



El *Amadís de Gaula* y la novela caballeresca. Continuaciones e imitaciones del *Amadís*. El *Palmerín de Olivia* y la fortuna de los libros de caballerías

Carmelo Samonà*

(traducción de Stefano Neri)

§

El *Amadís de Gaula* y la novela caballeresca

Con los *libros de caballerías* el género sentimental ya no tiene más que un tenue lazo de parentesco: es la relación de un aislado fruto de color uniforme con una desmedida, policroma paternidad. Dentro de ciertos límites, la novela sentimental no es más que una modulación curiosamente «desviada» del inmenso teclado del mundo caballeresco. El caballero invencible, que durante un tiempo depona las armas y se concentra en una morbosa y complicada pasión, se convierte en el héroe de una novela sentimental. Si toma nuevamente el yelmo y la lanza y corre a conquistar castillos, derrotar dragones y gigantes, y a engañar a astutísimos magos, entonces vuelve a ser el protagonista de una novela de caballerías.

Existen, sin embargo, divergencias más profundas que una sencilla repartición de contenidos (el amor, a los Lorianos; las empresas, a los Amadis). Para empezar, una repartición tan neta no responde a la verdad. Al contrario, en los libros de caballerías la materia sentimental no solo está presente, sino que es dominante: es el motor y el eje de la vida del caballero, la condición existencial alrededor de la cual giran y encuentran su razón de ser las secuencias de las portentosas aventuras: los dragones, los gigantes y los caballeros malvados no son más que obstáculos en el camino que conduce a la doncella o a la dama. Y se trata asimismo, como en las novelas sentimentales, de un amor-servicio, de un don entero de sí. Pero en un

* Estos ensayos aparecieron publicados en origen en Alberto Varvaro y Carmelo Samonà, *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici* (Firenze, Edizioni Accademia, 1972), Milano, BUR, 1993, Cap. VI *La narrativa: stilizzazione e tramonto della civiltà cortese*, párrafos s.n. *L'Amadís de Gaula e il romanzo cavalleresco e Continuazioni e imitazioni dell'Amadís. Il Palmerín de Olivia e la fortuna dei libri di cavalleria*, pp. 195-214. Las citas textuales del *Amadís* que, en el texto de Samonà, procedían de la traducción italiana de Antonio Gasparetti (Torino, Einaudi, 1965) han sido sustituidas por citas del original en la edición de Juan Manuel Cacho Bleuca (Madrid, Cátedra, 1987-88). Le agradecemos a la familia, en especial a Giuseppe Samonà, la generosidad y el entusiasmo con que ha apoyado esta iniciativa. Un agradecimiento llegue también a M^a Carmen Marín Pina, Silvia Monti y Andrea Zinato, primeros lectores de esta traducción.

registro diferente: aquí el amor sigue siendo la «aventure» por definición, devuelto, o dejado indemne, a su originaria substancia ideal. La relación con la tradición cortés es, por lo tanto y en este sentido, más directa y clara.

Y la vocación artística del autor se encuentra asimismo menos sujeta a contaminaciones literarias. Desaparece el «mixtum compositum» de marcos alegóricos, epístolas, sermones, agudezas a lo Boccaccio. No hay más que la «materia de Bretaña», con su mina de sugerencias y de fábulas, con su geografía fantástica y sus extraordinarios itinerarios. Autoridad que no se pone en discusión y que vuelve a aparecer en los libros de caballerías españoles con olímpica transparencia o, mejor dicho, se presenta, hasta cierto punto, como recuperada y fielmente transcrita siguiendo originales perdidos.

Y se trata, inicialmente, de una sola obra y de un único héroe, los famosos *Cuatro libros del muy esforçado e virtuoso caballero Amadís de Gaula*, que Garci Rodríguez de Montalvo reelabora y en parte compone después de 1492, impresos por primera vez en Zaragoza en 1508. Aunque desconocidos en sus pormenores, los nexos de esta novela con antiguos modelos castellanos, y quizás también portugueses y franceses, están fuera de dudas. Más aún, si se considera que los primeros tres libros forman, justamente, la refundición de un texto primitivo que circulaba manuscrito desde la época de los Trastámara y del cual conocemos, desde hace poco, tan solo algunos fragmentos.

