causas principales: la cercana convivencia doméstica de clérigos y laicos, que logró que las dos “culturas”, la eclesiástica y la caballeresca se fusionaran. Después, a lo largo del siglo XII, por el avance de la tradición pastoril al esfuerzo por educar, muchas veces por medio del sermón, al pueblo.

El siglo XII francés es el imperio del ingenio cortés, el advenimiento y la coronación de la mujer como reina de las letras y de los corazones. Pero además, es el momento en que aparece la novela cortés; si bien aún existe una tradición juglaresca, las obras son ya más cultas. La literatura se “organiza”, toma un camino más claro con sus autores, sus géneros, sus cortes literarias y su público.

Arturo, como rey en *El caballero de la carreta* es un fracaso. Al raptar a Ginebra, él debería ir en su busca; no obstante, delega el poder en sus caballeros, primero en Kay y después en Lanzarote. Arturo es en dicha obra un rey inactivo, un *roi fainéant*, que sólo caza y preside la Mesa Redonda. Sin embargo, desde un punto de vista cortés, principal idea de Chrétien, esta caracterización es la que permite, además del encuentro de los amantes, un

<sup>34</sup> Agustín Ezcurdia, *Breve historia del pensamiento helenístico*, México: Cepromade, 1991, p. 321.

<sup>35</sup> Georges Duby, *op. cit.*, pp. 32-33.

nuevo tratamiento donde Lanzarote es el héroe y no el marido Arturo, uno de los rasgos del amor cortés.

Esta caracterización de Arturo refleja toda una ideología:

La realidad política relega al ideal feudal a la literatura y proporciona a ésta elementos importantes. El héroe nacional celta, Arturo, debe su fortuna en el suelo francés al hecho de que responde perfectamente a las aspiraciones de la alta nobleza transformada en nobleza de corte. Esto explica muy bien el hecho de que la novela cortés y sobre todo la novela artúrica sea vivamente estimulada por mansiones principescas como las de Blois, Champaña y Flandes, siempre en oposición a la monarquía, mientras que los reyes capetianos se mantienen por completo aparte de la literatura de su tiempo determinada por ese estado de cosas.<sup>36</sup>

Como ya he dicho al tratar la decadencia social de la caballería, la realidad histórica de la Francia de la época relega el papel de aquélla como estamento; lo que hace la literatura es crear un ideal novelesco y cortés totalmente irreal y pasado. En Francia, tanto los grandes señores como los segundones encuentran en este tipo de novelas un ámbito prometedor y rico, muy distante del real. Así, Arturo, Lanzarote, Ginebra y todos los demás personajes son los héroes nacionales; en ellos se conjugan todos los valores y los elementos añorados: el monarca ideal, el buen vasallo y una reina hermosa, dulce y con carácter. Eso es lo que maneja Chrétien en su *Lancelot*, un mundo cortesano, caballeresco y amoroso donde la aventura, la valentía, el servicio del caballero a los débiles, la generosidad, la lealtad, el refinamiento en las maneras, la gentileza y el amor a la dama son los elementos de ese ideal caballeresco que “deja huellas muy duraderas en la sensibilidad occidental”.<sup>37</sup>

El mismo Chrétien menciona parte de esta nostalgia por el mundo caballeresco real en su *Yvain o El Caballero del león*:

<sup>36</sup> E. Koehler, *apud* Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo*, p. 62

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 63



Artús, el buen rey de Bretaña, que nos da ejemplo de caballerosidad para que seamos nobles y corteses, convocó a su corte, rica como corresponde a un rey, en la fiesta tan importante que llamamos Pentecostés.

El rey estaba en Carduel, en Gales, después de la comida los caballeros atravesaron las salas y se reunieron con las damas, las jóvenes y las doncellas. Unos cantaban las últimas noticias y otros hablaban de Amor, de las angustias, de las penas y de los grandes bienes que experimentan con frecuencia los discípulos de sus mandatos, ya que son para ellos poderosos y buenos. Pero Amor tiene ahora muy pocos seguidores, pues casi todos ahora le han abandonado y Amor ha decaído mucho si antes los que amaban eran llamados corteses, nobles, generosos y honorables, ahora Amor se ha convertido en mentira porque los que nada sienten dicen que aman pero mienten y van diciendo falsedades los que se envanecen de ello sin tener ningún derecho<sup>38</sup>

Chrétien nos presenta, con este comienzo, un universo artúrico utópico, un mundo pasado que era el de los héroes corteses, el de los caballeros que ejemplificaban un ideal. De Troyes recoge leyendas célticas y las reintegra a sus novelas “haciendo confluir el encanto de los misteriosos cantos de aventura con las enseñanzas refinadas de los trovadores del amor cortés.”<sup>39</sup> He aquí otro gran valor del autor de *Lancelot* además de rescatar ese ideal caballeresco utópico, logra conjugar lo más rico e importante de las leyendas y las creaciones de los juglares, para recrear un mundo pasado y enriquecerlo.

Se cree que Chrétien hizo una novela sobre el amor trágico de Tristán e Iseo, sólo que desafortunadamente se perdió. García Gual dice que hubiera sido interesante saber cómo De Troyes trató este tema de una fatalidad hostil a las normas civilizadas de la cortesía. El conflicto amoroso de Tristán e Iseo le obsesionó y aludió a él en múltiples ocasiones, rechazando siempre su desarrollo fatídico. Quizá en su novela perdida plantea un final distinto al que conocemos, en donde los enamorados se quedan juntos y felices; Chrétien siempre da una visión cortés optimista y positiva donde la aventura significa el

<sup>38</sup> Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, ed. de Victoria Cirlot, Madrid: Alianza, 1988, p. 1

<sup>39</sup> Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo...*, p. 69.

ascenso a una vida mejor; en la aventura se define el valor heroico del caballero como guerrero y como hombre, y esta búsqueda lo guiará también a su dama.

La forma más valorada de la aventura es la llamada *queste*, que significa la búsqueda de un objeto mágico, como el Grial. También puede relacionarse con la búsqueda de alguien, como la que emprende Lanzarote para rescatar a Ginebra. *El caballero de la carreta* y *El cuento del Grial* son las dos novelas de Chrétien que se estructuran por medio de la *queste*.

Antes de Chrétien existieron las novelas de tema grecorromano, la llamada materia de Roma, que incluye obras como el *Roman de Thebes*, el *Eneas* y el *Roman de Troie*. Según narra Jean Bodel en la *Chanson des Saisnes*:

Ne sont que trois matieres a nul home atandant  
de France et de Bretaigne et de Rome la Grant;  
et de ces trois matieres n'i anule semblant.  
Li conte de Bretaigne sont si vain plaisant.  
cil de Rome son sage et de san aprenant  
Cil de France sont voir chacun jor apparant.<sup>40</sup>

Chrétien es el que logra plasmar todos los elementos de la poesía trovadoresca y los reinterpreta y enfatiza en sus obras. Crea un repertorio mítico al servicio de una sensibilidad personal y una ideología cortés, pero con humanismo y un fino sentido de la psicología romántica

### c. La materia de Bretaña

A las novelas que tratan temas artúricos se les engloba en la llamada materia de Bretaña, como a las de la épica tradicional francesa en la materia

<sup>40</sup> *La Chanson de Saisnes*, ed de E. Stengel, versos 6-11, *apud* Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo* . . , p 108-109.

de Francia y a las de leyendas greco-latinas en la de Roma. De las tres materias, la que alcanzó más popularidad en su momento, y aún la conserva, es la de Bretaña, con la corte de Arturo y la creación de un ideal caballeresco cortés de gran riqueza para un público que lo requería. Me parece acertada la opinión de Simone Pinet<sup>41</sup> sobre el carácter del mito artúrico, cuando dice que más que sociológico es un mito artístico y literario, y como mito revela ideología y sentimiento al mismo tiempo. Efectivamente la literatura artúrica tiene un trasfondo social importante desde el momento en el que se vuelve reflejo del estamento caballeresco.

El origen del rey Arturo en la literatura cortés se debe a la *Historia Regum Britanniae* (1336), de Geoffrey de Monmouth, un clérigo que al hacer esta “obra pseudo-histórica” nos heredó a los dos grandes personajes de la literatura de caballerías y aventuras: Merlín y Arturo. Según él mismo, su obra es la traducción al latín de un libro bretón, por encargo de Walter, el archidiácono de Oxford. Aunque al parecer el libro de Walter nunca existió, sólo fue una treta de Monmouth para dar autenticidad a su historia. La riqueza actual de la *Historia* es que abreva en muchas fuentes; no es una traducción sino la unión muy bien hecha de varios elementos y culturas.

La obra de Geoffrey se nutre tanto en la tradición oral, como en Nenio, la *Gesta Regum Britanniae* y la *Historia Anglorum*. En la *Historia* se narra que Arturo es el caudillo de la resistencia celta contra los sajones en el siglo VI. La *Historia* es antisajona y pronormanda; se alaban las virtudes de los normandos: eficiencia, largueza, brutalidad y coraje; y se les presenta como los dueños de un país cuyos caudillos, Bruto, Belino, Brenio y Arturo, sometieron a Francia. Así, la *Historia* es el mejor argumento literario para

---

<sup>41</sup> Simone Pinet, *El baladro del sabio Merlín. Notas para la historia y caracterización del personaje en España*. México: JGH, 1997, p. 16-17.

defender una cuestión evidentemente política, la del vasallaje que debían los duques de Normandía al rey de Francia. De Arturo se habló ya antes de Geoffrey, pero su fama se restringía a Gales, Irlanda, Cornualles y Bretaña, a la leyenda y al folclore.

La principal aportación de Monmouth a la materia artúrica fue que convirtió a un personaje del folclore británico en un gran monarca e hizo de una fantasmagórica banda guerrera una corte feudal. De un simple héroe británico, Arturo se vuelve el rey que aglutina todos los ideales no sólo de los normandos sino de todo el Occidente. La *Historia* es la obra iniciadora de la materia y la temática de muchas novelas de caballerías posteriores. García Gual considera que el valor literario de Monmouth consiste en que:

Aprovecha para describir combates y la composición de sus episodios refleja su vasta cultura clásica, desde la Biblia a los historiadores y poetas épicos latinos, como su conocimiento de la épica francesa y de algunas leyendas célticas, en ciertos nombres de las armas y de los personajes de la corte que vienen de la tradición céltica.<sup>42</sup>

La *Historia* comprende desde la llegada de Bruto, bisnieto de Eneas y mítico fundador de la monarquía, a la Gran Bretaña, hasta la muerte de Cadvaladro en 689 y el final de la independencia bretona. Edmond Faral distingue el desarrollo de cinco partes en la obra: la conquista de la Gran Bretaña por un nuevo rey; la conquista de sus islas vecinas y de Gaula; las fiestas de coronación; la guerra contra los romanos; la traición de Mordred y la retirada de Arturo.<sup>43</sup>

El éxito y difusión de la materia de Bretaña no se restringe únicamente a la *Historia*. Se romanceó varias veces aunque la más importante es la que hizo Wace (1155) llamada *Geste des Bretons* o el *Roman de Brut*, y que al parecer

<sup>42</sup> Carlos García Gual, *Primeras...*, pp 140-141

<sup>43</sup> Edmond Faral, *La légende arthurienne. Études et documents*, París, H. Champion, 1969, III, p. 240, *apud* *Amadis de Gaula*, ed. de Juan M. Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991, p. 20

dedicó a Leonor de Aquitania. Dicha obra es anterior a algunas narraciones francesas y al *Roman de Rou*, una crónica sobre los duques de Normandía que Wace escribió en 1160.<sup>44</sup> La obra de Wace destaca, sobre todo, por la introducción de la Tabla Redonda: así, “los vasallos se sentaban en una igualdad perfecta sin que ninguno de ellos pudiera vanagloriarse de estar en un lugar de mayor privilegio que sus padres.”<sup>45</sup> Bajo la observación de Wace, la Tabla Redonda es ya una institución caballeresca y no sólo el lugar donde se disfrutaban los banquetes de Arturo.

El ambiente cortesano y caballeresco ya había sido creado por Monmouth, pero Wace lo desarrolla y difunde. El otro añadido del archidiácono de Oxford es la Selva de Broceliande, el retiro de Merlín y lugar de muchas aventuras. Wace anuncia la forma y el éxito de la novela de caballerías.

Sobre el poema de Wace se hace después “la primera versión inglesa de la historia” con el *Brut* de Layamon, otro clérigo que compuso su obra en inglés, y que se basa en Wace, a principios del siglo XIII, época en la que la materia de Bretaña tenía ya mucha difusión.

Con la evolución y la difusión del tema artúrico vienen también cambios en sus personajes. Arturo, en la obra de Monmouth, se presenta más bien como guerrero, aunque su corte es esplendorosa. El rey bretón, con Chrétien, será más cortesano, un buen anfitrión y un noble monarca. En la novela cortés se le resta importancia al papel histórico de Arturo para enfatizarlo como el monarca ideal de la caballería. Wace es el eslabón decisivo entre la concepción de Monmouth y la novela artúrica

<sup>44</sup> Simone Pinet, *op. cit.*, pp 38-39

<sup>45</sup> Carlos García Gual, *Primeras*, pp. 24 y 145

El cambio del verso a la prosa se nota significativamente en la obra de Robert de Boron (siglos XII y XIII) con su obra *Le livres dou Graal*, integrada por *Joseph* y por *Merlín*, en un manuscrito incompleto del siglo XII. Existen además dos versiones en prosa del *Joseph* y del *Merlín* y una tercera que se llama el *Didot Perceval* (de entre 1190 y 1212 aproximadamente). Esta obra abreva en el estilo y los temas tratados por Wace; sin embargo incluye el ocaso del reino artúrico. El aporte de Boron a la materia de Bretaña radica en que es el primero en narrar la historia eucarística del Grial, desde un punto de vista cíclico. La temática sobre el Grial, ese misterioso copón eucarístico que sirvió como cáliz para la Última Cena, fue difundida por Boron y el objeto religioso es el Grial como el Santo Vaso de la Última Cena, el cáliz que luego habría recogido algunas gotas de la sangre del crucificado y que por una peregrina transmisión habría llegado a la Bretaña artúrica. Evidentemente Robert de Boron planeaba hacer todo un ciclo dedicado al Grial. En su pequeña muestra, *Le livres dou Graal* plantea dos ideas fundamentales. La cristianización del Grial, a partir de su valor eucarístico, y la construcción de un episodio novelesco que narra los orígenes evangélicos y la historia del objeto en el desenlace de la caballería artúrica. El Grial, a diferencia del desarrollo que le da Chrétien, es el eje de la narración con claro valor religioso, y con trasfondos alegóricos que el *Ciclo en prosa* desarrollará.

Según García Gual, es probable que hubiera algún libro, en latín, en donde se narrara la historia del Grial, pero hasta nosotros sólo ha llegado la obra de Robert de Boron como la iniciadora del camino de la reliquia santa. Lo lógico sería que por ser Lanzarote “el mejor caballero del mundo,” hubiese sido designado para alcanzar el Santo Grial; pero Lanzarote es un caballero

adúltero y por eso es su hijo Galaz <sup>46</sup> el elegido por Dios para la búsqueda del objeto.

El éxito de las producciones cíclicas en prosa de la literatura artúrica, lleva a que, entre 1215 y 1230, se haga el ciclo llamado *Vulgata* o *Seudo-Map*; dividido en cinco libros: *Estoire del Saint Graal*; una versión prosificada del *Merlín* de Boron; *Lancelot*; *Queste del Saint Graal*; y *La Mortu le roi Artu*. Según Carlos Alvar, a pesar del éxito conseguido por la *Vulgata* y sobre todo por una de sus divisiones, el *Lancelot*, el autor se desconoce.<sup>47</sup> La crítica suele discutir si la *Vulgata* es una obra en conjunto o si es creación de varias plumas, aunque críticos como Lot o Frappier creen que, por lo menos, el *Lancelot*, la *Queste* y *La Mort le roi Artu* provienen de una sola mano, la de un escritor de la corte de Enrique II, llamado Walter Map, lo que explicaría el nombre del ciclo: *Seudo-Map*. Lo que importa de la *Vulgata* es que se trata de un ciclo cerrado donde el sentido cortés del amor y la aventura es redondo.

El *Lancelot* de la *Vulgata* tiene notorios cambios con respecto al de Chrétien, que narra la vida y las aventuras de un héroe, mientras que el de la *Vulgata* cuenta lo que le sucede a varias generaciones de caballeros. El relato concluye, tristemente, con el castigo de Lanzarote y Ginebra. Su amor fue una de las causas del ocaso de la Mesa Redonda y del reino de Arturo. La *Vulgata* fue sin duda el ciclo artúrico más leído y más famoso.

La mayoría de las novelas que forman la *Vulgata*, pero sobre todo *Lancelot*, la *Queste* y *La Mort le roi Artu*, utilizan el recurso estructural del *entrelacement*, que es la intercalación o entrelazamiento de distintos episodios. Este recurso también se retoma en el *Amadís de Gaula*, sobre todo en los dos primeros libros. El argumento del *Amadís* no está estructurado en

<sup>46</sup> Según la leyenda, Lanzarote lo procreó con la hija del Rey Pelés o Rey Tullido, confundiéndola con Ginebra debido a una pócima.

<sup>47</sup> *Demanda del Santo Graal*, ed. de Carlos Alvar, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 14 y 149.

forma lineal. Según Eugène Vinaver, el entrelazado era uno de los medios más usados, desde la novelística artúrica, en la técnica narrativa medieval. Para A Valle Arce el uso del entrelazado en el *Amadis* responde a la creación de un centro novelístico movable y de un enfoque narrativo mudable.

Cacho Blecua sostiene que los personajes del ciclo artúrico evolucionan y se transforman, igual que el mismo ciclo, y agrega:

El desarrollo de lo profético ha contribuido notoriamente a la disposición cíclica de la novela artúrica. Aunque el tema se debilita en Chrétien, en la trilogía de Boron, Merlin adquiere un papel destacado. Hijo de un incubo y de una dama sorprendida en su sueño por el demonio, tiene una doble naturaleza, del diablo conoce la ciencia del pasado, de Dios la inocencia del porvenir. La gran innovación de Robert consiste en convertir a Merlín en profeta del Graal.<sup>48</sup>

Sin embargo, se cree que el iniciador de la imagen y el éxito de Merlín fue Monmouth, que incluyó en su *Historia* un apartado llamado *Historia y profecías de Merlín*, donde se plantean sus poderes mágicos incluso antes de nacer. Después hizo, en versos latinos, su *Vita Merlini*; en ella el gran mago es un rey que vive en el norte de Bretaña en el siglo VI.<sup>49</sup> Merlín, igual que Arturo, es un personaje que va evolucionando y cambiando a lo largo del tiempo y en las distintas obras de la tradición artúrica.

Tras el éxito de la *Vulgata*, en la Europa occidental se hicieron algunas novelas que intentaron continuar con la historia del reino artúrico, como el *Roman du Graal o Post-Vulgata*, escrita entre 1230 y 1240, aunque sólo se conserva la *Suite du Merlín*. La *Post-Vulgata* es la parte del ciclo que quizá se halle más alejada de los primeros *roman* artúricos. Sólo una de estas secuelas triunfó y ha dejado huella en la historia de la literatura europea. Se trata de *Le Morte D'Arthur*, de Sir Thomas Malory, acabada aproximadamente en 1469 y

<sup>48</sup> *Amadis de Gaulta*, ed. de Juan M. Cacho Blecua, 2 vols, Madrid: Cátedra, 1991, p. 28

<sup>49</sup> Cfr. Simone Pinet, *op. cit.*, p. 29.



publicada en 1485 por William Caxton. Ya en su momento (siglo XV) el libro de Malory fue muy bien recibido, pues parece que el público noble estaba muy interesado en leer y recrear en ceremonias y juegos lo que acontecía en las aventuras caballerescas. El éxito de las obras con tema artúrico fue tal, que en Alemania Ulrich Füetrer hizo un *Lanzelot* en prosa en 1467 y en Francia Michel Gonnot compuso *Le livre de Lancelot* en 1470 para el duque de Namours.

Entre todos estos autores Malory se acerca ya a lo que puede llamarse la novela moderna: obras que por su prosa, su estructura y su argumento anuncian la llegada de una nueva forma de narrar y de ver la vida. Parece que, igual que el *Quijote*, *Le Morte D'Arthur* se terminó en la cárcel. Entre 1440 y 1451, Malory fue acusado más de una docena de veces de robo, rapto, asesinato y violación. Entonces, ¿por qué escribir la historia de Arturo, que al fin y al cabo narra un mundo ideal? Vinaver, estudioso de Malory y su obra, plantea inteligentemente que nada tiene que ver la vida de un autor con el desarrollo y la estructura de sus obras.<sup>50</sup> En este caso es bastante evidente el tono triste y algo patético que usa Malory. Según García Gual no cree en la cortesía ni en la “retórica amorosa,” como tampoco en el simbolismo místico de la búsqueda del Grial. Su obra se centra en el hecho, en las acciones de los personajes, y es un narrador preciso que logra mantener diálogos vivaces y dramáticos.

William Caxton fue el primer impresor de Inglaterra, y dio a la obra de Malory un título y una estructura unitaria que prevalecieron indisputados durante cuatro siglos y medio. Su división en veintiún libros y quinientos siete capítulos sirvió de modelo a las siguientes, hasta que en 1934 W. Oakeshott descubrió el manuscrito casi completo de Malory en la biblioteca del

Winchester College. Esta versión, fruto del trabajo de algún copista anónimo, mostraba muchas diferencias con respecto a la edición conocida. La más significativa resultó una sorpresa: la obra de Malory no constituía originalmente un bloque unificado sobre el ciclo artúrico; sino que estaba formada por ocho novelas sueltas, con títulos diferentes. Vinaver escribió su obra crítica basándose en el manuscrito y la tituló *The Works of Sir Thomas Malory*. En ella plantea que si bien Malory no tuvo la intención de hacer de su obra un ciclo novelesco, sí logró esa unidad gracias al espíritu y al estilo de la composición, como afirma Dietz.<sup>51</sup> Además, la unidad narrativa se apoyaba en una tradición de largo tiempo.

Hay además unos cuentos (*tales*) que tienen a Lanzarote como eje, quien es el héroe principal de la primera y la última historia. Los libros sobre Lanzarote son *A Noble Tale of Sir Launcelot du Lake* y *Launcelot and Guinevre*.

La caballería tiene una función social básica: la de restablecer el orden y la justicia en un mundo alterado por la brutalidad y el caos. Esa es la función que llenan, además de todo el ámbito cortés, y hermoso, Arturo y sus grandes caballeros. La materia de Bretaña resultaría incompleta sin la visión histórica y el origen de Arturo planteado por Monmouth: su propósito no es más que el de trazar la historia de los britanos a lo largo de un período de mil novecientos años. Monmouth se revela como un escritor verdaderamente bueno y culto, como un hombre que da a su obra gran fuerza y un buen ejemplo de lo que es el arte literario. Así, la apreciación de la temática literaria bretona sería insuficiente sin la *Historia* de Monmouth, y su continuación imposible, pues en ella abrevan todas las creaciones artúricas posteriores.

---

<sup>50</sup> Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo*, p. 173.

<sup>51</sup> Bernd Dietz, "Prólogo" en Sir Thomas Malory, *La muerte de Arturo*, Madrid Siruela, 1985, p. XXIX.

*La búsqueda del Grial* plantea que la caballería terrestre debe estar, siempre, subordinada a la celeste, mientras que *La muerte del rey Arturo* narra el fin del reino y de sus caballeros. Según García Gual, en la obra de Boron se mezclan los relatos caballerescos con los de ámbito simbólico de la historia del Grial. Con *La muerte del rey Arturo* terminan todas las aventuras y los amores adúlteros de Lanzarote y Ginebra, quienes se enlazaron por las glorias de la lanza y la espada. El loco amor de Lanzarote y Ginebra ha precipitado, junto al orgullo y la sed de venganza, a todos los nobles guerreros a tan desastroso fin.

Ginebra, en la última obra citada, se retira de este mundo e ingresa a un convento. Lanzarote se va a una ermita y ambos mueren pronto. Arturo, ya viejo, mata a Mordred y, herido, ordena arrojar su famosa espada a un lago. *La muerte del rey Arturo* es el cierre del ciclo y en su narración se mantiene siempre un tono melancólico, nostálgico por los tiempos pasados que suelen ser mejores. La aventura del Grial ha quedado atrás y Lanzarote se ve incapaz de merecer el éxito en esta empresa, reservada a los libres de pecado. Ha amado, y ama aún, locamente a la reina, y esa pasión es al mismo tiempo su mayor grandeza y su más grande pecado.

#### d. La dama como elemento de la novela de caballerías

[...] notable hermosura y exquisitos modales, gentil figura y bello porte. La Naturaleza se había esmerado al crearla. Tenía los ojos garzos y bello el rostro, hermosa boca, nariz perfilada y cabellos brillantes y rubios. Era cortés y afable y su tez tenía el color de la rosa.<sup>32</sup>

La caracterización de la mujer como dama y el inicio del uso del término se dan a partir del siglo XII, con el éxito del amor cortés y la

popularidad debida en gran medida a la literatura. Esta mujer, idealizada y alcanzable por el caballero, puede acostarse con él sin perder, en ningún momento, su condición de dama. Recuérdese si no este pasaje del *Amadís de Gaula*, en el que interviene el caballero:

Entonces miró contra Oriana, y dixo:

-Mi buena señora y muy hermosa novia, bien se vos debe acordar que estando yo con el rey vuestro padre y la Reina vuestra madre en la su villa de Fenusa, acostado con vos en vuestra cama, me rogastes que os dixesse lo que os avías de acaescer.<sup>53</sup>

Sin embargo, hay también damas como Beatriz en *La Divina Comedia* o Laura, la musa de Petrarca, que son sólo ideales y por lo tanto inalcanzables. Ambas damas son totalmente perfectas, pero frías e “indiferentes” a las peticiones de sus enamorados; son tan ideales que no se pueden dar el gran lujo de la pasión. Ese lujo llegó cuando se empezó a conocer el llamado *fine amour*, una nueva concepción de la relación amorosa que comenzó a expresarse, en sus rasgos principales, a fines del siglo XI en el Languedoc. Además de considerarse el primer trovador Guillermo de Poitiers, que escribió en lengua *d'oc*, representa un importante testimonio del modelo lingüístico del momento y de la caracterización literaria del amor cortés.

Duby plantea que el *fine amour* es en realidad una creación literaria cuya evolución se ha dado de modo autónomo y sus formas y valores se enriquecieron en la imaginación colectiva a lo largo de muchas generaciones.<sup>54</sup> El modelo cortés fue impulsado por la literatura y gracias a ella logra popularidad y aceptación. Sin embargo no se debe olvidar que es

---

<sup>52</sup> María de Francia, *Equitán*, en *Los lais de María de Francia*, ed. de Luis A. de Cuenca, Madrid: Siruela, 1987, p. 21.

<sup>53</sup> *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p. 1624.

<sup>54</sup> Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. La Edad Media, la mujer en la familia y en la sociedad*, Madrid: Taurus, 1992, p. 303.

una “moda” que surgió en la corte, con la protección, en algunas ocasiones, de damas cultas, y en un ambiente evidentemente caballeresco y también político.

Los trovadores tenían algunas diferencias en su concepción del amor cortés, aunque todos pensaban en un amor “puro”, “bueno” y “verdadero”. Enfatizo estos rasgos del amor cortés pues se diferencian claramente de los del amor falso o “manchado”, llamado *amars*, que se contraponía al primero y del cual los trovadores se apartaron en el curso del tiempo. Francis Oakley ilustra este tránsito trovadoresco hacia el amor puro con los ejemplos de dos autores: Guillermo IX y Bernart de Ventadorn: “Nada hace más digno a un hombre que el amor y el galanteo de las mujeres, pues de ellas brota el deleite, la canción y todo lo excelente. Sin Amor ningún hombre es de valor”. Por otro lado, en un tono burdo y lascivo, Guillermo dice: “Dejad que mis manos se deslicen bajo su manto/ y pondré fin a la congoja”. Bernart, idealizando el deseo resume lo que era el amor para los trovadores: “sin Amor ningún hombre es de valor”, aunque ese hombre fuera adúltero, como nos muestran varios ejemplos en la literatura. Y en eso Ventadorn, como muchos trovadores y escritores posteriores iba en contra de la moral sexual predicada por la Iglesia y, lo que es peor, en contra también de la función social del matrimonio y de la descendencia legítima: garantizar la transmisión de la propiedad feudal al heredero, cosa que la infidelidad de la mujer pondría en riesgo al empañar la legitimidad de aquél. Para Oakley el amor cortés es en realidad un sentimiento esencialmente novedoso, o con muy débiles raíces en la antigüedad clásica, época en la cual el amor apasionado por la mujer se consideraba síntoma de locura o asunto de risa, -gran ejemplo de esto nos lo

da *El Corbacho*- y, a excepción del mundo árabe medieval no tenía equivalentes en las culturas no occidentales.<sup>55</sup>

Lewis hace el planteamiento conclusivo:

If the thing at first escapes our notice, this is because we are so familiar with the erotic tradition of modern Europe that we mistake it for something natural and universal and therefore do not inquire into its origins. It seems to us natural that love should be the commonest theme of serious imaginative literature: but a glance at classical antiquity or at the Dark Ages at once shows us that what we took for "nature" is really a special state of affairs, which will probably have an end, and which certainly had a beginning in eleventh-century Provence. It seems –or it seemed to us till lately- a natural thing that love (under certain conditions) should be regarded as a noble and ennobling passion. It is only if we imagine ourselves trying to explain this doctrine to Aristotle, Virgil, St. Paul, or the author of Beowulf, that we become aware how far from natural it is.<sup>56</sup>

A pesar de que en la Edad Media existía, en general, una terrible condenación misógina, las posibilidades de las mujeres no eran malas y evidentemente aumentaban de acuerdo al estamento y a las condiciones económicas. Las opciones intelectuales iban desde escribir, como Cristina de Pizán (1364-1430), que con su *Ciudad de las damas* dio una clara anticipación del feminismo, hasta formar cortes enteras con un ambiente cortés y literario, como hicieron Leonor de Aquitania y sus hijas. Las mujeres nobles tenían los mejores medios para un desarrollo intelectual o cultural, y la historia y la literatura medievales tienen varios ejemplos de este tipo de mujeres. Sobre estas damas nobles Margaret Wade expresa lo siguiente:

Las reinas, eran, ciertamente, las mujeres más visibles de la Edad Media y aquellas a las que tenemos más posibilidades de observar como individualidades; pero las damas nobles también podían marcar su época y dejar huellas que hoy se pueden analizar. La escala de la nobleza era muy amplia, ya que en esa categoría se incluían princesas reales casadas con los

<sup>55</sup> El poema de Ventadorn está citado y traducido en Alexander J. Denomy, *The Heresy of Courty Love* (Glocester, Mass ), pp 22 y 59, *apud* Francis Oakley, *op. cit* , p 236. En cuanto al poema de Guillermo cfr Francis Oakley, *op cit* , p. 236

<sup>56</sup> C S Lewis, *op cit.*, p 3.

