

LOS PARATEXTOS EN EL *AMADÍS DE GAULA* (1508)

ABRAHAM ESTEVE
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Partiendo del concepto teórico-crítico genetiano de paratexto se lleva a cabo un análisis de los elementos que, en la edición del *Amadís de Gaula* de 1508, responden a la categoría indicada. Igualmente se atiende a la relación de estos textos con el relato básico, en la medida en que son dinamizadores de la lectura.

PALABRAS CLAVE

Amadís de Gaula, paratexto, narrativa, lectura literaria .

RÉSUMÉ:

En partant du concept théorique et critique genetien de paratexte on analyse les éléments répondant à la catégorie indiquée dans l'édition du *Amadís de Gaula* de 1508. On fait également attention au rapport existant entre ces textes-ci et le récit basique, dans la mesure où ils ont un effet de dynamisation dans le processus de lecture.

MOTS CLÉ

Amadís de Gaula, paratexte, littérature narrative, lecture littéraire

El 30 de octubre de 1508 en el taller de imprenta ubicado en Zaragoza y regentado por George Coci se da por terminada la tarea de edición de un texto extenso, de carácter narrativo ficcional, que bajo el título de *Amadís de Gaula*, estará destinado a convertirse en uno de los libros fundamentales de la cultura poético-narrativa europea. Desde la temprana crítica de Juan de Valdés (*en el estilo peca muchas veces de no se qué frías afectaciones*) hasta la rotunda afirmación de Menéndez Pelayo (*una de las grandes novelas del mundo*), pasando por el juicio inapelable de Cervantes (*he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto*), el *Amadís* sigue disfrutando de un merecido interés y fama, que se pone de manifiesto en las repetidas ediciones y traducciones del libro y en la copiosa escritura crítica que ha generado. Mijail Bajtin valora el *Amadís* como un libro clave de su época, más allá del interés literario-ficcional, que sin duda despertaba: “La novela caballeresca se convierte en portadora de la categoría del *carácter literario extragenérico del lenguaje*, pretende dar normas a la lengua de la vida, dar lecciones de estilo, y de buen tono: cómo conversar en la sociedad, cómo escribir una carta, etc. En este sentido, la influencia del *Amadís* ha sido especialmente grande” (Bajtin, 1975, p.199)

Desde la cautela que debe gobernar el acercamiento a un texto de estas características, pretendemos contemplar la obra amadisiana en su primera construcción edi-

torial, centrándonos, no en el texto medular narrativo, sino en los textos secundarios que lo acompañan y que son decisivos en la configuración del relato como libro. El acercamiento a dichos textos implica forzosamente acudir a los lugares del relato con los que se relacionan; es en ese juego donde se pone de manifiesto la importancia y rentabilidad de los mismos.

Gerard Genette dedica de manera exclusiva su libro *Seuils* a definir el concepto de paratexto, describir sus distintas formas de manifestación, establecer sus funciones y detectar su presencia en un corpus muy amplio y significativo de obras literarias. En la Introducción, y con marcada claridad didáctica, presenta las bases de su propuesta: “L’oeuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c’est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d’énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l’état nu, sans le renfort et l’accompagnement d’un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d’auteur, un titre, un préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l’on doit ou non considérer qu’elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour *présenter*, sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus forte: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa “reception” et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre” (Genette 1987, p.7). El concepto de paratexto es operativo; por tanto, sólo desde el momento en que un texto se convierte en libro y se propone como tal a sus lectores.

Los elementos paratextuales se definen teniendo en cuenta su emplazamiento, su modo de existir (verbal o icónico), las características de su instancia de comunicación y las funciones que cumple su mensaje. En cualquier caso, para intentar concretar el concepto de paratexto es necesario situarlo no en un límite fronterizo sino en un umbral: “Zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte) ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte)”(Genette, 1987, p.8). Un ejemplo de esta ambigüedad situacional la encontramos en el libro del *Amadís de Gaula*: el cierre de determinados capítulos -más adelante lo veremos detenidamente- contiene información que nada tiene que ver con la esencia de la historia sino con el proceso de recepción de la misma por parte del lector. Es cierto que el narrador en el texto amadisiano, en múltiples ocasiones, utiliza la figura del lector-receptor para hacer las observaciones que cree pertinentes acerca de la historia y el modo de contarla; pero en los casos a que nos referimos, el texto se encuentra en un terreno fronterizo entre el relato propiamente dicho y el espacio vacío que se genera entre partes de texto como consecuencia de la organización en capítulos.

Iuri M. Lotman ha teorizado, con la sagacidad que le caracteriza, sobre la cuestión que nos ocupa y lo ha hecho en el artículo que lleva el significativo título de *El texto en el texto*. Considera que: “El texto en el texto es una construcción retórica, específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autoral del texto y de su recepción por parte del lector. El paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye en este caso la base de la generación del sentido” (Lotman,1996,p.103). Estos y otros muchos procedimientos retóricos son posibles debido a la entidad de los textos ficcionales: “La naturaleza sígnica del texto artístico es dual en su base: por una parte el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo”(Lotman,1996, p.106).

El *Amadís de Gaula* responde a uno de los modelos explicitados por Lotman: “También es posible una construcción en la que un texto sea dado como narración interrumpida y otros sean introducidos en él en una forma intencionalmente fragmentaria (citas, referencias, epígrafes, etc.). [...]Semejantes inclusiones pueden leerse como homogéneas respecto al texto que las rodea y, también como heterogéneas respecto a él.”(Lotman,1996, pp.108-109).

Los paratextos se caracterizan por ser enunciados breves -en ocasiones muy breves- pero que poseen una potencialidad de información que no siempre está en relación directa con su extensión o duración. En relación con el concepto de brevedad narrativa, no podemos menos que citar un texto de la *Retórica* de Aristóteles, muy peculiar por su forma de abordar la cuestión, pero como casi siempre contundente y lapidario: “Ahora ridículamente dicen que es preciso que la narración sea rápida. Por cierto, es como cuando se le contestó al panadero que preguntó si haría la masa dura o blanda: ¿Cómo? ¿En punto es imposible? Y de modo semejante aquí porque es preciso no narrar difusamente, tampoco hacer largos exordios ni argumentación, pues no consiste en lo rápido ni en lo conciso que esté bien, sino en lo proporcionado” (Aristóteles, *Retórica*, III,16, 30-37)

El libro de *Amadís de Gaula* se organiza de la siguiente forma. El folio primero contiene un grabado alusivo al héroe protagonista y el título del libro. Le sigue un Prólogo general, más un texto que proporciona información sobre el *Amadís* primitivo, el proceso de construcción textual y el nombre del responsable del relato que contiene el libro. El texto fundamental está integrado por cuatro libros distribuidos en CXXXIII capítulos; el número de cada capítulo va seguido de un epígrafe sobre algunos de los contenidos de la historia que a lo largo del mismo se va a relatar. En el inicio del libro II aparece una información que bien podría ser considerada bajo

la categoría de “nota”. Los libros III y IV comienzan con epígrafes formados por enunciados muy breves acerca de los contenidos generales de dichos libros. El libro IV está encabezado por un prólogo particular; y el volumen termina con la tabla de materias y el colofón, que contiene la correspondiente información de carácter editorial, entre la que se incluye un grabado.