Hay que decir enseguida, sin embargo, que la voluntad modernizadora del nuevo autor es asimismo evidente. Lo advertimos en el capítulo anterior [...]: toda hipótesis de lectura excesivamente orientada hacia la Edad Media falsearía nuestra perspectiva con el riesgo, además, de hacernos perder de vista las razones profundas de la fortuna del siglo XVI. Lo que tenemos delante es una refundición de finales del siglo XV: queda claro que no podemos acercarnos al *Amadís* si no es en la forma en que llegó hasta nosotros, fruto tardío del crepúsculo medieval, envuelto en la mentira – o en la etiqueta – de una transcripción fiel de la vieja caballería.

Por otra parte, la lengua del refundidor-autor da prueba inmediata de una sensibilidad más moderna, con la exquisita reescritura de los primeros tres libros y con la invención, al menos parcial, del cuarto: trabajos que revelan la experiencia de un estilo gótico florido en sordina, como sometida a un delicado ejercicio de aligeramiento. Y que llevan al *Amadís* entero – prescindiendo del peso de la intervención de Montalvo en el original perdido – a una fuerte unidad en el estilo y en la estructura novelesca.

También desmesurada extensión (cuatro libros divididos en 135 capítulos en total, con un prólogo para cada libro) tiene su función dentro de un diseño preciso. En comparación, la novela sentimental se presenta con una ligereza algo ambigua, que se traiciona a sí misma dentro de la obra, estancándonos en las zonas muertas de sus relatos, ahogándonos con las cadencias góticas de sus cartas y de sus peroraciones: es como un edificio de pequeñas proporciones, cargado, sin embargo, de un vistoso manto de frisos platerescos. El *Amadís* tiene una extensión regulada, una pesadez compacta y paradójicamente airosa. Incluso la verborrea de los sentimientos y de las virtudes, que tampoco falta, se encuentra encerrada en recintos de calculada elocuencia que el autor dispone a lo largo del relato, limitando en todas

las ocasiones su contagio a las otras partes. Notamos en ella una retórica interna, relacionada con la ideología caballeresca, más que una retórica de embellecimiento y de soporte a la acción. Evidentemente en la economía de esta obra, la acción, o sea el relato de las aventuras que avanza en tercera persona y en un pasado remoto entre fabuloso y cronístico, representa algo más que un hilo conductor, como lo era en la *Cárcel* o en el *Grisel*: es el rostro y a la vez el motor de la novela.

Secuencia ininterrumpida de hazañas caballerescas, itinerarios que recorren el mapa de una Europa geográficamente lábil e indefinida: estos son los elementos que conforman la estructura del *Amadís*. Una estructura que no pone límites, en cierto sentido, al espacio y al tiempo de sus héroes. En esto nos acercamos más al *Caballero Cifar* y a la *Gran conquista de ultramar*. De los cantares de Chrétien de Troyes y del ciclo bretón – arquetipos obviamente olvidados – permanece la idea-modelo de la aventura sin tiempo con un trazado misteriosamente tortuoso e imprevisible. El autor está a un paso de realizar el libro «infinito»: su selva de aventuras parece hasta cierto punto secundar el espejismo de una existencia heroica, minuciosa y sin plazos. Pero es un juego demasiado tentador, que contrasta con los ideales de armonía del neoplatonismo y con la disciplina de la nueva cultura humanística. Y hay que encauzarlo: el discurso fluyente y paradójico se coordina, lo absurdo fabulístico se somete a las riendas firmes de capítulos, advertencias, recapitulaciones, suturas, conclusiones. El *Amadís* acaba teniendo un principio y un fin suyos propios, y una estrategia narrativa que traza una línea segura entre los dos puntos. El drama del refundidor estriba en esta tentación de libertad, juiciosamente, empecinadamente humillada por el rigor de una ideología exacta. La imagen del caballero ejemplar se vuelve vinculante; excita, sí, la fantasía más atrevida gracias al ritmo exuberante de las aventuras y a su gratuidad, pero acarrea también una estructura novelesca mediocrementemente inclinada hacia la perfección y, por lo tanto, cerrada.

