

## BREVES REFLEXIONES SOBRE *AMADÍS DE GAULA* Y LA LITERATURA CABALLERESCA

Dan Munteanu Colán

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria\*

**Abstract:** The chivalresque novel appears in Western Europe in the twelfth to fourteenth centuries with *roman courtois*, in the atmosphere of the radical change operated in the political, socioeconomic and cultural life, identified like the Renaissance. In Spain, the Renaissance is delayed, due to particular conditions (the Reconquest) and, consequently, the chivalresque novel, like genre, appears hardly at the beginning of the sixteenth century, although there are several works known with chivalric elements considered antecedent of the chivalresque romance. *Amadis of Gaul* is the most representative and fixes the model of the genre in the Iberian Peninsula. Inspired by the Breton cycle, the novel has, undoubtedly, its own identity and personality, that individualizes it and confer it a separate place in the European chivalresque literature panorama.

**Resumen:** La novela de caballería aparece en la Europa occidental en los siglos XII-XIV con el *roman courtois*, en el ambiente del cambio radical operado en la vida política, socioeconómica y cultural, identificado como el Renacimiento. En España, el Renacimiento es tardío, debido a unas condiciones particulares (la Reconquista) y, consecuentemente, la novela de caballería, como género, aparece apenas a comienzos del XVI, aunque se conocen varias obras con elementos caballerescos consideradas antecedentes de la novela de caballería. *Amadis de Gaula* es la más representativa y fija el modelo del género en la Península Ibérica. Inspirada en el ciclo bretón, la novela tiene, indudablemente, identidad y personalidad propias, que la individualizan y le confieren un lugar aparte en el panorama de la literatura caballeresca europea.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Av. de José Mesa y López, 58, esc. 2, 5ªA, 35010 Las Palmas de Gran Canaria, tel.: 928 220 661, 666 066 164; e-mail: [dmunteanu@dfc.ulpgc.es](mailto:dmunteanu@dfc.ulpgc.es), [danmunteanu@terra.es](mailto:danmunteanu@terra.es).

Entre los siglos XII-XIV, la vida de la sociedad europea experimenta una espectacular evolución, un cambio cualitativo radical, en los dominios político, socioeconómico y cultural. Los nobles de los albores de la Edad Media, guerreros y primitivos, cuya vida transcurría prácticamente en los campos de batalla o en fortalezas casi inexpugnables, aquellos nobles de *La Chanson de Roland*, o *El Cantar del Mio Cid*, se van convirtiendo en una aristocracia cortesana. Y con ellos, las ciudadelas se transforman en ciudades, las fortalezas, en elegantes y lujosos castillos y palacios, confortables residencias, donde la vida es muy diferente de la dura y rudimentaria existencia medieval. En una de las más conocidas novelas de Chrétien de Troyes, *Yvain*, cuya acción se desarrolla en el año 1170, aproximadamente, una joven dama de la nobleza lee a sus padres una novela en los jardines de su palacio, detalle que nos parece significativo: los nobles ya no esperan la llegada de los juglares o trovadores para escuchar historias emocionantes y apasionantes, porque ahora pueden deleitarse con un libro en el ambiente sereno y agradable de su casa.

Paralelamente, se va desarrollando una nueva clase social, la burguesía, que irá imponiendo con cada vez más desenfado y fuerza sus propios intereses y gustos, en todos los dominios artísticos.

Es éste el panorama (esbozado muy someramente) en el que surge en Francia *le roman courtois*, o lo que más tarde se llamaría novela caballerescas, representado, principalmente, por la obra de Chrétien de Troyes (c. 1135 – c. 1183). Escritas primero en versos y después en prosa, esas novelas narraban las aventuras más o menos reales de unos personajes que, en la mayoría de los casos, habían tenido una existencia auténtica, con las inevitables transformaciones, deformaciones y exageraciones debidas a sus autores y amanuenses, o a las sucesivas reelaboraciones e interpolaciones. Sus autores no son unos intelectuales humanistas, no tienen todavía una clara conciencia de autor (aunque ésta empieza a cristalizarse precisamente con la aparición de las novelas caballerescas), carecen del rigor científico y de una mínima exigencia para con ellos mismos. Esa literatura continúa la tradición de los juglares y trovadores en cuanto a la descripción minuciosa de los protagonistas y sus hazañas, los combates y las más increíbles aventuras, pero describe también escenas de la vida cotidiana de las cortes principescas, la manera de vestirse de los nobles, la moda cortesana, costumbres y tradiciones. Como novedad importante, la dama tiene ahora un lugar destacado en la narración, aunque el personaje masculino siga siendo el héroe principal. En la novela *Lancelot du Lac* o *Le chevalier de la charette*, los dos personajes masculinos, Arturo y Lancelot, le conceden un papel preponderante a Ginebra, aunque, como subraya Brea (2003: 145) podría haber desempeñado una función secundaria, simplemente de mujer del rey, hasta el extremo de que, “sin ella no se justifican algunos de los acontecimientos más relevantes de la historia”. El destino de Lancelot y, consecuentemente, su complejo papel de participante activo en la consolidación del mundo artúrico (símbolo de un estado feudal ideal) y, a la vez, de aniquilador del mismo, son particulares,