El peritexto editorial

Recibe esta denominación “toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l’éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l’édition, c’est-à-dire du fait qu’un livre est édité”(Genette,1987, p.20). Pertenecen a este ámbito la elección de formato y todo lo referido a la composición (elección de caracteres y paginación). La obra que sale de la prensa zaragozana es un volumen de CCXCVIII folios, más tres no numerados que contienen las tablas de materias. Se trata de un trabajo impecable, resultado de haber aplicado las técnicas de impresión más actualizadas de su tiempo. El tamaño folio da lugar a un libro de gran formato y la impresión a dos columnas con tipos de los denominados góticos alemanes, pulcramente utilizados, proporcionan a la obra unas condiciones de lectura óptimas. Hemos tenido a la vista la magnífica edición facsímil publicada por el Instituto de España en 1999.

El colofón constituye un auténtico alarde tipográfico; consta de un texto y un grabado, armonizados de tal manera, que la escritura va paulatinamente disminuyendo la longitud de sus líneas hasta acercarse a la imagen y constituir un todo. Dos códigos se enfrentan, o mejor, se unen para conseguir un efecto estético; el impresor sabe que el libro es un objeto que necesita vender y procura ofrecerlo en las mejores condiciones para que el público lo valore.

El texto contiene información perteneciente a ámbitos distintos; por una parte, al tiempo que da noticia de que la obra de ficción ha terminado, *Acabanse los quatro libros...*, recuerda el contenido de la misma: *en las cuales se hallan muy por extenso las grandes aventuras y terribles batallas que en sus tiempos por él se acabaron y vencieron y por otros muchos caballeros, assi de su linaje como amigos suyos.*; y por otra, los datos concretos referidos a la edición: *Fueron imprimidos en la muy noble y muy leal ciudad de Çaragoça por George Coce, alemán. Acabaronse a xxx días de otubre del año del nascimiento de Nuestro Salvador Jesuchristo mil y quinientos y ocho.*(p.1766)

El grabado, que contiene la marca del editor, está diseñado a modo de tríptico, con calles perfectamente delimitadas. En el centro las iniciales de Coci rodeadas de

la leyenda *Multi pacifici sint tibi et consilarius sit tibi unus de mille* y dos leones, en posiciones distintas para adaptarse al espacio libre; y a los lados la imagen de dos santos, uno fácilmente identificable, San Sebastián sometido a martirio, y el otro parece una imagen jacobea que porta báculo y libro abierto; es posible que se trate de Santiago que, según la tradición, fue el responsable primero de la cristianización de los territorios ibéricos.

El autor

Al autor se hace referencia en un peritexto editorial que aparece tras el prólogo y que llama poderosamente la atención del lector, dado que es el único fragmento del libro que está impreso en tinta roja: *fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso caballero Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo corrigióle de los antiguos originales que están corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escritores, quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la caballería* (p. 225). El texto editorial recoge información procedente del Prólogo, en lo que se refiere a la actuación de Montalvo sobre textos ya existentes, y se convierte en un reclamo publicitario sobre la calidad del objeto que se pone en circulación para su venta. Del autor poco puede decir aparte de su nombre, lugar de origen, profesión, condición social y valores personales, *honrado y virtuoso*.

El título

La xilografía de la portada forma un conjunto con el título; el agrupamiento de ambos elementos, en el espacio vacío del primer folio, establece una relación visual y por supuesto semántica; imagen y texto se complementan. Se trata de una muy eficaz presentación del libro, un exordio directo que consigue que el receptor se muestre favorable, interesado y atento. En este proceso la sorpresa es fundamental, y sin duda novedoso era para un lector de 1508 encontrar una imagen -multiplicada por el arte de la imprenta- que con tanto detalle y dinamismo le diera cuenta de un caballero, Amadís, del que sin duda tenía noticias. Lo habría podido imaginar, pero nunca ver.

El grabado representa a un jinete sobre caballo en corveta, en posición de ataque, con la espada en alto, y cuya identidad se explicita en la filacteria que lleva su nombre y que encuadra la figura. Se trata de un retrato ecuestre según un modelo conso-

lidad por la práctica escultórica clásica y que la pintura aceptó y divulgó. No capta con realismo un momento del combate sino que dispone en un espacio los elementos que aconseja la retórica del retrato. Sobre el suelo las lanzas rotas son indicios de los caballeros vencidos; dominando la situación, la impecable figura de Amadís sin señales evidentes de estar en un combate, el rostro vuelto hacia el espectador, para que no haya lugar a dudas respecto a su identidad y como anticipo de una belleza a la cual se hará referencia de manera reiterada en todo el relato desde que en el capítulo II se afirma y *faziase tan fermoso, que todos los que le veían se maravillaban*.

El escudo, con el lenguaje propio de la heráldica, ofrece información sobre su linaje: dos leones rampantes enfrentados. En este sistema, tan significativas son las imágenes como los colores que las concretan. La xilografía que se ofrece en este caso, carente de cromatismos, no puede dar información suficiente al respecto; es necesario esperar a que el relato se muestre explícito; en el cap. IX leemos *Y el escudo que él llevaba había el campo de oro y dos leones en él azules, el uno contra el otro, como si se quisiesen morder*. Sin embargo, el cap. XLVIII ofrece una lectura diferente: *Y el escudo avía el campo de oro y dos leones cárdenos en él*. Por tanto, en el texto se ofrecen dos descripciones cromáticas distintas de las figuras del escudo; Martín de Riquer justifica el cambio por el deseo de alguno de los que manipularon la obra, en su largo proceso de gestación, de ennoblecer el linaje del caballero: “quiso hacer más ilustre el blasón de Amadís, y como sabía perfectamente que los leones heráldicos del reino de León eran de púrpura transformó los leones de azul en leones de aquel color, al que dio el nombre, perfectamente aceptable, de cárdeno” (Riquer, 1980, p.427). La hipótesis puede ser verosímil pero el enmendador debió ser más cuidadoso y rectificar este detalle en todo el texto para evitar la evidente contradicción. En cualquier caso, el último responsable es Rodríguez de Montalvo, que ocupado en cuestiones más relevantes del texto que corrige, no se percató de estas discrepancias textuales, en que difícilmente repara un lector normal.