<sup>57</sup> Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerca, 1986, p 101.

nobles más importantes, duquesas y condesas cuyo estado podía rivalizar fácilmente con el de las reinas y todas las damas, nobles de nacimiento, que ocupaban escalones descendentes en la jerarquía nobiliaria. Por último, también quedaban incluidas las ricas herederas<sup>57</sup>

Hay evidentes cambios sociales que influyen tanto en el comportamiento del hombre, como en el de la mujer. En el hombre, como ya he mencionado, se nota una transformación de apariencia y de personalidad que distingue al guerrero del caballero. En la mujer es preciso separar la "imagen" de la dama cortés de su comportamiento real. La imagen es sólo la representación de la dama en el arte y la literatura. Estamos ante modelos ficticios hechos a partir de un tópico cultural y con una interpretación o significado abierto. Esta apertura hace que, en muchos casos, el modelo de dama resulte exagerado, o poco fiel a la realidad. Sobre el concepto de imagen de dama y algunos de los elementos que la componen, Aurelio González explica:

Cuando hablamos de imágenes, las podemos suponer como constituidas por una serie de elementos que dependen de códigos de comportamiento externos, así como de tópicos de representación. Uno de esos elementos, en el caso de la imagen de la dama, es el vestido, obviamente parte muy importante en la apariencia de todo ser humano, pero que reviste especial importancia en la mujer. Por otra parte los tópicos generales de representación y su significado varían según las distintas épocas y lugares; y así, en el ámbito medieval cortés, pueden tener usos y significados específicos<sup>58</sup>

El embellecimiento por medio de la ropa y el maquillaje han sido elementos básicos de la seducción femenina a lo largo de la historia. Recordemos sino a Cleopatra y sus afeites. En el *fine amour*, además, es una parte esencial de la demostración jerárquica de las damas. Francesco de

<sup>57</sup> Margaret Wade. *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerea, 1986, p. 101.

<sup>58</sup> Aurelio González, "La imagen de la dama cortés", en Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde. (eds.), *Voces de la Edad Media*, México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p.

Barberino cree que la mujer debe ir siempre adecuadamente arreglada para dar muestra de su riqueza y su poder.

En el tratado de Andreas Capellanus se recoge lo que dijo la condesa de Champagne sobre el tipo de obsequios que una dama puede aceptar de su amante, y son, casi todos, prendas de vestir y objetos de belleza:

La mujer enamorada puede recibir lícitamente de su amante lo siguiente: un pañuelo para la cara, cintas para el cabello, una corona de oro o plata, un alfiler, un espejo, un cinturón, un monedero, una borla, unos guantes, un anillo, un peine...<sup>59</sup>

Al parecer, este ámbito medieval cortés tenía gran afición por lo esplendoroso y lo hermoso en todas sus manifestaciones. Según Aurelio González, ese gusto se refleja tanto en los libros de cocina como en los documentos legales. Además, muchos de estos objetos, como los guantes o el cinturón, funcionan para comunicar intenciones y mensajes de las damas a sus amantes, como sucede en el *Amadís de Gaula*:

La Reina gelo rogó, y gela encomendó mucho. Amadís cató contra su señora Oriana, por ver si otorgava aquella ida, y ella, haviendo piedad de aquella donzella, dexó caer las luvas de la mano en señal que lo otorgava, que assí lo tenían entre ambos concertado; y como esto vido dixo contra la Reina que le plazia de hazer su mandado<sup>60</sup>

Otro ejemplo de este tipo lo encontramos en *La Celestina*: cuando Melibea regala a Calisto su cinturón y él lo estruja como si fuera el cuerpo de su amada. En ambos ejemplos es evidente que entre los enamorados ya hay un previo juego cortés. Duby considera que el amor cortés da a la mujer mucho poder, pero es un poder marginado que sólo se nota en el campo imaginario y del juego.<sup>61</sup> Asimismo, el vestido en las damas también simboliza su posición

<sup>59</sup> Andrés El Capellán, *Tratado del amor cortés*, México: Porrúa, 1992, p. 153

<sup>60</sup> Luvas guantes. La dama es señora y dueña de la voluntad de su servidor y vasallo enamorado. Cfr. *Amadís de Gaula*, op. cit., pp. 547-548

<sup>61</sup> Georges Duby y Michelle Perrot, op. cit., p. 303.

<sup>62</sup> Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, ed. de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela, 1993, p. 42.



social. Chrétien narra en su *Yvain* cómo va vestida la protagonista, viuda, en su boda con el *Caballero del león*:

Ahora ha salido la dama, que lleva un atuendo digno de una emperatriz vestido ribeteado de armiño nuevo, y en la cabeza, una diadema, toda engarzada de rubies <sup>62</sup>

En la novela de caballerías la dama es un elemento imprescindible del argumento y de la acción. Por salvar su honra, el caballero se enfrasca muchas veces en temibles y peligrosas aventuras. En novelas como *El caballero de la carreta* y el *Amadís de Gaula* las damas son el eje sobre el cual gira toda la obra; Ginebra y Oriana son el motivo de vida y honra de sus caballeros enamorados. Sin embargo el tipo de amor es distinto; en *El Caballero de la carreta* el sentido principal es la glorificación de un amor adúltero a la moda cortés, mientras el amor de Oriana y Amadís es “puro” y termina en matrimonio.

La literatura cortés realza siempre el papel de la dama, tanto desde el punto de vista social como del personal. No obstante, en la novelística cortés no es por lo general la mujer la que ocupa el primer plano, sino el hombre. Ella es la inspiradora de todas las aventuras. Duby llama a esta característica “género de evasión”, pues no muestra a la mujer como realmente es, sino a la imagen idealizada que los hombres tienen de ella. Así, la literatura fue creando modelos dignos de imitación. Seguramente, igual que hubo halcones llamados Lanzarote y Galván, también se pusieron de moda nombres como Oriana, Ginebra, Melibea o Iseo, aunque “debemos cuidarnos de creer que las esposas de los señores se comportaban generalmente como Ginebra, como Enide o como la imaginaria condesa de Die”.<sup>63</sup> Si bien el modelo cortés fue recibido

<sup>62</sup> Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, ed. de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela, 1993, p. 42

<sup>63</sup> Carlos García Gual, *Primeras ...*, p. 304

favorablemente e influyó mucho en las costumbres –podría decir que incluso las cambió– la realidad superaba, para bien o mal, a la literatura.

Duby explica el *fine amour* como una forma de practicar las buenas maneras y la cortesía, elementos de distinción de la sociedad masculina. Gracias a ellos el caballero se diferenciaba perfectamente del villano, quien sin buena posición e inculto, resultaba incapaz de darse al juego cortés.

### e. Trayectoria de la novela de caballerías en España

Menéndez y Pelayo coincide con García Gual al explicar la aparición de los libros de caballerías en España. Ambos plantean que no son un producto típicamente castellano sino que suelen ser traducciones o imitaciones. Para el siglo XIV, en novelas como el *Amadís de Gaula* o el *Tirant le Blanc*, el género es ya más “nacional” y “se impone en la moda cortesana en toda Europa durante una centuria.”<sup>64</sup>

La novela de caballerías nació, pues, de una idea colectiva medieval y no es más que la prolongación de los temas épicos, en franca decadencia. En el momento en que los juglares ya no “componían” tanto y las narraciones se hacían ya para ser leídas y no oídas, surge la novela.

Entre los temas épicos y novelescos hay diferencias notables. En la épica el héroe lucha, con bastante seriedad, por su patria. Cumple a la perfección el pacto vasallático con su rey, defiende sus feudos y también a su familia. En la novela de caballerías hay un ambiente más relajado, y el caballero busca y encuentra siempre aventuras nuevas contra hombres malvados que tienen poderes mágicos. Gracias a este afán de aventura el caballero es más libre, tiene más movilidad y puede ayudar más fácilmente a

---

<sup>64</sup> Menéndez y Pelayo. *Orígenes...*, p 208.

las damas y a los oprimidos. El héroe épico suele pelear en un solo territorio, es el principal defensor del honor de su señor, mientras que el caballero busca más su beneficio personal, y su vasallaje, más honorífico que social, implica su fama. Además, al caballero -más que la orden de un rey o los elementos religiosos, aunque sean importantes-, lo mueve el afán de obtener méritos para ganar el afecto de su dama.

Aparte de todas estas características, la épica es un género que habla del pasado, un pasado histórico, y el héroe transmite y representa valores de la colectividad. El protagonista de la novela, además de poseer un carácter más individual, no está tan vinculado con un destino histórico, porque la novela suele ser ficción. Estas novelas de caballerías o aventuras tienen un desarrollo distinto y algunas características diferentes en España que en el resto de Europa. Empecemos por describir el tipo de crítica que han recibido:

Según Deyermond, históricamente se ha descuidado el estudio crítico de los libros españoles “de aventuras” o “romances”, como él prefiere llamarlos, ampliando el género. Lo explica así:

It can scarcely be argued that this neglect is due to lack of material: the extant romances far outnumber not only the extant epics, but also the total number including the lost epics which can be traced in the chronicles [...] Nor is due to a failure of quality: a genre that includes *Amadis*, the *Libro de Apolonio*, *Alexandre*, *Cárcel de Amor*, *Zifar*, and *Grisel y Mirabella* can stand comparison with most others in medieval Spanish. The neglect cannot be due to the derivative nature of most of the works: Middle English, like Spanish, romances are very frequently translations or adaptations from French, yet their study has not been impeded [...] If, then, the neglect of romances as a genre cannot be explained by lack of quantity or of quality, or by the dependence of most romances on other works, the causes must be sought elsewhere. They are, I believe, twofold: linguistic and psychological.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> A Deyermond, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, *Hispanic Review*, 43, 3, 1975, pp. 242-243. Las causas del “descuido” se exploran en detalle en las pp. 243-246 y las consecuencias para la crítica en las pp. 246-247.

La causa lingüística de esa falta crítica radica en la carencia de un nombre preciso en español para las obras de ese género, tanto en la época de su creación, como hasta nuestros días, dice Deyermond. No obstante –agrega–, los libros de aventuras medievales franceses también han carecido de ese nombre preciso, y eso no ha impedido su estudio. Fue la causa psicológica, unida a la lingüística, la que explica cabalmente el fenómeno. Surgió esta barrera psicológica de un deseo de combatir la leyenda negra y de reevaluar el pasado de España, deseo preconizado por muchos intelectuales a raíz del desastre del 98. Así, se identificó el género literario medieval de aventuras con características nacionales, con lo castellano, con lo popular y lo realista, puntualiza Deyermond. Al parecer, esta identificación la hizo principalmente Menéndez Pidal, que se dedicó, junto con algunas generaciones de hispanistas, a estudiar sólo obras realistas y a descuidar el análisis de novelas de carácter “fantástico” y más europeo.

Plantea Menéndez Pidal que en total se conservan cincuenta libros españoles medievales de aventuras y, de acuerdo con la clasificación de Jean Bodel, los divide así: los de influencia francesa (como el *Noble cuento del Emperador Carlos Maynes*), los de bretona (como el *Lanzarote*) y los de influencia romana (como la *Historia Troyana*).

El ideal caballeresco es muy notorio en España, donde según Menéndez y Pelayo:

Suponen la mayor parte de los que tratan de estas cosas que la literatura caballeresca alcanzó tal prestigio entre nosotros porque estaba en armonía con el temple y carácter de la nación y con el estado de la sociedad, por ser España la tierra privilegiada de la caballería.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Menéndez y Pelayo, *Orígenes...*, p. 212

<sup>67</sup> *Textos medievales de caballerías*, ed. de José M. Viña Liste, Madrid. Cátedra, 1993, pp 164-165.

Los llamados libros de caballerías “extranjeros” fueron traducidos al castellano durante casi todo el siglo XV, aunque es difícil establecer esto por no contar con datos precisos sobre su autoría. Según Menéndez y Pelayo, los libros de caballerías más antiguos que se pueden leer en español son las historias contenidas en la *Gran conquista de Ultramar*, “vasta compilación histórica relativa a las Cruzadas.” Se cree que son poemas de origen francés, aunque no se sabe muy bien si el compilador los halló ya en alguna crónica en prosa. Lo que realmente nos interesa de esta crónica es su temática. A partir de la primera Cruzada se formó un ciclo épico que se dividió en cinco partes: la *Canción de Antioquía*, la de *Jerusalén*, los *Cautivos*, *Hellas* y la *Infancia de Godofredo de Bullón*. Estos poemas reúnen varios tipos de géneros: los hay tanto históricos como mitológicos de tradición oral. Si bien la *Gran conquista de Ultramar* no es un libro de caballerías, sí influyó notablemente en éstos; de hecho se narra como se practicaba “un juego que usaban los franceses antiguamente que llamaban tabla redonda”, que solía durar una semana y servía para adiestrar a los caballeros en el ejercicio de las armas. Se da toda la explicación del juego, aunque se le diferencia de la mesa redonda artúrica.<sup>67</sup> Menéndez y Pelayo habla de que se han señalado frases muy similares entre el *Caballero del Cisne* y el *Amadís de Gaula*, por ejemplo.

Se considera que la *Gran conquista de Ultramar* es el más antiguo de los libros de caballerías. No tuvo imitadores, pero a fines del siglo XIV y en todo el XV fueron puestas en castellano otras novelas del mismo ciclo

No se pueden dejar de lado, sobre todo como posterior influencia para las novelas españolas, las obras carolingias, las que Menéndez y Pelayo llama “novelas independientes”.<sup>68</sup> Generalmente se trata de poemas del ciclo bretón,

<sup>67</sup> *Textos medievales de caballerías*, ed. de José M. Viña Liste, Madrid. Cátedra, 1993, pp 164-165

<sup>68</sup> *Ibid*, pp 255 y 260.

de los cuales se pueden encontrar pistas en España a partir del siglo XIII; se trata de libros o composiciones exóticas que desvelan un ámbito oriental, sensual y mágico. Son poesías fantásticas ajenas a la Edad Media occidental, y, sobre todo, al cristianismo. Aunque los celtas de las Galias y de España fueron completamente absorbidos por los romanos, no pasó lo mismo en Gran Bretaña. Ahí la conquista fue distinta y las costumbres célticas prevalecieron por más tiempo, se conservaron más; obviamente estas costumbres y estos elementos sensuales y mágicos se describieron en la literatura.

En este apartado del trabajo me parece importante destacar la opinión de Avallé Arce: al estudio de la novela de caballerías se le ha solido insertar en una misma denominación genérica que puede prestarse, muy fácilmente, a confusión. De esta manera, todo es novela o todo es libro de caballerías y no se debe confundir el análisis del fenómeno caballeresco, pues un mínimo conocimiento general del tema nos llevará a concluir que no se deben insertar bajo una misma “nomenclatura” obras tan distintas como son, por ejemplo, el *Amadís de Gaula* y el *Zifar*; aunque ambas tengan características similares, su argumento y su desarrollo son completamente distintos.

Rougemont considera que los *roman* bretones reflejan y mantienen la “regla caballeresca” y la ideología feudal. Además estos *roman*, que suplantaron a la canción de gesta, dan a la mujer un papel más protagónico, y el caballero es ya vasallo de la dama, aunque no deje de ser vasallo de su señor. Rougemont define lo que sería uno de los ideales caballerescos cuando dice:

Es probable que la caballería cortesana no fuese mucho más que un ideal. Los primeros autores que hablan de ella tienen la costumbre de deplorar su decadencia ; pero olvidan que, tal como ellos la desean, apenas acaba de nacer en sus sueños.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Denis de Rougemont. *Amor y occidente*, Barcelona Kairós, 1986, p. 33.

Los *roman*, y posteriormente la novela caballeresca, exaltan valores y modos de vida de los verdaderos caballeros, los de carne y hueso, que sí seguían ciertas reglas del amor cortés y que eran cortesanos.

Según Deyermond, el *Libro del Cavallero Zifar* es una historia de familias separadas y reunidas. Si bien en buena medida lo es, lo verdaderamente importante del *Zifar* es el uso de la ley de movilidad social, el continuo ascenso social del caballero gracias a sus aventuras. Para Menéndez y Pelayo el *Zifar* no es libro de caballerías espirituales sino mundanas, recargado en extremo de máximas, sentencias y documentos morales y políticos

Al *Zifar* se le considera la primera novela de aventuras de caballerías originalmente castellana. Las fuentes de inspiración son las castellanas anteriores al siglo XIV, ya que el *Zifar* es de principios del mismo, y muchas de ellas son traducciones.

Martín de Riquer dice en el prólogo a su edición de la obra citada que muchos autores de *romans* y libros de caballerías trataban de dar autoridad y prestigio a sus obras fingiendo que eran versiones de relatos escritos en la antigüedad. Cristina González plantea que es una traducción libre no literal, pues tiene muchos elementos castellanos. Dice también que fue trasladada y enmendada, esto es, que se aplicaron los procedimientos habituales de composición de las obras literarias en la Edad Media. Además, el prólogo del *Zifar* lo confirma: “Pero esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quesieren emendar. Eçertas deuenlo fazer los que quisieren e la sopieren emendar sy quier.”<sup>70</sup>

Cristina González considera que el *Zifar* sí es la primera novela de caballerías castellana en la medida en que es traducción libre, al lado de las

novelas artúricas que son traducciones literales. En cuanto a su temática, como mencionó Deyermond, el *Zifar* es una novela de separaciones y encuentros, separaciones que se dan ya sea por el juego del destino o bien por la búsqueda del ascenso social de sus protagonistas.

Según Menéndez y Pelayo, el mayor mérito del *Zifar* no radica en que sea la primera novela de caballerías cuya fecha conocemos, sino en su estructura y su manera de narrar, llena de frases proverbiales y moralejas evidentemente populares. Esta característica hace del *Zifar* un libro de caballerías en el que se combina lo caballeresco, lo didáctico y lo hagiográfico; de ahí su gran riqueza, que retomará el mismo Cervantes: recordemos la similitud del Ribaldo en el *Zifar*, y de Sancho en el *Quijote*; ambos aconsejan siempre a su amo y ambos ascienden socialmente en algún momento de la obra. En cambio, en cuanto a este ascenso social, el personaje femenino del *Zifar* no tiene parangón en otras novelas de caballerías. En efecto, Grima, al ser secuestrada y alejarse de Zifar, tiene aventuras independientes, como la del reino de Orbyn, donde funda un monasterio y donde es vista como enviada de Dios; así su dimensión religiosa es mayor que la de Zifar. Grima es un personaje con un rico contenido que le da su misma movilidad social. Esta característica no atañe a Oriana en el *Amadís de Gaula*. Mientras Grima tiene, igual que Zifar, un ascenso social, Oriana ni lo tiene ni lo necesita pues la misma temática de la obra da más importancia a los elementos cortesés, mientras que en el *Zifar* los importantes son los religiosos.

---

<sup>50</sup> *Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: Rei, 1990, p. 19.



## f. La materia de Bretaña y sus antecedentes e influencias en España

Los antecedentes y la transmisión de los temas artúricos en la Península Ibérica son muy diversos y complejos. Al parecer, la hija de Enrique III, Leonor de Poitou, es uno de los primeros eslabones para seguir la penetración de la materia de Bretaña en España. Se cree que Leonor, al casarse con Alfonso VIII de Castilla, trajo consigo un manuscrito de la *Historia* de Monmouth, de la que pueden hallarse datos en el *Fuero General de Navarra* (1196) y en los *Anales Toledanos Primeros* (1219). Tiempo después, Alfonso el Sabio abreva en la *Historia* para conformar partes de su *General Estoria*, y de hecho incluye una traducción de la obra de Monmouth.

Asimismo, en la época de don Juan Manuel el uso de nombres como Lanzarote y Galván fue muy común. En el *Libro de la caza* hay un halcón al que llamaban “Lançarote”, que estaba en poder de Alfonso Peris Amigo. La utilización de esos nombres para designar animales ejemplifica la difusión y el éxito de la materia artúrica en castellano.<sup>71</sup>

Además de las partes dedicadas a los temas artúricos en su *General Estoria*, el Rey Sabio incluyó una poesía en el *Cancionero de Lisboa* y en algunas *Cantigas*. María Rosa Lida considera que las traducciones son posteriores, aunque hay nuevos datos que permiten plantear dos hipótesis principales, sobre todo en el ciclo de la *Post-Vulgata*: una primitiva versión en castellano, con su correspondiente en portugués, y una versión portuguesa traducida después al castellano.

<sup>71</sup> *Amadis de Gaula, op. cit.*, p. 32.

<sup>72</sup> María Rosa Lida, “La literatura artúrica en España y Portugal”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, p. 135.

Según María Rosa Lida,<sup>72</sup> fue en Cataluña donde la materia artúrica tuvo más auge. Esto quizá se deba a su vinculación lingüística con Francia y Provenza. Se cree que había un pequeño grupo noble capaz de entender la literatura artúrica sin necesidad de traducciones. En general, las traducciones de las obras artúricas son del siglo XIV, como el *Josep Abaramatia* portugués (1313) o el *Tristán* castellano (1343).

El primer libro artúrico catalán, anunciado por Pedro IV en 1362, es la *Storia del Sant Grasal*. Esta fecha es algo tardía, si la comparamos con la aparición de los textos sobre tema artúrico en Castilla.

La utilización de la tradición artúrica en los textos castellanos es bastante evidente. En el *Zifar*, por ejemplo, hay claras referencias artúricas en dos de sus episodios: el del Caballero Atrevido y el de las Islas Doradas; en este último se incluyen aventuras sobrenaturales en un país situado bajo las aguas de un lago misterioso y en islas distantes y mágicas. Hay también cinco poemas líricos que se conservan en el *Cancionero* de Lisboa, llamados *Lais de Bretaña* (siglo XIII) con rasgos o frases similares a las obras artúricas. Según Lida, los lais 1, 3 y 4 son traducciones libres del *Tristán* francés en prosa; el segundo incluye una frase de la *Suite du Merlin* francesa: “elles dient que malgre en ait le Morholt”, y el quinto repite lo que dice la Vulgata sobre Lanzarote: “Li mielres chevalier del monde”.<sup>73</sup>

Juan Vivas, un fraile que se mencionó tanto en textos españoles como portugueses, tradujo lo que se conoce como *Seudo-Boron*, obra cíclica que incluye la *Estoire del Saint Graal*, el *Merlin* y la *Suite du Merlin*. La traducción completa no se conserva más que en pequeños fragmentos de distintas partes. La *Estoire del Saint Graal* se conoce como el *Libro de Joseph*

---

<sup>73</sup> María Rosa Lida, *op. cit.*, p. 140

*Abarimatía*. La traducción de Vivas del *Merlin* y de la *Suite du Merlin* nos llegó en tres formas: la *Estoire de Merlin*, que se encuentra en el mismo manuscrito que el *Libro de Joseph Abarimatía*, fragmento castellano con influencia leonesa y que está en un manuscrito fechado en 1469; el *Merlin* y la *Suite* se llaman *Baladro del Sabio Merlin con sus profecías*, texto impreso en Burgos en 1498 y después en Sevilla en 1535. Estos dos textos castellanos forman parte, a su vez, de una *Demanda*.

Debemos situar las traducciones de Vivas alrededor de la época en que los leoneses tuvieron una “breve actividad literaria” que conocemos sólo a través de versiones derivadas, castellanizadas.

El *Lancelot* hispánico también se conserva sólo en fragmentos y su redacción es tardía. Existe un *Lançarote* gallego-portugués en un manuscrito de 1350 que, al parecer, tiene algunos capítulos basados en una parte del *Lancelot* de la *Vulgata*. También hay dos versiones castellanas del *Tristán* francés en prosa: una del siglo XIV; otra, más modernizada, conocida como el *Tristán de Leonís*, impresa en 1501 y reimpresa en 1528 y 1534.

A pesar de las traducciones y reediciones de las obras artúricas, la literatura con esa temática en la Península es poco original y sin mucho valor literario no logra acentuar suficientemente el elemento sobrenatural característico de las aventuras de la materia de Bretaña, ni la fuerza irresistible del amor, ni la modalidad mística de los relatos del Grial. Estos “defectos” son evidentes en a *Demanda* castellana, en la que se exageran las aventuras y torneos y, en general, las acciones guerreras del caballero o la cortesía con las damas, lo que hace el relato monótono por tanta hazaña caballeresca. Al parecer, sólo en la *Demanda* portuguesa, fiel al *Seudo-Boron*, se tiene lógica en los relatos y en los distintos tipos de personalidad y caracteres de los personajes. La *Demanda* portuguesa y el *Baladro* castellano (1498) son las

únicas obras rescatables sobre la mediocridad de las traducciones francesas, en su mayor parte literales.

La influencia y el éxito de la materia de Bretaña en las novelas de caballerías escritas en la Península se extendieron con cada nuevo rey.

Así, dicha influencia fue tenue en un principio, como se aprecia en el *Zifar*, y muy evidente después, como en el *Amadís de Gaula*. En efecto en el *Zifar* hay dos episodios, mencionados por Lida, de “color artúrico”: el del Caballero Atrevido y el de las Islas Dotadas. En ambos se aprecian elementos de amor cortesano y de honor caballeresco, pero, en general, el resto del *Zifar* “se opone a los relatos artúricos” por su evidente carácter religioso. En el *Amadís* la influencia artúrica se fortalece. Se toman de esa tradición nombres, epítetos y títulos, además de aventuras e incluso episodios idénticos, como ha demostrado María Rosa Lida.

En el *Amadís de Gaula*, por ejemplo, Oriana pide a Perión que arme caballero a Amadís:

Oriana vino ante el Rey, y como la vio tan hermosa bien creía que en el mundo su igual no se podía hallar, y dixo:

-Yo os quiero pedir un don.

-De grado -dixo el Rey- lo haré.

-Pues hacedme esse mi Donzel cavallero.<sup>74</sup>

En este pasaje hay semejanza con el *Lancelot*, como subraya Lida. Aún más, el argumento principal del *Amadís* es igual al del *Lancelot*: en ambas obras un joven de origen desconocido, rico heredero, crece y es armado caballero en la corte de un rey, donde además se enamora de la hija o de la esposa, en el segundo caso. Otra semejanza consiste en que los dos caballeros conquistan una isla alejada y hermosa, la Ínsula Firme y la *Joyeuse Garde*, respectivamente, donde llevan a sus damas en momentos felices o peligrosos.

<sup>74</sup> *Amadís de Gaula*, op. cit., p. 277.

Hay en las dos obras un grupo de nobles parientes del protagonista o del rey. También existen magos protectores, como Urganda y Merlín, o enemigos como Arcaláus y Niniana. Según Lida, no se puede dejar de insistir en la importancia de la imitación en el *Amadís*; ofrece una síntesis de los rasgos distintivos de una típica novela artúrica y encauza en esta dirección a la literatura caballeresca hasta la parodia de Cervantes. En la novelística catalana hay también cierto parecido entre el *Curial e Guelfa* y la ficción artúrica. Al comenzar el libro segundo se habla del *Tristán y Lancelot* catalanes. Además, en el sueño de Guelfa danzan parejas como Tristán e Iseo y Lanzarote y Ginebra.<sup>75</sup>

También *Tirant lo Blanc* (1460) tiene pasajes que remiten al ciclo artúrico. En general los personajes admiran y exaltan a los caballeros de la Mesa Redonda. Tirante pide a un ermitaño que lo aleccione sobre la caballería: el ermitaño le lee partes del libro *Árbol de batallas* y enumera caballeros famosos. Después hay, igual que en el *Amadís*, la caracterización de una dama como “La Bella sin Par”: “Casandía, hija del duque de Prohencia, tocó el escudo de menos Valer. La Bella sin Par, hija del duque d’Anjou tocó el escudo de Honor.”<sup>76</sup>

Hay también en la Península episodios como *Estoria de dos amadores*, que Juan Rodríguez del Padrón insertó en su *Siervo libre de amor* (1440) con claras características artúricas.

La difusión de las leyendas artúricas en España y Portugal presenta rasgos típicos de las literaturas hispánicas. Se conocieron inicialmente en versiones francesas y se pusieron de moda en una élite aristocrática.

<sup>75</sup> María Rosa Lida, *op. cit.*, pp. 144-145.

<sup>76</sup> Joanot Martorell, *Tirante el Blanco*, ed. de Martín de Ruquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1974, pp. 103-106 y 225

## II. EL AMADÍS DE GAULA

### I. Versiones y referencias

La primera versión del *Amadís de Gaula* está fechada en 1285, durante el reinado de Sancho IV (1284-1295), “cuando comienza el cultivo de la prosa artística castellana ” A partir de ese texto primitivo, Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo, reconstruyó el texto agregándole el Libro Cuarto. La versión de Montalvo está fechada en 1508 en Zaragoza. Después hizo un nuevo añadido que los especialistas en el tema suelen llamar Libro Quinto, pero que se conoce más como las *Sergas de Esplandián* (Sevilla, 1510), en el que plantea un final muy distinto para los enamorados protagonistas.

Por otra parte en 1957, a Antonio Rodríguez Moñino le llegaron desde Almería cuatro fragmentos manuscritos castellanos salvados al cambiar las encuadernaciones de unos viejos volúmenes. Los manuscritos resultaron ser los capítulos XV, XVII, XX y XXII del Libro Tercero del *Amadís*, según la numeración de Montalvo. Están escritos en castellano-leonés –lo que no es de extrañar pues el *Amadís de Gaula* tenía gran popularidad en Castilla y León a principios del siglo XVI– y fechados en 1420. Después, en 1978, Derek Lomax encontró en el *Libro de Confesiones* (1318), de Martín Pérez y escrito en castellano, lo que parecía un hecho formidable, como leyó el nombre “Amadin”, dio por seguro que esa era la más antigua referencia al *Amadís de Gaula*. Sin embargo, Avalor Arce, quien en un principio había dado por bueno el hallazgo, rectificó su criterio y arguyó lo siguiente: que lo que debía de decir es “amandi”, del libro de Ovidio *De arte amandi*. Por eso califica de pseudo-hallazgo, al de Lomax, pues evidentemente la confusión de “amadin”

por “amandi” se debió a una errata del copista. No obstante, se permite una sutileza psicológica y sostiene la relevancia del hallazgo como el testimonio más alejado en el tiempo de la historia del *Amadís*.<sup>1</sup> Esos son, hasta ahora, los dos textos tempranos y la más antigua referencia que se tienen sobre el *Amadís de Gaula*. La temática del texto primitivo y la reconstrucción de Montalvo es lo que se propone analizar Avalor Arce en su estudio. Evidentemente, entre el *Amadís* primitivo y el de Montalvo hubo algunas alusiones intermedias al texto. Una de ellas es la de Pero Ferrús (1370) que, en el *Cancionero de Baena* (núm. 305) escribe:

Amadýs el muy fermoso  
 las lluvias e las ventyscas  
 nunca las falló aryscas  
 por leal ser e famoso:  
 sus proesas fallaredes  
**en tres lybros e dyredes**  
 que le Dyos dé santo poso.<sup>2</sup>

Ferrús confirma que en su época circulaba un *Amadís* en tres libros y que seguramente fue Montalvo el que agregó el cuarto. Aunque no hay documentación suficiente como para asegurar que ese texto se dividiera en tres libros, resulta sugerente la presentación de Montalvo en el *Prólogo* de su edición:

corrigiendo estos tres libros de *Amadís*, que por falta de los malos escritores o componedores muy corruptos e viciosos se leían.<sup>3</sup>

Según María Rosa Lida, otras referencias al *Amadís* primitivo son las de Juan García de Castrojeriz y Pero López de Ayala en el siglo XIV.

<sup>1</sup> Juan B. Avalor Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 96-98 y 101.

<sup>2</sup> María Rosa Lida, "El desenlace del *Amadís* primitivo", en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, p. 149.

<sup>3</sup> Idem.

Resumiendo, la versión y las referencias más importantes y conocidas hasta hoy, anteriores a Montalvo, son: el seudo-hallazgo de Lomax (1318); la referencia de Pero Ferrús (1370); las de Juan García de Castrojeriz y Pero López de Ayala, también del siglo XIV; y, por último, los capítulos encontrados por Rodríguez Moñino, que son del siglo XV.