porque su única guía es Ginebra. Su amor, enmarcado también en la línea político-mitológica de las tradiciones celtas en cuanto símbolo de una soberanía, encarnada en la mujer, que se ofrece al caballero más cualificado para la expansión del grupo social, se va a convertir en el eje central que articula todo este universo y su desaparición (Paredes 2003: 18).

Esta presencia femenina debe ser contemplada en estrecha relación con el “código poético establecido por los trovadores y que conocemos como *fin’amors* o, utilizando una expresión más reciente, amor cortés” (Brea 2003: 145). La idea de introducir en una novela de caballería y, por extensión, en toda la literatura europea del occidente, el amor cortés pertenece, según todas las probabilidades, de la condesa Marie de Champagne, gran amante de la lírica trovadoresca, que le encargó la obra a Chrétien, le proporcionó el argumento (*la matière*) y la tesis o el sentido (*le san*):

*Puis que ma dame de Chanpaigne  
vialt que romans a feire anpaigne,  
je l’anprendrai molt volontiers  
come cil qui est suens antiens  
de quan qu’il pet el monde feire.  
[.....]  
Del Chevalier de la charrette  
comance Crestien son livre;  
matière et dan li done et livre  
la contesse, et il s’antremet  
de panser; que gueres n’i met  
fors sa painne et s’antancion. (vv.1-5; 24-29)*

El amor cortés es una concepción muy peculiar de los trovadores sobre el amor, una especie “de ennoblecimiento interior, un juego en el que el deseo amoroso se elevaba por encima del simple deseo carnal y conllevaba toda una serie de sentimientos generosos sin los cuales el caballero era indigno de participar en la vida cortés”, de servir a su dama y a los demás en nombre de su amor (Paredes: 2003: 20). Según Gaston Paris (1883) las características del *fin’amors* son las siguientes: es furtivo, porque la distancia impuesta por el respeto a la dama y el carácter ennobecedor del propio amor excluye a la doncella, por un lado, y la unión matrimonial, por otro lado, limitando así al caballero a amar únicamente a la mujer del otro, en una alteridad que implica la sensualidad, enfrentándose así a la moralidad cristiana; de hecho, siempre existe el temor a perder a la mujer amada, o de no ser digno de ella, aspecto en total desacuerdo con el matrimonio; por eso, el amante ocupa una posición inferior con respecto a la amada, que suele ser caprichosa, altanera, desdeñosa, a veces incluso, injusta; el caballero amante debe realizar las más descomunales e inimaginables proezas para ser digno de la dama amada; por todo ello, el amor se convierte en un arte, que tiene sus normas, procedimientos y leyes.

*Lancelot du Lac* forma, junto con *Estoire du Graal*, *Merlin*, *La Queste du Saint Graal* y *La morte li roi Artu*, el *Ciclo de la Vulgata*, denominado también *Ciclo Lanzarote-Grial* o *Ciclo de Pseudo-Map*, que es, sin duda alguna, el más logrado y de mayor éxito de todos los que habían recogido las leyendas artúricas. De hecho, logró desplazar a todos los demás ciclos, siendo considerado “la única versión auténtica de lo que ocurrió a los caballeros artúricos” (Alvar 1997a: 7; 1997b: 7).