La portada se completa con el título de la obra *Los quatro libros del virtuoso Cavallero Amadís de Gaula: Complidos*. Gérard Genette asigna tres funciones al título: designación (identificación de la obra), indicación del contenido y seducción del público; considera que la primera es obligatoria y las otras dos facultativas (Genette, 1987, p.73). De acuerdo con este parámetro la formulación titular de *Amadís* es modélica. El texto proporciona información sobre la organización del material narrativo y un dato que se supone de interés excepcional, puesto que se incluye en el título: *Complidos*. Este dato no aparece en ediciones posteriores de *Amadís*; así *Los quatro libros del esforçado [et] muy virtuoso cauallero Amadís de Gaula*. Salamanca. 1519; *Los qtro libros de Amadís de Gaula nuevamente imprsos [et] historiadados*. Sevilla. 1531; *Los quatro libros de Amadis d’gaula nuevamente impressos*

[et] *historiados*. Venezia.1533. El término *historiados* se refiere a ilustrados con figuras, voz ya atestiguada en Autoridades, (“historiar”: pintar historias en quadros y tapices). En efecto, estas ediciones se caracterizan por ir acompañadas de un número muy considerable de ilustraciones incorporadas al texto, práctica que se convertirá en casi habitual en posteriores ediciones del *Amadís*. El resto del título se dedica a atribuir al nombre de Amadís el rasgo de *virtuoso caballero*.

En un mismo folio se ofrece el retrato externo de Amadís, su fisonomía, y ahora se completa con un dato fundamental de su personalidad, precisamente aquel que lo identifica como héroe. Dos fuentes de información que permiten al lector construir una primera idea del personaje que, por su excelencia, parece destinado a llamar la atención. Si quiere saber más, tendrá que seguir leyendo. La impresión primera, la *captatio*, se ha debido de producir, al menos los elementos necesarios han sido manejados adecuadamente. El lector ya posee una información básica de lo que Cicerón en *De inventione* (Libro I, pp.132-136) denomina atributos de las personas: nombre, naturaleza (sexo, edad, patria, fuerte, bien parecido, inteligente, ágil, cortés); clase de vida (oficio o profesión); condición (afortunado, famoso); manera de ser (virtud, arte, conocimientos especiales)

El interesado lector necesita una *amplificatio* de aquello que ha llamado su atención; seguir leyendo es la única posibilidad que tiene de satisfacer la naciente curiosidad. El texto no le defraudará. En el cap. II encuentra información sobre la personalidad y los valores de Amadís, va a saber más de sus atributos; Urganda le profetiza a Gandales cuál será el futuro de su hijo adoptivo: *Digote de aquel que hallaste en el mar que será flor de los caballeros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començara todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallescieron; éste fara tales cosas que ninguno cuidaría que pudiessen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los soberbios ser de buen talante; éste avrá crueza de coraçon contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes.* (p.255-6). Tras el anuncio profético Urganda le advierte: *Todo acaecerá como te lo digo y si lo descubres venirte ha por ello más de mal que de bien.* Gandales guardará el secreto, el tiempo y el relato harán buenas las palabras de Urganda. El lector desde su posición excepcional obtiene una información valiosísima, del programa vital y de potenciales aventuras que esperan al protagonista, y esto es más que suficiente para activar su interés. El *virtuoso caballero* del que le habló el título, la imagen valiente y noble que le ofrecía el grabado van a adquirir vida en un relato que promete ser apasionante.

Libros y capítulos

Amadís, novedoso en tantos aspectos, lo es también en la forma de organizar y estructurar todos los contenidos. A falta de un modelo autorizado, perteneciente a la literatura de ficción, capaz de acoger el complejo universo de estos relatos, se recurre a la experiencia de organización textual que había puesto en circulación un género tan prestigioso en ese momento como era la narración histórica. En este ámbito se contaba con un ejemplo modélico, la prosa histórica y de carácter jurídico de Alfonso X el Sabio. Con las *Siete Partidas* y la *General Estoria* la prosa castellana no sólo alcanza capacidad expresiva, sino que también adopta la correspondiente organización dispositiva manifestada en una articulación, que permite la localización de las partes textuales constitutivas del todo. Al inicio de las *Partidas* se justifica su organización: “E partimos en siete partes en la manera que ya diximos”. En efecto, en el prólogo justifica el título de su obra *Septenario* y la organización de la misma, obedeciendo al valor simbólico del número siete “todas las criaturas que son departidas en siete maneras ca segund dixo Aristoteles, e los otros sabios”, “las siete estrellas mas nombradas que se llaman planetas”, “Siete Sacramentos”, “Santa Maria siete gozos muy grandes”. “Pater noster en que ay siete peticiones”, etc. De inmediato sigue dando razón pormenorizada y razonada de la *dispositio* textual: “E departimos cada partida por títulos, que quiere decir como suma de las razones: que son mostradas enel. E estas razones en que se muestran todas las cosas cumplidamente, según son, e el entendimiento que han, son llamadas leyes” (*Partidas*, p.5). La *General Estoria* se organiza según el esquema que contiene partes, libros y capítulos; éstos se inician con un indicador numérico seguido de un resumen del contenido del mismo; Cap. XX. *De cómo lidio Abraham con los quatro reis e los venció e les tollió a su sobrino Lot*; Cap. XXV. *De cómo salieron de Egipto estos fijos de Jacob e vinieron a tierra de Canaán, e se vieron ellos*). Estos ejemplos de prosa alfonsí incorporan los números como procedimiento básico dispositivo pero además lo complementan en sus partes con resúmenes de contenido que proporcionan al lector información sucinta sobre aquello que van a leer (*suma de las razones: que son mostradas enel*). Estamos ante un antecedente claro e indiscutible de los procedimientos que más tarde veremos cómo gobiernan la prosa de *Amadís de Gaula*.