## 2. Trayectoria del *Amadís de Gaula*

Con respecto a la trayectoria del *Amadís de Gaula*, es decir, a su desarrollo e influencias en la novela de caballerías, estudiaré principalmente los trabajos de Juan Manuel Cacho Blecua y de Juan Bautista Avalle Arce. Cacho Blecua revisa las tesis portuguesa y castellana sobre la autoría del *Amadís*, y da un panorama general del ámbito literario que lo rodea y de la estructura del texto. Por su parte, Avalle Arce analiza los recursos literarios usados en cada libro del *Amadís*, así cómo su argumento y estructura; además compara el desarrollo de algunos personajes, como Oriana, en el supuesto texto primitivo y en el de Montalvo. Al parecer, en el texto primitivo y en las posteriores redacciones, anteriores a Montalvo, el *Amadís* tenía un sangriento y desolador final. Entre un gran torrente de crímenes se incluía la muerte del héroe, a manos de su hijo Esplandián y el suicidio de Oriana al darse cuenta de los hechos.

La muerte de Oriana, en el texto primitivo, la reitera Fernán Pérez de Guzmán en un *dezir* del *Cancionero de Baena*, donde cita a las tres reinas que tuvieron una muerte violenta y triste:

Gynebra e Oriana  
E la noble reyna Yseo,  
Minerva e Adryana, dueñas de gentyl asseo,



Segund que yo estudio e leo  
 En escrituras provadas  
 Non pudieron ser libradas  
 Deste mal escuro e ffeo.<sup>4</sup>

Pero Ferrús, en el poema que ya he citado, hace referencia a la muerte de Amadís. Al decir “que le dé Dyos santo poso” es lógico pensar que se refiere al alma del protagonista. Así, concluyo que la versión que leyó Ferrús en las últimas décadas del siglo XIV terminaba con la muerte de Amadís.

Por otra parte, en el texto primitivo se presenta a Esplandián como el caballero culpable de la muerte de su padre, e indirectamente de la de su madre. Esplandián y el ermitaño que lo cria, Nasciano, aparecen en los fragmentos de 1420 lo que me hace concluir que, en primer lugar, Montalvo continuó con una historia ya existente y que en aquel texto Amadís sí moría.

Avalle Arce analiza las historias de Amadís, Oriana y Esplandián en el texto primitivo y las compara con el desarrollo de estos personajes en la versión de Montalvo. En dicha versión Oriana y Amadís viven felices en la Ínsula Firme.

La muerte de Oriana se menciona en las *Sergas* (cap. XXIX), pero no en la versión de Montalvo, en donde el regidor sólo plantea la posible muerte de Amadís como una forma de satisfacer la curiosidad de sus lectores que, seguramente por la tradición oral, sabían del trágico final del texto primitivo.

El *Amadís de Gaula* en su evolución cronológica tiene muchas ampliaciones textuales que concluyen con el verdadero sello caballeresco y cortés que Montalvo imprimió a su refundición.

Para sustentar su análisis sobre la estructura del texto primitivo, Avalle Arce sigue dos tipos de método comparativo. Uno, que se debe a Otto Rank,

<sup>4</sup> “Dezir de Fernán Pérez de Guzmán”, vv. 65-70, *apud* Brian Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, t. 1, manuscritos Barcelona, Ateneo, Madrid, Biblioteca March, Salamanca Biblioteca española del siglo XV, Universidad de Salamanca, 1990, p. 521.

quien define los tópicos de la vida del héroe folclórico; otro, de Lord Raglan, sintetiza la personalidad del héroe occidental.<sup>5</sup> Ambos autores coinciden al establecer las principales características del héroe, las cuales resultan útiles para desentrañar algunos tópicos sobre el carácter de Amadís: – His mother is a royal virgin, his father is a king and often a near relative of his mother...-<sup>6</sup> y de algunos personajes. El mismo Raglan presenta algunas conclusiones sobre su esquema histórico-folclórico del héroe.

The first point to be noted is that the incidents fall definitely into three groups –those connected with the hero's birth, those connected with his accession to the throne, and those connected with his death. They thus correspond to the three principal *rites de passage* –that is to say, the rites at birth, at initiation, and at death<sup>7</sup>

Rank y Raglan no se conocieron pero llegaron a resultados muy parecidos. El esquema de Raglan es más útil para estudiar a Amadís ya que el de Rank está enfocado desde un punto de vista más psicológico.

El texto primitivo tiene una total inspiración artúrica, y el de Montalvo, aunque la conserva mucho, es una versión más "española." Sin lugar a dudas, el *Amadís* de Montalvo es la más brillante españolización del tema artúrico.

En general, la literatura tiende a tomar como modelos referencias de obras anteriores. Es el caso del *Amadís de Gaula* que logra recapitular y dar nuevos matices a buena parte del ciclo artúrico y éste, a su vez, abreva en la rica tradición celta. Recordemos, también, que como muchos cantares de gesta y novelas, la leyenda de Tristán, fue prosificada, ampliada y transformada durante el siglo XIII. Este ejemplo me lleva a concluir que, siempre, en la

<sup>5</sup> Juan B. Avallé Arce, *op. cit.*, p. 104-105.

<sup>6</sup> Lord Raglan, *The Hero. a Study in Tradition, Myth and Drama*, Londres, 1936. Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings*, ed. de Philip Freund, Nueva York, 1959, *apud* Juan B. Avallé Arce, *op. cit.*, p. 103-115.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 105

historia de la literatura los relatos se adaptan al voluble gusto de las generaciones. Por eso no es de extrañar el desenlace del *Amadís* primitivo con respecto al actual.

Sobre la edición de Montalvo cabe analizar su estructura y algunos episodios importantes. En el Libro Primero del *Amadís de Gaula* se usa el recurso narrativo del entrelazado (*entrelacement*)<sup>8</sup>, que consiste en mezclar las aventuras, en este caso, de Amadís, Galaor y Agrajes. Montalvo, con bastante ingenio, salta de un episodio a otro sin más que un mínimo aviso como: “dejemos a Amadís con su pesar y pasemos a ver lo que le aconteció a Galaor”, o alguna frase similar. Esta técnica también es muy común en la literatura artúrica –en la obra de Malory y en la *Mort le roi Artu* se usa bastante– e incluso en obras como el *Orlando furioso*. Pero en el *Amadís de Gaula* la vemos desde el primer capítulo<sup>9</sup> con el amor de Perión y Helisena, y el posterior nacimiento de Amadís; después se da un corte narrativo y se introduce al héroe (capítulos I y II), luego hay otro corte y se narra la boda de los padres de Amadís, lo que introduce a un nuevo personaje: Galaor. Así es como, en general, se arma el primer libro. La estructura novelística de éste es muy variada y lo mismo ocurre con los ambientes geográficos que son objeto de la narración. También se utilizan ciertas figuras retóricas como la amplificación y la digresión.<sup>10</sup>

Además del uso de figuras retóricas y del entrelazado, el *Amadís* de Montalvo conserva muchos elementos folclóricos, al igual que el texto primitivo. Las formas y características de la narrativa folclórica europea

<sup>8</sup> Se le llama “entrelacement” o “interlace” según Eugène Vinaver, introductor del término en su obra *Form and Meaning in Medieval Romance*, Oxford: Oxford University Press, 1966, *opud* Juan B. Avalle Arce, *op. cit.*, p. 147

<sup>9</sup> *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, pp. 227 y sig

<sup>10</sup> La amplificación o *amplificatio* consiste en subrayar algún tema a través de su reiteración. La digresión es uno de los conceptos más usados para el realzamiento de ese tema, cfr. Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 1985, p. 44.

fueron estudiadas por Axel Olrik, quien definió las llamadas *leyes épicas del cuento popular*<sup>11</sup> y su relación con el *Amadís*, como la *Ley de la Repetición* (*das Gesetz der Wiederholung*) que se basa en la única posibilidad de la literatura oral tradicional: reiterar las características de un personaje o un hecho para subrayar su importancia. Este es un recurso muy frecuente en el *Amadís de Gaula* que se puede observar en muchos episodios, como el abandono del héroe al nacer o la reiteración de la belleza de Oriana.

La estructura general del Libro Primero está bien trazada y se basa, sobre todo, en el *entrelacement*, aunque inserta personajes que no fueron creados por Montalvo como Florestán, que aparece en los fragmentos de Rodríguez Moñino, “y que es un personaje de cuento folklórico injertado en una novela de caballerías.” Lo mismo ocurre con Briolanja<sup>12</sup> que tiene un desarrollo distinto, como la enamorada de Amadís, en el texto primitivo y en sus posteriores refundiciones, anteriores todas a la mágica mano de Montalvo. Me parece acertada la opinión de Avalor Arce cuando dice:

La intromisión de Briolanja en el argumento primitivo obedeció a una doble intención: la primera, ampliar el exiguo argumento, y la segunda, ampliarlo con una prueba a la lealtad amorosa de Amadís.<sup>13</sup>

Las versiones, tan distintas entre sí, del episodio de Briolanja conocidas por Montalvo, son la prueba de varias refundiciones en el texto.

Por otro lado, la estructura interior del *Amadís de Gaula* nos deja ver tres características relevantes desarrolladas a lo largo del texto: la aventura, la aventura amorosa y la político-cortesana. Estos tres elementos se mezclan gracias al *entrelacement*. El primero se refiere a las aventuras y hazañas de los héroes, que reflejan las condiciones de nacimiento, como que Amadís, en una

<sup>11</sup> Cfr. Juan B. Avalor Arce, *op. cit.*, pp. 151-158 para ver con más detalle los postulados de Olrik.

<sup>12</sup> *Ibid*, pp. 160-163

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 165.

clara referencia bíblica, sea echado al agua, o la importancia de su linaje, al que sólo accede por sus méritos. El linaje reafirma sus hazañas heroicas, y éstas, a su vez, lo consolidan. Lo que se hereda y lo que se adquiere son rasgos que se adhieren y se explican juntos. Además, todos estos rasgos se dan en el ámbito de la corte, que es, en los dos primeros libros, la de Lisuarte. El segundo elemento se basa en el amor entre Oriana y Amadís, el eje sobre el que giran todas las aventuras. El tercero se refiere a las relaciones en la corte y a su vínculo político con los protagonistas, pues siempre al ingreso a la corte lo antecede una crucial aventura.

En el Libro Segundo del *Amadís* el recurso narrativo vuelve a ser el *entrelacement*, pero hay una gran cantidad de ámbitos geográficos nuevos: además de aparecer Gaula, Escocia o Gran Bretaña, en el mencionado Libro se introducen mágicos e importantes lugares para la acción como la Ínsula Firme o la Peña Pobre. Sin embargo, esta última sólo aparece como el gran refugio de Amadís, para hacer penitencia, ante los tremendos celos de su amada.

En este Libro también se insertan en la trama nuevos y variados incidentes como la descripción de las mágicas maravillas que hay en la Ínsula Firme y la conquista de su señorío por Amadís, así como el embarazo de Oriana.

Una de las hipótesis reiteradas sobre el *Amadís de Gaula* es la que supone la existencia de una versión portuguesa. A lo largo del tiempo han surgido diversas ideas, algunas realmente fantásticas, sobre el *Amadís*. Se le ha atribuido desde a un moro español hasta a Santa Teresa, pasando por posibles autores gallegos, franceses o portugueses. Según Cacho Blecua, la tesis portuguesa se basa en tres argumentos: la supuesta autoría de Vasco de Lobeira, la incorporación al texto de la canción “Leonoreta fin roseta”, que es la traducción de una poesía de Joao de Lobeira, y la intervención del infante

Alfonso de Portugal.<sup>14</sup> Revisemos cada hipótesis. Al parecer, el primer dato de la autoría de Vasco de Lobeira está en la *Chrónica do Conde Dom Pedro de Menezes* (1454), de Gomes Eanes de Zurara, (cap. LXIII) que dice:

Muitos Auctores cubiciosos de alargar suas obras, forneciam seus Livros recontando tempos, que os Princepes passavam em convites, e assy de festas e jogos, e tempos allegres de que se nom seguia outra cousa, se nom a deleitacao d'elles mesmos, assy como som os primeiros feitos de Inglaterra, que se chamava Gram Bretanha e assy o Libro d'Amadis, como quer que soamente este fosse feito a prazer de hum homem, que se chamava Vasco de Lobeira em tempo d'El Rey Dom Fernando, sendo todas las cousas do dito Livro fingidas do Autor<sup>15</sup>

Es común que muchos escritores portugueses atribuyan el *Amadís de Gaula* a Lobeira. Joao Barros, en *las Antiguedades e cousas notaveis de Entre Douro e Mino e de outras mitas de España e Portugal* (1549), asigna los cuatro libros del *Amadís* a Vasco de Lobeira y plantea que los castellanos lo tradujeron y se apropiaron de él. También en los *Poemas Lusitanos* (1598), de Antonio Ferreira, hay dos sonetos en lengua arcaica que se refieren a los amores de Amadís y Briolanja. En 1586 el arzobispo de Tarragona, Antonio Agustín, también atribuye la obra a Lobeira. En sus *Diálogos de Medallas* dice:

Por estas ni por otras antiguallas no se puede saber mas de lo que dizen diversos escritores, a los quales doi yo en esto tanto crédito como a Amadís de Gaula, el qual dizen los Portugueses que lo compuso Vasco Lobera<sup>16</sup>

Sobre Joao de Lobeira y la autoría de la canción que menciona a la hermana de Oriana, hay grandes lagunas. Por ejemplo, que al terminar la primera estrofa haya un espacio en blanco y que después el texto prosiga normalmente con otros poemas nos puede llevar a concluir que hay que

<sup>14</sup> *Amadís de Gaula, op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>16</sup> *Opera Omnia*, vol. VIII, Lucae, 1774, p. 23, *apud Amadís de Gaula, op. cit.*, p. 59.

apartar a la canción del corpus de la primitiva lírica portuguesa y que, quizá, no pertenezca a Joao de Lobeira.

El autor del texto insertado en el *Amadís* quizá nació entre 1400 y 1430. Por la época no parece tener sentido la traducción de un texto del gallego-portugués cuando es una lengua que se habla comúnmente en Castilla. La canción tiene una estrofa más que no tiene antecedente del gallego-portugués, y el uso de tres rimas iguales seguidas (abbba accca) no es común en la poesía cancioneril:

Aunque mi quexa parece  
referirse a vos, señora,  
otra es la vencedora,  
otra es la matadora  
que mi vida desfalece:  
aquesta tiene el poder  
de me hazer toda guerra;  
aquesta puede fazer,  
sin yo gelo merescer,  
que muerto viva so tierra <sup>17</sup>

Lo que resulta de todo esto es que el éxito del *Amadís* fue tal, que muchos autores escribieron sobre el texto, y algunos hicieron una pequeña y bonita canción alusiva a uno de sus personajes, como se ha dicho. El personaje es la hermana de Oriana y la cuarteta inicial de la canción dice así:

Leonoreta, fin roseta,  
blanca sobre toda flor,  
fin roseta, no me meta  
en tal cuyta vuestro amor. <sup>18</sup>

La intervención de Alfonso de Portugal aparece mencionada en el capítulo XL del Libro Primero del *Amadís*:

Mas esto sabido por Amadís, dio enteramente a conoscer que las angustias y dolores con las muchas lágrimas derramadas por su señora Oriana no sin

<sup>17</sup> *Amadís de Gaula, op. cit.*, p. 63

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 62

grand lealtad las passava, ahunque el señor infante don Alfonso de Portugal, aviendo piedad de esta fermosa doncella, de otra guisa lo mandase poner.<sup>19</sup>

Por otra parte, en los dos sonetos de los *Poemas Lusitanos*, ya mencionados, hay una nota final donde el editor dice que esos sonetos los hizo su padre en tiempos de don Dionís, en honor del infante don Alfonso (1290-1357) hijo del rey, y a favor de Briolanja. Plácese sugiere que este infante es Alfonso de Portugal, que además se casó con Isabel, la hija de los Católicos, en 1490, y su explicación me parece la más lógica:

Lo más verosímil es que Montalvo hiciera alusión al malogrado infante portugués contemporáneo y que fuera éste quien mandó que se diera un desenlace feliz para el amor de Briolanja a Amadís. Una vez muerto el infante, ya no quedaría motivo para publicar lo mandado por él, pero sí hacer mención de ello para realzar el prestigio del refundidor.<sup>20</sup>

Para concluir falta mencionar el hecho fundamental de toda esta hipótesis portuguesa: no hay ningún *Amadís de Gaula*, conocido hasta ahora, escrito en esa lengua. Al parecer existió uno que estaba fichado en un catálogo portugués de 1686, aunque bien puede tratarse de una traducción y no de una obra original.

Cacho Bleuca concluye sobre las tres hipótesis lo siguiente:

1) Parece significativo que por las fechas en las que los críticos portugueses han fijado la intervención de Lobeira (1383-1385) sean frecuentes las alusiones a la existencia de un *Amadís* primitivo, como la de Pero Ferrús.

2) Aunque se demostrara la autoría de Joao de Lobeira de la canción –cosa bastante improbable–, esto no implica que sea el autor

<sup>19</sup> *Ibid*, p 612

<sup>20</sup> *Amadís de Gaula*, ed. de E. Plácese, Madrid: CSIC, 1959-1969, vol.III. pp. 922-923, *apud Amadís de Gaula*, *op cit*, p 64.



del *Amadís*, ni muchísimo menos. Tal como nos ha llegado, el texto es una prueba en contra, porque Leonoreta aparece por primera vez en él. La interpolación narrativa actual es innecesaria pues contradice las estructuras narrativas de tal manera que otro autor tuvo que añadir una estrofa para que tuviera sentido.

3) En lo que se refiere al misterioso Alfonso de Portugal, tampoco se pueden dar conclusiones definitivas para identificarlo. Sin embargo, en el colofón del *Livro de Josef de Arimatía* se le señala como alguien conocido por los interesados en la materia artúrica en territorio leonés.<sup>21</sup>

Las conclusiones de Cacho Blecua sólo corroboran el origen castellano del *Amadís de Gaula*. No dudo que algunas obras portuguesas pudieran haber influido en el *Amadís*, en lo referente a su estructura o argumento; o incluso que algunos textos portugueses, como el *Livro de Josep Abaramatia*, influyeran en la expansión de la materia de Bretaña en la Península. Pero de eso a pensar que el *Amadís de Gaula* sea una obra típicamente portuguesa o que siquiera conserve rasgos que prueben su autenticidad portuguesa, hay un gran abismo. Por otro lado, en la época medieval los límites lingüísticos entre Castilla y Portugal no estaban muy bien delineados. Recordemos, por ejemplo, que aún existía el dialecto leonés. Este argumento lingüístico puede ser el único considerable para probar la autenticidad del inciso 3) de Cacho Blecua. Por lo demás no me parecen hipótesis válidas, pues se carece de pruebas documentadas para definir la posible existencia de un *Amadís de Gaula* portugués.

---

<sup>21</sup> *Amadís de Gaula, op. cit.*, pp. 65-66.

Paralelamente a la tesis portuguesa se desarrolla la castellana. Todos conocemos el texto de Montalvo, en cuatro libros, y los fragmentos manuscritos publicados por Rodríguez Moñino en 1957.

Con la ya citada poesía de Pero Ferrús la tesis castellana se sostiene. Es evidente que hubo un *Amadís* primitivo en tres libros y que en esta versión el caballero de la Verde Espada moría. Además, ni el manuscrito ni el texto de 1508 conservan rasgos de una supuesta redacción anterior, un gran punto a favor de la tesis castellana.

Avalle Arce compara el texto primitivo y el de Montalvo y concluye lo siguiente:

El *Amadís* de Montalvo es un himno al amor cortés cristianizado, lo que lo designa como típico producto del clima literario de la Castilla del siglo XV [..] Pero el *Amadís* primitivo, con su reconocida prioridad en el tiempo, es producto de un clima literario distinto en casi todo. En vez de ser un himno al amor cortés, ese texto perdido fue una brillante y misógina demostración de los peligros incitados por el amor [..] Hasta la habilísima intervención de Montalvo, que desfiguró la novela para siempre, el *Amadís de Gaula* fue la españolización efectiva y originalísima del mito de Tristán e Iseo<sup>22</sup>

Al igual que Avalle Arce, creo que el texto primitivo tiene –si es que los tiene– otro tipo de rasgos cortesés, diferentes a los que maneja Montalvo. Independientemente de las preferencias personales de los lectores del *Amadís de Gaula*, ambos textos responden al ideal cortesano de su época y debemos ubicarlos en su momento literario. En los tiempos del texto primitivo, la tradición cortés estaba naciendo y tenía características distintas a las que se narran en el *Amadís* de Montalvo. En el texto primitivo hay una completa influencia artúrica, mientras que en el *Amadís* de Montalvo estos rasgos se mencionan mediante una tradición castellana.

---

<sup>22</sup> Juan B. Avalle Arce, *op. cit.*, pp. 131-132.

Ahora bien, por lo que se sabe, el texto primitivo fue muy breve; para esa época la prosa castellana aún no estaba muy desarrollada, y entre ambos textos hay una gran cantidad de cambios y transplantes. La versión de Montalvo retoma el texto primitivo y lo matiza. Además de mejorarlo, Garci abreva en la tradición oral, en la memoria colectiva de los oidores del *Amadís*, y rehace o mejora el desarrollo de algunos personajes y sucesos, como la muerte de Oriana o la vida de Esplandián. El texto primitivo y el de Montalvo, en vez de alejarse en el tiempo, se acercan uno al otro. Sobre todo, se complementa el segundo gracias al manuscrito encontrado con fragmentos del *Amadís* primitivo

### 3. El *Amadís de Gaula* en el panorama de la novela de caballerías

En varias novelas importantes se hace referencia al *Amadís*. Entre ellas destaca el *Quijote*, obra en la que Cervantes le rinde muchos homenajes. Sirva de ejemplo el siguiente:

Tú, que imitaste la llorosa vida  
que tuve ausente y desdeñado sobre  
el gran ribazo de la Peña Pobre,  
de alegre a penitencia reducida.

Tú, a quien los ojos dieron la bebida  
de abundante licor, aunque salobre,  
y alzándote la plata, estaño y cobre  
te dio la tierra en tierra la comida.

Vive seguro de que eternamente,  
en tanto, al menos, que en la cuarta esfera  
sus caballos agujie el rubio Apolo,

¡Oh, quien tan castamente se escapara  
del señor Amadís, como tú hiciste  
del comedido hidalgo Don Quijote!

Que así, envidiada fuera, y no envidiara,  
y fuera alegre el tiempo que fue triste,  
y gozara los gustos sin escote.<sup>23</sup>

Es importante señalar que el *Amadís*, además de haberse escrito en territorio castellano, gozaba de una popularidad impresionante, como se comprueba con la novela catalana *Curial e Guelfa*. Según Avalle Arce,<sup>24</sup> al final del tercer libro el “autor” da una lista de parejas enamoradas, entre las que están Oriana y Amadís. Evidentemente cuando se publicó el *Curial y Guelfa*, el *Amadís* era ya muy conocido en Cataluña, tanto como para citar a sus protagonistas enamorados con otras parejas famosas como Tisbe y Píramo o Ginebra y Lanzarote, aunque evidentemente el final de los protagonistas del *Amadís* no es tan trágico como el de las otras parejas.

Además del ya mencionado *Cancionero de Baena*, hay también alusiones a Oriana y Amadís en el *Cancionero de Palacio* (1420), donde Juan de Dueñas escribió:

Pues pensar bien que dezis  
Mi senyora verdadera,  
Que por cierto si yo fuera  
En el tiempo d’Amadís  
Según vos amo y adoro  
Muy lealmente sin arte  
Nuestra fuera la más parte  
De la insola del Ploro

O también este otro:

Pues por cierto mis amores  
Non fuera suya tan plana  
De la gentil Oriana  
La capilla de las flores  
Ni fuera tan escogida

<sup>23</sup> “Amadís de Gaula a Don Quijote de la Mancha,” en *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, México Aguilar, 1994, t.II. p. 306-307.

<sup>24</sup> Juan B. Avalle Arce, *op. cit.*, p. 9

En beldat, yo así lo creo,  
 La hermosa reyna Iseo  
 Si vos fuérades nacida.<sup>25</sup>

Montalvo escribió la primera novela moderna e idealista de caballerías, a imitación de los poemas del ciclo bretón. La narración “española” quizá más importante sobre la fidelidad amorosa, el código del honor y la cortesía.

En efecto, el *Amadís de Gaula* es la novela iniciadora de todo un ámbito cortés, que si bien, como ya se vio, existía en otras cortes, no tuvo el nuevo elemento del *Amadís*: la fidelidad. El amor entre los protagonistas es verdaderamente leal y puro; es un tipo de amor que podríamos situar en el medio del de Ginebra y Lanzarote, adúltero y desleal para con los demás, y el de Iseo y Tristán, tan trágico y amargo que acaba con ambos. El amor de Oriana y Amadís establece una nueva forma en el código cortés y en el ámbito cortesano, reflejando el canon idealista de la época y de tiempos posteriores.

Martín de Riquer<sup>26</sup> plantea que en la segunda mitad del siglo XIV y a principios del XV, los caballeros de todos los reinos “españoles” leen y admiran los libros de caballerías, en parte, como ya he dicho, por la exaltación de valores como el honor, la valentía y la cortesía, que transportan a los nobles caballeros a un mundo exótico e ideal. Estos caballeros leían, en un principio, las novelas artúricas y posteriormente el *Amadís de Gaula*. Entre los lectores de éste se contaban el duque de Gerona, Carlos V, Francisco I y aun Felipe II, como narra Henry Kamen en su libro sobre el último monarca:

Felipe sentía un gran amor por el entretenimiento. El lugar de honor en su lista lo tenían los ritos de la caballería. En su juventud y en los años de su estancia en el extranjero, había encontrado un enorme placer en las justas y en los torneos. El *Amadís de Gaula* fue uno de sus libros favoritos, (más tarde lo aprobaría como texto obligatorio –en una versión francesa– para su hijo Felipe, una vez que éste empezó a aprender francés).<sup>27</sup>

<sup>25</sup> *Cancionero de Palacio*, ed de Francisca Vendrell de Millás, Barcelona: CSIC, 1945, p. 87

<sup>26</sup> Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Espasa-Calpe, 1967, p. 170

<sup>27</sup> Henry Kamen, *Felipe de España*, Madrid: Siglo XXI, 1997, p. 206.

Si consideramos que, cronológicamente, la primera novela de caballerías típicamente española es el *Zifar*, aunque su influencia fue menor, ya que sólo se imprimió una vez, nos queda el *Amadís* como la obra que transformó la ficción y la realidad colectiva. Si bien dicha novela cambió el pensamiento cotidiano de la época, no hay ningún dato que pruebe su verdadera nacionalidad, de ahí la pugna entre la hipótesis portuguesa y la castellana. Según Menéndez y Pelayo el *Amadís de Gaula* es una historia artificial, una obra humana no nacional; su nacionalidad es lo menos importante, lo que importa es lo que narra y la forma en que lo narra.

Es evidente que una de las principales fuentes en donde abreva la temática del *Amadís* es la materia de Bretaña. Así, se cree que los nombres de personajes y lugares remiten a Gran Bretaña: Gaula es en realidad Gales y Vindilisora es Windsor. En cuanto a los personajes, hay notables similitudes entre el antagonista Arcaláus y el Tablante de Ricamonte del *Roman de Joufre* o entre el episodio del “rescate” del reino de Briolanja y el de la reina Corduiramor del *Perceval*. Sin embargo, la más profunda influencia, según el autor de *Orígenes de la novela*, se da en el primer encuentro amoroso de Oriana y Amadís<sup>28</sup> y proviene del *Tristán*, que dice: “Fit sa volonté de la belle Iseult et liu tolut le dous nom de pucelle.” Al parecer el *Amadís* tuvo otro modelo francés: un traductor de la obra, Nicolás de Herberay dijo, ya en el siglo XVI, que encontró un libro en *langage picard* del que había aún algunos fragmentos y lo subrayó como el antecesor francés del *Amadís*, aunque no hay ninguna prueba que lo demuestre; de hecho, probablemente esos “fragmentos” pertenecen al poema *Amadas et Idome*.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Cfr *Amadís de Gaula*, op. cit., p. 574.

<sup>29</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, op. cit., p. 348.

Otra fuerte influencia en el *Amadís de Gaula* es la leyenda troyana. Montalvo establece ciertas semejanzas entre algunos episodios del *Amadís* y la guerra de Troya, como en este caso:

que se debe comparar aquel fuerte Éctor cuando uvo la primer batalla con los griegos en la sazón que desembarcar querían en el su gran puerto de Troya, que, teniéndolos cuasi vencidos, y puesto fuego por muchas partes en la flota, donde ya resistencia no havia <sup>30</sup>

El episodio se narra en el *Roman de Troie* de Benoit de Sainte-Maure en su versión hispana. Así, el mundo ficticio del *Amadís* se compara con unos antecedentes clásicos. La guerra de Troya dio varios temas a la edición de Montalvo. Esta “materia” se hace un modelo que complementa el ámbito fantástico y ficticio del *Amadís de Gaula*. A su vez, la obra de Dares el Frigio (siglo VI), *De excidio Trojae historia* y la de Dictis de Creta (siglo IV), *Ephemeris bello Trojam*, traducidas al latín, son unas de las fuentes de inspiración del *Roman de Troie* y de la difusión de la historia griega en los libros de caballerías hispanos, como el *Amadís*. Antes de éste, las primeras alusiones en la Península al ámbito griego están en inscripciones latinas (siglo XI), en romance en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII) y en las obras históricas del rey Sabio.

Cacho Blecua hace un planteamiento sobre las principales diferencias entre la materia de Bretaña y la de Troya, y dice que mientras la primera funciona como influencia principal del *Amadís*, la materia de Troya sólo proporciona nombres y episodios similares. En realidad, sin la materia de Bretaña y su éxito en la Península sería casi inexplicable un texto como el *Amadís*.

Estos son, a grandes rasgos, los antecedentes literarios e históricos del *Amadís de Gaula*. Ahora veré su posible influencia en las novelas de

<sup>30</sup> *Amadís de Gaula*, op. cit., p. 1018.

caballerías posteriores, teniendo obviamente al *Quijote* como principal ejemplo; sin embargo no se puede analizar con detalle el punto de vista de Cervantes sobre el *Amadís*, y mucho menos el de Alonso Quijano, sin antes revisar la recepción y el éxito de una obra de caballerías como ésta. Ya he mencionado la popularidad que alcanzó la novela de ese género en general y la que tuvo el *Amadís de Gaula* específicamente; pero en paralelo a su popularidad, la obra tuvo también una terrible censura. El canciller Pero López de Ayala, por ejemplo, en su *Rimado de Palacio* considera al *Amadís* y al *Lançarote* “libros de devaneos, de mentiras provadas.” En el *Corbacho* también hay una fuerte censura: “Non es esto corónica nin ystoria de cavallería, en las cuales a las veses ponen c por b; que esto que dicho he, sabe que es verdad, e es dubda de faltar dello o de grant parte.”<sup>31</sup> Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*<sup>32</sup> también califica de mentirosos a los libros de caballerías. Francisco de Monzón, en el *Espejo del príncipe christiano* (Lisboa, 1544), va aún más lejos, diciendo:

Los autores que no sin grande cargo de sus conciencias escrivieron a Amadís y a Palmerín y a Primaleón y a don Clarián y otros libros de semejantes cavallerías vanas e fingidas, devrían ser castigados con pública pena.<sup>33</sup>

El *Amadís* es una pieza importante en la configuración de esos “libros mentirosos” y por eso fue muy criticado. En las Cortes de Valladolid de 1555 se dijo lo siguiente:

Otro sí decimos que está muy notorio el daño que en estos reinos ha hecho y hace a hombres mozos y doncellas e a otros géneros de gentes leer libros de mentiras y vanidades, como son *Amadís* y todos los libros que después dél se han fingido de su calidad y letura y coplas y farsas de amores y otras vanidades.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, México. Porrúa, 1991, p. 122.