Llegados a este punto, consideramos necesario recordar que la temática de las novelas caballerescas es bastante variada, pero se pueden clasificar en tres grandes ciclos: el ciclo artúrico (la materia de Bretania) mencionado ya, el ciclo de las cruzadas (de influencia meridional) y el ciclo de la antigüedad greco-latina. El primero cuenta la historia del rey Arturo o Artús de Bretania, mencionado ya en el siglo VI por Gildas, en su *De excidio Britanniae* (c. 540), y luego en sucesivas obras que junto con leyendas sueltas y anécdotas constituyeron la materia que sirvió a Geoffrey de Monmouth para su *Historia Regnum Britanniae* (c. 1136) y, posteriormente a las novelas caballerescas de Chrétien de Troyes: *Erec*, *Cligès*, *Yvain o Le chevalier du leon*, *Lancelot du Lac o Le chevalier de la charette*, *Perceval o el cuento de Graal*. Al mismo ciclo pertenecen también las novelas inspiradas en las leyendas célticas sobre Tristan e Isolda (o Iseo), personajes mencionados ya en el siglo XII en los escritos de Thomas, Godofredo de Estrasburgo y Béroul. El segundo ciclo está dedicado a hechos, en su mayoría inverosímiles y fantasiosos, acaecidos durante las Cruzadas; el tercero, de un evidente anacronismo, narra episodios o anécdotas de la antigüedad adaptados a las costumbres y tradiciones de la época, en novelas como *Roman de Thèbes*, inspirada en la *Tebaida* de Estatius, *Roman de Enéas* y *Estoire de Troie* (Benoit de Saint Maure), inspiradas en la epopeya virgiliana, así como varias novelas cuyo protagonista es Alejandro Magno.

El ciclo bretón es, en la opinión de la mayoría de los especialistas, el más importante desde el punto de vista que nos interesa. Porque si bien es el *roman courtois* en su totalidad, con sus características, el origen de las novelas de caballería, consideramos que son, sin lugar a dudas, las novelas del ciclo artúrico las que las generaron. Los caballeros de la Mesa Redonda, Erec, Yvain, Lancelot, Perceval, el propio rey Arturo, así como Tristan, y el resto de los numerosísimos personajes que aparecen en el ciclo tienen su propia vida y su propia identidad, realizan sus propias proezas, pero todos representan un universo único, en perfecta coordinación y, a la vez, cada uno es el prototipo del caballero ideal: domina el manejo de todas las armas, le apasiona la caza, es un dechado de virtudes según las leyes de la orden de la caballería – valiente, fiel, piadoso, siempre dispuesto a enderezar los entuertos y las fechorías de los malos contra los buenos e indefensos, a defender a las damas y doncellas, leal a su señor y a su dama, campeón de la justicia; y, al mismo tiempo, un perfecto cortesano, de refinada educación, que sabe recitar o incluso componer versos, cantar, tocar y bailar. Este caballero pasa por las más insólitas y difíciles pruebas: se enfrenta con otros caballeros andantes, pero también con dragones, gigantes, enanos, monstruos o brujas, todo, en nombre de la mujer amada y del *fin'amors*.

La muerte del rey Arturo ni significó el final del idílico y encantado mundo de Camelot, y tampoco el final de la caballería y de su literatura.

[...] el fin de la Mesa Redonda hace aparecer, diseminados por el Occidente medieval, una legión de caballeros andantes que recorren toda la tierra conocida: son los Guirones, Palamedes, Amadises, Palmerines y otros tantos que acaban enloqueciendo a los lectores con sus aventuras. Casi cuatrocientos años serán necesarios para terminar con semejantes caballeros errantes, que buscan lugares donde llevar a cabo sus hazañas (Alvar 1997a: 9).

Durante esas cuatro centurias, las novelas de caballería florecerán en toda Europa y se convertirán en la literatura de moda, influyendo notablemente en la sociedad de la época, las modas y costumbres de las cortes señoriales y reales, y reflejando, a la vez, más o menos fielmente la sociedad que las originó (Cardona de Gilbert, Rafel Fontanals 1969). Consideramos que, en relación con esta última afirmación son muy interesantes y de gran profundidad y finura las reflexiones de Riquer (1967). El estudioso citado destaca que las novelas de caballería del siglo XV, particularmente *Curial e Güelfa*, *Tirant lo Blanch*, *Petit Jehan de Saintré*, y, en menor medida, *Amadís de Gaula*, son el reflejo de la sociedad caballeresca real y viva, con personajes auténticos y episodios verdaderos de la realidad circundante. Pero se trata, de hecho, de un círculo vicioso, afirma el autor citado, porque estos personajes y episodios nacieron, a su vez, como un reflejo de la literatura, lo que conduce a una especie de proceso osmótico bastante corriente, que se repite incluso en nuestros días: se dan casos de actitudes y modas copiadas de las películas, que, a su vez, se habían inspirado en la vida real y habían reflejado la sociedad, sus modas y sus actitudes.