El *Amadís* oscila entre estos dos polos de atracción, cuyos momentos ideales y formales se confunden: la caballería como viaje en el arbitrio fantástico, como peripecia ilimitada, que se proyecta en las formas de un vasto poema en prosa atravesado por fantasías irracionales; y la ética del caballero, que tiende a dar un ordenamiento rígido y solemne a las acciones y se refleja en una apropiada disciplina del estilo. Novela del abandono al encanto del mito, entonces, y compendio de virtudes caballerescas. Es como si Montalvo reuniera en sí, en un único texto, las dos almas de Guillaume de Lorris y de Jean de Meung, el momento mágico de la revelación en el jardín, y el didascálico que «apaga el perfume de la rosa».

Desde su nacimiento Amadís se presenta como «el elegido» y, sin embargo, su existencia ya está sumida en el riesgo y en el misterio. Nace del amor secreto entre el rey Perión de Gaula y la princesa Elisena de Inglaterra y, siendo hijo de la culpa, es escondido en una arca y abandonado a la corriente de un río. Recogido y criado por Gandales de Escocia, llega a ser un caballero perfecto. Completan su «servicio» el idilio con Oriana, hija de Lisuarte rey de la Gran Bretaña, y la promesa de un amor eterno. En el nombre de la amada el héroe empieza a correr sus primeras aventuras victoriosas, en tanto que, reconocido por sus padres, recupera su nombre y sus derechos al trono de Gaula.

Apenas hemos llegado a la mitad del primer libro y ya vemos cómo el autor ha

quitado a los códigos de la fábula los ingredientes de más seguro efecto: el origen secreto, la exclusión del núcleo familiar, el salvamento milagroso, la agnición. A partir de este momento el relato no hace más que avanzar en progresión, multiplicando numéricamente las sugerencias iniciales, dilatando sus efectos en el espacio y en el tiempo. Es una gigantesca variación sobre el tema, que parece tener el poder de seguir infinitamente y que cada vez se recompone en el marco del sistema ideológico de partida. Fijémonos en los episodios más relevantes de los primeros tres libros: el encantamiento del castillo de Arcaláus y su ruptura por parte de la maga Urganda «la Desconocida»; la aventura con la reina Briolanja, quien cura al héroe herido y se enamora de él, recibiendo promesas de socorro y provocando los celos de Oriana; el viaje a la Ínsula Firme con las pruebas de los leales amantes y de la cámara defendida; el mensaje desdeñoso de Oriana y la desesperación del héroe que se retira en la Peña Pobre con el nombre de Beltenebros por consejo del ermitaño Andalod; el duelo con el Endriago en la isla del Diablo; la contienda con el rey Lisuarte y el viaje a Constantinopla a la corte del emperador. Puede que Montalvo haya pulido el estilo e introducido modificaciones marginales en esta selva de personajes y sucesos, pero lo cierto es que trabajaba con materiales ya ensayados por una larga tradición fabulística y con mecanismos no menos descubiertos y recurrentes, a lo largo de la novela, que los del *Grisel* o de la *Cárcel de Amor*.

Entre ellos, el más importante es, quizás, el mecanismo del *impedimento*. Y es fácil de notar. Casi todas las acciones de Amadís están relacionadas con una condición de prohibición u obstáculo, cuya superación da paso a la celebración de la virtud del héroe, tras poner en juego, cada vez, el mito de su invencibilidad. No hablamos tan solo de la red de obstrucciones, encantamientos y diafragmas que están en la base de la caballería a un nivel normativo (como, por ejemplo, las pruebas de los leales amadores o de la cámara defendida, obstáculos rituales, por así decirlo, codificados por una ley). Existe en la novela un tipo de impedimento que se desarrolla a un nivel implícito, un elemento de dificultad encomendado aparentemente al azar, y en realidad calculado con extrema precisión. Y su incidencia en el relato es grande. El abanico de soluciones que produce es como una especie de armazón simbólico de la obra.

Esto ocurre, por ejemplo, cuando el obstáculo se acaba en el acto mismo de su superación. Al emprender Amadís un camino cualquiera, un número indefinido de antagonistas se levanta contra él – enemigos naturales y humanos o fuerzas sobrenaturales – y él los derriba cada vez, haciendo frente a dificultades grandes o pequeñas. Es el esquema más elemental de la aventura, en virtud del cual podríamos definir la estructura de la novela como la de un viaje interrumpido. Interrumpido infinitas veces e infinitas veces reanudado. Y los márgenes de invención y de enriquecimiento que se abren al autor a través del componente del obstáculo son, hasta aquí, muy modestos: están limitados, en la práctica, al ámbito de cada aventura. Un punto de ruptura continuamente recompuesto, un choque sistemáticamente aplacado y dotado de consuelo y premio, es algo que tiende no a acentuar, sino a codificar incluso las dificultades más fantasiosas y a desarmarlas de su potencial capacidad de perturbación.