E. R. Curtius en el Excurso XV titulado *Composición numérica*, tras llevar a cabo un muestreo significativo de la organización de textos desde la Antigüedad a la Edad Media, incluida la Biblia, observa cómo paulatinamente va imponiéndose una *dispositio* gobernada y explicitada numéricamente. Esta práctica se ve avalada por criterios teóricos de autoridad acerca del valor simbólico de los números. La propuesta de Isidoro de Sevilla recoge una tradición que desde Pitágoras y su escue-

la no había perdido vigencia, pero que necesariamente se había ido adaptando a los cambios de pensamiento. El Libro II de las *Etimologías* está dedicado a los números; en el Apartado titulado *Quid praestent numeri* se lee: “No debe menospreciarse en absoluto la ciencia de los números. En muchos pasajes de las Sagradas escrituras se pone de relieve cuán profundo es el misterio que entrañan. No en vano en las alabanzas de Dios [p.245] se dice ‘Todo lo ha creado con medida, número y peso’ (Sab.11. 21)” (*Etimologías*, p.427). Tras establecer una conexión entre los números y la divinidad, pasa a señalar usos prácticos que afectan a todos y que son imprescindibles en nuestra organización de la cotidianidad, “nosotros vivimos bajo la disciplina de los números, ya que, gracias a ellos, sabemos las horas, llevamos el cómputo del paso de los meses y conocemos cuándo retorna cada época del año” (*Etimologías*, p. 425). Esa organización numérica permite también poner orden en los complejos mundos textuales que necesitan ser vertebrados de acuerdo con unos principios de validez universal. Frente a lo particular de cada hecho poético en su correspondiente lengua, los números como código de validez universal están presentes con unos valores inalterables de orden y dependencia. Lotman al referirse a la organización de los textos afirma “El texto debe ser organizado semánticamente y de una manera determinada y contener señales que llamen la atención sobre esa organización” (Lotman,1996, p.165). Sin lugar a dudas las “señales” a que hace referencia Lotman son variadas y en ocasiones muy sofisticadas, pero no debemos olvidar la función de los principios numéricos en estos procesos.

En la Edad Media se impuso lo que Curtius denomina la “composición numérica”, que responde, en su autorizada opinión, a dos razones distintas pero perfectamente coordinadas y armonizadas: “ la poética bíblica constituye un impulso para la composición numérica medieval: Pero las causas decisivas de esta técnica de composición son, a mi ver, la concepción religiosa del número y, en seguida, la falta de reglas de la *dispositio*; aplicando la composición numérica, el autor medieval lograba dos cosas: un armazón formal y a la vez una profundidad simbólica” (Curtius,1948, p.711)

J. Derrida en su obra *La diseminación* lleva a cabo una propuesta de lectura lúdico-experimental en la que se sustituirían los cortes previstos en el texto por otros a voluntad del que lee:” Practicad, pues, un corte, arbitrario y violento, después de haber recordado que los *Números* prescriben el corte, y “comenzad” por él. Comienzo siempre ficticio, y el corte, lejos de resultar inaugurales impuesto por la ausencia [...]. En lo que llamareis provisionalmente la polisemia general de los *Numeros*, el “corte” marca sin duda la interrupción del texto (*cuando el texto se interrumpe se repliega*)”. (Derrida,1972, p.448-48)

Ese plegarse y desplegarse el texto bajo el mandato de un número resulta muy eficaz en el proceso de recepción textual. Cuando se realizan análisis de textos de ficción- y con la finalidad de que a los distintos componentes de los mismos se les atribuyan las funciones que potencialmente pueden desarrollar- es imprescindible considerarlos en la tesitura de recepción. Partiendo de la fenomenología, y con una marcada influencia de Roman Ingarden, Wolfgang Iser plantea unos principios básicos que, en su opinión, deben condicionar una teoría de la lectura: “La obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético, la concreción realizada por el lector. De esta polaridad se sigue que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción. [...] la obra es más que el texto que sólo adquiere vida en su concreción, y esta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aunque tales disposiciones son activadas por el texto” (Iser, 1979, p.149).

La disposición del *Amadís* en libros y capítulos da lugar, en el proceso de lectura del texto, al efecto de lo que W. Iser denomina “espacios vacíos”. Estos espacios vacíos tienen diversas formas de manifestación; en ocasiones son tan sutiles, que el propio lector de la novela no suele percatarse de ellos y en otras (como es el caso de la distribución en capítulos) son de evidencia absoluta y poseen sus propias marcas de presencia. No hay un indicador de fin de capítulo, sí lo hay de fin de libro (*Acábase el primero libro de Amadís*); idéntica fórmula para el libro segundo, mientras que, para el tercero, la redacción sufre un proceso de *amplificatio* (*Acábase el tercer libro del noble y virtuoso caballero Amadís de Gaula*). Las marcas de capítulo no son de final sino de inicio; aparece el número romano seguido del epígrafe, como resumen anticipador y el texto del nuevo capítulo, cuya grafía primera aparece adornada con motivos vegetales estilizados o geométricos. Como muy bien afirma Iser “los lugares vacíos no son de ninguna manera, como quizás pudiera suponerse, un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad” (Iser, 1979, p.140). El espacio vacío supone una ausencia temporal de información, susceptible de mover la imaginación del lector hacia posibles soluciones en el conflicto de la historia.

En el *Amadís de Gaula* los espacios vacíos entre capítulos cumplen las funciones que les son propias y que cada lector configura imaginativamente según gobierne su acto de lectura. Son espacios de libertad condicionados, indudablemente, por mandatos textuales implícitos pero de gran efectividad y de los que el lector normalmente no se percata. Sin embargo, al final de ciertos capítulos del *Amadís*, es decir, en espacios que consideramos fronterizos con lo que venimos llamando espacios vacíos, el texto anticipa de qué va a tratar el próximo capítulo (Cap. XII, *El autor dexa aquí de contar desto, y torna a hablar de Amadis, y lo deste Galeor dirá en su lugar*; Cap. XV, *El autor aquí deja de contar desto, y torna a hablar de Agrejes de*