<sup>32</sup> Cfr. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Madrid: Espasa-Calpe, 1969, p. 106.

<sup>33</sup> Cfr. Juan M. Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 86.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 87.



Recuérdese también la famosa quema de libros del *Quijote* y la discusión del cura y el barbero al respecto:

Y el primero que maese Nicolas le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*, y dijo el Cura:

-Parece cosa de misterio esta, 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 a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego.<sup>35</sup>

No obstante, el cura le concede el beneficio de la duda al *Amadís*, igual que a las *Sergas*, y finalmente no los queman.

Igualmente, Kamen comenta cómo, en 1543, Bernal Díaz de Luco, consejero de Felipe II en las Indias publicó en su Aviso de Curas su opinión contraria a las novelas de caballerías y explica esa actitud así:

Para él, el principal problema de España era la necesidad de superar la ignorancia, tanto la del clero como la del pueblo. También estaba alarmado por la moda de leer novelas de caballería. Las novelas hacían hincapié en la aventura, los viajes y la galantería. Los críticos las consideraban un peligro para la buena literatura y para la moral (lo que no impidió que Teresa de Ávila las leyese de joven).<sup>36</sup>

Pero, ¿a qué se debía esa censura? Menéndez y Pelayo la atribuye a que los moralistas veían a las novelas de caballerías como un incentivo del ocio y una “mancha” en las costumbres. Luis Vives las desprecia terriblemente en su *De institutione feminae christianae*, la cual incluso contiene un catálogo de los libros de caballerías que se permitían. Lo que verdaderamente preocupaba y molestaba a los críticos y humanistas de la época era el poco apego que tenían estas novelas a la cultura y la literatura clásica. Siguiendo con la polémica, estaban también los defensores de la literatura caballeresca. Melchor Cano dijo haber conocido a un cura que juraba que las historias de Amadís y Don Clarián eran ciertas; lo que el sacerdote alegaba para defender su hipótesis era

<sup>35</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., I, IV, p. 325

<sup>36</sup> Henry Kamen, op. cit., p. 25.

que no podían decir mentiras unos libros que se imprimieron con la aprobación real.<sup>37</sup> No obstante Cano, igual que Vives, despreciaba tanto a los libros de caballerías que ni siquiera los consideraba peligrosos: para él eran sólo tonterías escritas por hombres ignorantes y ociosos.

Con toda esta censura podemos pensar que la Inquisición se dedicó a quemar cuanto *Amadís*, *Tirante* o *Palmerín* se encontraba en el camino, pero afortunadamente no fue así. Al parecer, en el índice del Cardenal Quiroga (1583), “el más completo del siglo XVI”, no se indica que algún libro de caballerías estuviera prohibido en Castilla y Aragón. Solamente se prohibía llevar este tipo de libros a América por una cédula real de 1531 que al parecer, según Kamen, decía:

Se prohíben pasar a Indias libros de romances, de historias vanas o de profanidad, como son de *Amadís* e otros desta calidad, porque este es mal ejercicio para los indios, e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean<sup>38</sup>

Sin embargo, Irving Leonard cuestionó la idea “casi dogma que ni aun los estudiosos se atreven a refutar”, de que las autoridades españolas lograron aislar a las colonias españolas del pensamiento europeo, mediante la persecución exitosa de obras literarias, científicas y filosóficas que no aprobara la Iglesia. En efecto, según apunta Leonard, quizá el primero que atacó esa “firme creencia” fue el español Francisco Rodríguez Marín. Este investigador publicó en 1911, en un pequeño volumen, dos bien documentados trabajos que demostraron que la infranqueable muralla del aislacionismo no era tal, pese a todo: los registros marítimos del Archivo de Indias contenían datos iluminadores sobre la exportación de varios cientos de ejemplares del *Quijote*, a los dominios americanos. Luego, en 1914, Francisco Fernández del Castillo publicó su colección de documentos *Libros y libreros*

<sup>37</sup> *Ibid*, pp. 453-454.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 460

en el siglo XVI, que reveló cómo se hacía el comercio de impresos en la Nueva España y ensanchó el cauce de la investigación al respecto.<sup>39</sup> Desde entonces, y hasta la publicación en inglés del libro de Leonard, en 1949, varios estudiosos se ocuparon de la circulación de libros y de ideas en las colonias españolas, incluidas Las Filipinas, y contribuyeron así a matizar la leyenda de una muralla inexpugnable contra el pensamiento.

Para disimular la “vulgaridad” de los libros de caballerías se buscó una nueva modalidad a este género. Así surgieron los llamados *libros de caballerías a lo divino*, “obras morales y ascéticas, revestidas con los dudosos encantos de la alegoría.” La alegoría caballeresca se originó en Francia, sobre todo, por dos obras: el *Pèlerinage de la vie humaine* (siglo XV), y *Chevalier délibéré* (siglo XVI). Pero este “nuevo” género no tuvo mucho éxito. Casi ninguno de estos libros, como *El caballero del sol*, del siglo XVI, o *El caballero Asisto* de Fray Gabriel de Mata (1587), se reimprimó. Leonard plantea que la lectura y afición a los libros de caballerías no se reducía solamente a los estamentos seculares de la sociedad; aunque el clero estaba en contra de este tipo de literatura, de ahí el surgimiento de los libros “a lo divino,” muchos monjes y curas famosos por su misticismo eran realmente “adictos” a los libros de caballerías. El mejor ejemplo es Ignacio de Loyola, quien al parecer leía con afán este tipo de literatura. En cambio fue enorme, increíble aunque transitoria, la fortuna de los libros de caballerías profanos. También, aunque tardíamente, el género caballeresco decayó y en los primeros años del siglo XVII los libros de caballerías iban pasando de moda y casi ya no se hacía nada nuevo.

Podríamos decir que los primeros y más completos libros de caballerías, y con completos me refiero a que incluyen todos los elementos que integran el

---

<sup>39</sup> Irving Leonard, *Los libros del Conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp 12-13

género caballeresco, son los que pertenecen a la materia de Bretaña, las obras artúricas; después las de Chrétien de Troyes y su recuperación de esta temática. Ya en España, el *Amadís de Gaula* y el *Quijote* son la máxima expresión caballeresca y literaria de sus respectivas épocas.

A mediados del siglo XVI, con todas las ediciones que trataban de seguir la vida de *Amadís* y sus aventuras, se hace un Romancero del Amadís, que además goza de bastante éxito en la península. Según Avalle Arce, estos romances inspirados en la temática del *Amadís* quizá se hicieron antes de la edición de Montalvo, aunque todos se imprimieron posteriormente. Los romances que se conservan son seis y dos de ellos están impresos en el *Cancionero de romances* (Amberes, Martín Nucio, sin año): “en la selua está Amadís el leal enamorado.”

#### 4. Oriana en el *Amadís de Gaula*

En las versiones del *Amadís de Gaula*, los protagonistas, y algunos otros personajes, tienen desenlaces distintos. En la versión de Montalvo, como ya he mencionado, Amadís y Oriana viven felices en la Ínsula Firme, pero en las *Sergas Esplandián* mata a Amadís sin saber que es su padre. Oriana, en el texto primitivo, se arroja por una ventana al saber que su amado ha muerto.

Las continuaciones de Amadís, Esplandián y de otros personajes de la obra fueron numerosas a partir de 1510, pero la única que nos interesa es la que editó Jacobo Cromberger (Sevilla, 1526), titulada *El octavo libro de Amadís que trata de las extrañas aventuras y grandes proezas de su nieto Lisuarte de Grecia, y de la muerte del ínclito rey Amadís*, donde su autor, Juan Díaz, mata a Amadís, mete a Galaor de monje y hace monja a Oriana en el convento de Miraflores. Según Avalle Arce, la refundición que hizo Montalvo suscitó posteriormente “un verdadero huracán literario” que

concluyó en las aventuras más descabelladas e inverosímiles de los personajes.<sup>40</sup>

La versión de Montalvo sobre la muerte de Amadís y Oriana y su añadido, las *Sergas*, son versiones tomadas del texto primitivo. El problema comenzó cuando Montalvo desmintió que hizo tales episodios. Esto se debió al cambio narrativo y estructural que Montalvo marcó con respecto al texto primitivo, aunque estos episodios tan tristes agradaron y la gente los recordaba claramente.

Una vez desmentida la versión de Montalvo, la muerte de Oriana y Amadís nos llega por otros lados. La primera noticia de un episodio similar la da Pero Ferrús: en el *Cancionero de Baena* ruega que “le dé Dyos santo poso” al alma de Amadís. A su vez, Fernán Pérez de Guzmán reitera que ha leído en “escrituras provadas” sobre la muerte de Oriana, Ginebra e Iseo. Analizemos el fin de las tres, en las obras donde el tipo de muerte es común. En *Le Mort D'Arthur*, Ginebra, al enterarse de la muerte de Arturo se retira a Almesbury, y Malory caracteriza y “condena” a la reina.

Y cuando la reina Ginebra entendió que el rey Arturo había muerto, salió encubiertamente, y cinco damas con ella, y fue a Almesbury; y allí se hizo monja, y vistió ropas blancas y negras, y tomó gran penitencia como jamás hizo ninguna dama pecadora en esta tierra, vivió en ayunos, oraciones, y obras de caridad, y todas maneras de gentes se maravillaban cuán virtuosamente había cambiado.<sup>41</sup>

Ginebra muere siendo monja y, sobre todo, se hace monja para limpiar sus pecados adúlteros. Muere después de la batalla de Salesbierres. Iseo, en la versión de Bérroul, muere abrazada al cadáver de su amado Tristán; pero Oriana, en la versión que conocemos del *Amadís de Gaula*, no muere. Es poco probable que Pérez de Guzmán haya conocido siquiera las *Sergas*, obra en

<sup>40</sup> Cfr. Juan B. Avalué Arce, *op. cit.*, pp. 42-43 para ver cuántas y cuáles son las ediciones

<sup>41</sup> Sir Thomas Malory, *op. cit.*, vol III, p. 354

donde efectivamente se narra la defenestración de Oriana, y es aún menos probable que leyera una versión anterior al *Amadís de Montalvo*, aunque según Avalle Arce:

Quando Fernán Pérez de Guzmán escribe de la muerte de Oriana no acude a ningún tipo de libertad poética. Para los lectores del *Amadís de Gaula* anteriores a la intervención de Montalvo, Oriana efectivamente moría la muerte de una suicida.<sup>42</sup>

La muerte de Amadís se menciona en el Libro Cuarto de la edición de Montalvo, cuando Urganda le da al héroe un escrito que termina así:

[...] los tus grandes hechos de armas por el mundo tan sonados, muertos ante los suyos quedarán, así que por muchos que más no saben será dicho que el hijo al padre mató.<sup>43</sup>

Este es el mejor ejemplo de lo que hizo Montalvo en su refundición. Es evidente que el regidor no se atrevió a quitar un hecho que, aunque lo molestara por no estar apegado a su visión cortés, pervivía en la memoria colectiva. Para María Rosa Lida el parricidio de Esplandián existía, quizá, en la versión de Montalvo, o sea en los tres libros que rehizo. Sin embargo, Esplandián no mata a Amadís por una invención personal de Montalvo, pues resulta raro denigrar así a su propio personaje.

El encuentro mortal entre Esplandián y Amadís es la mayor prueba a que se somete al primero para sustentar y reiterar que es un caballero valiente; Amadís no es comparado con su hijo y para probarlo sale a su encuentro, aunque al parecer Esplandián rehusa pelear con Amadís en la más pura idea del buen caballero.

Sin embargo, después se narra que Elisabat, el ermitaño, curó a Amadís. Luego Lisuarte y Brisena cedieron sus reinos a Oriana y Amadís:

<sup>42</sup> Juan B. Avalle Arce, *op. cit.*, p. 72.

<sup>43</sup> *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p. 1763.

[...] y fueron reyes él y Oriana, muy prosperados, de la Gran Bretaña y de Gaula, y hubieron otro hijo que se llamó Perión, y una hija, que no menos que su madre fue hermosa.<sup>44</sup>

Sobre el futuro de los protagonistas del *Amadís*, Carlos Alvar en el *Breve diccionario artúrico* dice lo siguiente sobre Amadís: “se casa en secreto con Oriana de la que tendrá tres hijos: Esplandián, Brisena y Perión”.<sup>45</sup> Todos estos nuevos elementos son parte del *Esplandián*, lo que confirma que el duelo entre padre e hijo no existe en el *Amadís* primitivo; “en éste la muerte del héroe debía de ocurrir forzosamente al final del libro tercero, y es que seguramente para Montalvo, según los estudios de S. Gili Gaya y del padre F. G. Olmedo, que cita Lida, luchar por un capricho individual es una forma de condenación del héroe caballeresco que debía reservar sus fuerzas para batallas más importantes.<sup>46</sup> Por otro lado, Avalle Arce opina que el protagonista muere en el texto primitivo, pues al parecer el nombre Esplandián figuraba en esa versión y hay datos, ajenos a Montalvo, que reiteran la muerte de Amadís. Sobre la muerte de Oriana debemos aceptar que tal vez moría en el texto primitivo, como lo demuestra el poema de Pérez de Guzmán

El ya mencionado esquema de Raglan coincide con el desarrollo de la vida de Amadís en 16 de los 22 puntos; pero no logra hacer coincidir el triste final de Oriana con ningún punto de éste. Raglan sólo dice que el héroe tradicional se suele casar con la princesa que es hija del rey al cual el héroe sucederá en el trono. Si trasladamos esta idea al texto primitivo nos hallamos ante la idea de que Amadís tiene que casarse con Oriana para obtener el trono antes de morir peleando con Esplandián; este argumento resulta bastante

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 151

<sup>45</sup> Carlos Alvar, *Breve diccionario artúrico*, Madrid: Alianza (Biblioteca artúrica), 1997, p. 12

<sup>46</sup> María Rosa Lida, *op. cit.*, p. 151

inverosímil y además no cumple con las características cortesés ni con la personalidad típica de un buen vasallo. Para que Amadís fuese rey de Gran Bretaña, Montalvo tendría que haber “matado” a Lisuarte y no lo hizo, aunque dejó alusiones a ello en clara concordancia con el texto primitivo.

Montalvo logró una magnífica y lógica recuperación de los pasajes valiosos del texto primitivo. Es evidente que en el *Amadís* primitivo éste muere combatiendo con Esplandián y Oriana, quizá en un paralelismo con Melibea en *La Celestina*, se arroja por una ventana.

La relación entre Amadís y Oriana conserva muchos elementos del tipo de amor que desarrolla la literatura artúrica; una clase de amor siempre ligado con la aventura, que se nota desde la *Historia* de Monmouth hasta el *Lancelot* de Chrétien, donde el caballero pasa por una serie de pruebas con el único fin de rescatar a su dama cautiva. En el *Amadís* estos episodios comienzan en el Libro Primero,<sup>47</sup> cuando el caballero lucha con Arcaláus y libera a Oriana.

A diferencia de las novelas artúricas, que suelen plantear un tipo de amor adúltero, en el *Amadís de Gaula* el amor se da entre dos solteros y por lo tanto se apega más a la espiritualidad, aunque en general la relación de Oriana y Amadís es tan clandestina como la de Ginebra y Lanzarote y la de Iseo y Tristán, tanto que los primeros se casan en secreto. Por otra parte, Oriana, igual que Iseo y Ginebra, ofrece su amor y se entrega a Amadís sin perder su condición de dama ni la posibilidad de tenerlo como vasallo de amor. Este último valor no es muy común en los tópicos de la literatura caballeresca, como explica Martín de Riquer:

Del mismo modo que la doncella no tiene personalidad jurídica, la casada, por el mero hecho de serlo, es señora (*domna, domna*), y por tanto es capaz de dominio y señorío<sup>48</sup>

<sup>47</sup> *Amadís de Gaula, op. cit.*, pp. 566 y sig

<sup>48</sup> Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 123



Así, el amor entre Oriana y Amadís, igual que el adúltero en este caso, se basa en un cariño intenso, que nace a partir de una atracción física y sentimental real. La clandestinidad también es un importante elemento que se puede notar tanto en las novelas artúricas como en las bretonas y en las de caballerías; ésta se da tanto en los furtivos encuentros entre Ginebra y Lanzarote o Iseo y Tristán, como en la boda secreta de Oriana y Amadís.

Puedo concluir que el amor entre Amadís y Oriana es total y perfecto y ‘‘turó cuanto ellos turaron’’.<sup>49</sup> La ‘‘recompensa’’ de Oriana al ser rescatada por Amadís es su entrega y su pasión, y está totalmente relacionada con la aventura. Siempre, a lo largo del *Amadís de Gaula*, la aventura desemboca en un acto de amor o viceversa, por un acto de amor se realiza la aventura. Cacho Blecua plantea tres estructuras narrativas que se repiten en el texto continuamente: 1) La obtención del amor como recompensa de una actividad bélica, referida a Oriana. 2) La amada como acrecentadora e impulsora de actos bélicos, referida a Amadís y 3) La suma de las dos, cuando la amada liberada corresponde, generalmente con su cuerpo, a los favores del amado.<sup>50</sup>

La personalidad de Oriana con respecto a la heroína de Bérroul se bifurca. Iseo la de las Blancas Manos es una dama temiblemente celosa<sup>51</sup> y Oriana comparte con ella esta pasión, pero no los sentimientos ni las intenciones que acompañan a esa pasión en el ánimo de esta Iseo: odio, doblez y deseo de venganza. Por otra parte, Iseo la Rubia encarna la pasión amorosa, aunque haya sido con el apoyo inicial de una pócima mágica. Oriana comparte, también con esta Iseo dicha pasión, pero la suya es indeclinable y

<sup>49</sup> *Amadís de Gaula, op. cit.*, p. 269.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 124

<sup>51</sup> Cfr. Bérroul, *Tristán e Iseo*, ed. de Roberto Ruiz Capellán, Madrid: Cátedra, 1995, p. 221.

eterna, a diferencia de la de Iseo, que finalmente cede ante las perspectivas de seguridad en la corte del rey Marco. En conclusión, Montalvo unificó en Oriana a las dos Iseos, con toda su carga de sentimientos contradictorios, si bien eliminando los rasgos malignos o criticables que Bérroul puso, en distintas proporciones, en sus personajes.

En la versión de Montalvo, Oriana responde a tópicos cortesés que la jerarquizan y la caracterizan. A diferencia del texto primitivo, que sólo la plantea desde un punto de vista dramático, la refundición de Montalvo nos deja ver un personaje muy rico en cualidades y defectos, con, quizá, una compilación de algunas características del texto primitivo, sólo que observadas a partir de la codificación de un comportamiento cortés.

Oriana se nos presenta en el capítulo cuarto del Libro Primero del *Amadís* y a partir de su aparición condiciona cortésmente el relato. Creo que desde la presentación de Oriana la narración se vuelca sobre el personaje, sus acciones, cualidades y defectos son el eje central del texto y le imprimen un sello cortesano y original.

---

### III. CARACTERIZACIÓN DE ORIANA

#### 1. El camino hacia el personaje

Para describir y revisar la jerarquización de Oriana hay tres tipos de mecanismos de narración que pueden ayudar al estudio de este personaje y su desarrollo en el *Amadís de Gaula*. En el texto hay un primer narrador, introductor de varios personajes, que describe una historia que quizá no sea veraz ni real. Al carecer de pruebas de peso al respecto Montalvo trata de justificar que la historia del *Amadís de Gaula* es real. Uno de los métodos que reiteran la veracidad de un hecho es lo que se vive, la experiencia vivida. De acuerdo con esta hipótesis, ya desde la historiografía clásica griega se reconoce el valor de lo visto y lo vivido. Esta teoría se ha usado también en la literatura, sobre todo en las crónicas históricas, con un autor que es testigo de lo que narra. En general, se pretende que las obras literarias sean reales y verídicas, sin embargo, en el *Amadís de Gaula* no hay un testigo omnisciente que pruebe la realidad de los episodios que leemos; sólo se cuenta una historia, sin profundizar en la existencia de las hazañas de un caballero llamado Amadís, por lo que se puede considerar que el *Amadís de Gaula* es pura y muy bien lograda ficción.

Cacho Blecua plantea que, además del narrador principal hay otro, que llamaré testigo-personaje. El maestro Elisabad dice lo siguiente en uno de los capítulos de las *Sergas*:

Pues assí como oís fueron escritas estas sergas, llamadas de Esplandián, que quiere dezir las proezas de Esplandián, que destos quatro libros de Amadís salen, por la mano de aquel tan buen hombre, que si la verdad no otra cosa escriuiera, y aunque en las cosas de Amadís alguna duda con razón se podía poner, en las deste cavallero se debe tener más creencia, porque este maestro solamente lo que vio y supo de personas de fe quiso dexar en escrito<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Amadís de Gaula, op cit*, pp. 92-93.

Debemos tener en cuenta que Elisabad aparece en el *Amadís* hasta el Libro Tercero y si bien se trata de un hombre culto y respetable, no todo lo que se cuenta viene de su boca, pues es evidente que hay otro u otros narradores en los dos libros anteriores. Así, la existencia de un testigo no implica que los sucesos sean reales y objetivos. Además hay hechos verídicos que pueden ser exagerados, recreados e incluso alterados.

El hecho de poner a Elisabad como narrador sólo demuestra el deseo de Montalvo de cambiar, e incluso nombrar, a un narrador. Este nuevo narrador es justamente un hombre maduro y culto que enriquecerá el relato con sus sabios consejos; ésa es su doble función dentro del texto, y por su importante jerarquización será uno de los narradores. En el “índice de los nombres propios” del *Amadís*, Cacho Blecua presenta a Elisabad como “un experto médico y hombre de misa”.<sup>2</sup>

Además de Elisabad, hay un narrador en los Libros Primero y Segundo que se caracteriza por presentar y describir a los personajes. Este narrador profundiza en la presentación de Oriana, y la jerarquiza desde su primera aparición en el texto:

Este Lisuarte traía consigo a Brisena su muger, y **una hija**<sup>3</sup> que en ella ovo cuando en Denamarcha morara, que Oriana avía nombre, de hasta diez años, **la más hermosa criatura que se nunca vio, tanto que ésta fue la que sin par se llamó, porque en su tiempo ninguna ovo que le igual fuesse[...]** (IV, 268).

Al caracterizarla como hija, Montalvo define la relación con Lisuarte como padre y como rey, e implícitamente, la caracteriza como “princesa”. Por otro lado, en esta cita se menciona la inocente belleza de Oriana, para advertir al lector que su hermosura será reiterada como un modelo, un paradigma de

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1784

<sup>3</sup> En adelante marcaré en negritas la caracterización que me interesa destacar de Oriana, y el número de capítulo y página irá entre paréntesis.

belleza Oriana es un personaje paradigmático, tiene rasgos que responden a un modelo femenino cortés.

El *Amadís* primitivo, en vez de ser una alabanza al amor cortés, es una demostración de los “peligros” que implica el amor y enamorarse. El amor de Oriana y Amadís en ese texto primitivo perdido se resumía en un torrente de violencia y crímenes como la guerra, el fratricidio, el regicidio, el parricidio y el suicidio

En el texto que conocemos, Oriana es una princesa muy hermosa pero, como ya definí, totalmente alcanzable; y el amor que se da entre ella y Amadís es total y perfecto, fiel y recíproco. Sobre este amor Avalor Arce opina:

Oriana es el norte de la vida de Amadís, que imanta todas sus acciones y pensamientos. Ella tenía siete años y él doce cuando la reina de Escocia lo pone al servicio de Oriana como su donzel, lo que selló el destino de ambos para siempre<sup>4</sup>

La belleza de Oriana es uno de los elementos que se reiteran continuamente y que están caracterizando al personaje, sobre esto profundizaré más adelante; lo que me interesa aclarar es que, sí bien Montalvo reafirma en numerosas ocasiones la belleza de Oriana, ésta carece de rasgos físicos. En ningún capítulo del *Amadís de Gaula* se narra el color de su cabello o de los ojos, por ejemplo. Lo más que se hace para describir físicamente al personaje es narrar cómo va vestida o el arreglo floral de su peinado. Seguramente el no describir físicamente a Oriana corresponde a un modelo que plantea que la belleza ideal es indistinguida, lo que hace intercambiables a las heroínas de la caballería al menos en su entidad física.

El no describir al personaje tiene una hermosa e interesante ventaja: permite que la imaginación del lector vuele para crear una dama con las

<sup>4</sup> Juan B. Avalor Arce, *op. cit.*, p. 172.

características físicas que prefiera. Esto de echar a volar la imaginación lo hace Cervantes cuando describe a Amadís de esta manera:

-Ese es otro error- respondió Don Quijote- en que han caído muchos, que no creen que haya habido tales caballeros en el mundo; y yo muchas veces, con diversas gentes y ocasiones, he procurado sacar a la luz de la verdad este casi común engaño; pero algunas veces no he salido con mi intención y otras, sí, sustentándola sobre los hombros de la verdad; la cual verdad es tan cierta, que estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, corto de razones, tardo en airarse y presto a deponer la ira[...] <sup>5</sup>

El segundo mecanismo que caracteriza y jerarquiza a Oriana es la descripción, que llamaré discurso, que hacen de ella los otros personajes. Empezaré con Amadís, que suele jerarquizarla como su señora y es, en muchos casos, el causante de un rasgo importante de la personalidad de Oriana: los celos. Esta es, como ya he mencionado, la característica diferenciadora de Oriana con la tradición de algunos personajes femeninos y es desde luego la condición que más importante me parece en la narración pues de los celos se desprenden muchos rasgos de Oriana:

Él quiso salir a ella, más aquella que lo amava, quando la oyó estremeciósela el corazón, de manera que si en ello alguno mirara, pudiera bien ver su gran alteración; mas tal cosa no la pensavan y ella dixo.

-Donzel del Mar, quedad y entre la donzella y veremos las donas. (IV, 271)

Amadís es el segundo tipo de narrador de la imagen de Oriana y cumple dos papeles distintos. El primero, que es el más común, es el de pensar en voz alta con respecto a cualidades de su dama. Aunque este recurso también lo utiliza el Patin cuando piensa en la “bella sin par”:

Pues ellos assí estando, passava por un camino que cerca dellos era, un cavallero cantando, y quando cerca de donde estava Amadís llegó, comencó a decir.

-Amor, amor, mucho tengo que vos gradescer por el bien que de vos me viene y por la grande alteza en que me avéis puesto sobre todos los otros cavalleros,

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes. *op. cit.*, p. 548

levándome siempre de bien en mejor, que vos me fezistes amar a la muy hermosa reina Sardamira creyendo yo tener su corazón estrañamente con la honra que desta tierra levaré; y agora, por me tener en muy mayor bienaventuranca, me hezistes amar la fija del mejor rey del mundo, y ésta es aquella hermosa Oriana, que en el mundo par no tiene; amor, ésta me fezistes vos amar, y dádesme esfuerco para la servir (XLVI, 689)

Amadís desempeña el segundo papel cuando se refiere a Oriana para “defender” su amor y ser leal a lo que siente por ella, aunque en el caso que cito enseguida, el narrador sea el autor:

Briolanja a Amadís mirava y parecíale el más fermoso cavallero que nunca viera[. ] y en tal punto aquesta vista se causó, que de aquella muy hermosa donzella que con tanta afición le mirava tan amado fue, que por muy largos y grandes tiempos nunca de su corazón la su membrança apartar pudo; donde por muy gran fuerca de amor constreñida, no lo pudiendo su ánimo sufrir ni resistir, aviendo cobrado su reino, como adelante se dirá, fue por parte della requerido que dél y de su persona sin ningún entrevalllo señor podía ser; mas esto sabido por Amadís, dio enteramente a conocer que las angustias y dolores con las muchas lágrimas derramadas por su señora Oriana no sin grand lealtad las passava. (XL, 612).<sup>6</sup>

La lealtad de Amadís por el amor de Oriana es recíproca, aunque suele referirse con más énfasis a la belleza de su dama o a él mismo como su vasallo de amor. Los demás personajes se refieren a la protagonista desde un punto de vista social, como “señora” o incluso la caracterizan como “tan buena señora”.

El hecho de que se le denomine como “buena señora” es un tratamiento que tiene peso pues está reflejando que no es cualquier señora, le está dando una jerarquía que implica que también es buena, amable, etcétera.

Mabilia, la doncella de Oriana, tiene un trato más cercano con ella y se nota más confianza en su relación y obviamente, complicidad<sup>7</sup> Mabilia suele dar a Oriana un tratamiento de señora y su caracterización social está implícita

<sup>6</sup> Se relatan otras dos versiones del amor entre Amadís y Briolanja. Cfr. *Amadís de Gaula, op. cit.*, pp. 612-613

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 762

en ese tratamiento. Oriana tiene, así, una doble definición como señora: en el trato y en la caracterización.

En este segundo mecanismo de narración los personajes caracterizan a Oriana en el ámbito social y suelen jerarquizarla igual que el primer narrador o el mismo Amadís. Exaltan su belleza, su papel de señora y, aunque casi no se menciona, la caracterizan también como “reina” y “princesa”.<sup>8</sup>

El tercer método de narración empleado en el *Amadís* es el que pone en boca de la misma Oriana sus rasgos principales; éstos generalmente se refieren a su condición social, como hija, doncella, heredera, señora, etc; pero además de esto Oriana demuestra sensibilidad, inteligencia, cortesía y nobleza a lo largo del texto, como se narra aquí:

Oriana, cuando esto oyó, comenzó a pensar consigo misma, y decía:  
 ¡Ay, Oriana, si ha de venir algún día que tú te falles sin el amor de tal como Amadís, y sin que por ti sea poseída tal fama, assi en armas como en hermosura! (LXVI,1001).

En este capítulo se introduce el recurso, ya usado en boca de Amadís, de que Oriana piense en voz alta. En general Oriana se comporta y se siente como una dama noble. Refleja características típicas del comportamiento cortés y de una mujer perdidamente enamorada, pero a la vez, el personaje manifiesta cualidades y defectos que, por su intensidad, la diferencian del resto de las heroínas caballerescas. Oriana es una dama temiblemente celosa y Montalvo se encarga de remarcarlo a través de una serie de cartas.<sup>9</sup>

Por otra parte, una característica secundaria de Oriana que la pone en el mismo terreno que Iseo, es la lealtad. Iseo defiende la suya hacia Marco de esta manera, en la versión de Bérroul:

En nombre de Dios, que creó cielo y tierra  
 no volváis nunca a llamarme una vez más.

<sup>8</sup> *Ibid.*, cap LXXVII, p. 1220, para ver la caracterización de “reina” y el cap LXXXIV, p. 1320, para la de “princesa”.