Pero este es solo uno de los componentes de la novela. Hay, a su vez, un tipo

de impedimento más complejo, que interfiere a largo plazo en el destino del caballero. Ello ocurre cuando el obstáculo se presenta como fuerza desviadora, generalmente oculta o independiente de la voluntad y participación del héroe: una fuerza que, en vez de interrumpir frontal e instantáneamente su camino, desvía su ruta, trastorna sus tiempos y sus objetivos establecidos. Piénsese en las circunstancias del nacimiento. Aunque hijo de una princesa y de un rey, al nacer Amadís padece una clandestinidad forzada que conlleva un primer alejamiento de su destino. El arca arrastrada por la corriente del río, asociaciones bíblicas aparte (Moisés salvado de las aguas), simboliza esta desviación de la sede natural, es como el arquetipo de las futuras peregrinaciones del héroe: desde el rescate en el mar empieza la larga fase de la recuperación y de la revancha sobre el impedimento – en este caso es el estorbo a la fruición de su legítima personalidad – hasta llegar al reconocimiento definitivo por parte de los padres. Más tarde, el encuentro con Briolanja involucra al héroe en una venganza o «servicio» colateral, comprometiéndolo en una empresa que se convierte, de por sí, en un impedimento para la relación principal con Oriana y en una fuente de difíciles pruebas, retiros y exilios encaminadas al regreso a la primitiva integridad.

Naturalmente, en estos casos también hay un amplio margen de solución descontada. Sin embargo, se ha puesto en marcha una máquina de bloqueos y engaños que alimenta el misterio global de la obra. En la primera serie de obstáculos, el autor consigue a duras penas hacer creíble el fingimiento de que exista una alternativa de fracaso; en vano se esfuerza por teñir de incertidumbre toda contienda emprendida por Amadís; la frecuencia del mecanismo de revancha es tan abundante y la inmediatez de la recuperación es tan previsible, que se engendra una verdadera coacción a la repetición por parte del héroe. En la otra serie de obstáculos, en cambio – los que encuentra el caballero en sus relaciones con los padres, con Oriana y Briolanja, con el rey Lisuarte o con la maga Urganda «la Desconocida» – los conflictos y las consiguientes aventuras se entrecruzan y se suceden a lo largo de libros enteros, creando en el lector auténticos mecanismos de identificación y de espera.

Y se entiende cómo al motivo del impedimento se asocie el otro, no menos decisivo, de la *verdad aparente*. No se trata tan solo de magias y encantamientos: el mundo del *Amadís* es un mundo de situaciones precarias también en el sentido de la identidad de los rostros y de los objetos; es un teatro poblado de fantasmas o de imágenes que, si son reales, emprenden igualmente una existencia ilusoria, se disponen a continuos cambios, abandonos, recuperaciones de estados precedentes. El mismo héroe es una certeza ambigua, un eje misteriosamente unitario y cambiante, sólido y vacilante. Su camino está sembrado de falsas apariencias, de signos impropios y falaces, de noticias equivocadas que ocasionan malentendidos y urden engaños a su alrededor. Encuentra a sus padres sin saber quiénes son; se enfrenta con caballeros anónimos ignorando que son sus hermanos; durante mucho tiempo parece que él mismo haya muerto; en varias fases del relato cambia vestimentas y nombre: es Amadís de Gaula, Doncel del Mar, Beltenebros, Caballero de la Verde Espada, Caballero Griego. La polisemia que Cervantes hará suya en el *Quijote* ya a un nivel de metalenguaje, aquí todavía se presenta con la fuerza de un código fabulístico de gran efecto. Artificio, sí, pero aportador de revelaciones y

sorpresas, de juegos de espejos y de desenlaces felices y liberatorios.