lo que le sucedió después que vino de la guerra de Gaula; Cap. XCVIII, Y dexa la historia por agora de hablar dellos, y torna a los mensajeros que avían enviado. Como digo es y la historia lo ha contado). Cualquiera de estos enunciados disipan la incertidumbre acerca de la dirección que va a tomar el relato, aunque bien es cierto que pueden no ser capaces de anular la imaginación prospectiva del lector. En otros casos, el final del relato crea una expectativa que no se cumple; así en el cap.LIX. *El Rey plugo dello, y rogó a Amadís que no se partiesse, que le quería hablar*, deja pendiente una conversación, y el lector podría establecer una especulación sobre el tono y contenido de la misma, una perspectiva dominada por la curiosidad frente al anunciado hecho elocutivo; sin embargo, tras el “espacio vacío” se esconde la sorpresa, el esperado capítulo se inicia con la imagen fantasmagórica de la llegada por mar de Urganda: *Estando el Rey en unos corredores, seyendo ya cuasi ora de dormir, mirando la mar vio por ella venir dos fuegos que contra la villa venían, de que todos espantados fueron, paresciendoles cosa estraña que el fuego con el agua conveniesse* (p.848). El capítulo LXXVI concluye con una intervención de la Reyna: *Pero a mi parecer, no fue éssa pequeña causa para poner desamor entre el Emperador y Amadís*, que crea en el lector una tesitura de sospecha; puede hacer suya la duda de la Reyna y buscar, imaginar las verdaderas razones que la motivaron.

En otros casos el final del capítulo alude explícitamente a lo que no se va a narrar. Así en el Cap. XXXIII, *Pero de cómo fue quebrantado todo, no vos lo contaremos, pues que el propósito no hace*, el enunciado puede provocar una expectativa, que el relato ya anuncia y que no va a ser satisfecha; el lector, una vez más, puede ocupar espacios vacíos para hacerlos suyos con propuestas imaginadas, obviamente nunca explicitadas pero que, sin lugar a dudas, entran a formar parte de la configuración lectora de la novela. En el Cap. XI, tras el entierro del Emperador, *Pero lo uno y lo otro se dexara de contar así como sería prolixo y enojoso, como para no salir del propósito començado*, la segunda razón es comprensible y aceptable en la medida que pretende poner orden en el complejo relato que es el *Amadís*; sin embargo, la primera, *sería prolixo y enojoso*, crea incertidumbre y desconfianza a la vez que curiosidad; las razones que se aducen pueden no convencer al lector e intentar llevar a cabo por su cuenta la tarea que el narrador rechaza con tanta contundencia. Una vez más el texto, de manera “inocente” provoca al lector, pone en juego su capacidad para imaginar más allá de lo que la novela le muestra.

Finalmente nos ocuparemos del cierre del capítulo LXVIII, que resulta altamente significativo. El Rey parte para la villa de Gadampa para encontrarse con su esposa e hija; el relato se manifiesta en los siguientes términos: *El placer que de sí ovieron no es de contar, pues que cada uno según lo passado puede pensar que tal sería*. El propio texto amadisiano alude con claridad e incita al lector a que complete el

final del acontecimiento a su gusto, pero no se trata de proporcionarle una libertad imaginativo-narrativa absoluta, sino que debe estar condicionada por su experiencia lectora, *según lo pasado*. Una manera sutil de salir al paso de posibles desmadres imaginativos a que pudieran llegar lectores propicios a los excesos de cooperación textual.

Los prólogos

El *Amadís* contiene dos prólogos, uno al principio de la obra y otro al frente del libro cuarto; Genette define este tipo de enunciados como “toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire) auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède” (Genette, 1987, p.150) y que “a pour fonction cardinale d’assurer au texte une bonne lecture” (Genette, 1987, p.183). Esta práctica de comunicación pertenece a una tradición antigua y que la retórica clásica acoge bajo la denominación de *exordio*. Cicerón, en *De inventione*, lo define como “la parte del discurso que dispone favorablemente el ánimo del oyente para escuchar el resto de la exposición. Lograremos esto si conseguimos que se muestre favorable, atento e interesado” (Cicerón, Libro I, p.111) Se trata de obtener la *captatio benevolentiae* mediante la utilización de una serie de estrategias que van a variar según el interés pretendido por el autor, pero que en el fondo responden a unos modelos de actuación previstos en los tratados de retórica.

Rodríguez de Montalvo, como tendremos ocasión de comprobar, conocía perfectamente las técnicas más adecuadas para construir este tipo de discursos; cada uno de los prólogos pretende poner los textos ficcionales a los que preceden, en las mejores condiciones de recepción.

El *Prólogo* inicial de la obra contiene una demostración de erudición con referencias a Salustio y Tito Livio -a propósito de los principios que gobiernan la narración histórica-, la obligada alabanza a los Reyes Católicos por su gestión de gobierno, y una reflexión sobre los tipos de narración y la responsabilidad imputable al autor.

El modelo de narración histórica es considerado el más digno sobre todo por no atentar contra la verdad, lo que en términos de ficción poética se denomina, desde Aristóteles, verosimilitud. Rodríguez de Montalvo, tomando como referencia algunas prácticas narrativas del pasado afirma: *Otros ovo de más baja suerte que escribieron, que no solamente edificaron sus obra sobre algún cimiento de verdad, mas ni sobre el rastro della. Estos son los que compusieron las historias fingidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que mas por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas* (p.223).

El autor, sin duda buen conocedor de la retórica, maneja conceptos procedentes de la *inventio* y que en el apartado de la *narratio* había recibido un tratamiento prácticamente idéntico por los más prestigiosos teóricos del discurso. En la *Retórica a Herennium* se distinguen dos tipos de narraciones, una que se apoya en los hechos y otra que lo hace en las personas; la primera “tiene tres formas: la fábula, la historia y el argumento. Es una fábula cuando no contiene hechos ni verdaderos, ni verosímiles [...]. La historia trata de hechos sucedidos pero alejados de la memoria de nuestra época [...] El argumento trata de un asunto ficticio pero que pudo suceder” (*Ret*, libro I, cap.VIII). Quintiliano en las *Instituciones Oratorias* ofrece la siguiente definición: “Narración es la expresión de un hecho ocurrido, o aparentemente acaecido, útil para persuadir” (*Instituciones*, IV, II,31-32), que inmediatamente pasa a matizar proponiendo una nueva terminología: “Pero no hay diferencia alguna, si en lugar de clara decimos transparente, y en lugar de verosímil probable o creíble” (*Instituciones* IV, II,31-32).