Los caballeros andantes y su literatura han pasado “del Reino de Inglaterra [...] a Gaula y de Gaula, a La Mancha...”, observa con cierto humor Alvar (1997a: 9), a pesar de las condiciones peculiares de la Edad Media española marcada por la Reconquista. En Galicia, se registran referencias a varios personajes pertenecientes al ciclo artúrico a partir del siglo XIII. En Castilla, en el siglo XIV, también se conocen las peripecias y las hazañas de los caballeros *sans tache et sans reproche*, como Lancelot o Tristán, según las informaciones que se desprenden del *Cancionero de Baena* de Pedro López de Ayala (1332-1407).

Casi un siglo antes (hacia 1270, según algunos especialistas), había aparecido en España una obra en versos y prosa titulada *Historia Troyana*, con interpolaciones que narran aventuras fantásticas o de carácter sentimental, lo que permite establecer importantes similitudes con el *roman courtois* del ciclo de la antigüedad greco-romana. En realidad, la parte en prosa no es más que una traducción bastante fiel de la mencionada *Estoire de Troie* de Benoit de Saint Maure. Durante el reinado de Sancho IV (1284-1295), aparece otra obra anónima, titulada *La Gran Conquista de Ultramar*, una compilación de varias fuentes sobre la primera Cruzada. En los 1100 capítulos de la obra, agrupados en cuatro libros, se narran las hazañas de Godofredo de Bouillon, la conquista de Jerusalén, la creación de la Orden del Temple y numerosas aventuras y peripecias de varios cruzados. Se incluyen también diferentes leyendas, entre las que merece una mención aparte, a nuestro juicio, una versión muy lograda desde el punto de vista artístico del cuento de *El Caballero del Cisne*. Con sus más de cien capítulos, este cuento puede ser considerado un auténtico libro de caballería. Otra narración que contiene muchos elementos característicos de la novela caballeresca es *Historia del caballero de Dios que había por nombre Cifar, el cual por sus virtuosas obras y hazañosas cosas fue rey de Menton* (1321), escrita, muy probablemente, por el madrileño Ferrán Martínez, arcediano de Toledo. Algunos estudiosos aprecian que esta obra anticipa la novela caballeresca española. Otros van más lejos y afirman que se debería considerar la primera novela caballeresca de la literatura española. La historia se inspira en uno de los cuentos de *Las mil y una noches*, en cuyo texto básico se injertan otros cuentos. Además de las obras mencionadas, que presentan una estrecha e inalterada relación con el *roman courtois*, debemos recordar que elementos de literatura caballeresca aparecen en varias

creaciones literarias, desde las *Crónicas* hasta el *Libro de Aleixandre*, en obras como *Flores y Blancaflor*, *El baladro de sabio Merlín* y *Demanda del Santo Grial*.

Estamos en el siglo XV y en tierras españolas siguen apareciendo obras literarias que, desde ciertos puntos de vista podrían asimilarse a las novelas de caballería, como *Crónica de don Pero Niño*, *El Victorial*, de Gutierre Díez de Gámez, *Libro del Passo honroso, defendido por el excelente cavallero Suero de Quiñones*, de Pero Rodríguez de Lena y *Crónica del Rey don Rodrigo*, de Pedro de Corral. Sin embargo, hacia 1460, Joanot Martorell da a conocer su novela *Tirant lo Blanch*, novedosa y diferente del resto de las producciones literarias caballerescas. El libro de Martorell es sin duda una novela de caballería, porque tiene las características fundamentales del género —el heroísmo y el amor—, y porque todas las proezas y las hazañas narradas están llenas de vitalidad y veracidad. Pero el autor, excelente observador, también describe con gran fidelidad la sociedad de su época, la vida cotidiana de su tiempo, presenta a los personajes de manera realista, y sitúa la acción en un pasado cercano y en tierras conocidas y reconocibles<sup>1</sup>.

El breve panorama que acabamos de presentar puede ser definido, desde distintas perspectivas, como la etapa de los antecedentes de la novela de caballería española. Porque el género, tal como lo define la crítica literaria, aparece en España a comienzos del siglo XVI, con *Amadís de Gaula*.