<sup>9</sup> Cfr *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, pp. 676-677 y 774-745



Os aseguro, Tristán –con harta pena,  
 es cierto-, que no acudiría  
 El rey cree que por lujuría,  
 don Tristán, os he amado  
**¡Pero yo proclamo ante Dios mi lealtad,**  
 y que envíe contra mí ejemplar castigo,  
**si alguna vez otro que quien me tomó virgen**  
**obtuvo mi favor un solo día hasta hoy!**<sup>10</sup>

El que tuvo el “favor” de Iseo fue Tristán, no el rey Marco, aunque Marco crea que fue él. El hecho de que esta dama se defiende ante una inminente deshonra, la coloca en el mismo papel de Oriana. Ambas son “causantes” del deshonor de reyes, sólo que una es su esposa y la otra hija del monarca respectivo. De todas maneras, Oriana está por encima de Iseo, pues ésta tiene que mentir para no perder la honra y la protagonista del *Amadís* no miente, sólo recurre al silencio sobre sus acciones. Este es otro punto implícito en el comportamiento de Oriana: es una mujer discreta, y gracias a esa cualidad “salva” su honor y su honra en numerosas ocasiones. Tanto Iseo como Oriana tienen algunos rasgos comunes del amor cortés; ambas son bellas, nobles en el carácter y en la posición social y alcanzables pues ceden a los deseos de sus “amigos”, aunque su desarrollo, como ya sabemos, es distinto. Iseo en la versión de Gottfried von Strassburg y Thomas tiene, desde mi punto de vista, muchas más descripciones y tratamientos corteses que en la versión de Bérout.<sup>11</sup> Por lo tanto, ésta Iseo se asemeja más con Oriana que la que presenta Bérout.

Como heroína cortés, Oriana marca un paradigma muy diferente al que se venía dando. Así, la protagonista del *Amadís* se desarrolla en el texto a través de toda una imagen social e individual que define sus virtudes y analiza

<sup>10</sup> Bérout, *op. cit.*, pp 73-74.

<sup>11</sup> Cfr. *Tristán e Iseo*, versión de Alicia Yllera, Madrid Alianza, 1997, pp. 50, 57 y 70, para ver, entre otras, la caracterización de Iseo como bella y noble.

sus defectos. Aunque hay rasgos de su personalidad que no se mencionan demasiado, como su imagen de reina o princesa, hay otros que son imprescindibles para la revisión de su personalidad. Partiré de su imagen social, que es la que realmente la caracteriza.

## 2. Imagen social del personaje

Oriana es un personaje que se caracteriza principalmente por su jerarquía social. Analizaré las principales caracterizaciones y tratamientos que definen rasgos de su carácter y que la ubican en una doble perspectiva: la social, por un lado, y la individual por otro. Montalvo usa un recurso que encadena la imagen de Oriana. De una caracterización general e importante se desprenden otras, como que a partir de su condición de heredera pueda ser reina. Pero también se define a Oriana con cualidades y defectos, como la discreción, la humildad, los celos y el miedo. Una de las caracterizaciones más destacables de Oriana está en su definición como “señora de amor”. Esta condición la ubica en un plano que sólo desarrollará Amadís y que, por lo tanto, será el centro sobre el que girará toda la historia, pues al fin y al cabo lo que verdaderamente plantea el *Amadís de Gaula* es la relación amorosa de los protagonistas. De la jerarquización de Oriana como “señora” se desprenden otros rasgos importantes que también están implicando vasallaje, como la de “señora de amor”. La diferencia entre el tipo de vasallaje es que el uso del término “señora” refleja un *status* social, y la utilización del segundo sólo refleja el vasallaje que Amadís le da: él es su vasallo de amor y esto implica protegerla. Para explicar mejor la diferencia en la jerarquización de Oriana como señora, veamos este ejemplo, que narra el momento en que Amadís la busca pues ha sido secuestrada por Arcaláus:

Entonces le preguntó quién era la donzella, Amadís gelo dixo. El hermitaño dixo.

-¡Ay, Santa María vos ayude!, que tan buena señora no sea en poder de tan mal hombre. (XXXV, 569)

### a. Señora de amor

Como “señora de amor”<sup>12</sup> Oriana recibe el vasallaje de Amadís con todos los beneficios que implica:

[ ] y fuese donde su señora Oriana era, y hincados los inojos ante ella, dixo.

-Señora Oriana, ¿podría yo por vos saber la causa de la tristeza que la Reina tiene?

Oriana que assí vio ante sí aquel que más que a sí amava, sin que él ni otro alguno lo supiesse, al corazón gran sobresalto le ocurrió y díxole.

-Ay, Donzel del Mar!, esta es la primera cosa que me demandastes, y yo la faré de buena voluntad

-¡Ay señora –dixo él-, que yo no soy tan osado ni dino de a tal señora ninguna cosa pedir, sino hazer lo que por vos me fuese mandado (IV, 274)

El vasallaje de Amadís responde a tópicos del amor cortés, pero además lo caracteriza como buen vasallo y como un caballero valiente. Según Duby, el modelo cortés que sigue el vasallo en general es éste:

En virtud de las jerarquías que gobernaban entonces las relaciones sociales, ella estaba efectivamente por encima de él, quien enfatiza la situación con sus gestos de vasallaje. Se arrodilla en la postura del vasallo. Habla, compromete su fe, y promete, como un hombre sometido a vínculo de vasallaje, no llevar su servicio a ningún otro sitio. Y va más allá aún: a la manera de un siervo, hace entrega de sí mismo.<sup>13</sup>

Amadís al aceptar ser vasallo de Oriana, ha dejado de ser “libre”. Sin embargo, ella, aún por encima de él, es capaz de aceptar o rechazar la petición de vasallaje, como se nota en lo siguiente:

El auctor dexa reinando a Lisuarte con mucha paz y sossiego en la Gran Bretaña, y torna al Donzel del Mar, que en esta sazón era de XII años, y en su

<sup>12</sup> El término es mío. En el texto sólo se caracteriza a Oriana como “señora” y lo aplico cuando considero que no se trata de un vasallaje real sino amoroso.

<sup>13</sup> Georges Duby y Michelle Perrot, *op cit.*, p. 301.

grandeza y miembros parecía bien de quince. Él servía ante la Reina, y así della como de todas las dueñas y donzellas era mucho amado; mas de que allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, dióle la reina al Donzel del Mar que la sirviese, diciendo:

**-Amiga, éste es un donzel que os servirá.  
Ella dixo que le plazía. (IV, 269)**

Al darnos la edad de Amadís, la narración indica que está en edad de amar y de entregarse al amor y al deseo. Sin embargo, al momento de ver a Oriana, Amadís comienza a amarla y oculta sus sentimientos:

**Mas el Donzel del mar, que no conocía ni sabía nada de cómo le ella amava, tenía por muy osado en aver en ella puesto su pensamiento según la grandeza y hermosura suya, sin cuidar de ser osado a le dezir una sola palabra (IV, 269)**

Como se ve, Amadís se porta tímidamente, y esa timidez surge porque es socialmente inferior a su dama, como lo reitera “la grandeza y hermosura” de ella.

Con todo esto concluyo que la primera jerarquización de Oriana se muestra en el texto, sobre todo en el ámbito social con la denominación de “señora”; con su separación de tratamiento y caracterización, y que de éste término se desprende el uso y la significación de “señora de amor”. Ambas características reflejan vasallaje, sólo que se enfocan desde distintos puntos de vista. Mientras el primero se refiere a rasgos sociales, el segundo refleja características amorosas. De los dos primeros rasgos mencionados de Oriana se derivan otros, que si bien no son tan importantes y se reiteran menos en el texto, también caracterizan al personaje. La denominación de “reina”, por ejemplo, la define como “mujer” de Amadís y la jerarquiza a partir de él; además implica tácitamente que es hija de rey, y sobre todo, que es heredera, como se verá enseguida.

## b. Reina

En el *Amadís* se caracteriza a Oriana como reina, aunque lo será por su unión con Amadís, no porque Lisuarte muera; y este rasgo, a su vez, la rectifica como futura heredera:

-Ay, amigo! -dixo ella-, acorred vos en ello a lo mejor que pudiéredes.  
 -Assi me conviene -dixo Amadís-, y me mucho pesa, que yo gran plazer huviera de holgar con vos estos quatro días en esta floresta, si a vos, señora pluguiera.  
 -Dios sabe -dixo ella- cuánto a mí pluguiera, mas podría venir dello muy gran mal en la tierra que aún será mía y vuestra, si Dios quisiere. (LXI, 793)

En Oriana hay rasgos sociales que la describen a futuro, como el de heredera o reina. Recordemos que en la versión de Montalvo Lisuarte no muere. Por lo tanto Oriana será reina como la esposa de Amadís. Todas las descripciones sociales de Oriana son importantes y ubican al personaje en una época y en un espacio determinado por la acción textual. La visión de Oriana como “reina” sólo refleja una posibilidad futura, se trata de jerarquizar al personaje como la hija de un poderoso e importante rey y como su principal heredera:

Desde que la Reina fue a dormir, Oriana y Mabilia con algunas donzellas se fueron a él por le acompañar, y como Mabilia supo que el rey Perión quería cavalgar, embióle dezir que la viesse ante Él vino luego, y dixole Mabilia:  
 -Señor, hazed lo que os rogare Oriana, hija del rey Lisuarte. (IV, 277).

En la sociedad medieval del siglo XV, muy jerarquizada, la reina aún ocupaba un rango elevado y esa condición era reconocida en todos los ámbitos <sup>14</sup> Oriana como personaje se desarrolla de acuerdo con algunas ideas de esa sociedad, pero su caso como reina es aún más interesante pues la jerarquiza desde varios puntos de vista: como heredera, como hija y como la mujer de Amadís. Como hija, Oriana demuestra ciertos rasgos que la caracterizan implícitamente como la principal heredera de un reino poderoso y

<sup>14</sup> Cfr Margaret Wade, *op cit.*, p. 68.

relativamente estable; esa posibilidad de heredar también la define como reina. Así, se desdoblán varios rasgos de su personalidad a partir de su condición de reina.

### c. Hija

Oriana como hija refleja características que la definen a su vez, como heredera:

Entonces la Reina le dixo:

-Cavallero, el Rey mi señor quisiera mucho que quedáredes con él y no lo ha podido alcançar; agora quiero ver qué tanta más parte tienen las mugeres en los cavalleros que los hombres, y ruégovos yo que seáis mi cavallero y de **mi hija** y de todas estas que aquí veis, en esto faréis mesura y quitarnos eis de afrenta con el Rey en le demandar para nuestras cosas ningún cavallero, que teniendo a vos todos los suyos escusar podremos (XV, 392)

Esta cita se refiere a Amadís y la que habla es Brisena, la madre de Oriana. El episodio se divide en dos: la petición de Brisena a Amadís, como su caballero y el de Oriana, y la caracterización de ésta como hija. Sobre la petición de Brisena a Amadís, imagino que Montalvo quiso “emparejar” a los padres de Oriana en cuanto al vasallaje que reciben de los hermanos Amadís y Galaor –que es vasallo de Lisuarte-. Sin embargo, la que obsequia el “permiso” a Amadís para que sea caballero de su madre, es Oriana:

Y llegaron todas a gelo rogar, y **Oriana le fizo seña con el rostro que lo otorgasse** (XV, 392).

Como se ve, pesa más el consentimiento de Oriana, como “señora de amor”, que la opinión de Amadís. Aunque evidentemente al héroe le conviene ser vasallo de Brisena pues, al mismo tiempo, consigue honra y puede estar cerca de su dama.

Las repetidas menciones de Oriana como “la hija del rey Lisuarte”<sup>15</sup> están marcando el poder y la jerarquía social del personaje. También la determinan como heredera, o sea, con peso y *status* social, y después como una hija injustamente desheredada:

[ ] y agora perdida aquella grande esperança que en vos tenían, tiénense todas por desamparadas de vos, **veyendo lo que contra vuestra fija Oriana fazéis queriéndola tan sin causa ni razón deseredar de aquello de que Dios heredera la fizo.** (LXXX, 1278)

#### d. Doncella

Oriana habla de sí misma como doncella y se jerarquiza como la hija de un importante rey:

-Amiga, yo vos quiero dezir un secreto que le no diría sino a mi corazón, y guardadle como poridad de **tan alta donzella como yo soy** y del mejor cavallero del mundo.(VIII, 305).

Además en el texto se refieren a ella como una mujer que está en edad de matrimonio, como alguien que se encuentra en el paso de la adolescencia a la madurez. Esto influye en su relación con Amadís pues implica el tránsito desde un amor juvenil, y su transformación durante el crecimiento vital, hasta un ámbito y un amor adulto, lo que definirá su caracterización como dueña. Oriana y Amadís se conocen, para los parámetros de la época, justo en esa edad de matrimonio.<sup>16</sup> En textos como *Romeo y Julieta* o *La Celestina*, los protagonistas también pasan por ese ideal amoroso juvenil, aunque se diferencia en que el medio social desbarata ese amor. En el *Amadís de Gaula*, ese medio social no llega a límites mortales pues se sigue un modelo cortés distinto al que desarrollan obras como las que he citado. Con la creación del amor se busca la expresión de los sentimientos y la pasión desde una óptica

<sup>15</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, pp. 267-268 y 289

<sup>16</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p. 269. Para ver la edad de ambos, nótese la frase “y torna al Donzel del Mar que en esta sazón era de XII años, y en su grandeza y miembros parecía bien de quinze”.

alcanzable y trascendente a la sociedad, y evidentemente la mujer es el centro de atención sobre el que gira esa visión cortés. En Oriana también están estos elementos y es justo su definición como doncella la que nos indica que es el eje sobre el que gira la acción.

En algunas ocasiones se trata a Oriana como doncella. Este tratamiento también la caracteriza, como a continuación se observa en lo que dice Amadís:

¿Adónde está Arcaláus el Encantador?-dixo Beltenebros  
El hombre gelo mostró debaxo de unos árboles, y otro con él, y estavan armados y sus cavallos cabe sí. Oido esto por Oriana, fue tan espantada que apenas se pudo en el palafrén tener. Beltenebros se llegó a ella y díxole:  
-Señora donzella, no temáis, que si esta espada no me fallestes, yo os defenderé. (LVII, 811).

El tratamiento de “buena donzella,” igual que el de “buena señora,” la define desde una perspectiva social y la presenta a partir de sus relaciones, como en este caso con Amadís, que implica su protección como vasallo de amor.

Asimismo se percibe cierta inseguridad de Oriana por su belleza, como en la siguiente cita:

Oriana, que todo esto viera, ovo muy gran miedo que la reina Briolanja la ganara. Y quando vio que había faltado, ovo muy gran plazer porque su amigo no pensasse que los amores que aquélla le avia fueran causa dello, que según le pareció en extremo fermosa más que ninguna de cuantas en su vida visto avia, no pensava de le perder si por ella no; y como vio que ya ninguna por provar quedava, fizo señal a Beltenebros que le levasse; y como llegó, pusieronle el tocado en la cabeça, y luego las flores secas se tornaron tan verdes y tan fermosas, de manera que no se podía conocer cuáles fueron las unas ni las otras. (LVII, 808-809)

Por medio de estos elementos Oriana y Amadís quedan liberados de las pruebas del amor y la fidelidad. Así se mantienen como modelos de amadores cortesanos. En otro episodio se denomina *tácitamente* a Oriana como doncella, al mencionar su nombre en una enumeración:



Mas el rey Lisuarte, que seyendo ya mejorado, assi él como Amadís y todos los otros sus cavalleros, de sus llagas, se fue a Fernisa, donde la reina Brisena, su mujer, estava, y allí della y de Briolanja y Oriana, y **todas las otras dueñas y donzellas de gran guisa**, fue tan bien recebido y con tanta alegría como lo nunca fue otro hombre en ninguna sazón[ ..] (LIX, 839).

En general la principal caracterización de Oriana como doncella es la que se refiere a la idea del amor juvenil. Por lo tanto es una imagen que corresponde a su relación con Amadís. Las demás definiciones de Oriana como doncella, si bien importantes, no parecen dar una imagen clara sobre la significación del término. El hecho de caracterizar a Oriana de esta manera implica todo un contexto amoroso y sexual de su comportamiento en el desarrollo del texto.

#### e. Dueña

La descripción de Oriana como dueña (*domina* o *domna*) significa la misma caracterización de la dama como “señora”. Al nombrarla dueña se la está jerarquizando como propietaria de territorios, aunque en realidad es la hija heredera de esas tierras. Como se ve, todas las imágenes sociales de Oriana están entrelazadas: de unas, las más importantes, se derivan otras.

Pero “dueña” también significa que dejó de ser doncella, que ha crecido:

[ ..] más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo.(XXXV, 574)

Es evidente que Oriana, por su atractivo físico y espiritual otorga un beneficio a Amadís. La dama ofrece un “favor” a su amigo, una concesión; eso es el significado de la gracia. El comedimiento se refiere a la cortesía: Oriana es una dama cortés que por propia voluntad concede un favor a Amadís permitiéndole satisfacer sus “mortales desseos”. Hay una sutil

sensualidad en la cita, que expresa que la unión carnal de los amantes es un elemento fundamental en la concepción del amor caballeresco. Ligada a esta idea se encuentra la “obligación” de la dama de salvaguardar su honor.

En el mismo capítulo, el treinta y cinco, se subraya el cambio de la relación. Amadís deja de ser “amigo”, como lo llama Oriana cuando le cuenta el miedo que pasó al ser secuestrada por Arcaláus, y pasa a ser “amante”, igual que Oriana cuando el autor dice: [...] “estavan estos dos amantes en aquella floresta con tal vida” [...] <sup>17</sup> Aunque a los ojos de todos sigue siendo doncella, hasta que Urganda la “descubre” :

-Ahunque Amadís como donzella allí aquella prueba la traxo, cierto no es sino dueña, y fue lo por aquel que dio causa a que ella el tocado de las flores ganasse por le tan afincadamente amar.(LX, 853)

Sin embargo, Aurelio González al citar las etapas por las que pasaba la relación caballero-dama en el amor cortés, acepta la igualdad amigo-amante. Por añadidura menciona como algo imprescindible la discreción, sobre todo la del caballero. Esto coincide con los episodios respectivos del *Amadís*.<sup>18</sup> La imagen social como dueña, antes doncella, caracteriza a Oriana como una mujer típica con respecto al comportamiento común de la época. No podría definirla jamás como una “pecadora”, pues el término es muy fuerte y no logra comprender bien su forma de actuar. Según Lewis el matrimonio se desarrollaba, de esta forma:

So far from being a natural channel for the new kind of love, marriage was rather the drab background against which that love stood out in all the contrast of its new tenderness and delicacy. The situation is indeed a very simple one, and not peculiar to the Middle Ages. Any idealization of sexual love, in a society where marriage is purely utilitarian, must begin by being an idealization of adultery. <sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 575.

<sup>18</sup> Cfr. Aurelio González, “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés,” pp. 36-37, y *Amadís de Gaula, op cit.*, pp. 852-855

<sup>19</sup> C. S. Lewis, *op cit.*, p. 13.

Lo natural era que dama y caballero fueran amantes, de hecho la Iglesia era bastante permisiva con respecto al concubinato, los hijos fuera del matrimonio y el matrimonio mismo. Lewis desarrolla muy extensamente el planteamiento de que el amor cortés no tenía que ver con el matrimonio pues *éste era un negocio*, un contrato o un arreglo que se hacía por interés no por amor, y por tanto se modificaba conforme cambiaban los intereses de los grandes señores. Al citar los planteamientos de varios estudiosos Lewis da la opinión de Sexto Pitagórico: "*omnis ardentior amator propriae uxoris adulter est*" (quien ama apasionadamente a la propia esposa es adúltero). Lo verdaderamente pecaminoso no es el sexo en sí, sino el deseo, pues es el deseo el que va en contra de lo natural y vuelve irracionales a los hombres. El pecado de Amadís y Oriana es que además de amarse se desean.

Cuando se narra que Oriana ya no es doncella se está estableciendo una relación amorosa basada en la absoluta discreción de ambos amantes. Por eso es Urganda la que dice que Oriana es dueña, pues si lo dijera Amadís se comete una *felonie* (infidelidad) que deshonrará al caballero para siempre.<sup>20</sup> Como se ve, la relación amorosa de Oriana y Amadís es muy típica, como el desarrollo de un amor clandestino y sus consecuencias: ocultar el embarazo de Oriana y su parto por la evidente discreción que impera en el relato. Asimismo esta relación se basa en el desarrollo del papel de Oriana como dama cortés, implicando todo un cortejo y un mantenimiento de la atención del hombre de una manera muy inteligente y femenina, y su relación socialmente jerarquizada con el resto de los personajes.

---

<sup>20</sup> Cfr. Aurelio González, "De amor y matrimonio .", en *op. cit.*, p. 38.

### 3. Imagen individual del personaje

Mientras la imagen social de Oriana suele caracterizarla en un ámbito más general, su imagen individual la jerarquiza desde un punto de vista más particular e íntimo. El comportamiento de esta dama varía de acuerdo con el ámbito donde se desarrolle, pues se ven diferencias entre su desenvolvimiento en un entorno social y en uno familiar. Los principales rasgos de diferenciación entre la imagen social de Oriana y la individual se notan en sus monólogos, por medio de los que la dama expresa lo que verdaderamente siente. Es como si tratara de explicar sus acciones a su propia conciencia. Además en este tipo de “pláticas” consigo misma, Oriana no puede mentir: se nos presenta un personaje transparente. Los monólogos de Oriana son caracterizaciones auténticas que descubren sin reservas rasgos interesantes de su personalidad, tal como ella los percibe en el ámbito más íntimo y secreto de su autopercepción.

Sin embargo, carecemos casi totalmente de una idea real completa sobre el comportamiento de la mujer medieval. Oriana es un personaje, forma parte de una ficción, pero sus acciones evidentemente responden a un modelo cortés paradigmático que se nota en los ámbitos *social e íntimo*. Las antiguas ideas sobre el amor y la forma de amar tuvieron un giro total a partir del concepto del amor cortés y es en esta “revolución” de conceptos donde se desarrolla el *Amadís de Gaula*, y, específicamente, el personaje de Oriana. En el texto, el matrimonio será la culminación social de la relación amorosa que ya se ha dado. Hay un episodio en la obra de Montalvo en el que Lisuarte quiere casar a su hija con el hijo del emperador de Roma, el Patín, sin importarle lo que ella siente. Desde su condición de rey, Lisuarte entrega a Oriana aunque como padre le duela hacerlo. A la dama la rescata el héroe, –igual que a Ginebra en el *Caballero de la carreta* o a Iseo de los leprosos, en el fragmento de Bérout–

El rescate de Oriana responde a tópicos comunes del modelo cortés y, asimismo, significa una afrenta contra el rey Lisuarte y contra el emperador de Roma. De esta manera, el comportamiento de Oriana con respecto a su posible casamiento cumple con un paradigma cortés social. La caracterización individual más importante, y más reiterada en la obra, es la belleza de la protagonista; evidentemente su reiteración responde al ya mencionado modelo cortés, pero también define que la belleza física es el reflejo de la belleza espiritual. Oriana es una dama muy hermosa y sus acciones individuales corresponden a su actitud y a su belleza interior. Revisaré esas acciones y su comportamiento a partir de su condición como la dama más bella del texto.

#### a. Bella

A partir del modelo cortés de dama se describe la belleza de Oriana, rasgo que, obviamente, no tenía demasiada importancia en el pasado real ni en el literario. Oriana cumple un estereotipo de belleza no común: es la “bella sin par”. No hay en todo el mundo una dama más hermosa que ella y esta característica la coloca en un lugar distinto al de las demás heroínas conocidas de la literatura caballeresca. Gracias al desarrollo de los tópicos del amor cortés, Oriana no sólo es igual a Amadís, es superior a él, tanto en el ámbito social, como su señora de amor, como en el individual, pues él debe conquistarla y hasta llorar por su amor, como su vasallo.<sup>21</sup>

Parecería demasiado soberbio y fuera de lugar que la misma Oriana describiera su belleza. Por eso cuanto a su caracterización de mujer hermosa se refiere, los narradores son los demás personajes. Estos narradores dan un discurso sobre Oriana desde su papel social, pero ninguno está jerarquizado al

---

<sup>21</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, capítulo XVIII, donde incluso decae la fama de Amadís por cumplir el mandato de su amada.

respecto. Todos, desde Mabilia hasta el rey Perión, coinciden en que Oriana es la “bella sin par”.

La primera caracterización de Oriana como la más hermosa la da el narrador principal. A continuación, la imagen de belleza la narra Perión, cuando ella le pide que haga caballero al Donzel del Mar.

**Oriana vino ante el Rey, y como la vio tan hermosa bien creía que en el mundo su igual no se podía hallar[...] (IV, 277).**

Esta frase nos reitera la gran hermosura de Oriana, una belleza fuera de lo común y única. Sobre este planteamiento de belleza única y sublime Amadís también “habla”:

**Amadis vio a su señora a la lumbre de las candelas, paresciéndole tanto de bien, que no ay persona que creyese que tal fermosura en ninguna muger del mundo podría caber. Ella era vestida de unos paños de seda india, obrada de flores de oro muchas y espesas, y estava en cabellos, que los avía muy hermosos a maravilla, y no los cubría sino con una guirnalda muy rica. (XIV, 383).**

Esta cita caracteriza a Oriana desde tres puntos de vista. El primero, evidentemente social, como señora de amor de Amadís lo coloca a él como su principal protector. El segundo, como la más hermosa del mundo; y el último, como una dama noble y hermosa que es jerarquizada por medio de su vestido y el arreglo del peinado.

A partir de la aparición de Briolanja en el texto, la belleza de Oriana comienza a ser comparada con la de esta dama que desea recuperar su reino, aunque la belleza de Briolanja siempre se relega a un segundo plano con respecto a la de Oriana.<sup>22</sup> Asimismo se coteja la belleza de Leonoreta con la de su hermana Oriana; y también con ventaja para ésta:

[...] y quedando Amadís por su cavallero, fizo por ella el villancico que ya oístes. Y cuando ella y sus donzellas lo dezían, que estavan todas con

<sup>22</sup> *Ibid.* pp 715, 830 y 852

guirlandas en sus cabeças y vestidas de ricos paños de la manera que Leonoreta los traía, y era asaz hermosa, pero no como Oriana, que con ésta no avía par ninguna en el mundo. (LIV, 768-769).

Esto responde a una inserción de Montalvo para poner “rivales” a Oriana: se “cuestiona” así su superior belleza y se dan matices a los demás personajes.

La otra descripción de la imagen individual de Oriana tiene que ver con su jerarquía como hija, pues se plantea que además de ser hija del “mejor rey y reina del mundo” es bella:

**-Señora y fermosa fija** –dixo ella-, no queráis vos saber aquello que ni **vuestra discreción** ni fuerças son para lo estorvar bastantes Pero de las cosas encubiertas muchas vezes las personas temen aquello que de alegrarse devían; y en tanto seedvos muy leda que **Dios os ha fecho fija del mejor rey y reina del mundo con tanta fermosura, que por maravilla es en todas partes divulgada.** (LX, 856).

Estas palabras las pronuncia la maga Urganda para tranquilizar a Oriana luego de profetizar sobre su destino. Según esa profecía un hambriento león, le quitara su corona. Cacho Blecua señala como este pasaje es una clara influencia del *Tristán e Iseo* de Bérout, obra en la que Iseo sueña a dos leones (Tristán y Marco) que se le acercan con la intención de devorarla. Cacho Blecua piensa que el león en el caso de Oriana es Amadís, aunque me parece poco probable pues ella será reina por el protagonista y no por heredar la corona de Lisuarte. Además, esa interpretación no cumple con las expectativas que se esperan del amor cortés.

En general, las caracterizaciones de Oriana como una dama hermosa se deben al narrador. En segundo término a Amadís, que la describe como su

vasallo de amor. Por último, a los demás personajes: Durín, Sardamira, Urganda, Mabilia y Perión.<sup>23</sup>

El Quijote también habla de la belleza de Dulcinea y la llama, igual que a Oriana, “la sin par”:

[ ] sabed que yo me llamo Don Quijote de la Mancha, caballero andante y aventurero, y cautivo de la sin par y hermosa Doña Dulcinea del Toboso<sup>24</sup>

## b. Bondadosa

Las caracterizaciones de Oriana como una mujer buena, aunque escuetas, suelen completar otros rasgos de su personalidad; por ejemplo, el denominarla “tan buena señora” da más rasgos de su personalidad que el simple apelativo de “señora”.

El narrador principal sobre la bondad de Oriana suele ser Amadís, que en uno de sus monólogos dice:

Amadis se assentó al pie de un árbol y comenzó a mirar la villa y vio las torres y los muros asaz altos y dixo en su corazón  
-¡Ay, Dios!, ¿dónde está allí la flor del mundo? ¡Ay, villa, cómo eres agora en gran alteza por ser en ti **aquella señora que entre todas las del mundo no ha par en bondad ni hermosura, y ahun digo que es más amada que todas las que amadas son**, y esto provaré yo al mejor cavallero del mundo, si me della fuesse otorgado! (XIII, 366).

Aquí la bondad viene al lado de la belleza y de la denominación de señora de amor. Además Amadís reitera su amor y su fidelidad al estar dispuesto a demostrarlo a quien sea.

Otro de los narradores sobre la bondad de Oriana es Gandalín, el escudero y confidente de Amadís, que dice a su amo.

-Yo he pensado mucho en esta carta que Oriana vos embió y en las palabras que el cavallero con que vos combatistes dixo **y como la firmeza de muchas mugeres sea muy liviana, mudando su querer de unos en otros**, puede ser que **Oriana os tiene errado**, y quiso antes que lo vos supiéssedes, fingir

<sup>23</sup> *Ibid*, p 1227

<sup>24</sup> Miguel de Cervantes, *op. cit*, I, VIII, p. 334



enojo contra vos, y la otra cosa es **que yo la tengo por tan buena y tan leal**, que no assí se movería sin alguna cosa que falsamente de vos la avrán dicho que por verdadera ella la terná [. ] (XLVIII, 703).

A pesar de que Gandalín cree que Oriana es buena y leal, no piensa que sea verdaderamente fiel a Amadís: se plantea inseguridad y liviandad en los sentimientos de las mujeres. Sin embargo, Gandalín como escudero y hermano de leche del héroe, es el principal intermediario en los amores de éste y Oriana. Una vez más se narra la bondad de Oriana al lado de su lealtad; esto sucede en casi todas las caracterizaciones secundarias de esta dama, las cuales servirán como complemento de las principales, como son la de señora, señora de amor, bella, etcétera.

### c. Inteligente

La visión de Oriana como una mujer inteligente es otro de los rasgos importantes cuyo tratamiento la diferencia de los demás personajes femeninos de la literatura caballeresca. Cabría separar la caracterización de Oriana como inteligente, –que calificaría más bien como instinto y percepción– de acuerdo a los distintos tipos de narradores que la definen como tal.

Como ya se vio en el apartado III.1, Oriana es un personaje importante en el *Amadís* a partir de su jerarquía social, y en general, su imagen individual suele estar apegada a dicha jerarquía, es su complemento. En la revisión de la imagen individual de Oriana opté por referirme a aquellas cualidades que la hacen distinta de otras mujeres prototípicas, aunque este análisis implique datos escuetos.