Sin embargo, este universo que parece confiar todo su sentido y su fascinación a una verdad esotérica, a una moral no explicada y no alcanzable, guarda los requisitos necesarios para transformar lo «no acabado» en una verdad concluida, redonda. No tardamos en descubrir que el autor siembra su mitología cortés de expectativas e incertidumbres con la habilidad de un hechicero avisado y conciliador, más que con la severidad de un ministro del culto. Y esto, ante todo, al nivel de la narración.

En el *Amadís* ya está presente, de alguna manera, la figura de un narrador omnisciente, que tiene en el público su interlocutor directo y natural. Es él, el autor, quien interviene como árbitro en los combates inciertos, quien resume al comienzo del libro o del capítulo lo ya narrado, quien crea el expediente del «paso atrás» («Quiero que sepáis», dice, «por cuál razón Amadís hizo este villancico» [...], etc.); y mientras vuelve a abrir el discurso y a desatar el misterio sobre nuevas apariciones, ofrece aclaraciones y advertencias tranquilizadoras sobre las que había diseñado anteriormente. No está dentro del relato en calidad de personaje fingido como en la novela sentimental; tiene, en cambio, una autoridad mediadora que procede del despego con que mira la obra y la manipula desde lo alto de una conciencia global, creando un fingimiento de objetividad sobre una materia intencionalmente fantástica.

Es así como se asientan algunas premisas de la que será la comedia «de los engaños» en el teatro barroco e incluso de la futura novela de capa y espada, de la moderna novela de aventuras por entregas. La técnica consiste en diseñar un evento con todos sus rasgos particulares, sin revelar desde el principio su sentido; poner en marcha personajes con falsa identidad que llevan a cabo acciones determinadas y sin embargo misteriosas, de forma que una parte de la verdad siempre quede encubierta a algún personaje o a los lectores, y que unos y otros permanezcan engañados durante cierto tiempo. Y, no obstante, son espesuras aparentes, laberintos artificiales: forman parte de un mecanismo en el que los obstáculos siempre serán removidos, los personajes volverán a tener sus nombres perdidos, el camino tortuoso será allanado.

En este desorden siempre refrenado y recompuesto, le queda un espacio al artista para aflojar las riendas de su rigor y dibujar secuencias aún llenas de emoción infantil hacia lo ignoto, de exuberancia descriptiva de lo monstruoso, de lo maravilloso, de lo peregrino. Nace el así llamado lirismo narrativo del *Amadís*. En el marco de una crónica de sucesos meticulosa y objetiva se abren intervalos de contemplación atónita frente a misterios sin revelar. Se manifiestan implicaciones de la naturaleza real en lo irreal del mito. Con pocos trazos y un ritmo temporal conciso, casi de romance, como cuando Amadís recién nacido descende por el río al mar y es salvado por una embarcación que pasa por allí «seyendo ya mañana clara», y se dice de él que será llamado «Amadís sin Tiempo»; o bien, el lirismo narrativo puede anidar en el simbolismo elemental de las descripciones de encantamientos o sueños (estupendos, en la brevedad del toque, los sueños de Perión, quien imagina que un desconocido arroje su corazón al mar, como él lo hará luego con su hijo Amadís (I, 1); y el sueño del mismo Amadís tras la lectura del mensaje de Oriana (II, 45) y en el retiro con Andalod (II, 48): fantasías fulminantes, que revelan angustias profundas y deseos reprimidos); o puede estallar, en fin, y ramificar en un realismo de gusto,

quizás, plateresco, a través del cual se cristaliza y descompone el mito, sin desarmarlo enteramente, sino volviendo accesible lo misterioso y lo terrorífico a través de la violencia de las gradaciones, de la minuciosidad generosa del detalle natural y físico.