La novela de caballería es un fruto tardío en la Península Ibérica, como lo fue también el Renacimiento, al que está estrechamente vinculada. Sin entrar en disquisiciones sobre el significado y la esencia del Renacimiento, podemos decir que, si aceptamos que este fenómeno significa la afirmación de una nueva mentalidad, en el complejo contexto del desarrollo económico, con sus implicaciones en los dominios político, social, cultural y religioso, el renacimiento español empieza en el siglo XVI. Y con él, la novela de caballería, dos siglos después de su apogeo en el resto de la Europa occidental, donde la institución de los caballeros errantes, que recorrían tierras lejanas e ignotas en busca de la aventura para cubrirse de fama y gloria, era ya un anacronismo.

Para explicar esta situación particular, debemos tener en cuenta las condiciones específicas de la historia de la Península Ibérica generadas por los más de siete siglos de luchas contra los invasores árabes, cuando el noble y el campesino peleaban codo con codo contra el infiel. Aquel proceso de transformación del guerrero medieval en cortesano, con el implícito refinamiento del gusto artístico y la afirmación de otra concepción de vida, mencionado al comienzo de nuestro artículo, se produjo en España más tarde, una vez finalizada la Reconquista, es decir, a principios del XVI. En el siglo XV, todo el mundo, inclusive los reyes, seguía escuchando encandilado los poemas épicos de los juglares que,

---

1 Recordemos que Martín de Riquer insiste en varios estudios suyos sobre la necesaria diferenciación entre “libros de caballería” y “novelas de caballería”, considerando que los primeros se caracterizan por el predominio de lo fantástico y lo exótico, situándose fuera de la realidad y de su tiempo, como *Lancelot du Lac* o *Amadís de Gaula*, mientras las segundas, se caracterizan por una absoluta verosimilitud, situándose en la realidad conocida y en épocas cercanas al presente, como *Tirant lo Blanch*. Sin embargo, teniendo en cuenta que el propio autor citado incluye, aunque con ciertas reservas, *Amadís de Gaula*, junto a *Curial e Güelfa*, *Tirant lo Blanch*, *Petit Jehan de Saintré*, entre las novelas de caballería que, según él, reflejaron la sociedad real de su época, personajes auténticos y episodios verdaderos de la realidad circundante, en el presente artículo no hemos tenido en cuenta esta matización y hemos empleado los dos términos, “libro de caballería” y “novela de caballería” indistintamente.

más tarde, prosificados, se incluirían en crónicas, o, fragmentados, circularían hasta muy tarde como romances. No necesitaban los españoles argumentos y héroes de fuera, de otros mundos, porque la creación literaria inspirada en su propia epopeya les bastaba y continuaba entusiasmándoles.

Por otro lado, el ambiente espiritual del país, cierta tendencia al ascetismo, el profundo sentimiento religioso y el estricto respeto de la moral no favorecían la creación y difusión de una literatura en la que se exaltaban los placeres de la vida cortesana, a pesar de enaltecerse también el *fin'amors*, el amor cortés o platónico, idealista y absoluto.

Sin embargo, terminada la Reconquista, España viviría la gran aventura del Descubrimiento, la Conquista del Nuevo Mundo, imbuida por el espíritu de la auténtica aventura, de la más fabulosa aventura de la Humanidad. El universo terrestre les revelaba a los conquistadores españoles facetas inimaginables, insospechables, increíbles, un mundo alucinante, totalmente distinto de la palpable realidad de los rudos soldados que pisaban por vez primera las tierras americanas. La Conquista era el libro de caballería vivido a diario, el único real y digno que se escribió alguna vez, “donde los hacedores de maleficios fueron *teules* visibles y palpables, auténticos los animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas en sus nieves y humos” (Carpentier 1990: 110). La Conquista significaba las tierras de los cuentos, con guerreros pintados de colores, con mujeres de una belleza extraña que se ofrecían llenas de sensualidad, haciendo que el guerrero se olvide de su fe y religión. En este ambiente, la novela de caballería, que exalta la valentía, la lucha, la aventura imprevisible, la gloria del héroe, el amor, empieza a volverse la lectura predilecta de todas las clases sociales. A esta rápida aceptación contribuye también la especificidad del Renacimiento español: no significa el Renacimiento en España una ruptura tajante, decisiva, con la mentalidad medieval, como en otros países europeos, sino, más bien un deseo de continuar, en un plano cualitativamente superior, la esencia de la Edad Media, la lucha sin tregua contra el enemigo, el valor, la generosidad, la nobleza, la fidelidad, rasgos caracterizadores del caballero andante renacentista.