Sobre el desarrollo de la intuición de Oriana, Montalvo suele presentarla como una mujer capaz de prever un suceso próximo. Me refiero a que suele enterarse antes que los demás personajes de los hechos importantes de la

novela Esta cualidad la hace distinta de otras mujeres de este tipo de género. No recuerdo que Iseo, Ginebra o incluso Melibea tengan esta capacidad, al menos no se menciona en los textos. Esta característica de Oriana le permite conocer un hecho pasado o uno venidero, como sucede con el origen de Amadís:

Oriana, que vio que este camino no se podía escusar, adereçó de recojer sus joyas, y andándolas recogiendo, vio la cera que tomara al Donzel del Mar, y membrósele dél y viniéronle las lágrimas a los ojos y apretó las manos con cuita de amor que la forcava, y quebrantó la cera, y vio la carta que dentro stava, y leyéndola falló que dezía: “Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey”. Ella, que la carta vio, estuvo pensando un poco, y entendió que el Donzel del Mar había nombre Amadís y vio que era hijo de rey; tal alegría nunca en coraçón de persona entró como en el suyo[ ..] (VIII, 304)

Al conocer el origen de Amadís, Oriana se encuentra en una posición un poco más “pareja” con su caballero. Ambos provienen del mismo nivel jerárquico. Además el código amoroso se representa a través de un “objeto” –en este caso la carta– que pertenece a Amadís. Así, se está usando una especie de “memoria metonímica” que provoca el amor, permitiendo que las acciones avancen. Oriana rompe la cera con mucha curiosidad, pues ve escrito el nombre de su amado caballero, pero también con nostalgia, como una especie de dolor que la angustia por la ausencia de Amadís.

Montalvo da la posibilidad a Oriana de enterarse antes que nadie de algunos episodios; esta cualidad la caracteriza como el personaje capaz de crear analogías entre los acontecimientos, y, sobre todo, de analizar qué es lo que sucede. Así, al hacer un análisis, Oriana se está caracterizando implícitamente como una dama inteligente y sensible, por su intuición y percepción.

En el texto no se dice nunca que Oriana es inteligente, más bien sus acciones y carácter la definen como tal. La caracterización está implícita: no

hay ningún tipo de narrador que la llame inteligente. Oriana actúa en la obra como una mujer analítica de casi todas sus acciones; no suele hacer cosas que no la concilien con otros personajes, que no sean justas, o que le hagan perder su posición social o su honra. A esto es a lo que me refiero con su percepción. Así, al parir a Esplandián<sup>25</sup> hace que se lo lleven a Miraflores y que lo críe una doncella, –aunque al perderse el niño al final lo cría el ermitaño– y antes del nacimiento mantiene en total secreto su embarazo, elemento un tanto inverosímil, por conservar la honra. Se debe ocultar el nacimiento de Esplandián por el mismo motivo que la relación entre Amadís y Oriana: ella debe proteger su honra. Por lo tanto no debe saberse que es dueña y no doncella y que ha tenido un hijo de sus “amores ocultos”. Toda esta táctica, muy bien planeada, demuestra lo astuta que es Oriana. Su inteligencia para poder ocultar a toda la corte que es madre de una “muy apuesta criatura” es sorprendente.

Otro elemento que define a Oriana como una dama socialmente jerarquizada es que lee.<sup>26</sup> Este hecho la caracteriza en un ámbito cultural, refleja que es una dama culta y que, obviamente, pertenece a un estamento superior; el hecho de que lea también le da *status*, y la hace distinta de Iseo y Ginebra, pues en los textos ese hecho no se menciona.

Sin embargo, la caracterización de astuta e intuitiva coloca a Oriana en el mismo nivel que Iseo y Ginebra. A pesar de que ninguna de las tres pierda su condición de dama por acostarse con sus amigos, las tres son mujeres inteligentes, muy astutas, intuitivas y hermosas; aunque el desarrollo de sus relaciones y los motivos para guardar sus secretos, sean distintos. Mientras Oriana oculta a Esplandián por salvaguardar su honra –situación que no viven

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 1003-1005 y 1009

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 749.

las otras dos reinas–, Iseo se queja de su mala suerte. En realidad las relaciones Tristán-Iseo y Lanzarote-Ginebra tendrán un desarrollo totalmente distinto, de desamor y amor adúltero, mientras la de Amadís y Oriana es típicamente cortés.

La imagen de Oriana como una dama inteligente no es muy notoria en sí misma; más bien corresponde a su imagen social, que es donde además se desarrolla, pues como ya vimos, Oriana se caracteriza como inteligente y astuta a partir de lo que le sucede en la historia. Esa es la importancia de esta caracterización, que la define como una heroína distinta y se valora más el papel general de la mujer en la época. Montalvo está diciendo que las damas nobles también podían ser inteligentes y podían demostrarlo sin perder su jerarquía social; aunque las acciones de una Oriana astuta se dan así pues no hay otro camino, el desarrollo de esta imagen individual de Oriana sólo refleja y complementa todo un anterior desarrollo social que sí es relevante y significativo.

#### d. Celosa

Esta es quizá la caracterización de Oriana más interesante y desde luego, la más desarrollada a lo largo del *Amadís de Gaula*. La convierte en una mujer con una fuerte y temperamental personalidad. Oriana es una dama impulsiva y por ese rasgo vienen los “ataques de celos”. La única comparación que creí análoga con los celos de Oriana es el trágico final de *Tristán e Iseo*. Las tres versiones señalan que “el resentimiento de la mujer es temible y más duradero que el amor”: esto sucede con Iseo la de las Blancas Manos, pero no con Oriana. En realidad Oriana e Iseo sólo se parecen en su pasional actitud hacia sus amados, pero la intensidad de esa rabia se limita a algunas acciones de Oriana y a una carta para Amadís, mientras Iseo finge un

amor perfecto cuando en realidad lo único que quiere es vengarse, y lo logra muy bien. Evidentemente, en *Tristán e Iseo* se está usando un modelo cortés, pero trágico y adúltero, y en el *Amadís* no. Los celos de Oriana sirven, y son abruptos y caprichosos, para matizar la relación amorosa de los protagonistas; creo que Montalvo quiso demostrar el gran amor de esta pareja desde todos los sentimientos. Los celos implican amor y pasión; quien no ama no siente celos. Dentro del mundo sentimental del *Amadís* hay muchos recursos que frenan o motivan, depende del caso, el amor. La citada prueba de los leales amadores aligera las “dudas” de los amantes y los celos que atormentan a Oriana

En general los celos de Oriana los causan damas nobles, como Briolanja, aunque a veces la “bella sin par” cae en ridículos excesos como tener celos de doncellas que sólo llevan regalos de sus señores para Amadís. Sus celos reflejan su carácter voluble y temperamental: tiene fuertes exabruptos de rabia y en el instante siguiente reconoce su error y pide perdón:

Ella lo llamó Y Amadís se fue para ellas, y cuando se vio ante su señora, todas las cosas del mundo se le pusieron en olvido; y **dixo Oriana con semblante airado y turbado:**

-¿De quién os membrastes con las nuevas de la donzella, que os hizo llorar ?  
Él se lo contó todo como a la Reina lo dixera. Oriana perdió todo su enojo y tornó muy alegre, y dixole:

-Mi señor, **ruégoos que me perdonéis, que sospeché lo que no debía**  
(XVII, 413-414).

Se usa un paradigma de dama que demuestra características implícitas humildes y humanas por medio de los celos. Lo importante de esta imagen de Oriana no es que sea una mujer celosa sino que es capaz de reconocer sus errores y defectos. Montalvo reitera continuamente estos ataques de Oriana para poder reconocer en ella valores humanos, sensibles.

En esta caracterización no hay más narrador que ella misma, nadie la define como una mujer celosa, Amadís sólo se refiere, en un monólogo, con un profundo dolor a la “rabiosa ira” de su señora:

-O, mi señora Oriana!, vos me avéis llegado a la muerte por el defendimiento<sup>27</sup> que me fazéis, que yo no tengo de passar vuestro mandado; pues guardándole no guardo la vida, esta muerte recibo a sinrazón, de que mucho dolor tengo, no por la recibir, pues con ella vuestra voluntad se satisfaze, que no podría yo en tanto la vida tener que por la menor cosa que a vuestro plazer tocasse no fuesse mill veces por la muerte trocada; y si esta saña vuestra con razón se tomara meresciéndolo, llevara la pena yo, y vos, mi señora, el descanso en aver esecutado vuestra ira justamente, y esto vos fiziera bivar tan leda vida, que mi alma doquiera de vuestro plazer en sí sentiría gran descanso, mas como yo sin cargo sea, siendo por vos sabido ser la crueza que contra mí se faze, más con pasión que con razón, desde agora lo que en esta vida durare, y después en la otra, com[ ]ienco a llorar y plañir la cuita y grande dolor que por mi causa os sobreverná, y mucho más por le no quedar remedio seyendo yo desta vida partido (XLVI, 687-688).

Aunque Amadís habla de la rabia de Oriana, causada obviamente por los celos, no menciona que sea una mujer injusta, sino más bien pasional, y reitera su vasallaje al estar dispuesto a cumplir su “mandado” aunque este implique mucho dolor e incluso su “muerte”.

Gandalin expresa su opinión sobre la carta de Oriana haciendo eco de uno de los argumentos constantes de la tradición misógina medieval. En la *Glosa castellana al regimiento de príncipes* se dice lo siguiente:

Las mugeres, por la mayor parte, son destempladas e seguidoras de sus talentos; la segunda es que son parleras e peleadoras, la tercera es que son movibles e nunca están en un propósito<sup>28</sup>

Gandalín refleja uno de los temas más comunes de la literatura medieval: la mujer es inferior; incluso Oriana lo es. La opinión de Gandalín evidentemente implica su condición como escudero y confesor principal de las

<sup>27</sup> Prohibición

<sup>28</sup> *Glosa castellana al regimiento de príncipes*, II, 86, apud *Amadís de Gaula*, p. 703. Véase también la p. 706 para otra opinión sobre la “constancia” de las mujeres

penas de amor de su amo. Es lógico que tenga resentimiento hacia Oriana pues está haciendo “sufrir” a Amadís.

Los celos de Oriana, en algunos episodios del texto, también son la causa de que su belleza se minimice:

Otro día, después de aver oído missa, el Rey tomó consigo al Patín y a don Grumedán y fuese para la Reina, que ya sabía quién era por el Rey; recibido de ella, hizolo asentar ante si y cabe su fija, **que muy menoscabada era dela hermosura que tener solía por la saña que ya oístes [ . ]** (XLVII, 696)

Otras veces sus celos hacen que sus mensajeros, como testigos presenciales, opinen:

Etonces le dixo:

-Agora me di qué hizo Amadís cuando mi carta le distes. A Durín le vinieron las lágrimas a los ojos, y díxole.

-Señora, yo os aconsejaría **que lo no quisiéssedes saber, porque havéis fecho la mayor crueza y diablura que nunca donzella en el mundo hizo.**

-¡Ay Santa María val! –dixo Oriana-, ¿qué me dizes?

-Digoos –dixo Durín- que mataste a la mayor sinrazón que ser podría con vuestra saña el mejor y más leal cavallero **que nunca ovo muger ni havrá en tanto que el mundo durare[...]** Pues **que vos en lo mandar y yo en lo llevar fuimos causa de su muerte** (XLIX, 716-717).

En estas ocasiones, el narrador suele abreviar el relato mediante la utilización de fórmulas del estilo de “como ya havéis oído”. Sin embargo en este episodio se vuelven a contar los hechos, o sea el momento de la lectura de la carta. Así se reitera el dramatismo –en los diálogos directos de los personajes– y se indica el error de Oriana. Los errores de Oriana se los hacen notar, en una clara idea de buen vasallaje y solidaridad femenina, Mabilia y la Doncella de Dinamarca. Ambas hacen que Oriana escriba otra carta pidiendo disculpas a su muy amado Amadís:

Esto dezía ella con **tanto dolor y angustia como si el coraçón se le despedaçasse**; mas aquellas sus servidoras y amigas, embiando por Durín y sabiendo todo lo que passara, enteramente acorrieron con aquella melezina que ellos ambos havían menester para su remedio; **que después de le haver dado muchos consuelos, le hizieron screvir una carta con palabras muy**

**humildes y ruegos muy ahincados**, como adelante más por estenso se dirá, para Amadís, que dexadas todas las cosas, se vinieste a ella, que en el su castillo de Miraflores, donde su gran yerro sería emendado, le atendía [. .] (XLIX, 718)

El arrepentimiento de Oriana debe ir, como sus quejas, en una carta. La primera carta ha llevado al héroe a una gran depresión, y sólo otra misiva lo sacará de la postración.

Los celos de Oriana la definen como una mujer caprichosa, pero también como una dama humilde capaz de pedir perdón y arrepentirse de sus errores.

La caracterización social de Oriana, a partir de los tres tipos de mecanismos de narración, plantean a una heroína muy humana; Oriana es una mujer llena de cualidades y defectos que se pondrán de manifiesto a través de los ámbitos social e individual. En el ámbito social, la más importante caracterización de Oriana la define como señora y “señora de amor”; su jerarquía es ambivalente, funciona como tratamiento y como caracterización. El segundo rasgo interesante que define a Oriana es la descripción que hace ella misma de su condición social de “doncella desheredada.” Aquí ella reitera, por medio de la idea de sí misma, que es una mujer muy valiosa y llena de sensibilidad y nobleza. Esta descripción se adecua al comportamiento “habitual” de una dama noble.

El amor de Oriana por Amadís realmente la hace una mejor dama y sobre todo, un mejor ser humano; esto se nota en los cambios de actitud de la dama para con su amado. Gracias a su condición de mujer enamorada, Oriana se transforma: así sus primeros exabruptos de celos se redimen mediante cartas de perdón y reconciliación. Esa transformación en los celos corresponde a lo que definí como belleza espiritual; sería una peligrosa contradicción



presentar a Oriana como una dama muy hermosa pero muy carcomida por los celos; quizá por eso se nivelan los estados de ánimo y su fuerte personalidad.

La inteligencia de Oriana, como caracterización individual, suele estar ligada a su jerarquía social; su condición de dama inteligente le permite ser el personaje sobre el que recae una de las partes más interesantes de la historia: Oriana se precipita a los acontecimientos, los conoce y a partir de conocerlos es capaz de analizar y ayudar a otros personajes. Siendo una mujer inteligente, y sabiéndolo, es mucho más intuitiva con respecto a los demás y a ella misma.

Las caracterizaciones social e individual de Oriana son la parte que más interesa destacar en este trabajo, son la idea y el desarrollo más explícito del personaje. *Oriana es un paradigma, un modelo de belleza, inteligencia, cortesía y celos.*

Las dos imágenes de Oriana la definen desde una perspectiva común: el amor. Montalvo da a su refundición un evidente carácter cortés inicial y desde ahí parte todo el desarrollo del texto, sobre todo el de los protagonistas. El final de Montalvo responde al paradigma del ámbito cortés que a lo largo de toda la novela va evolucionando, así como a una serie de características y tendencias cronológicas, históricas y políticas posteriores a la “invención” de ese amor y propias, sobre todo, del siglo XV. El *Amadís de Gaula* empieza siendo un himno al amor cortés; luego viene el matrimonio secreto, que no es más que la negación del amor cortés pues éste es en el fondo una pasión sexual adúltera o cuando menos ilegítima en términos de la “santidad” del matrimonio como institución bendecida y propiciada por la Iglesia; y finaliza con una clara exaltación del matrimonio cristiano de acuerdo con las ideas que ya empezaban a dominar en esa época. Así, el amor en el *Amadís* adquiere características peculiares, pues a las concepciones del amor cortés se añaden ciertos desarrollos particulares de la literatura artúrica y su acomodación a

“comportamientos menos heterodoxos considerados desde el punto de vista de una moral cristiana”, como bien sintetiza Cacho Blecua.<sup>29</sup> El *Amadís* de Montalvo plantea todos los tipos de amor: el cortés, con todas las características que lo feudalizan, pero también con esa nueva pasión, desconocida en la antigüedad, el de conveniencia o interés –que no es propiamente amor– como el que Lisuarte trata de imponer a Oriana cuando pretende casarla con el Patín, y finalmente el cristiano, clara concesión de Montalvo a la moral de su siglo. En definitiva, el amor de Oriana y Amadís mantiene todas las características observadas en el ámbito caballeresco. Se plantea además un tipo de amor por destino, no por elección, como lo refleja el marcado sino de los protagonistas en su primer encuentro.

---

<sup>29</sup> *Amadís de Gaula, op cit*, p. 121

#### IV RELACIONES DE ORIANA

Dentro del ámbito general que caracteriza y en cierta medida unifica a los personajes del *Amadís de Gaula* se puntualizan los rasgos distintivos de estos. Así, Amadís se diferencia de los otros por su fidelidad amorosa, y evidentemente, por ser el héroe protagónico. Agrajes se distingue por ser impetuoso; Galaor por mujeriego y Gandalín por ser leal y fiel con el héroe. Con las damas sucede algo similar: Oriana se caracteriza por sus arrebatos de celos; Mabilia por su discreción, y Urganda por sus poderes mágicos. En general estos personajes arquetípicos tienen además apodos identificadores de sus rasgos distintivos, como Olinda la Mesurada, Urganda la Desconocida o Arcaláus el Encantador.

Oriana trata a los demás personajes del *Amadís* con amabilidad y cortesía. Pero su tratamiento varía de acuerdo con la relación que mantiene con cada uno y conforme al rango respectivo. De esta forma, el trato que da a Amadís, por ejemplo, tiene bastantes diferencias con el que otorga a Gandalín, el escudero, pese a que éste es hermano de leche de Amadís. Esto muestra que las relaciones de Oriana también están jerarquizadas conforme a un conjunto de criterios de orden personal, afectivo y social. Así, las relaciones de Oriana la caracterizan y definen desde un punto de vista social y, también, desde otro familiar. Además el hecho de que a veces no se muestre cortés no hace que pierda su condición de dama; al contrario, quizá la caracteriza aún más, pues se está dando una imagen más redonda sobre su carácter y se demuestran algunas de sus cualidades, como que es una mujer honesta<sup>1</sup> y justa.

Evidentemente, las relaciones de Oriana que más se definen en el texto son las personales y afectivas que mantiene con Amadís, que la caracterizan, a

---

<sup>1</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, op. cit., p. 1269.

mi juicio, como “señora de amor.” En el orden social y familiar destacan las relaciones de Oriana con Lisuarte, las cuales se desarrollan conforme a una doble dinámica de padre-hija y de rey-princesa heredera.

Ejemplo del relieve que da Montalvo a la relación social rey-hija es cómo narra los vínculos de Oriana con los otros personajes. Así, quitando a Amadís y a Mabilia, con los que mantiene una cercana relación de amor, complicidad y amistad, respectivamente, Oriana no se acerca mucho a su madre, salvo obviamente en los momentos de tensión con Lisuarte, cuando busca un poco de solidaridad, como cuando el rey la quiere casar con el emperador de Roma. Curiosamente, tampoco se nos presenta a esta dama conviviendo o al menos platicando con Leonoreta, su hermana. Así se puede decir que la única relación familiar explícita que caracteriza a Oriana es la que tiene con Lisuarte, y al parecer el trato con el resto de la familia se da por supuesto. Evidentemente, Montalvo centra la atención en el desarrollo de la relación principal, la que define la posición social de Oriana y determina su jerarquía.

En general, las relaciones de Oriana la caracterizan socialmente, pero estas caracterizaciones dan una imagen distinta de ella de acuerdo con el desarrollo de su relación con los personajes. Así, su relación con Amadís la caracteriza como “señora de amor,” mientras con Mabilia sólo se plantea la imagen de “señora”. Del mismo modo, la relación Oriana-Lisuarte es importante en cuanto se refiere a su definición social y familiar de hija.

## 1. La corte como ámbito de Oriana

El ámbito cortesano del *Amadís* es para los personajes el escenario donde se presentan sus principales hazañas y aventuras. También en la corte se conocen y enamoran los caballeros y las damas y, sobre todo, ahí se enaltecen los valores primordiales de la caballería y del amor cortés.

El primer espacio cortesano es Escocia, donde se educa Amadís y donde conoce a Oriana. Curiosamente, Gaula sólo representara en el texto un reino inactivo: recordemos que ahí se refugia Amadís varios meses por mandato de Oriana. El reino de los padres es el lugar de la ociosidad, aunque sea debido a intereses narrativos. Sólo resulta ser un espacio que contribuye a la glorificación del personaje cuando carece de nombre. Así, Gaula no tendrá una significación específica, como no sea un refugio, en el desarrollo del texto. Sin embargo Escocia, donde se da el primer encuentro de Oriana y Amadís, o la Ínsula Firme y la Peña Pobre, son lugares que tienen gran relevancia en el *Amadís*. Los dos últimos sólo aparecen en el Libro Segundo, aunque son muy importantes en la acción. La Ínsula Firme es el escenario de una de las mayores hazañas de Amadís, lugar encantado y pleno de “cosas de maravillar”, donde el héroe supera con su conquista a muchos caballeros que antes fracasaron en la aventura de los leales amadores. La Peña Pobre, en cambio, es un lugar de expiación en donde se refugia Amadís, acusado injustamente por Oriana de ser “falso y desleal cavallero”. Ahí llegó Amadís “con gran cuita”, dispuesto incluso a morir si con ello cumplía la voluntad y mandato de su señora. Por otro lado, en la Ínsula Firme prevalecen los elementos mágicos y fantásticos hasta que Amadís rompe con su triunfo el encantamiento. Estos elementos fueron creados por Apolidón, fuerte de

encantamiento. Estos elementos fueron creados por Apolidón, fuerte de cuerpo y de espíritu, pues destacaba no sólo por el esfuerzo de su corazón, sino también y especialmente, por su dominio de “las ciencias de todas artes”, su “sotil ingenio” y sus conocimientos de nigromancia. Así, la magia de la Ínsula proviene de los libros. Apolidón cedió el reino a su hermano menor y partió a la Ínsula con los libros y su amiga Grimanesa. De esta forma la Ínsula, representa el lugar más sabio del texto, pues sus encantamientos son producto de la ciencia adquirida en los libros.<sup>2</sup>

Debo aclarar que tanto la Peña Pobre como la Ínsula Firme son total creación de Montalvo. La Peña Pobre, junto con el episodio de Briolanja, existen en el texto en función de los celos de Oriana y el resultado de éstos es la penitencia y desolación del héroe. La Ínsula Firme se plantea como el elemento cultural, libresco y letrado, aunque también fantástico, y aumentará considerablemente de dimensiones y adquirirá mucha importancia desde el momento en que aparece en la escena el maestro Elisabad. Ambos territorios se vinculan entre sí en una especie de contrapunto dramático, si cabe decirlo, ya que Amadís transita de una a otra yendo de la exaltación y el triunfo al desconsuelo y los tormentos del castigo amoroso, que no por plenamente asumido es menos injusto.

Se puede concluir que en el Libro Segundo del *Amadís* el mundo geográfico se ha ampliado. Mientras en el Libro Primero la acción se desarrolla en las principales cortes de la pequeña Bretaña, Escocia y Gaula, en el Segundo se incorporan nuevos nombres y lugares llenos de magia, como la mencionada Ínsula Firme, que conquista Amadís. Sin embargo, la ampliación territorial no afecta al comportamiento cortés, que se sigue dando conforme al paradigma.

---

<sup>2</sup> *Ibid*, pp 659-663

Dentro de este mundo Oriana se presenta como una “amalgama de celos y de amor”,<sup>3</sup> como una heroína que se diferencia de otras por su carácter indómito, su discreción y su humildad; pero también por sus celos y su obstinación. De lo que aquí he dicho con respecto a la personalidad de Oriana y su desempeño en el mundo caballeresco del *Amadís*, podría concluir que si bien cumple con los principales tópicos del amor cortés, y en ese sentido se ajusta al paradigma, tiene muchos rasgos que la distinguen de otras heroínas de la novela de caballerías. Oriana es un personaje muy humano, con cualidades y defectos que la acercan más a la sensibilidad de los lectores modernos. Oriana es una dama distinta: su fuerte carácter, sus celos e incluso sus caprichos, le permiten escapar, hasta cierto punto, de un destino inexorable, predeterminado con base en las rígidas pautas de la sociedad y la familia de la época.

Además, aunque las acciones se trasladan a las aventuras, que en la mayoría de los casos se dan fuera de la corte, la formación humana y guerrera de los caballeros comienza y termina en la corte. Es también en ella donde el héroe adquiere linaje y nombre. En efecto como apunta Cacho Blecua:

Amadís, una vez investido, decide ayudar a su desconocido padre, por lo que marcha hacia Gaula, en donde será reconocido, también gracias a la intervención de Oriana. Ella se había quedado con la cera en la que estaba el nombre de su enamorado, por lo que, una vez averiguado su contenido, manda a la Doncella de Dinamarca para que se lo transmita<sup>4</sup>

Oriana participa en la investidura y en la adquisición del nombre del héroe como el eje principal sobre el que gira el episodio, caracterizada como la hija de Lisuarte y como una dama de la corte. Es gracias a la condición cortesana de Oriana que Amadís llega a ser caballero, y, mucho más importante aún, logra por la adquisición de un nombre distinguirse de los

<sup>3</sup> Juan B. Avalle Arce, *op. cit.*, p. 172.

<sup>4</sup> *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p. 142-143.

demás y tener características concretas y definidas. Amadís será conocido como hijo de rey gracias al descubrimiento de Oriana, a través de sus más interesantes caracterizaciones y sentimientos: los celos, la curiosidad y el amor. Amadís, como el más leal amante, desecha su vida anterior por la carta que le manda Oriana. Así, Amadís está íntimamente relacionado con el amor, tanto por su nombre como por el desarrollo del personaje: es Amadís “el que ama” o “el amante”.<sup>5</sup>

Oriana en la corte se desenvuelve en un pequeño círculo femenino, y con ello me refiero sobre todo a la relación cómplice, amistosa y solidaria que tiene con su doncella. No obstante, su desarrollo se da en un ámbito muy masculino en el cual interviene y se hace presente como dama principal del texto.

Ahora bien, el desarrollo de Oriana en la corte también se enfoca desde diferentes perspectivas; revisaré las que considero más importantes. El papel más destacable de Oriana en la corte es el que la caracteriza como “señora de amor”. Oriana, a partir de su condición de señora de Amadís, tiene una jerarquía especial que evidentemente la coloca por encima del héroe, y le da una característica distinta en la corte. Tiene un vasallo de amor que la obedece, la ama y, sobre todo, la protege. El vasallaje de Amadís le da poder en ese ámbito masculino, pues será, además de una infanta,<sup>6</sup> la enamorada de un caballero que tiene en su haber algunas batallas y que es valiente y fiel. La fama de Amadís también se verá reflejada en el comportamiento y en el tratamiento que se le da a Oriana. Por la condición de vasallaje de Amadís también tendrá una caracterización distinta en la corte, pues aunque los padres

---

<sup>5</sup> Lo mismo sucede con Florestán que nació en la mitad de una floresta. Véase *Amadís de Gaula*, *op.cit.*, p. 628

<sup>6</sup> Cfr *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, pp 278 y 1319 para ver esa caracterización.



de Oriana ignoren su relación con él, saben que es su caballero y que la protege.

En general el tratamiento que se da a Oriana en la corte es amable, pero lo que importa es que la jerarquiza como una dama noble, una princesa. La corte es en el *Amadís de Gaula* el ámbito donde se describen y matizan las principales características de Oriana; es también donde el personaje se desarrolla en la vida, igual que Amadís.

De esta forma, la corte será el principal centro de acción del *Amadís*, y en cuanto a Oriana significa su ámbito principal, donde será presentada, caracterizada y dramatizada.

## 2. Oriana en el mundo caballeresco

Oriana, como la protagonista del *Amadís de Gaula* se desarrolla en un ámbito totalmente masculino. Quizá por eso ella es un personaje tan típicamente femenino. Pero además de ese desarrollo en un mundo masculino, Oriana se desplaza también en un ambiente cortés y caballeresco. Esas características cortesas son las que la hacen distinta de otros personajes femeninos, e incluso de mujeres que quizá sí existieron, como Jimena, prototipo de mujer obligada a desenvolverse en un círculo predominantemente masculino.<sup>7</sup>

El desarrollo individual y social de Oriana está siempre en la corte o en el ámbito regido por los valores cortesas. Ahí crece, se enamora, tiene un hijo etc; pero ese desarrollo implica su desenvolvimiento en un mundo masculino, poniéndola a ella como eje principal de ese espacio. Podría decir que muchos episodios y acciones de los personajes se deben a “mandatos” o incluso

---

<sup>7</sup> En ese mundo de predominio varonil, la mujer sola estaba en enorme desventaja. De ahí que Jimena también se haya visto obligada a acudir al rey en busca de justicia

manifestaciones de Oriana, como si la parte más importante del texto se debiera a su presencia en él. Sobre el desarrollo de Oriana y otros personajes en la corte, Cacho Blecua explica:

La corte es por excelencia la propiciadora de aventuras y nexo de unión de los caballeros. En los dos primeros libros corresponde a la de Lisuarte, en donde convergen las principales acciones[...] La aventura que señala el ingreso del caballero en la corte suele ser muy significativa, como sucede con el protagonista[. .] Oriana había ordenado a su amigo que acudiera a Londres, en donde demuestra sus cualidades, por lo que Amadís puede introducirse en esta sociedad cortés, distinguida, tras la demostración de sus cualidades[ ] La incorporación del héroe en la corte se da por el amor de Oriana<sup>8</sup>

La inserción de Oriana en el mundo caballeresco es muy clara cuando ella, Mabilia y otras doncellas acompañan a Amadís en su vigilia. Este hecho va en contra de las reglas comunes de las iniciaciones caballerescas, donde no había contacto entre hombres y mujeres. Sin embargo este modelo existía tanto en el *Amadís* como en la tradición artúrica, con la presencia de Ginebra en la iniciación de Lancelot. En el *Amadís*, Oriana incluso intercede ante Perión para que arme caballero a su desconocido hijo:

Amadís, con un rito iniciático, deja a un lado su mundo asexual anterior. Se convertirá en hombre cuya personalidad está marcada por el sino amoroso.<sup>9</sup>

También es de vital importancia la presencia de Oriana cuando le entregan a Amadís unos regalos: cera con su nombre, una espada y un anillo. Oriana guarda la cera y así tiempo después, descubre el origen de Amadís. Con la intermediación de Oriana, Amadís se renueva en su iniciación aunque aún le falta saber su verdadero nombre, y Oriana es otra vez el centro sobre el que gira la acción.

<sup>8</sup> Cfr. *Amadís de Gaula, op cit.*, pp 112-113.

<sup>9</sup> *Ibid*, pp 141-142

En general Oriana se desenvuelve en un ámbito caballeresco amable, desde luego muy distinto al que le toca vivir a Jimena, y que responde a todo un ideal cortés.

#### a. Los caballeros

En el ámbito cortesano del *Amadís de Gaula*, los caballeros participan junto al héroe, en las batallas y prodigios colectivos de la narración. Pero además tienen aventuras independientes en busca de la fama personal. Todos, sin embargo, comparten orígenes, hazañas y propósitos en buena parte similares, pues se inscriben bajo el mismo paradigma. El primer caballero que se presenta en el texto es Perión y se le da la caracterización de caballero andante.

Y comoquiera que aquellas palabras que el rey Perión en su espada prometiera, como se vos ha dicho, ante Dios sin culpa fuesse, no lo era ante el mundo, haviendo sido tan ocultas; pues pensar de lo fazer saber a su amigo no podía ser, que como él tan mancebo fuesse y tan orgulloso de corazón que nunca tomava folgança en ninguna parte sino para ganar honra y fama, que nunca su tiempo en otra cosa passava sino andar de unas partes a otras como cavallero andante (I, 243).