James Donald ha analizado detenidamente el Prólogo primero del *Amadís* y recorre el razonamiento que Montalvo lleva a cabo para situar su obra en el paradigma generico adecuado; “en el léxico de la época no existía distinción alguna entre el libro de caballerías y la crónica legítima. En efecto ambas se solían llamar “historias” o “crónicas”. A fin de resolver la ambigüedad terminológica, Montalvo distingue tres categorías dentro del género de la historia, según la presencia relativa de “lo verdadero” y “lo fingido” (Donald, 1982, p.9). De acuerdo con este planteamiento y tras considerar varias obras concretas, llega a la conclusión de que el *Amadís* responde al modelo de “historia fingida”

Rodríguez de Montalvo es consciente no sólo de la presencia de acontecimientos poco creíbles -por extraordinarios- del texto que prologa, sino también de la existencia de hechos que caen dentro del concepto de lo maravilloso. Se encuentra en una situación comprometida e intenta salir de ella utilizando las argucias de un retórico experimentado; partiendo de una argumentación adecuada, se limita a comparar los hechos de armas del relato con pautas de conducta propias de ciertos caballeros reales: *Pues veamos agora si las afrentas de las armas que acaescen son semejantes a aquella que cuasi cada día vemos y pasamos, y aun por la mayor parte desviadas de la virtud y buena conciencia, y aquellas que muy estrañas y graves nos parecen sepamos ser compuestas y fingidas, ¿qué tomaremos de las unas y otras, que algún fruto prevechoso nos acarreen?* (p.223) . Quiere que el lector considere la diferencia entre unas y otras y que saque sus propias conclusiones; que utilice el sentido común y su conocimiento de la realidad para distinguir lo que es creíble por verosímil, de aquello que forma parte de la imaginación fantástica.

Seguidamente desvía la atención hacia el hecho de que se pueda extraer de la obra buenos y edificantes ejemplos: *Seyendo permitido de ser imprimida en nuestros coraçones la gracia del muy alto Señor para a ellos nos llegar, tomemos por ala con que nuestras ánimas suban a la alteza de la gloria para donde fueron criadas* (p.223). Al final del prólogo vuelve sobre esta cuestión; reconoce que el material recibido, el *Amadís* primitivo, estaba más cercano de las mentirosas patrañas que de las crónicas con su componente de respeto a la verdad, pero que tras su intervención (*enmiendas acompañadas de tales enxemplos y doctrinas*), el libro puede entrar en una nueva dimensión potenciadora del docere: *porque assi los caballeros mancebos como los más ancianos, allen en ellos lo que a cada uno conviene* (p.125). Es evidente que Montalvo sólo tiene en cuenta, como posibles lectores de la obra, a los hombres; no contaba con el público femenino, aquel que, con el paso del tiempo, tanto contribuyó al éxito y fama de la novela.

De inmediato pasa, amparándose en los tópicos de la fama y de la modestia, a explicitar cuál es su responsabilidad en el proceso de construcción del texto que ofrece. *E yo esto considerando, desseando que de mi alguna sombra de memoria quedasse, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocupan, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor sustancia escribieron, por ser a él según sus flaquezas mas conformes, corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escriptores o componedores, muy corruptos y viciosos se leían y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandian su hijo, que hasta aquí no es memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían; en los cuales cinco libros como quiera que hasta aquí mas por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales exemplos y doctrinas.*(p. 224-225)

El prólogo ofrece información sobre la actividad de Montalvo como responsable en la redacción del *Amadís*. En el caso de los tres primeros libros aparece como “corrector” de unos textos ya existentes que califica de *corruptos* y *viciosos*; no alude a un autor -obviamente no podía hacerlo dada la larga y compleja trayectoria que había seguido la historia de *Amadís* hasta convertirse en relato extenso en prosa-, sino que distribuye responsabilidades con la fórmula *malos escriptores y componedores*. En el peritexto editorial que sigue a este prólogo, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, se especifica uno de los niveles elocutivos manipulados por Montalvo: *Quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante*

estilo. Respecto al libro cuarto utiliza un procedimiento ficcional, el hallazgo de un manuscrito en otra lengua, y elude así su responsabilidad.

Mijail Bajtín en un trabajo de los años treinta aborda el problema que nos ocupa bajo la denominación de “la palabra ajena”, y señala procedimientos que más tarde Genette también tendrá presentes en su propuesta. Afirma Bajtin taxativamente: “La traducción, la reestructuración, la reinterpretación, la reacentuación –la orientación recíproca y multigradual con la palabra ajena y con la intención ajena– constituyeron el proceso de formación de la conciencia literaria que creó la novela caballescra” (Bajtin, 1975, p.192)

Gerard Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* ofrece un amplio estudio teórico-crítico sobre una serie de procedimientos de construcción textual, de indudable eficacia, que se han puesto de manifiesto a lo largo de la historia de la literatura. Parte del concepto de *hipertextualidad*: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (Genette, 1982, p.17). De inmediato lleva a cabo la delimitación de estos conceptos operativos: “Para transformarlo, basta, con que yo modifique, no importa cómo, cualquiera de sus componentes [...] Para imitarlo, en cambio es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación” (Genette, 1982, p.16). Creemos que el caso del *Amadís* se llevan a cabo las dos operaciones.

La primera actividad llevada a cabo por Rodríguez de Montalvo, la correspondiente a los tres primeros libros, responde exactamente al modelo general de máximos contemplado por Genette, “la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (Genette, 1982, p.19). Estamos, por tanto, frente a un caso evidente de *transposición*, la categoría más importante y rentable de todas las prácticas hipertextuales. La transformación que afecta al *Amadís* primitivo es formal (tal y como se explicita en el Prólogo) y a la vez temática; la transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente del propósito.

Evaluar el grado de las transformaciones efectuadas por Montalvo resulta de todo punto imposible al no conservarse ninguno de los textos anteriores; nos movemos, pues, en un ámbito de conjeturas que no de certezas demostrables. No obstante los prólogos ofrecen indicios de lo que pudo ser en términos muy generales. Por lo que respecta a la transformación del sentido, resulta evidente –y la crítica al respecto así lo ha puesto de manifiesto– que la nueva situación política y social generada por el reinado de los Reyes Católicos tuvo que influir en la adaptación e incorporación

de valores nuevos. El Prólogo que precede al libro cuarto se muestra muy explícito al respecto, al presentar la figura de Esplandian lo hace utilizando dos adjetivos altamente significativos, *Católico* y *virtuoso príncipe Esplandian*; mientras que Amadís sólo era *Virtuoso Cavallero*. Rodríguez de Montalvo sabe que el cambio es muy importante y comprometedor e insiste en las razones: *se pudo intitular en aquellos dos tan excelentes nombres como católico y virtuoso por donde el Señor del mundo permitió que demás de lo que su ánima en la gloria alcançar pudo en el fin de sus días [...] que esta su historia leer querrán para que, apartadas las sobervias, las iras y sañas indebidas que los fazen enemigos de aquel que amigos y servidores deven ser, las tornen y executen en aquellos infieles enemigos de nuestra santa fe católica, pues por sus trabajos y gastos, y en cabo la muerte, pues caso que les sobreviesse, sería todo muy bien empleado porque con ello se gana la perpetua y bienaventurada vida* (p.1304-1305)

Los prólogos amadisianos cumplen sobradamente una de las funciones que les son propias: orientar a los lectores, en este caso proporcionarles claves interpretativas que deben ser proyectadas sobre el relato en su totalidad. El *Amadís* nació en un contexto medieval, feudal; ahora tiene que vérselas con una sociedad en la que se ha impuesto el concepto de estado moderno, gobernado desde el absolutismo por unos reyes de firmes convicciones sociales y religiosas.