En el plano literario, las obras que hemos considerado como antecedentes de la novela caballescica sirven de base a una producción literaria más refinada, donde la narración principal de las aventuras y el amor del protagonista se entretiene magistral y permanentemente con profundas reflexiones y consideraciones morales. La inserción de estas reflexiones moral-filosóficas obedece claramente al gusto de la época, pero se convirtió en un rasgo particular de la novela de caballería española. Debido a estas características, se puede decir que, a pesar de su aparición tardía, la novela caballescica en España, como género literario, no puede ser considerada una simple copia servil de la europea, sino una creación con personalidad propia, cuyo máximo representante y modelo unánimemente reconocido es *Amadís de Gaula*.

*Los cuatro libros del caballero Amadís de Gaula en que se tratan sus muy altos hechos de armas y apacibles caballerías* se publicaron en 1508, en Zaragoza, en la imprenta de George Coci. Bajo el título del primer libro se especifica que el texto “fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso caballero Garci Rodríguez de Montalvo”; en ediciones ulteriores aparecerán como nombres del editor, Garci Ordóñez de Montalvo o Garci Gutiérrez. Es sabido, en la actualidad, que se trata de la misma persona, y se ha optado, por consenso, por el primer nombre.



La nota del editor nos parece muy importante, porque revela la existencia de versiones anteriores de la novela. El mismo Rodríguez de Montalvo confiesa que conocía dos versiones de *Amadís*: una, considerada por él la primera, y otra, modificada a petición del infante don Alfonso de Portugal, que subió al trono en 1325. Basándose en estos datos, los estudiosos aprecian que la primera versión de la novela data aproximadamente de finales del siglo XIII. Lo que significa que España no se quedó tan rezagada con respecto al resto de la Europa occidental en cuanto a la literatura caballerescas; y que, al lado de las obras literarias mencionadas, que incluyen elementos de novela de caballería, haya visto la luz en plena Edad Media, quizás a mediados del siglo XIII, una primera versión de la novela *Amadís*, claramente inspirada en el ciclo bretón, pero, como destacan Cardona de Gilbert y Rafel Fontanals (1969), con características ibéricas muy marcadas y una particular fusión de elementos, que le confieren la suficiente originalidad para que nadie ponga en duda la capacidad creativa de su autor. La hipótesis de la versión primitiva de *Amadís* se vería reforzada por los testimonios de personalidades como Pero Ferrús, incluido en el *Cancionero de Baena*, Pedro López de Ayala, Castrojeriz o Fernán Pérez de Guzmán, que vivieron en el siglo XIV y confiesan haber leído la novela. Si bien no se ha podido establecer todavía quién es el autor de la novela y la fecha de aparición de su primera versión, queda demostrado sin lugar a dudas la existencia de una versión anterior a la publicada por Rodríguez de Montalvo: en 1957 la Real Academia Española publicó cuatro fragmentos manuscritos de la novela considerada perdida hasta entonces, que datan del siglo XV.

Otra cuestión por esclarecer es en qué lengua fue escrita esa primera versión. Reivindican la paternidad de la obra franceses, portugueses y españoles.

La teoría del origen francés fue lanzada por Nicolas de Herberay des Essarts, el traductor de la novela del español al francés, por orden del rey Francisco I de Francia. Herberay des Essarts defendió la existencia de un texto picardo que habría servido de modelo al autor español. Un siglo más tarde, el arzobispo Huet declaró que una persona de su confianza había visto el ejemplar picardo de *Amadís* en la Corte de la reina Cristina de Suecia. Hasta la fecha no existen otros elementos que permitan defender esta teoría y no se ha descubierto un solo fragmento del supuesto texto picardo.

A favor de la hipótesis del origen portugués abogan más argumentos. En la *Crónica del Conde D. Pedro Meneses* se menciona que la novela *Amadís de Gaula* fue escrita bajo el reinado de Fernando de Portugal para el deleite de Vasco de Lobeira. En la llamada *Crónica portuguesa* de Gomes Eanes de Azurara (1454), se afirma que el autor es el mismo Vasco de Lobeira, quien había sido armado caballero en la batalla de Aljubarota de 1385. Leite Ferreira afirma, en 1589, que el manuscrito original de la novela se hallaba en la Casa Aveiro. Algunos estudiosos corroboraron estas informaciones con la referente a la petición del infante don Alfonso de Portugal de que se modifique el episodio que narra el amor de Briolanja por Amadís y emitieron la hipótesis de que la versión original de la novela podría ser portuguesa y su autor, el propio Vasco de Lobeira. Por muy atractivo que resulte, este guión se ve invalidado por razones cronológicas: cuando Pedro López de Ayala confesaba que *Amadís* le había encantado en sus años jóvenes, Vasco de Lobeira todavía no había nacido. Otros especialistas creen que el mencionado episodio del amor de Briolanja por Amadís fue modificado por Juan de Lobeira, poeta que escribió aproximadamente en la época cuando don Alfonso era infante