La fama es uno de los rasgos fundamentales del comportamiento de los personajes. Además, ya desde el inicio del texto se presenta una característica primordial, que viene de la tradición artúrica: los caballeros tienen la condición de ser *andantes*. El caballero se halla en un espacio literario y ficticio cuya importancia radica, no en su concreción real, sino en el desempeño interno de su condición para el desarrollo de la aventura. En el *Amadís*, además, se caracteriza a los caballeros por su jerarquía dentro de cada generación y se establece un patrón repetitivo de hazañas y aventuras. Así, Amadís reproducirá los actos de Perión, y Esplandián los de Amadís, reiteración que vincula secuencialmente a tres generaciones. Otra

característica del arquetipo es la doble movilidad de los caballeros: no sólo recorren vastos territorios en pos de fama y honor, sino que, desde su infancia, se mueven en distintos ámbitos afectivos y sociales que los alejan de los lugares y las circunstancias de su nacimiento y los preparan, de manera premonitoria, para asumir su condición de caballeros andantes que “desfacerán entuertos” y restablecerán la justicia en este mundo. De esta forma, por ejemplo, Amadís y Esplandián, desde muy temprana edad, se educan, se forman como hombres y se hacen caballeros lejos del ámbito de su nacimiento.

El patrón repetitivo que se ha mencionado también se extiende a la historia amorosa de los personajes. En efecto, hay muchas similitudes entre las relaciones de Helisena y Perión y las de Oriana y Amadís. Perión se presenta a Helisena como su vasallo:

Pues alçadas las mesas, La Reina se quiso acoger a su cámara, y levantándose Helisena cayóle de la halda un muy hermoso anillo, que para se lavar del dedo quitara, y con la gran turbación no tuvo acuerdo de lo allí tornar, y baxóse por tomarlo; mas el rey Perión, que cabe ella estava, quisogelo dar, así que las manos llegaron a una sazón, y el Rey tomóle la mano y apretóselo. Helisena tornó muy colorada, y mirando al Rey con ojos amorosos le dixo passito que le agradecia aquel servicio.  
-¡Ay, señora -dixo él-, no será el postrimero, mas todo el tiempo de mi vida será empleado en vos servir! (\* 230-231)

La ayuda para levantar el anillo se vuelve, en boca de Perión, la manifestación de su servicio amoroso; el tono afectivo del episodio se nota, muy sutil y cortesmente, en las miradas, la conversación íntima, el anillo y el roce de las manos.

A su vez, Amadís se presenta a Oriana como un Donzel “que la servirá”,<sup>10</sup> dando a entender implícitamente que la protegerá como su vasallo

---

\* Comiença la obra.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 269

de amor. De esta forma, en el vínculo Amadís-Oriana se repite el modelo cortés de Perión-Helisena. El ejemplo a seguir es tan evidente que continuamente se usan las mismas fórmulas, las mismas frases para caracterizar a Perión y al protagonista.

Otro rasgo amoroso común en ambas parejas es la utilización del recurso del matrimonio en secreto y por palabras, de futuro y de presente. El de los padres de Amadís se presenta así:

-Pues amiga señora –dixo él– dígovos que en fuerte hora yo miré la gran hermosura de Helisena, vuestra señora, que atormentado de cuitas y congoxas soy hasta en punto de la muerte, en la cual, si algún remedio no hallo, no se me podrá excusar.

La donzella, que el corazón de su señora enteramente en este caso sabía, como ya arriba oistes, cuando esto oyó fue muy alegre y díxole:

-Mi señor, se me vos prometéis como rey en todo guardar la verdad a que más que ningún otro que lo no sea obligado sois, y como cavallero, que según vuestra fama por la sostener tantos afanes y peligros avrá passado, de la tomar por muger cuando tiempo fuere, yo la porné en parte donde no solamente vuestro corazón satisfecho sea, mas el suyo, que tanto o por ventura más que él es en cuita y en dolor dessa mesma llaga herido, y si esto no se haze, ni vos lo cobraréis, ni yo creeré ser vuestras palabras de leal y honesto amor salidas. El Rey, que en su voluntad estava ya emprimida la permisión de Dios para que desto se siguiesse lo que adelante oiréis, tomó la espada que cabe si tenía, y poniendo la diestra mano en la cruz, <sup>11</sup> dixo.

-Yo juro en esta cruz y espada con que la orden de cavallería recibí de hazer esso que vos donzella me pedís, cada que por vuestra señora Helisena demandado me fuere. (\* 233-234).

Evidentemente Darioleta, la doncella de Helisena, planea el matrimonio “por palabras que muestran el tiempo que es por venir” ; <sup>12</sup> se tratan de hacer más fieles las relaciones a través del matrimonio secreto. El mismo modelo de matrimonio se utiliza en la relación de Oriana y Amadís, aunque sólo se alude

---

<sup>11</sup> Es el amaz o cruz formada por la empuñadura de la espada y sus dos brazos. Cfr. *Amadís de Gaula, op. cit.*, p. 233

\* Comienza la obra

<sup>12</sup> *Amadís de Gaula, op. cit.*, p. 233.

a él, en reiteradas ocasiones, con palabras de presente. Otras veces se trata de un matrimonio implícito en la acción de la novela:

-Muy más espantosa y cruel es aquella muerte que yo por vos padezco; y señora, doledvos de mí y acordaos de lo que me tenéis prometido, que si hasta aquí me sustuve, no es por ál sino creyendo que no era más en vuestra mano ni poder de me dar más de lo que me dava; mas si de aquí adelante veyéndovos señora, en tanta libertad no me acorriéssedes, ya no bastaría ninguna cosa que la vida sostenerme pudiesse, antes sería fenecida con la más ravisosa esperança que nunca persona murió.

Oriana le dixo:

-Por buena fe, amigo, nunca, si yo puedo, por mi causa vos seréis en esse peligro Yo haré lo que queréis, y vos hazed como, aunque aquí yerro y pecado parezca, no lo sea ante Dios. (XXXV, 572-573)

Como se ve, en este caso, no hay promesas de matrimonio por palabras de presente ni de futuro; todo se sobreentiende a través de frases como “lo que me tenéis prometido” o “aunque aquí yerro y pecado parezca, no lo sea ante Dios”

Por otra parte se debe tomar en cuenta el papel de las doncellas. Tanto Darioleta como Mabilia son, además de cómplices y verdaderas amigas de sus señoras, las propiciadoras de las palabras de matrimonio, como ya vimos, y del encuentro de los amantes. También, ambas doncellas son las encargadas de abandonar a los hijos de sus señoras. En el primer caso es Darioleta la que construye la cuna donde será puesto Amadís:

Como esta donzella muy sesuda fuesse, y por la merced de Dios guiada, quiso antes de la priessa tener el remedio. Y fue assí desta guisa: que ella ovo quatro tablas tan grandes, que assí como arca una criatura con sus paños encerrar pudiesse, y tanto larga como una espada, y hizo traer ciertas cosas para un betún con que las pudiesse juntar, sin que en ella ninguna agua entrasse, y guardólo todo debaxo de su cama sin que Elisena lo sentiese, fasta que por su mano juntó las tablas con aquel rezio betún, y la fizo tan igual y tan bien formada como la fiziera un maestro. (I, 245)

El abandono de Amadís en el agua es la expresión simbólica del nacimiento. La cesta o arca significa el vientre; por lo tanto el abandono

representa el proceso del nacimiento.<sup>13</sup> Aunque evidentemente al ocultar el embarazo y el parto de Helisena y Oriana se trata de conservar la honra, el tratamiento que se da al episodio en el caso de Oriana marca mucho más esta cuestión de la honra, a diferencia del que corresponde a Helisena, en el que todo se sobreentiende. Oriana, de forma bastante franca dice que está embarazada:

Contado se vos cómo Amadís estuvo con su señora Oriana en el castillo de Miraflores sobre espacio de ocho días, según parece, que de aquel ayuntamiento Oriana preñada fue, lo cual nunca por ella sentido fue, como persona que de aquel menester poco sabía, fasta que ya la gran mudança de su salud y flaqueza de su persona gelo manifestaron **Y como lo entendió, sacó aparte a Mabilia y a la Donzella de Denamarcha, y llorando de los sus ojos les dixo:**

-¡Ay, mis grandes amigas!, ¿qué será de mí?, que según veo la mi muerte me es llegada, de lo cual yo siempre me recelé.

Ellas, pensando que por la partida de su amigo y la soledad dél lo dezía, consoláronla como fasta allí lo havían fecho Mas ella dixo

-Otro mal junto con ésse me ha sobrevenido, **que nos pone en mayor fortuna<sup>14</sup> y mayor peligro. Y esto es que verdaderamente soy preñada.** (LXIV, 920)

A continuación es donde se muestra claramente el interés de Oriana por “mantener” su honra y su honor:

-Mis amigas, menester es que desde agora hayamos el consejo para nos remediar, y será bien que luego me faga más doliente y flaca, y me aparte lo más que ser pudiere de la compañía de todos salvo de vosotras, y así cuando viniere la necesidad, remediarse ha con menos sospecha.

-Assí se faga –dixeron ellas-, y Dios lo endereçe; y desde agora sepamos qué se fará de la criatura cuando naciere

-Yo os lo diré –dixo Oriana-, que la donzella de Denamarcha, si le plugiere como reparadora de mis angustias y dolores, **querrá poner su honra en menoscabo por que la mía con la vida remediada sea.**

La Donzella hincó los inojos y le besó las manos

Oriana le dixo.

-Pues, mi buen amiga, faréis assí: id algunas vezes a ver a Balasta, la abadessa del mi monasterio de Miraflores, como que a otras cosas vais, y cuando el tiempo del mi parir fuere llegado, iréis a ella y **dezirle heis cómo sois preñada, y rogalde que, demás de os tener secreto, ponga remedio en lo**

<sup>13</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, pp. 245-247 para ver el momento en que Amadís es echado al río

<sup>14</sup> Según Cacho Blecula fortuna significa aquí adversidad.

que naciere, lo cual vos faréis echar a la puerta de la iglesia, y **que lo mande criar como cosa de por Dios**; y yo sé que lo fará, porque mucho vos ama **Y desta manera será lo mío encubierto**, y en lo vuestro no se aventura mucho, pues que no será sabido salvo por aquella honrada dueña, que lo guardará. (LXIV, 921).

Se nota, además del deseo de la conservación de la honra de la dama, una obvia complicidad con las doncellas, que la protegen, la encubren y la estiman.

El segundo caballero importante del *Amadís* es Gandalín, que aparece en el tercer capítulo <sup>15</sup> y es el posterior escudero del protagonista. El padre de Gandalín, Gandales, es el que recoge a Amadís en el mar y el que lo cria y lo trata como a su propio hijo:

Assi estando en esta sazón entró el Rey y Gandales, y dixo la Reina  
 -Dezid, don Gandales, ¿es vuestro fijo aquel fermoso donzel?  
 -Si, señora -dixo él.  
 -Pues ¿por qué -dixo ella- lo llaman el Donzel del Mar?  
 -Porque en la mar nació -dixó Gandales- cuando yo de la Pequeña Bretaña venia  
 -Por Dios, poco vos parece -dixo la Reina.  
 Esto dezia por ser el donzel a maravilla fermoso y don Gandales havia más de bondad que de fermosura. (III, 260)

Desde un principio Amadís y Gandalín quedan emparentados por su común lealtad y humildad; esta fidelidad anuncia su posterior relación de caballero y escudero. Además, se caracteriza al héroe, aún sin identidad y nombre, como un caballero hermoso. También se menciona a la corte, la de Languines, como el ámbito principal de desarrollo y aprendizaje de ambos jóvenes:

El Rey, que el donzel mirava y muy fermoso le pareció, dixo  
 -Faceldo aquí venir, Gandales, y yo lo quiero criar.  
 -Señor -dixo él-, si faré, mas ahún no es en edad que se deva partir de su madre.  
 Entonces fue por él y tráxolo y díxole  
 -Donzel del Mar, ¿queréis ir con el Rey mi señor?

<sup>15</sup> Los mencionaré por orden de aparición en el texto



-Yo iré donde me vos mandades –dixo él- y vaya mi hermano conmigo  
 -Ni yo quedaré sin él –dixo Gandalín  
 -Creo, señor –dixo Gandales- que los avréis de llevar ambos, que se no quieren partir.  
 -Mucho me plaze –dixo el Rey  
 Entonces lo tomó cabe sí, y mandó llamar a su fijo Agrajes, y dixole.  
 -Fijo, estos donzeles ama tú mucho, que mucho amo yo a su padre (III, 260-261)

Por otro lado, Agrajes, primo del héroe como posteriormente se sabrá, es uno de los caballeros más fieles a Amadís; entre otras cosas, va a la guerra de Perión contra Abiés y, junto con el protagonista, vence en un duelo a Abiseos y a sus hijos. Agrajes encarna al caballero valiente y fiel a sus principios y al protagonista; además, el vasallaje de amor y su relación con Ohnda coincide, en reiteradas ocasiones, con la de Oriana y Amadís.<sup>16</sup>

En las novelas de caballerías la fuerza del héroe parece descomunal, tanto como su valor capaz de vencer todas las adversidades. A pesar de estos méritos, el héroe no siempre lucha sólo. Con cierta frecuencia lo ayudan otros miembros de la hermandad caballeresca. Estos últimos personajes, que Cacho Blecua llama “auxiliares”, sirven muchas veces como contrapunto de las hazañas y cualidades del héroe. Tal es, por ejemplo, el papel que cumple Galaor, hermano menor de Amadís. La vida de Galaor está marcada por el azar, el sino y los elementos mágicos que abundan en la novela, tanto como la de Amadís mismo. Los dos hermanos comparten también las cualidades arquetípicas de lealtad, valor, humildad y cortesía, pero el contrapunto entre ambos se establece en lo que respecta al amor: mientras Amadís es fiel a toda prueba a Oriana y lleva su devoción al máximo,

<sup>16</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, pp. 317, 398, y 604.

Galaor, hasta antes de su matrimonio tardío con Briolanja, se caracteriza por su afición a las mujeres, lo que podríamos calificar como una muestra de “donjuanismo temprano” en la literatura.

Sobre Galaor también habló Cervantes, que lo describió como un caballero muy mujeriego:

-Esto no puede ser- respondió Don Quijote; digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados, como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores.

-Con todo eso -dijo el caminante-, me parece, si mal no acuerdo, haber leído que Don Galaor, hermano del valeroso Amadís de Gaula, nunca tuvo dama señalada a quien pudiese encomendarse, y, con todo esto, no fue tenido en menos, y fue un muy valiente y famoso caballero <sup>17</sup>

Otro caballero importante del texto es el Patín, hermano del moribundo emperador de Roma. Lisuarte concede a Oriana a su pretendiente pues evidentemente ésta, como su esposa, será dueña de los territorios que el Patín heredará. Hay un claro interés del rey por el matrimonio entre su hija y el Patín. Al parecer es un personaje cómico: su soberbia es tal que sus acciones producen hilaridad en el lector, e incluso en los personajes. La comicidad del Patín responde a la idea de facilitar y acentuar la fidelidad amorosa de Oriana. Es una especie de prueba, que entreteje Montalvo hábilmente, para demostrar el eterno amor de Oriana al héroe mediante el recurso de un nuevo pretendiente. También su nombre, (Patín significa pato pequeño), contribuye a la exaltación de la comicidad. Este personaje es el rival de Amadís y como evidentemente no puede ser el héroe caballeresco ni obtener los favores de la dama, se desarrollan en él características que provocan la sonrisa en vez de la admiración del lector.

<sup>17</sup> *Don Quijote de la Mancha, op cit.*. I. XIII, p 350-351

Para Edwin Williamson, aunque su explicación se relaciona más con la tradición artúrica, la unión de la alegoría y el saber cristiano dan como resultado la fantasía. La alegoría estimula la fantasía a través de una especie de coartada que permite que el autor recree su imaginación, y obviamente la del lector, por medio de profecías; desde el obsequio de una espada, piedras que flotan o un caballero envuelto en una nube. Según Williamson la libertad del autor para imaginar e inventar maravillas se justifica por medio de los fines didácticos o moralizantes que logra transmitir.<sup>18</sup>

Los caballeros del *Amadís de Gaula* son el principal y más evidente reflejo de la personalidad del héroe. Sólo Galaor se presenta como antagonista de Amadís en su condición de seductor y mujeriego, todos los demás caballeros son prototipo de valentía, coraje y lealtad en los hechos de armas, y de cortesía y fidelidad con sus damas.

El tratamiento que dan a Oriana los caballeros, amigos y parientes de Amadís es amable y muy educado, pues responde a un paradigma cortés. Por el cumplimiento social de ese paradigma se le nombra “señora” y se le asignan las demás caracterizaciones que ya he mencionado. Oriana recibe el mismo tipo de tratamiento general de todos los personajes masculinos del texto.

#### **b. Las damas**

Igual que los caballeros, los personajes femeninos en el *Amadís de Gaula* tienen características comunes que responden a un paradigma social cortés. La primera dama, aparte de Oriana, que se nos presenta en la obra es Mabilia y se anuncia de inmediato su futura importancia como doncella. Ella

---

<sup>18</sup> Edwin Williamson, *El Quijote y otros libros de caballerías*, Madrid: Taurus, 1991, p 124.

es la confidente de Oriana y su aparición en la corte se da durante la investidura de Amadís:

El donzel le besó las manos y dixo:

-Pues qu'el Rey mi señor no me ha querido hazer cavallero, más a mi voluntad lo podría agora ser deste rey Perión a vuestro ruego

-Yo faré en ello lo que pudiere -dixo ella-, mas menester será de lo dezir a la infanta Mabilia, que su ruego mucho valdrá ante el Rey su tío.

Entonces se fue a ella y díxole cómo el Donzel del Mar quería ser cavallero por mano del rey Perión, y que avía menester para ello el ruego suyo dellas. Mabilia, que muy animosa era, y al Donzel amava de sano amor, dixo:

-Pues hagámoslo por él, que lo meresce, y véngase a la capilla de mi madre armado de todas armas [.. ] (IV, 275-276).

En la investidura “escondida” de Amadís también se nota la fidelidad de Gandalín, aunque lo interesante es la complicidad de Oriana y Mabilia para que el héroe sea caballero. En este episodio se dejan ver los tres rasgos primordiales de la novela de caballerías: la acción guerrera, en la petición de ayuda de Perión; los elementos religiosos, en la investidura de Amadís; y las características cortesas, pues es Oriana quien le ayuda. Después Mabilia se va con “su señora” a la corte de Lisuarte, y es en ésta donde se vuelve su confidente. A partir de ahí “sabrán” de su relación con Amadís, de su embarazo y sus celos. La salida de Mabilia hacia la corte del padre de Oriana se presenta como un acto galante entre reyes: si Oriana fue recibida y cuidada en la corte de Languines, Lisuarte ahora devuelve el favor:

Él le dixo el mandado del Rey su señor, cómo embiava por su hija, y demás desto Galdar <sup>19</sup> dixo al Rey de parte del rey Lisuarte que le rogava embiasse con Oriana a Mabilia su hija, que assí como ella mesma sería tratada y honrada a su voluntad. (VIII,304)

Mabilia, igual que Gandalín para Amadís, permanece siempre al lado de Oriana. Ser su compañera es su función y su papel, a pesar de la idea de su

<sup>19</sup> Este es, además del nombre Amadís, la segunda excepción onomástica que no proviene de los *romans antúncos* franceses, el nombre Galdar de Rascuyl deriva de Walter, nombre germánico Véase A Valle Arce, *op cit.*, pp 181-182

hermano Agrajes tras el enfrentamiento de Lisuarte y Amadís. En efecto, Agrajes decide que si él y todos los compañeros de Amadís se han alejado de la corte de Lisuarte, Mabilia no tiene por qué servir a la hija del rey. Aunque el distanciamiento entre Amadís y Lisuarte es por la Ínsula de Mongaça, Mabilia, en un signo de fidelidad y lealtad, permanece con Oriana.<sup>20</sup> La doncella de Oriana es un personaje relevante pues su condición no la presenta como una simple doncella; además de ser hija de un rey, situación anómala para la época, Mabilia es una verdadera amiga de la protagonista, incluso llega a ser su alcahueta para sus escondidos encuentros con Amadís. Además, por mandato de Oriana, consuela a Sardamira <sup>21</sup> por la muerte de Salustanquidio y es la transmisora esencial de información relevante para la historia, como por ejemplo la paternidad de Amadís:

Amadís quedó con Mabilia, y allí le contó ella todo el hecho de Esplandián, cómo era su hijo y de Oriana, y todas las cosas que acaescieron, así en su nacimiento como en su criança, y cómo la Donzella de Denamarcha y Durín su hermano llevándolo a criar a Miraflores lo perdieron, y lo tomó la leona, y la criança que el hermitaño en él hizo. (XCIII, 1354)

Mabilia será así, desde su condición de doncella de Oriana, uno de los personajes femeninos más significativos del *Amadís de Gaula* y de la literatura de caballerías en general. Desempeña muy bien su función y es la principal mediadora de hechos importantes para el desarrollo de la historia. Sin Mabilia, el amor de Oriana y Amadís estaría algo trunco y carecería de tanta emoción.

Otras dos damas importantes de la obra son las reinas Sardamira y Briolanja. Ambas son personajes imprescindibles de la corte y, sobre todo,

<sup>20</sup> Cfr. *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, pp. 957-958

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 1307-1308

están muy vinculadas con Oriana. Sardamira, reina de Cerdeña, es enviada por Lisuarte a Miraflores para convencer a la protagonista de casarse con el Patín.

Pero Sardamira será, además, según el Patín, la más hermosa dama de la corte y del mundo,<sup>22</sup> por lo que él irá a la corte de Lisuarte a defender su suprema belleza sobre la de Oriana y cualquier mujer; pero al ver a Oriana se enamora perdidamente de ella y pide su mano a Lisuarte, como se puede observar aquí.

Otro día, después de aver oido missa, el Rey tomó consigo al Patín y a don Grumedán y fuese para la Reina, que ya sabía quien era por el Rey, recebido de ella, hizolo asentar ante sí y cabe su fija; que muy menoscabada era de la hermosura que tener solía por la saña que ya oístes; cuando el Patín la vio fue espantado, y entre sí dezía que todos los que la loavan no dezían la meitad de lo que ella era hermosa, assí que fue su corazón mudado de aquello por que viniera, y puesto en averla con todas sus fuerças; y pensó que seyendo él de tan gran guisa y tan bueno en sí y que avría el imperio, que si la demandasse en casamiento, que le no sería negada, y apartando al Rey y a la Reina les dixo.

-Yo soy venido a vuestra casa por casamiento mío y de vuestra fija, y esto es por la bondad vuestra y por la su fermosura, que si otras yo quisiesse, de tan gran guisa fallaría, según quien yo soy y lo que espero tener. (XLVII, 696)

Por otra parte, Sardamira es también una dama que refleja el ideal cortés, como se nota en su relación con Florestán, tal cual se ve aquí:

Y don Florestán fue ante ella y quiso le besar las manos, mas ella no quiso, y púsole su mano en la manga de la loriga en señal de buen recibimiento[ ]

-Mi buena señora -dixo él-, no siento yo afán ni trabajo en os servir; antes, mucho más lo sintiera si con enojo os dexara; y en esto yo recibo honra y gran merced, y en lo que más fuere vos pido yo, señora, que como a vuestro cavallero y servidor me mandéis, y aquello con toda afición por mí se cumplirá (LXXVII, 1219)

En lo que respecta a su relación con Oriana, Sardamira no será muy bien recibida en la corte al principio, pues la protagonista sabe que viene para

<sup>22</sup> Cfr Avallé Arce, *op cit*, p. 234 para ver la técnica del *entrelacement* a través de este personaje. Y *Amadis de Gaula*, *op cit*, p. 1216 para entender la sublime belleza de Sardamira

convencerla de un casamiento que ella no desea.<sup>23</sup> Sin embargo, por la actitud solidaria de la reina, Oriana cambia su tratamiento:

-Reina señora, fasta aquí fue yo enojada de vuestras palabras que al comienzo me dexistes, porque eran dichas sobre cosa que tan aborrecida tenía, mas conoçiendo como vos dellas partistes, y la mesura y cortesía vuestra en todo lo otro que por vos passa, dígovos que siempre os amaré y honraré de todo coraçón. (LXXXI, 1295).

Por otro lado, Briolanja, princesa del reino de Sobradisa, desempeña en el texto el papel femenino del Patín: es la rival de Oriana. Al ser destituida de su reino, Briolanja pide la ayuda caballeresca de Amadís y luego se enamora de él. Además también representa el ideal cortés: pasa por la prueba del tocado, perdiéndola, en una evidente reiteración del amor y la fidelidad de los amantes. La presencia de Briolanja, igual que la del Patín y la de Sardamira, sirve para reiterar acciones de los protagonistas y, obviamente, su gran amor.<sup>24</sup>

Las demás mujeres del texto sólo se mencionan una vez, para resaltar el triunfo de Oriana en la prueba del tocado de las flores:<sup>25</sup>

Y luego llegaron quatro infantas, fijas de reyes: Elvida y Estrelleta, su hermana, que muy loçana y fermosa era, y Aldeva y Olinda la Mesurada, en la cabeça de la cual las flores secas començaron ya quanto a reverdecer, assí que todos cuidaron que ésta la ganaría mas por gran pieça que la tuvo, no fizieron otra mudança, antes en gela quitando se tornaron tan secas como de ante, y después de Olinda la provaron más de ciento entre dueñas y donzellas[. ] (LVII, 808).

Es en este episodio donde se narra la participación de las damas en el ámbito cortesano, a través de ceremonias o hechos importantes; pero en general el desarrollo de las damas está implícito en el círculo social paradigmático del *Amadís de Gaula*. En comparación con ese mundo predominantemente masculino, las mujeres son damas de compañía, doncellas

<sup>23</sup> *Ibid*, p 1220, donde Oriana es incluso grosera en su trato.

<sup>24</sup> *Amadís de Gaula*, op. cit., pp. 455, 612-613 y 796

<sup>25</sup> *Ibid*, p 808, las damas están jerarquizadas y van sometándose a la prueba según su condición social.

y cómplices de sus señoras, como Mabilia, o rivales amorosas y bellas, como Briolanja y Sardamira

Por otra parte, las doncellas del *Amadís* también pueden presentarse como portadoras de nuevas noticias y de próximas aventuras para el héroe. Por ejemplo, al comienzo del Libro Segundo, Amadís y sus caballeros encuentran un grupo de doncellas desconocidas que les cuentan las maravillas que hay en la “llamada” Ínsula Firme. Estas mujeres son el instrumento narrativo para presentar nuevos espacios físicos relevantes en el texto:

Amadís le dixo.

-Donzella, a casa del rey Lisuarte imos, <sup>26</sup> y si allá vos plaze ir, acompañaros hemos

-Mucho vos lo agradezco –dixo ella-, mas yo voy a otra parte, y porque vos vi andar armados como a cavalleros que las aventuras demandan, acordé de os atender si querria ir alguno de vosotros a la Ínsola Firme, por ver las estrañas cosas y maravillas que aí son, que yo allá voy, y soy hija del governador que agora la ínsola tiene. (XLIV,664)

También serán las doncellas de Oriana, entre ellas Mabilia y la de Dinamarca, las que la convencen de escribir una segunda carta a su amado, pidiéndole perdón por el malentendido que provocaron sus temibles celos, ya expuestos en la primera carta. Aquí las doncellas de Oriana mostrarán, una vez más, solidaridad y servicio a la dama, pero además son las que la moderan: en cierta forma hacen de mediadoras entre la ira de la dama, su perdón y el eterno amor de Amadís.

La última dama muy importante del texto es Urganda la Desconocida, que aunque no puede catalogarse como una mujer más en la corte adquiere un papel interesante en ese ámbito. Según Williamson, el *Amadís de Gaula*, como reflejo de los *romans* franceses y, sobre todo, de la *Post-Vulgata*, desarrolla un encantador malvado basado en Merlín: Arcaláus. Pero también una maga

---

<sup>26</sup> Vamos



buena, Urganda, que retoma muchas características de Morgana o de la Dama del Lago de la tradición artúrica.<sup>27</sup> Sin embargo, el *Amadís*, una novela tan rica, da a esos personajes una caracterización particular y delimitada. Urganda es un hada buena que siempre ayudará al héroe y a su dama, directa o indirectamente. A Valle Arce dice lo siguiente sobre esa delimitación del bien y el mal en el texto:

En el mundo del *Amadís de Gaula* los representantes ejecutivos de la magia, lo sobrenatural y los encantamientos son Arcaláus el Encantador y Urganda la Desconocida. Él representa el principio del Mal, y quiere destruir todo lo bueno, empezando con Amadís. No se puede decir de Urganda que represente el principio del Bien, pero sí que lo defiende, muy en particular en lo que atañe a Amadís. Urganda es la primera en aparecer en la novela y bien pronto por cierto.<sup>28</sup>

La primera caracterización de Urganda está ya llena de elementos mágicos que se mantienen a lo largo del Libro Primero. Urganda es una dama joven, enamorada y con la maravillosa capacidad de cambiar de forma según le plazca.

-Y sabe que mi nombre es Urganda la Desconocida, agora me cata bien y conósceme si pudieres. Y él que la vio donzella de primero, que a su parecer no passava de diez y ocho años, viola tan vieja y tan lassa que se maravilló cómo en el palafren se podía tener. (II, 256)

En realidad Urganda no está influenciada por Morgana, sino por Merlín. Los atributos y la imagen de Merlín eran ya muy típicos; por lo tanto, Montalvo trata de crear un encantador bueno, enamorado y con muchos poderes, pero con una gran distinción: es mujer. Sin embargo, ninguno de los dos magos tiene encantos y atributos omnipotentes. A mi parecer Montalvo quiso hacer en Urganda una mezcla de todos los magos de la tradición artúrica y darle un carácter distinto diferenciándola a partir de su sexo.

<sup>27</sup> Edwin Williamson, *op.cit.*, p. 70.

<sup>28</sup> Cfr. *Amadís de Gaula, op. cit.*, pp. 252-253.

Arcaláus, al contrario de Urganda, simboliza al mal desde su aparición. Amadís llega a un palacio y del sótano oye unos gritos del “otro mundo” y escucha lo siguiente. “Dios, Señor, embíanos la muerte, porque tan dolorosa cuyta no suframos” (XVIII, 429). El héroe simboliza la ayuda divina y Montalvo, a través de su batalla con el Mal, deja muy clara la significación y la alegoría del Bien y del Mal:

-Cavallero, tú estás en aventura de muerte y no sé quien eres; dímelo porque lo sepa, que yo más pienso en te matar que en vencer.  
-Mi muerte –dixo Amadís- está en la voluntad de Dios, a quien yo temo; y la tuya en la del diablo. ( XVIII, 435).

La pelea trasciende porque los caballeros ya no son sólo personajes antagónicos, también son antagónicas las fuerzas que los impulsan y guían. Pero las fuerzas mágicas del *Amadís* se enfrentan; Arcaláus encanta al héroe y la única capaz de romper el hechizo es Urganda. Así se ponen en el mismo espacio los poderes del bien y los del mal. Arcaláus trata de destrozarse el símbolo del bien, que es Amadís, y el del orden, que encarna el rey Lisuarte: la monarquía es puesta a prueba por este mago.

Las damas del *Amadís* son significativas por su fidelidad, belleza y solidaridad. Sin embargo, sus demás atributos están opacados por la “bella sin par”: Oriana. Esta caracterización de belleza en las damas cortesanas tiene su mejor y más claro ejemplo en el episodio de la Cámara defendida y en el Arco de los leales amadores. El Arco sirve para poner a prueba la fidelidad de los amantes, que son las parejas de Amadís y Oriana, y Agrajes y Olinda. La Cámara descubrirá al mejor caballero y a la dama más hermosa; el Arco y la Cámara son las herramientas de Montalvo para encarnar el ideal cortés, la calidad de vida de los personajes, su moral, su jerarquía y, sobre todo, la belleza relativa de todas las damas en comparación a la de Oriana. El autor justifica así el simple y gustoso placer de contar historias sobre un caballero y

su dama, inmersos en un mundo cortesano y caballeresco, pero nunca haciendo a un lado sus cualidades, el eje sobre el que gira la historia.