La autoría del libro cuarto se resuelve en una tesis ficcional, la del “manuscrito encontrado” del que no se especifica en qué lengua estaba escrito, si bien se supone que arábigo por el lugar de localización. Las condiciones materiales del soporte textual eran deficitarias, “letra y pergamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían”. De donde se deduce que el “se pudo leer” fue acompañado de una inmediata traducción escrita que es a la que tiene acceso Montalvo y que convierte en el último libro del *Amadís*. Estamos, ficcionalmente, ante uno de los procedimientos de transposición considerados por Genette: “La forma de transposición más atractiva, y con seguridad la más extendida, consiste en transponer un texto de una lengua a otra: se trata, claro está, de la traducción, cuya importancia literaria no es apenas discutible” (Genette, 1982, p.262).

El libro cuarto, polémico en tantos aspectos, es susceptible de ser considerado, una vez más, desde otra categoría genettiana, la de prolongación (Genette, 1982, p.210-216). El autor de *Palimpsestos*, en la búsqueda de una terminología eficaz, distingue entre *prolongación* (“es más general al no implicar que lo que se prosigue está o no terminado”) y *continuación* (“expresa positivamente que la cosa había quedado en un cierto punto que no la terminaba”); sin embargo, Genette es consciente de que las fronteras entre estas dos categorías no son tan nítidas cuando se quieren proyectar sobre ciertas obras concretas y establece rasgos complementarios y ambi-

valentes para paliar el problema. En el caso del *Amadís* son necesarias las matizaciones. En primer lugar Rodríguez de Montalvo lleva a cabo una tarea de prolongación, pero ésta resultó eficaz porque actuó bajo algunos parámetros de la continuación (“El continuador trabaja bajo el control constante de una especie de *script* interior que vela por la unidad del conjunto y la imperceptibilidad de los enlaces”). (Genette, 1982, p. 202-3) Insistiendo en esta cuestión, Genette describe una situación teórica de carácter evidentemente general, pero que nos es perfectamente válida si la concretamos, a la vista de los resultados obtenidos, en los problemas que tuvo que resolver Montalvo: “La continuación es, pues, una imitación más constreñida que el apócrifo autónomo y, más precisamente, una imitación de tema parcialmente impuesto. [...] No se trata propiamente del grado de libertad, y, por tanto, de invención, del que disfruta el continuador: me refiero a la situación del texto complementario en sí mismo, que unas veces se limita a continuar un texto interrumpido, otras veces debe además [...] ejecutar un programa de intenciones que acompaña al texto inacabado: sea la indicación de un desenlace obligado al que es preciso llegar, y que es necesario preparar; sea, con frecuencia, un plan general que hay que seguir y ejecutar; sea, con mayor frecuencia todavía, algunos esbozos parciales más o menos redactados que es preciso integrar”(Genette,1982,p.203).

Las notas

Gérard Genette define esta unidad paratextual como, “énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte el dispose soit en regard soit en référence á ce segment” (Genette,1982, p. 293) . La función de la nota siempre debe ser orientadora en relación con el proceso de lectura, si bien puede adoptar configuraciones distintas. Al frente del libro segundo del *Amadís de Gaula* se advierte: *Porque las grandes cosas que del libro cuarto de Amadís redundarón desde la Ínsola Firme fueron, assi como por el paresce, conviene que en este segundo se haga relación qué cosa esta Ínsola fue, y quien aquellos encantamientos que en ella ovo y grandes riquezas desto; pues que seyendo éste el comienço de dicho libro, en el lugar que conviene va relatado* (p. 657). El enunciado responde a los principios definidores de la nota, informa al lector de una decisión que afecta tanto a la suspensión temporal del relato en marcha como a lo oportuno de situar en este espacio del libro lo que podríamos llamar un fragmento anticipatorio del relato. La decisión no afecta a la numeración de capítulos; el relato sobre los orígenes de la Ínsola Firme constituye un inciso que, a modo de cuña, se incorpora a la obra; el

libro primero termina con el cap. XLIII y el inmediato, perteneciente al libro tercero, es el cap. XLIV.

Los epígrafes [Les intertitres]

El *Diccionario de Autoridades* acoge bajo la voz “epigraphe” la siguiente definición: “Título u inscripcion de alguna obra escrita”; la última edición de la Academia se muestra, lógicamente, más explícita: “Resumen que suele preceder a cada uno de los capítulos u otras divisiones de una obra científica o literaria, o a un discurso o escrito que no tenga tales divisiones”. Gérard Genette, al ocuparse de este tipo de textos, utiliza la denominación de “intertitres, ou titres intérieures”. Diferencia entre “titre général” que puede circular independientemente del ámbito de los lectores y los “intertitres” que “ne son sont guère accessibles qu’à ceux –ci, ou pour le moins au public déjà restreint des matières; et nombre d’entre eux ne portent sens que pour un destinataire déjà engagé dans la lectura du texte, qu’ils supposent acquise pou tout ce qui les précède” (Genette, 1987, p.271).

En el *Amadís de Gaula* los epígrafes aparecen en dos espacios distintos del libro y con funciones también distintas. Al final de la obra y bajo el rótulo de Tablas de Materias se ofrece la estructura compositiva organizada por libros y capítulos; tras la indicación numérica del capítulo, aparece un epígrafe y la información necesaria, el número de folio, para que el lector pueda transitar por la obra sin problemas localizando aquellos capítulos que puedan ser de su interés en un momento determinado. Estos mismos textos epigráficos están distribuidos a lo largo de todo el libro ocupando un lugar fijo al inicio de cada capítulo y cumpliendo una función anticipatoria de contenidos. Pueden ser definidos como relatos breves que contienen información sobre la historia que será desarrollada por extenso en el texto principal; por lo tanto, se da una relación de determinación entre esos relatos -en ocasiones brevísimos- y el cuerpo narrativo acogido bajo el espacio del capítulo.