de Portugal. El argumento aportado en este sentido es que en el *Cancionero Colocci Brancuti* se conserva un poema incompleto de Juan de Lobeira, cuyo estribillo es casi idéntico al de la “Canción de Leonoreta” (Libro segundo, capítulo 54) de *Amadís*. No obstante, los versos de la mencionada canción pueden ser una simple interpolación y podrían demostrar únicamente que la modificación del episodio fue hecha, eventualmente, por Juan de Lobeira, pero no pueden ser esgrimidos como argumento decisivo a favor del origen portugués de la novela. Por otra parte, no podemos perder de vista los estudios lingüísticos de prestigiosos especialistas como Gili Gaya (1956) o Plache (1959-1969), el segundo también editor de la novela, que demuestran que la versión primitiva no contenía lusitanismos y, consecuentemente, que la tesis del origen portugués no tiene fundamentos científicos.

Según los datos existentes hasta ahora, podemos afirmar que *Amadís de Gaula* circuló, muy probablemente, tanto en versión española como en versión portuguesa. Y, como subraya acertadamente Gili Gaya (1956), es un ejemplo de narración cíclica, desarrollada a lo largo de los dos siglos en los que se transmitió en forma manuscrita, opinión que compartimos. Su carácter unitario y el perfecto maridaje entre contenido y forma en la versión que se ha conservado hasta hoy día se deben indudablemente a Rodríguez de Montalvo. Su gran mérito es haber sido un editor consciente de su misión, un verdadero creador, no un sencillo compilador.

Varios estudios, entre los que merecen peculiar mención los de Lapesa (1956) y Millares Carlo (1956), dedicados a los fragmentos publicados en 1957, destacan la contribución de Rodríguez de Montalvo a la versión definitiva de la novela: se había creído hasta entonces que éste había añadido varias partes al texto primitivo; en realidad, acortó el texto en más de un tercio; la mayoría de los críticos opinaba que los personajes Nasciano y Esplandián fueron creados por Rodríguez de Montalvo, sobre todo Esplandián, el hijo de Amadís, para asegurarse el éxito de su propio libro, *Las Sergas de Esplandián*, pero se demostró que los mencionados personajes aparecían ya en el Libro tercero; muchos especialistas aprecian que el editor-autor modificó parcialmente incluso el argumento del Libro tercero, sobre todo hacia el final, para poder reanudar el hilo de la narración en el Libro cuarto, escrito enteramente por él.

Con respecto a la materia épica de la versión primitiva, se ha demostrado que Rodríguez de Montalvo es el autor de las interpolaciones de carácter ético-filosófico, casi inexistentes en el Libro primero, pero frecuentes en los siguientes; a medida que avanza el texto, la intervención de Rodríguez de Montalvo es cada vez más decisiva y personal.

La construcción de la novela es relativamente sencilla, pero, a la vez, complicada. Sencilla, porque se trata de una estructura dual: por un lado, el amor constante e ideal entre Amadís y Oriana, que sobrevive a todas las pruebas; y, por otro lado, los hechos fantásticos, las proezas, las hazañas, las infinitas batallas. Y complicada, porque se suceden innumerables y varios episodios, que llevan al lector por todo el mundo conocido de aquel entonces, así como una multitud de personajes fantásticos o reales. El editor-autor parte, naturalmente, de la estructura de las versiones anteriores, pero desarrolla aún más los dos componentes: introduce pasajes de refinado lirismo al describir el amor de los dos protagonistas, y añade aventuras más extravagantes, más fantásticas, insólitas, grandiosas, desenlaces inesperados, catástrofes, encantamientos, raptos; entremezcla cartas, canciones y, a veces, historias sin ninguna relación con el argumento principal.

En el proceso de reelaboración y en su resultado final, la versión que se ha conservado hasta nuestros días, se observan las cualidades artísticas de Rodríguez de Montalvo, no sólo en lo que a la estructura narrativa se refiere, sino también al lenguaje y estilo, elogiados por Juan de Valdés. El editor-autor moderniza el texto primitivo, fundiendo las fórmulas tradicionales del estilo oral, destinadas a mantener un diálogo permanente con el lector, la sencillez y la rudeza de las obras medievales, con pasajes delicados y elegantes, en los cuales utiliza un lenguaje parcialmente latinizante en cuanto a la sintaxis, con la frecuente aparición del hipérbaton. Tampoco faltan ciertas florituras renacentistas que lo aproximan a la escuela alegórico-dantesca del siglo XV.