La segunda relación de Oriana, vital para entender el pensamiento político medieval y su repercusión en la historia, es la que lleva con su padre. Lisuarte es un rey cuyos intereses políticos y territoriales entran siempre en conflicto con los deseos íntimos y personales de Oriana. Imponiendo su voluntad, el rey siempre verá primero por su reino a pesar de que siente por su hija un verdadero y genuino afecto. Al estudio de esa relación conflictiva y a su influencia en las acciones del héroe me dedicaré a continuación.

### 3. Oriana y Lisuarte

La primera mención de Lisuarte en el texto lo caracteriza, como el hermano del rey de Gran Bretaña, a través de sus “hechos de armas”:

A esta sazón que las cosas passavan, como de suso avéis oído, reinava en la Gran Bretaña un rey llamado Falangriz, el qual muriendo sin heredero dexó un hermano de gran bondad de armas y de mucha discreción, el qual avía nombre Lisuarte, que con la hija del rey de Denamarcha nuevamente casado era que avía nombre Brisena, y era la más hermosa donzella que en todas las insolas del mar se fallava. Y comoquiera que de muchos altos príncipes demandada fuesse y su padre con temor de unos no la osava dar a ninguno dellos, veyendo ella a este Lisuarte y sabiendo sus buenas maneras y grande esfuerço, a todos desechando con él se casó, que por amores la servía. Muerto este rey Falangriz, los altos hombres de la Gran Bretaña, sabiendo las cosas que este Lisuarte en armas havia hecho, y por la su alta proeza tan gran casamiento avía alcançado, embiaron por él para que el reino tomasse (III, 267-268)

La presentación de Lisuarte en el *Amadís* lo define como un rey joven e inexperto, aunque gracias a su esfuerzo logra el amor de Brisena, que como se ve, ya tiene una jerarquía más alta que él; además, al decir “que por amores la servía” se está planteando que en realidad sí se quieren. También se menciona al “rey Artús”, en una evidente reiteración de la gallardía de Lisuarte. Se

vuelve a saber algo del rey y su corte en la primera embajada que manda por Oriana, a la corte de Languines.

Amadis y Galaor son los caballeros que ejemplifican la magnificencia de la corte de Lisuarte. Ambos quieren servir como caballeros ahí, como se aprecia en el siguiente ejemplo que se refiere a Galaor.

Don Galaor estando con el gigante, como vos contamos, aprendiendo a cavalgar y a esgremir y todas las otras cosas que a cavallero convenian, seyendo ya en ello muy diestro, y el año cumplido que el gigante por plazo le pusiera, él le dixo

-Padre, agora vos ruego que me fagáis cavallero, pues yo he atendido lo que mandastes

El gigante, que vio ser ya tiempo, dioxole.

-Hijo, plázeme de lo fazer, y dezidme quién es de vuestra voluntad que lo haga

-El rey Lisuarte –dixo él; de quien tanta fama corre (XI, 332).

En el Libro Primero, más que el rey en sí, importa su corte. Es el ámbito relevante donde ocurren partes importantes de la historia y donde se presentan todos los caballeros desde Amadís hasta Agrajes; también es el lugar físico donde los protagonistas se citan por primera vez, a través de una reja.<sup>29</sup>

Sin embargo, en la mitad del mismo libro se nos comienza a presentar a Lisuarte como un monarca apresurado en tomar decisiones, y tristemente éstas coinciden con su actitud, tal como se aprecia en el episodio de la “donzella estraña asaz bien guarnida”:

[. .] y descendiendo de un palafren preguntó cuál era el Rey, él dixo

-Donzella, yo soy

-Señor –dixo ella-, bien semejáis rey en el cuerpo, más no sé si lo seréis en el coracón

-Donzella –dixo él-, esto vedes vos agora, y cuando en lo otro me provardes, saberlo eis

-Señor –dixo la donzella-, a mi voluntad respondéis, y miémbreseos esta palabra que me dáis ante tantos hombres buenos, porque yo quiero provar el esfuerzo de vuestro coracón cuando me fuere menester, y yo oí dezir que queréis tener cortes en Londres por Santa María de setiembre, y allí donde

<sup>29</sup> Cfr. *Amadis de Gaula*, op. cit., pp. 376, 388 y 398

muchos hombres buenos havrá, quiero ver si sois tal que con razón deváis ser señor de tan gran reino y tan famosa cavallería[. . .]

La donzella se fue su vía Y el Rey quedó fablando con sus cavalleros, pero digoos que no ovo ý tal a que mucho no pessase d'aquello qu'el Rey prometiera, temiendo que la donzella lo querría poner en algún peligro de su persona, y el Rey era tal, que por grande que fuesse no lo dudaría por no ser envergonçado, y él era tan amado de todos los suyos, que antes quisieran ser ellos puestos en gran afrenta y verguença que vérgelo a él padescer, y no tuvieron por guisado que un tan alto príncipe diesse assí endonado, sin más deliberación, su palabra a estraña muger, seyendo obligado a la cumplir y no certificado de lo que ella le quería demandar (XXIX, 519-520)

La ya mencionada preferencia de Lisuarte de lo político sobre lo familiar se manifiesta muy claramente en el episodio de Arcaláus y el manto y la corona. A cambio del poder que el mago le ha otorgado, Lisuarte debe entregar a su hija, como averigua tiempo después. A pesar de que el trato entre el rey y el mago tuvo visos de engaño por parte de éste, Lisuarte opta por conservar la corona y perder a Oriana, pues la ambición de mando y riqueza supera el amor paternal, aunque el rey presente la disyuntiva como un conflicto entre el bien general y el particular:

-Señor, yo no podría ser quito de muerte sino por mi corona y mi manto ò por vuestra hija Oriana, y agora me dad dello lo que quisierdes, que yo más querría lo que vos dí

-¡Ay, cavallero! –dixo el Rey-, mucho me avedes pedido

Y todos ovieron muy gran pesar que más ser no podía, pero el Rey, que era el más leal del mundo, dixo

-No vos pese, que más conviene la pérdida de mi fija que falta de mi palabra, porque lo uno daña a pocos y lo otro al general, donde redondaría mayor peligro, porque las gentes no seyendo seguros de la verdad de sus señores, muy mal entre ellos el verdadero amor se podría conservar; pues donde éste no ay, no puede aver cosa que mucha pro tenga (XXXIV, 559).

El cumplimiento de la palabra de Lisuarte es el mejor ejemplo del comportamiento paradigmático de un rey. Lisuarte entrega a Oriana, pues si no perderá la honra y el respeto de la corte. El cumplimiento de una promesa, de la palabra de un monarca, mantiene la honra real.

Otro ejemplo del conflicto de intereses entre Lisuarte y Oriana es la entrega de ésta al emperador de Roma: el Patín. Lisuarte actúa guiado por la posibilidad inminente de que crezca su reino; con el casamiento de Oriana y el Patín, el rey de Gran Bretaña ampliará sus territorios, su riqueza, y sobre todo, su poder. Sin embargo, no pierde del todo alguna consideración por su hija, como podemos notar en el siguiente fragmento de su conversación con el Patín.

-Mucho vos gradescemos lo que dicho avéis, mas yo y la Reina emos prometido a nuestra fija de la no casar contra su voluntad, y converná que la fablemos antes de os responder (XLVII, 696)

No obstante, siempre cabe la sospecha de que esas palabras no hayan sido totalmente sinceras, si no más bien una concesión a la reina, que estaba presente. Quizá también podrían considerarse como una adaptación por parte de Montalvo a la evolución de las costumbres sociales. Recordemos que desde el *Fuero de Toledo* (siglo XII) había que considerar la voluntad de las mujeres para el matrimonio.

Evidentemente, si Oriana se dejó “convencer” por el Patín, sólo fue debido a la doble presión ejercida por Lisuarte: la familiar y la social o política; presión enmascarada tras la promesa de honra para la hija y provecho para el reino. Oriana finalmente responde al paradigma social y su rebeldía se opaca con la presión de Lisuarte. Sin embargo, en el ámbito individual Oriana puede considerarse como una dama “rebelde”, como lo demuestran sus exabruptos de celos y su temperamental personalidad. Por otra parte, es poco probable que en el texto primitivo del *Amadís*, un rey rogara que alguien acatara sus órdenes. Esto, de nuevo, nos lleva a la presunción de que puede tratarse de un agregado de Montalvo.

Lisuarte desempeña en el texto un doble papel, como rey y como padre, y dependiendo del que haga, ayuda o perjudica a su hija y, evidentemente, a su corte. A continuación revisaré el daño de Lisuarte a la corte y las características que lo definen como un monarca desfuncionalizado en la acción guerrera, y también cómo afectan esos rasgos a su relación con Oriana.

#### 4. Lisuarte como guerrero desfuncionalizado

El rey de Gran Bretaña se caracteriza por no tener grandes cualidades guerreras. Lisuarte va a las batallas pero en realidad no tiene ninguna necesidad de luchar, ya que sus huestes lo hacen por él y el rey sólo funciona como imagen:

Y llegados ante el Rey, dixéronle

-Señor, embíaos dexir don Florestán y don Cuadragante, y los otros cavalleros que allí están para defender la tierra de Madasima, que hagades, si vos plaze, apartar los ballesteros y archeros de entre vos y ellos, y veréis una hermosa batalla

-En el nombre de Dios -dixo el Rey-, tirad los vuestros y Cendil de Ganota apartará los míos. (LXVII, 1012).

Lisuarte es un guerrero desfuncionalizado, que si bien participa y se hace lo que ordena en la batalla, no cumple ni logra acciones guerreras por su cuenta. La desfuncionalización del rey se debe a varios motivos que enumeraré enseguida. Desde mi punto de vista, el hecho de que Lisuarte no participe en la lucha guerrera significa que todo el mérito se lo llevará el héroe caballeresco. La victoria de las tropas reales se completa y la descripción del combate termina con un comentario crítico. Por otro lado Williamson divide la estructura del *Amadís de Gaula* en ciclos. Cada ciclo presenta algunas crisis. El segundo ciclo, que es el que interesa, tiene dos crisis paralelas estructuradas en toda la historia. En el ámbito amoroso Oriana es secuestrada y en el mundo público y político Lisuarte también es capturado por Arcaláus. El héroe

derrota al mago, rescata a Oriana, que se le entrega, y hace un papel importante tanto en el rescate de Lisuarte como en la batalla contra Barsinán. Al final del episodio Amadís será declarado “el mejor caballero del mundo” como bien pronosticó Urganda. Sobre las profecías que aparecen en el texto y su vinculación con la deidad divina Williamson opina lo siguiente:

El mundo del *Amadís* es un ámbito de certezas incontrovertibles y significados claros, porque el orden está establecido y es revisado periódicamente por una deidad supervisora. De ahí parte la importancia de las profecías y los sueños para la estructura de la narración.<sup>30</sup>

La otra crisis que me importa destacar es la que se da por el alejamiento de Amadís y Lisuarte, fundamental para el desarrollo de la acción pues lo importante del texto es la permanencia del orden en el ámbito caballeresco.<sup>31</sup> La enemistad entre el héroe y el rey ha roto ese orden delimitado y jerárquico, por eso la acción novelesca gira en torno al conflicto. Esto se nota en las aventuras, que prácticamente carecen de ritmo y motivación, como cuando Amadís se ausenta de la corte para buscar supuestas aventuras en Alemania, Bohemia y Constantinopla,<sup>32</sup> que no tiene nada que ver con la pelea entre él y Lisuarte o con Oriana.

El Libro Tercero se caracteriza por la verdadera crisis (anteriormente sólo se habían alejado) entre Amadís y Lisuarte por los intereses territoriales en vez de espirituales, como la petición de Amadís de donar a Madasima, como dote, la Ínsula de Mongaca y las mentiras de Lisuarte sobre la supuesta herencia de Leonoreta. A través del comportamiento de Lisuarte, Montalvo

<sup>30</sup> Edwin Williamson, *op cit*, p. 82.

<sup>31</sup> Abarca todo el Libro Tercero y partes del Cuarto.

<sup>32</sup> El viaje a Constantinopla cumple con un tópico literario vigente desde Chrétien de Troyes, Cfr. Avalle Arce. *op cit*, p. 263.



exalta los elementos religiosos del texto, e igual que Lanzarote dice a Arturo las características de un buen rey,<sup>33</sup> Galaor hace lo mismo con Lisuarte:

Y don Galaor le dixo:

-Señor, pues que los coraçones de los vuestros enteramente havéis, no temáis sino a Dios.

-Assi lo tengo yo –dixo el Rey-, que, aunque el esfuerço de vosotros grande sea, muchos más el amor y afición vuestra me haze seguro (LXVI, 1000).

Se reitera, como en la tradición artúrica, el vasallaje de todos los caballeros con Lisuarte. El rey es el organizador general de la batalla pero demuestra miedo ante ella. El monarca acepta su propia desfuncionalización.

Aunque no deja de tener miedo por la posibilidad de perder la honra, morirá con honra y no quedará vivo para estar deshonorado. Así, por la lucha de la honra, entra en la batalla como un evidente ejemplo de valentía para sus caballeros: “que con el esfuerço del Rey avían cobrado coraçón”.<sup>34</sup> Naturalmente el ejército de Lisuarte gana la batalla y entonces el rey se convierte en observador pasivo pero organizador activo de la acción guerrera:

Pues a propósito tornando, como el rey Lisuarte vido sus enemigos fuera del campo y acogidos a la sierra, y qu’el sol se ponía, mandó que ninguno de los suyos no passase por entonces adelante, y puso sus guardas por estar seguro y porque Dragonis, que con la gente a la montaña se acogiera, tenía los más fuertes passos della tomados. Y mandó levantar sus tiendas de donde antes las tenía y fizolas assentar en la ribera de una agua que al pie de la montaña descendía (LXVII,1019)

Montalvo reitera que la historia que él cuenta se refiere a Amadís, y como él no participó en esta batalla y no se narran hechos que ayuden a la reconciliación del rey con el héroe, “cessará aquí este cuento”.<sup>35</sup> La injusticia inicial de Lisuarte se resuelve por su generosidad sobre el señorío de la isla.

<sup>33</sup> Cfr. *Demanda del Santo Graal*, op. cit., p. 44.

<sup>34</sup> *Ibid*, pp 1016, 1017 y 1018

Además, con las paces entre las partes se salva la moral del rey y su posible derrota total. Así es como Lisuarte “dona” su supuesto territorio:

-Don Galvanes, esto que por fuerça contra mi voluntad me tomastes, y por fuerça lo torné a ganar, quiero yo de mi grado, por lo que vos valéis y por la bondad de Madasima, y por don Galaor, que afincadamente me ruega, que sea vuestro, quedando en él mi señorío, y vos en mi servicio y los que de vos vinieren que como suyo lo avrán (LXVII,1023).

Después todos le besan las manos al rey, sólo que sus caballeros lo hacen en señal de humildad y respeto por su decisión, mientras que Galvanes y Madasima le están declarando su vasallaje.<sup>36</sup> En el *Amadís de Gaula* nunca se plantea la desaparición de la corte, sólo su desfuncionalización como el principal ámbito guerrero, pero tanto en Arturo como en Lisuarte hay una crítica al mundo cortes de la aventura a través de la interpretación religiosa de los reyes sobre su caída moral o su inactividad guerrera. En la *Demanda*, aunque es un relato totalmente religioso, Arturo será un observador pasivo de la partida de sus caballeros: .

-¡Ay!, Galván, me habéis matado con el juramento, pues me habéis quitado la mejor compañía y la más leal que yo había encontrado: la compañía de la Tabla Redonda. Cuando se separen de mí sea la hora que sea, sé bien que no volverán, antes bien, se quedarán en esta Demanda la mayoría y no terminará tan pronto como pensáis. Y no podría ser menos mi sentimiento; pues yo los he querido y aún los amo como si fueran mis hijos o mis hermanos y por eso me pesará mucho su marcha.<sup>37</sup>

Si bien la *Demanda* es una novela que evidencia la simbología mística, la inactividad de Arturo es obvia: él ya no irá en la búsqueda del Grial; su papel es el de un simple observador de la actividad de sus caballeros; se nos presenta a un rey cuyas hazañas quedaron ya en el pasado.

<sup>35</sup> Es la opinión de Montalvo sobre la tarea narrativa. Las razones para finalizar un episodio son tan variadas en cada capítulo, que valdrá la pena revisar cada motivo.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1023

<sup>37</sup> *Demanda del Santo Graal*, op. cit., p. 43.

En la cuarta batalla, naval, del *Amadís de Gaula* está presente Amadís y ausente Lisuarte. Montalvo debió tener en cuenta no presentar frente a frente al héroe y al rey hasta la decisiva batalla final del Libro Cuarto. La tradición lo contaba y la memoria colectiva lo recordaba: el hecho de que un enfrentamiento bélico entre los dos debía resultar en la muerte de Lisuarte; de esta forma Amadís podría llegar a ser rey de Bretaña por su matrimonio con Oriana, y ella sería reina.

El narrador plantea tres características imprescindibles para terminar de entender la imagen social y personal de Lisuarte. En primer lugar se plantea al rey en su condición a partir de un “golpe de suerte”: el azar hace que llegue a donde está, a ser un monarca; esa fácil llegada a la monarquía conviene a Montalvo, quien no se quebró demasiado la cabeza para justificar la caracterización social de Lisuarte. Las otras dos características van juntas, de una se desprende la otra. Se nos presenta al padre de Oriana como un caballero que logró grandes hazañas de armas, pero siempre se refieren a sus actos guerreros en pretérito: ahora es ya un guerrero desfuncionalizado. El rey cumple su papel de rey y de padre, pero como guerrero se nos muestra a un hombre inactivo. Esto responde, como ya he mencionado, a un paradigma caballeresco. Es Amadís el que se llevará siempre el mérito guerrero. De hecho, ningún monarca tiene grandes hechos de armas, ni Perión, ni Lisuarte. Lisuarte, igual que Arturo, no combate por el reino, lo representa socialmente.

El principal monarca del *Amadís de Gaula* es un personaje interesante por dos motivos principales. Cumple con un muy marcado y característico paradigma, como rey y como padre. Además es un guerrero desfuncionalizado. En Lisuarte se conjugan las principales ideas políticas, religiosas y guerreras de la época.

En el mundo caballeresco del *Amadís* cada uno de los personajes, tanto femeninos como masculinos, cumple con un papel establecido y muy jerarquizado. Dentro de este ámbito, Lisuarte se desenvolverá como un monarca lleno de contradicciones pero que en el fondo tiene rasgos humanos y amables que lo diferencian de Perión o de otros reyes del texto. En su relación con Oriana y con Amadís, Lisuarte se caracteriza por ser un hombre rígido, aunque siempre la realidad lo supera e incluso lo rebasa.

## CONCLUSIONES

El principal motivo de este trabajo fue la búsqueda de una respuesta sobre la vida cotidiana y el desarrollo de los personajes femeninos en la literatura caballerescas. Para encontrar mi respuesta, en primer lugar, me remonté al siglo XII cuando surgen los términos y la idea de la dama, el caballero y el amor cortés.

En España la aparición y el desarrollo de la novela de caballerías es complejo. Su complejidad se debe a que es el amalgamamiento de los temas épicos con la temática artúrica. La novela de caballerías nació y gozó de prestigio y éxito por una idea colectiva medieval: se hizo para un público que la requería. Cuando los temas épicos dejaron de “funcionar” y la tradición juglaresca decayó surgió la novela de caballerías. Evidentemente, la aparición de este tipo de novela también obedeció a los cambios operados en el estamento caballeresco. La novela de caballerías presenta un mundo idealizado –diría incluso irreal–, donde los protagonistas femeninos y masculinos son personajes con rasgos exagerados: son muy valientes, muy corteses y muy bellos. Sin embargo, la realidad de los caballeros era distinta: el estamento estaba cada vez más diluido y desfuncionalizado. El éxito de la novela de caballerías responde así a una situación social y política. Los caballeros oían novelas como el *Amadís de Gaula* o el *Lancelot* en las veladas de las casas señoriales porque les agradaba verse reflejados en un mundo idealizado, y quizá ideal, con bellísimas doncellas, muchas aventuras y la búsqueda de honor y honra del caballero. Las novelas de caballerías se oían, o leían, por una clara y hermosa melancolía por los tiempos pasados, pues sabemos que “todo tiempo pasado fue mejor”.

El *Amadís de Gaula* es quizá la más amplia novela española que retoma la temática y las características de la materia de Bretaña y la tradición que continúa Chrétien. El *Amadís*, escrito entre una Edad Media saliente y un Renacimiento inminente, refleja ciertos rasgos notables que lo diferencian de otros textos del mismo género. Esas distinciones se notan, sobre todo, en el desarrollo de los personajes. El *Amadís de Gaula* es una novela redonda. Expone, muy precisamente, los tres rasgos primordiales del género: el religioso, el guerrero y el amoroso. Y es que en el texto lo importante es la relación de Oriana y Amadís: ellos son el eje de la obra, de donde parte y a donde vuelve la acción novelística. Esta es la principal y más brillante aportación de Montalvo a los lectores actuales. El *Amadís* es, ante todo, una novela amorosa, con típicos rasgos cortesés. Sin embargo, es preciso aceptar que en el texto primitivo y en sus posibles y múltiples versiones, seguramente se narraban episodios que no reaparecieron en la refundición de Montalvo, quien debió suprimirlos para abreviar el relato o para dar cierta coherencia a su narración con antecedentes que no se contradijeran.

La imagen social e individual de Oriana, es el tema principal de este trabajo. El personaje tiene rasgos que acaso pueden generar escepticismo en el lector pues a veces parece muy débil y exageradamente sensible. Pero eso mismo la hace una dama tan interesante, ya que contrasta con otras características muy señaladas. Oriana es un personaje distinto y hasta cierto punto diferenciado de las demás heroínas de la novela de caballerías. Su fuerte carácter y su temperamental personalidad se deja ver en cada una de sus relaciones, así como en el ámbito social e individual. Oriana es un personaje que, bajo la mirada cortés de Montalvo, se nos presenta como una perfecta amalgama de belleza, inteligencia, celos, discreción, cortesía y bondad, que la hace una dama llena de matices y de contradicciones. Es una mujer muy

jerarquizada, que cumple con un paradigma, con un modelo cortés. Esta dama es diferente de las otras dos reinas que estudié en este trabajo por pertenecer a tradiciones caballerescas similares. A pesar de que las tres tienen caracterizaciones comunes en el ámbito social, en lo íntimo, en lo individual, Oriana es mucho más humana y desarrolla rasgos propios. Si bien Oriana y la Ginebra que nos presenta *La Mort le roi Artu*, de la *Vulgata*, comparten características como los celos y el posterior arrepentimiento por sus exabruptos, Oriana no llega a límites de histeria. En todo momento ella conserva su jerarquía y se comporta como una noble dama, situación que no corresponde, en algunos episodios de la mencionada obra, a Ginebra y, evidentemente, nunca a Iseo la de las Blancas Manos. Oriana es un “modelo a seguir” en todas sus caracterizaciones o cualidades, pero también marca un arquetipo en cuanto a los celos (que demuestra por cartas), a los exabruptos que se plantean al lector desde la aparición de la dama (...y porque de la mar enojada andava, acordó de la dexar allí –IV, 268–) y la obstinación.

Las relaciones y el desarrollo de Oriana en el ámbito social se definen por su participación en la corte y el tratamiento con su padre. Lisuarte es un rey desfuncionalizado, igual que Arturo, pues no cumple ni con la acción guerrera ni con el protagonismo caballeresco; ése le corresponde a Amadís. Asimismo, se refleja la idea de Montalvo de que todo el mérito caballeresco se lo lleve el héroe. Lisuarte es un rey que antepone siempre lo político y lo social a los deseos de Oriana. El rey opta por los primeros, aunque siente por su hija un genuino amor y la protege siguiendo todo un paradigma cortés y los códigos caballerescos del honor y la honra. La relación entre Oriana y Lisuarte es muy interesante, pues gracias a ella se pueden analizar estos códigos y el paradigma cortés. Frente al bien particular se opone el cumplimiento de la honra y el honor; y en su relación individual, cuando el rey duda en entregar a

Oriana al emperador de Roma y pide que se le consulte: (mas yo y la Reina emos prometido a nuestra fija de la no casar contra su voluntad. –XLVII, 696–), Lisuarte actúa en bien del reino, lo representa socialmente, pero su función de padre lo lleva a actuar “correctamente” y a ser justo con los deseos de su hija. Oriana es una mujer “rebelde” para el papel que desempeña. *Realmente hace a lo largo del Amadís de Gaula* lo que quiere, ciñéndose sólo al paradigma cortés que se reitera en toda la obra. Esa “libertad” es valiosa pues la define, una vez más, como una dama diferente de las demás, imagen que sólo tiene ella. Su rebeldía también la hace valiente. Así, desde los celos hasta la rebeldía, Oriana es una dama que en lo individual, en la imagen íntima, responde a un paradigma diferente del de Ginebra e Iseo.

Oriana es igual, en muchas cualidades y defectos individuales, en la personalidad y el carácter, a muchas mujeres contemporáneas, porque ella y los tópicos del *Amadís de Gaula* siguen ahí, vigentes y presentes en la sociedad actual. En Oriana se conjugan las cualidades y los defectos más típicos de las mujeres. Esta es la actualidad del texto de Montalvo y el principal hallazgo de mi análisis: a varios siglos de distancia el *Amadís* es un texto moderno e insólitamente actual.



## BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, Antonio, *Diálogos de medallas, Opera Omnia*, Lucae, 1774, vol.VIII.
- Alvar, Carlos, *Breve diccionario artúrico*, Madrid: Alianza, (Biblioteca artúrica), 1997.
- Amadís de Gaula*, ed. de Juan M. Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 2 vols, 1991.
- , ed. de E. Place, Madrid: CSIC, 3 vols, 1959-1969.
- Amezcuca, José, *Libros de caballerías hispánicas. Castilla, Cataluña y Portugal*, Madrid: Alcalá, 1973.
- Anónimo, *La Gran Conquista de Ultramar*, en José M. Viña Liste, (ed ), *Textos medievales de caballerías*, Madrid: Cátedra, 1993.
- Auerbach, Erich, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Avalle Arce, Juan B., *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Benson, L. D., *Malory's Morte Darthur*, 1976.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1985.
- Bérout, *Tristán e Iseo*, ed. de Roberto Ruiz Capellán, Madrid: Cátedra, 1995.
- Capellán, Andrés, *Tratado del amor cortés*, México: Porrúa, 1992.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Ángel Valbuena Prat, en *Obras Completas*, México: Aguilar, 1994, t. 2.
- Demanda del Santo Graal*, ed. de Carlos Alvar, Madrid: Editora Nacional, 1984.
- Denomy, Alexander, J., *The Heresy of Courty Love*, Gloucester, Mass

Deyermond, Alan, "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature" *Hispanic Review*, 43, 3, 1975, pp. 231-259.

Duby, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. La Edad Media, la mujer en la familia y en la sociedad*, Madrid: Taurus, 1992.

Duby Georges, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1990.

Dundes, Alan, *The study of Folklore*, New Jersey: Englewood Cliffs, 1965.

Dutton, Brian, *El Cancionero del siglo XV*, 2 vols. Manuscritos Barcelona, Ateneo, Madrid, Biblioteca March, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Universidad de Salamanca, 1990, t. 1.

Ezcurdia, Agustín de, *Breve historia del pensamiento helenístico*, México: Cepromade, 1991.

Faral, Edmond, *La légende arthurienne Études et documents*, 3 vols. París, H. Champion, 1929-1969, t. 3.

Fossier, Robert, *La Edad Media. El despertar de Europa*, 3 vols. Barcelona: Crítica, 1982, t. 2.

García Gual, Carlos, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974.

—, *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1972

—, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid: Alianza, 1983.

*Glosa castellana al regimiento de príncipes*, II, 86.

González, Aurelio, "De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés", en Concepción Company (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

—, “La imagen de la dama cortés”, en Concepción Company, Aurelio González, Lilian von der Walde, Concepción Abellán (eds.), *Voces de la Edad Media*, México: Universidad Autónoma de México, 1993

Heers, Jaques, *Historia de la Edad Media*, Barcelona: Labor, 1976.

Kamen, Henry, *Felipe de España*, Madrid: Siglo XXI, 1997.

Kochler, E., *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, 1970.

—, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, París, 1974.

Leonard, Irving, *Los libros del Conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Lewis, Clive S, *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1958.

*Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: Rei/Cátedra, 1990

Lida, María Rosa, “La literatura artúrica en España y Portugal”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966.

—, “El desenlace del Amadís primitivo”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966.

*Los lais de María de Francia*, ed. de Luis A. de Cuenca, Madrid: Siruela, 1987

Malory, Thomas, *La Muerte de Arturo*, 3 vols. Madrid: Siruela, 1992

Mariás, Julián, *España inteligible Razón histórica de las Españas*, Madrid: Alianza Universidad, 1985.

Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, México: Porrúa, 1991.

Martorell, Joanot, *Tirante el Blanco*, ed. de Martín de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, 3 vols. Buenos Aires: Emecé, 1945, t. 1.

Monmouth, Geoffrey de, *Historia de los reyes de Britania*, ed. de Luis A. de Cuenca, Madrid: Siruela, 1984

Oakley, Francis, *Los siglos decisivos. La experiencia medieval*, Madrid: Alianza, 1980.

Ovidio, *El arte de amar. El remedio del amor*, ed. de Carlos García Gual, Madrid: Edaf, 1966.

Perroy, Édouard, et al, *La Edad Media. La expansión de Oriente y el nacimiento de la civilización occidental*, Barcelona: Destino, 1980.

Pinet, Simone, *El baladro del sabio Merlín. Notas para la historia y caracterización del personaje en España*, México: JGH, 1997.

Pirenne, Henri, *Las ciudades de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1972.

Pulgar, Fernando del, *Crónica de los Reyes Católicos*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1943, t. 1.

Raglan Lord, *The Hero: a Study in Tradition, Myth and Drama*, Londres, 1936.

Riquer, Martín de, *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Espasa-Calpe, 1967

Rougemont, Denis de, *Amor y occidente*, Barcelona: Kairós, 1986.

Troyes, Chrétien de, *El caballero de la carreta*, ed. de Carlos García Gual y Luis A. de Cuenca, Barcelona: Labor, 1976.

—, *El caballero del león*, ed. de Victoria Cirlot, Madrid: Alianza, 1988.

—, *El caballero del león*, ed. de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela, 1993.

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, Madrid: Espasa-Calpe, 1969, (col. Austral, 216).

Vinaver, Éugene, *Form and Meaning in Medieval Romance*, Oxford: Oxford University Press, 1966.

Vendrell, Francisca, (ed.), *Cancionero de Palacio*, Barcelona: CSIC, 1945.

Wade, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerea, 1986.

Walde, Lilian von der, “El amor cortés: Marginalidad y norma”, en Aurelio González y Lilian von der Walde (eds.), *Edad Media: Marginalidad y oficialidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Williamson, Edwin, *El Quijote y otros libros de caballerías*, Madrid: Taurus, 1991.

Yllera, Alicia, *Tristán e Iseo*, Madrid: Alianza, 1997.