Véanse dos pasajes reveladores, que presentaremos confrontados por sus contenidos opuestos: la descripción de la torre y del jardín de Apolidón (IV, 84), donde todo es gracia y esplendor misterioso, y la del Endriago (III, 73), donde cada palabra suena literalmente (puesto que también de sonidos se trata) a obscura amenaza y horror. He aquí la torre:

[...] esta torre estava assentada en medio de una huerta; era cercada de alto muro de muy fermoso canto y betún, la más fermosa de árboles y otras yiervas de todas naturas, y fuentes de aguas muy dulces, que nunca se vio. Muchos árboles avía que todo el año tenían fruta, otros que tenían flores fermosas. Esta huerta tenía por de dentro pegado al muro unos portales ricos cerrados todos con redes doradas desde donde aquella verdura se parecía, y por ellos se andava todo alderredor, sin que salir pudiesen d'ellos, sino por algunas puertas. El suelo era losado de piedras blancas como el cristal y otras coloradas y claras como rubís, y otras de diversas maneras, las cuales Apolidón mandara traer de unas ínsolas que son a la parte de Oriente donde se crían las piedras preciosas y se fallan en ellas mucho oro y otras cosas estrañas y diversas de las que acá en las otras tierras parescen, las cuales cría el gran fervor del sol que allí contino fiere; pero no son pobladas salvo de bestias fieras, de guisa que fasta aquel tiempo desde gran sabidor Apolidón, que con su ingenio fizo tales artificios, en que sus hombres sin temor de se perder pudieron a ellas pasar [...]. A las quatro partes desta torre venían de una alta sierra quatro fuentes que la cercavan, traídas por caños de metal, y el agua dellas salía tan alto por unos pilares de cobre dorados, y por bocas de animalias, que desde las ventanas primeras bien podían tomar el agua, que se recogía en unas pilas redondas doradas que engastadas en los mismos pilares estavan. Destas quatro fuentes se regava toda la huerta.

Y aquí va el terrible Endriago de la Ínsula del Diablo, producto del amor incestuoso entre el gigante Bandaguido y su hija:

[Esta animalia] Tenía el cuerpo y el rostro cubierto de pelo, y encima había conchas sobrepuestas unas sobre otras tan fuertes, que ninguna arma las podía pasar, y las piernas y pies eran muy gruesos y recios. Y encima de los hombros había alas tan grandes, que fasta los pies le cubrían, y no de péndolas, mas de un cuero negro como la pez, luciente, velloso, tan fuerte que ninguna arma las podía empecer, con las cuales se cubría como lo ficiese un hombre con un escudo. Y debajo dellas le salían brazos muy fuertes así como de león, todos cubiertos de conchas más menudas que las del cuerpo, y las manos había de fechura de águila con cinco dedos, y las uñas tan fuertes y tan grandes, que en el mundo podía ser cosa tan fuerte que entre ellas entrase que luego no fuese desfecha. Dientes tenía dos en cada una de las quijadas, tan fuertes y tan largos, que de la boca un codo le salían, y los ojos, grandes y redondos, muy bermejos como brasas, así que de muy lueñe, siendo de noche, eran vistos y todas las gentes huían dél. Saltaba y corría tan ligero, que no había venado que por pies se le pudiese escapar; comía y bebía pocas veces, y algunos tiempos, ningunas, que no sentía en ello pena ninguna. Toda su holganza era matar hombres y las otras animalias vivas, y cuando fallaba leones y osos que algo se le defendían, tornaba muy sañado, y echaba por sus narices un humo tan espantable, que semejaba llamas de huego, y daba unas voces roncadas espantosas de oír; así que todas las cosas vivas huían antél como ante la muerte. Olía tan mal, que no había cosa que no emponzoñase; era tan espantoso cuando sacudía las conchas unas con otras y hacía crujir los dientes y las alas, que no parecía sino que la tierra hacía estremecer.

Son estos los dos polos ideales de la novela, según el clásico antagonismo fabulístico: el Bien y el Mal en absoluto; la Ínsula Firme y la Ínsula del Diablo, Apolidón-Oriana y Bandaguido-Endriago, el puerto benéfico de la sabiduría y del amor y el auténtico miedo al pecado, a la punición, a la aniquilación; en suma, la naturaleza como ternura y como amenaza, en un estilo en el que la realidad descrita como objetiva parece ser realmente, en su dimensión de fábula, el sueño. En cierto modo, podemos pensar que el origen de estas descripciones reside en verdaderas fantasías oníricas de satisfacción y de terror, que siguen reteniendo, en la página, algunas huellas de la emoción que el recuerdo del sueño trae consigo en la vela.