*Amadís de Gaula* es no sólo la más representativa creación literaria del género en España, sino también una obra con personalidad e individualidad propias, que representa una etapa fundamental en el desarrollo de la literatura española y universal. La avalancha de continuaciones e imitaciones que se extiende por todo el país, iniciada por el propio Rodríguez de Montalvo, quien publicó en 1510, en Sevilla, las aventuras de Esplandián, consagra el género y, al mismo tiempo, lo destruye. Con pocas excepciones (entre las que debemos mencionar la novela *Palmerín de Inglaterra*, de Francisco de Moraes), los epígonos o imitadores crean obras cada vez más complicadas, fantásticas y, a la vez, mediocres, que le sugieren al genial manchego la famosa frase “la razón de la sinrazón que a mi razón se hace”. En este ambiente de decadencia y degeneración del género, *Amadís de Gaula* es una de las pocas obras literarias que se salva, gracias a sus cualidades artísticas y a su modernidad. *Amadís de Gaula* así como otras novelas de caballería que han quedado en la historia de la literatura universal, es, como dijo Vargas Llosa al referirse a la novela “total”, una obra de ficción y psicológica, realista y mítica, armoniosamente objetiva y subjetiva, que abarca todas las manifestaciones de la realidad, porque lo sensorial, lo mítico, lo onírico, lo metafísico y lo místico —como niveles de la realidad— se funden en una sola novela totalizadora, reflejo de una visión totalizadora de la realidad, transformando la realidad mediante la ficción en materia poética.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Carlos. 1997a. “Introducción”. En *La muerte del rey Arturo*. Traducción e introducción de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial: 7-10.
- Alvar, Carlos. 1997b. “Introducción”. En *La búsqueda del Sant Grial*. Traducción e introducción de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial: 7-12.
- Brea, Mercedes. 2003. “Ginebra, un corazón dividido y un reino amenazado”. En Dan Munteanu Colán (coordinador). *Imágenes y ficción. 8 ideaciones clave en la cultura occidental. Tercer ciclo*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias: 145-163.
- Cardona de Gilbert, Ángeles, Rafel Fontanals, Joaquín. 1969. “Estudio preliminar, bibliografía seleccionada e índice de nombres propios”. En Garci Rodríguez de Montalvo [versión de]. *Amadís de Gaula*. Barcelona: Bruguera S.A.
- Carpentier, Alejo. 1990. “De lo real-maravilloso americano”. En Alejo Carpentier. *Obras completas. Vol. 13. Ensayos*. México: Siglo XXI Editores S.A.: 100-117.
- Gili Gaya, Samuel. 1956. *Amadís de Gaula: Cátedra Milá y Fontanals. Lección profesada el 18 de febrero de 1956*. Barcelona: Universidad. Facultad de Filología y Letras.

- Lapesa, Rafael. 1956. "El lenguaje de 'Amadís' manuscrito". En *Boletín de la Real Academia Española* 36: 219-225.
- Millares Carlo, Agustín. 1956. "Nota paleográfica sobre el manuscrito del 'Amadis'". En *Boletín de la Real Academia Española* 36: 217-218.
- Munteanu Dan. 1988. "Cîteva repere privind romanul cavaleresc și *Amadis de Gaula*". En *Nemaiopomenitele peripeții ale neînfricatului cavaler Amadis de Gaula*. Povestite în limba română, cu un cuvînt înainte de Dan Munteanu, 2 vols. București: Editura Univers: 1, V-XVII.
- Paredes, Juan. 2003. "*Lancelot*: el amor absoluto del mejor caballero". En En Dan Munteanu Colán (coordinador). *Imágenes y ficción. 8 ideaciones clave en la cultura occidental. Cuarto ciclo*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias: 13-29.
- Paris, Gaston. 1883. "Études sur les romans de la Table Ronde. *Lancelot du Lac*. II. *Le conte de la charrette*". En *Romania* 12: 518-519.
- Place, Edwin B. 1959-1969. "Introducción". En Garci Rodríguez de Montalvo [versión de]. *Amadis de Gaula*. 4 vols. Madrid: CSIC. 1. XVII-XXXIII.
- Riquer, Martín de. 1967. *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Espasa Calpe.