El origen de esta forma de actuación elocutiva es posible localizarla en una de las partes de la *inventio* retórica, denominada *partitio* por Quintiliano en las Instituciones y *enumeratio* según el autor anónimo de la *Retórica a Herennio*: “La enumeración es el medio por el que reunimos y recordamos los puntos sobre los que hemos hablado, en forma breve, de modo que refresque la memoria no que se repita el discurso” (Libro II, cap. XXX). Situada normalmente después de la *narratio*, su función era la de recapitular lo tratado y ofrecerlo de forma sintética al receptor. Los epígrafes del *Amadís* anteceden al texto mientras que la enumeración sigue a la narración; podríamos hablar, por tanto, de una anticipación en prolepsis. El uso de

este procedimiento está contemplado en Cicerón, quien en el libro I de *Inventione* considera que puede tener también una función anticipatoria: “exponer breve y ordenadamente asuntos que nos disponemos a tratar” (Cicerón, libro I, p.126)

La presencia de epígrafes en el *Amadís* responde a una práctica de disposición y construcción textual que ya vimos en Alfonso X el Sabio y que terminó por imponerse, dada la eficacia del procedimiento. No suponen una novedad introducida por Rodríguez de Montalvo sino que ya estaban presentes en el *Amadís* primitivo; tenemos datos inequívocos al respecto pertenecientes a una versión manuscrita. Se trata de los fragmentos del *Amadís* medieval conservados en The Bancroft Library. University of California, Berkeley, UCB, estudiados por Rodríguez Moñino, Agustín Millares y Rafael Lapesa y publicados en facsímil por J.M. Lucía Megías (Lucía, 2008, pp. 80-92). El texto, pese a su estado de conservación, permite localizar con toda nitidez la presencia de epígrafes; se perciben a simple vista, dado que están escritos en tinta color bermellón en contraste con el color sepia del resto del texto. De los epígrafes queda constancia en dos fragmentos, uno incompleto debido a la mala conservación, y otro en perfectas condiciones, en el que se lee: *Como Amadís derribó a Brontaxar de Canpania y le metió la lança en los pechos* (Fragmento 1, p.82). Se trata del feroz combate narrado en el cap. LXVIII del texto de Montalvo: *Amadis bolbió la cabeça, y vio venir conta aquella parte do él estava a Brontaxar d’Anfania [...] firieronse con las lanças en los escudos que luego fueron falsados y las lanças quebradas [...] y levo un troço de la lança metido por el escudo, maquer fuerte era.* (p.144-145). Es evidente el cambio de topónimo que identifica a Brontaxar, en el manuscrito *de Canpania* y en la edición de 1508 *d’Anfania*.

El necesario análisis sistemático de los 133 epígrafes del *Amadís* excedería con mucho los límites de este trabajo; nos hemos ocupado de ello en un estudio en vías de publicación, en el que se ponen de manifiesto los matices de funcionalidad de estos textos en relación con el relato caballeresco del que es protagonista el hijo de Helisena y Perión.

Los paratextos, como muy bien afirma Gérard Genette acompañan al texto “pour présenter” para “rendre présent”; cumplen una función importante en los procesos de manifestación concreta a los que se ve sometido el texto cuando, convertido en libro, pasa al dominio de los lectores. Se trata, como hemos podido comprobar, de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos que se manifiestan en la realidad objetual del libro, en este caso el *Amadís de Gaula* de 1508. Forman parte esencial del mismo cooperando para que el llamado por W. Iser “polo artístico” (texto creado por el autor) de la obra literaria pueda dar lugar al “polo estético” siempre dinámico y original, dependiendo de cada instancia lectora.

Bibliografía

Alfonso X El Sabio, *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alfonso el nono, nuevamente glosadas* por el Licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Magestad. Impreso en Salamanca Por Andrea de Portonaris. Año MDLV.

-*General Estoria*. Primera parte, tomo I. Génesis. Edición de Pedro Sánchez-Prieto.. Madrid, Biblioteca Castro, 2009.

Anónimo. *Retórica a Herennium*. Traducción, introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Barcelona, Bosch, 1991

Aristóteles. *Retórica*. Edición de Antonio Tovar. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.

Bajtin, Mijail . [1975] *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, 1989.

Cacho Blecua, Juan Manuel. *Los grabados en las primeras ediciones del “Amadís de Gaula”* RILCE, 23. I (2007), pp.61-68

Cicerón, M. T. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.

Curtius, Ernest Robert. [1948] *Literatura europea y edad media latina*. 2 vols. 2ª reimpresión. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Donald Fogelquist, James. *El “Amadís” y el género de la historia fingida*. Madrid, Studia humanitatis, 1982.

Derrida, Jacques. [1972] *La diseminación*. Madrid, Editorial fundamentos, 1975.

Genette, Gérard. [1982] *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989

- *Seuils*. Paris, éditions du Seuil, 1987.

Isidoro De Sevilla. Etimologías, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

Iser, Wolfgang. [1979] “El proceso de lectura” y “La lectura apelativa de los textos” en *Estética de la recepción*. Rainer Warnig (ed.). Madrid, Visor, 1999, pp.133-164.

Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del texto*. Universitat de València. Frónesis Cátedra,1996.

Lucía Megías, José Manuel. “Edición de los fragmentos conservados del *Amadís de Gaula* medieval” en *Amadís de Gaula. Quinientos años de libros de caballerías*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008, pp. 80-92.

Quintiliano, M.F. *Institutiones Oratoriae Libri XII*. Traducción y comentarios Alfonso Ortega Carmona. Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1999.

Riquer, Martín de. “Las armas en el *Amadís de Gaula*” en Boletín de la Real Academia Española, LX (1980), pp. 331-427.

Rodríguez De Montalvo, Garci. *Los quatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula: complidos*, [1508]. Facsímil con introducción de Victor Infantes. Facsímil, Madrid, Singular, 1999-2000.

-*Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua, 2 volúmenes, séptima edición, Madrid, Cátedra. 2012. Citamos por esta edición.

Rodríguez Moñino, Antonio, Agustín MILLARES Carlo y Rafael LAPESA. “El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*”. *Boletín de la Real Academia Española*, 36, (1956), pp.199-225.