Sin embargo, mírese con cuidado. Los dos pasajes tienen también en común los valores superlativos de la tradición fabulística: el Bien es bien supremo en cada aspecto, el Mal es el más tenebroso y protervo de los males. Es evidente que el artista concibió el Endriago haciendo memoria en la angustia algo ingenua y minuciosa, entre lo alado y lo canino, del demonismo figurativo de la última Edad Media; y para el jardín, al lado de las alegorías bíblicas y cortesas (piénsese, por ejemplo, en las «cuatro fuentes» de la introducción de los *Milagros* de Berceo), en un cromatismo de piedras preciosas y en unas airosas aguas corrientes y verduras que tal vez remiten a la arquitectura árabe, a la par que a castillos y torres cristianas. Y con todo, en ambos casos, la remisión más concreta a funciones y asociaciones prácticas actualiza el clima suspendido, atemporal del sueño, reduce su misterio. Se trata de las referencias a las espadas de eventuales guerreros que se quebrarán en las duras escamas del Endriago; de los detalles técnicos de «caños de metal», «pilares» y «pilas redondas» del jardín y de la torre, que confieren a la alegoría un sabor de moderna ingeniosidad artesanal, mientras entre los recovecos de aquella atmósfera fabulosa, casi de la Alhambra, se insinúa un gusto neoplatónico de calculadas simetrías y de equilibrios perfectos.

Por un lado, entonces, el lirismo del *Amadís* (o mejor dicho, la exuberancia de su estilo, por lírica o descriptiva que sea) tiene el valor de una vuelta a lo irracional de la fábula, al encuentro primordial con el mito; por otro, evidencia precisamente los límites de esta secular atracción. Ya lo observamos: la que brota de la pluma de Montalvo es una fábula tardía, inclinada a la estilización; así, incluso en los momentos de mayor libertad fantástica, ella deja transparentar las marcas de una cultura ordenadora, orientada hacia un concepto más humanístico y platónico del bien y del mal; un concepto que fusiona el Bien y la Belleza y que diseña un amor idealizado, unívoco y sujeto a un código inflexible, y un Mal que es lo contrario de la belleza y del amor, y es el desorden del pecado en el horror figurativo de las imágenes que lo representan; algo que acaba frenando el mito y sometiéndolo a un didacticismo ejemplar de perspectivas concretas y precisas implicaciones sociales.

En otros términos, desde la fábula se llega a códigos de comportamiento reales. Un moralismo hábil, mundano, a veces irónicamente hipócrita, es el arma con que el autor rige este mecanismo, que por otra parte es bastante elemental. El *Amadís* acaba siendo, de alguna manera, la novela de las tentaciones prohibidas. Tomamos como ejemplo el elemento del erotismo: será como entrar en un jardín de las maravillas escondidas, de rendijas inmediatamente cerradas y ocultadas. El autor escribe para el mismo ambiente puritano y rígido que un San Pedro, que un Flores y, como ellos, expurga el relato de la desenvoltura que abunda, por ejemplo, en el *Tirant*

lo Blanch. No queda insensible frente a los conflictos amorosos que le brinda la materia de Bretaña, sin embargo los deja en un estado latente, disimulados detrás del artificio de la edificación moral o de un liviano entretenimiento. Y el resultado es de una ambigüedad desconcertante. Toda la novela está impregnada de una sensualidad retenida, que un velo de reticencia hipócrita hace más provocadora precisamente con el pretexto de ocultarla y castigarla. Sería inútil buscar escenas de amor narradas con palabras que no fueran escuetas: ocupa menos de una cuartilla el famoso encuentro entre Amadís y Oriana en el jardín; pocos renglones los demás; e incluso, a veces, con manifiestas censuras; por ejemplo: «Galaor folgó con la doncella aquella noche a su placer y sin que más aquí vos sea recontado, porque en los autos semejantes, que a buena conciencia ni a virtud no son conformes, con razón deve hombre por ellos ligeramente pasar, teniéndolos en aquel pequeño grado que merescen ser tenidos».

Sin embargo es un velo que descubre limbos de deseo en los héroes, fugaces guiños y complacencias en los personajes secundarios. Gandalín guiña el ojo a Amadís, mientras se apresta a quedarse a solas con Oriana, así como Darioleta se había alegrado con la vista de la futura madre de Amadís en camisa. A menudo, una anticipación discreta insinúa más que lo que diría una escena detallada:

Como la gente fue sossegada, Darioleta se levantó y tomó a Helisena así desnuda como en su lecho estaba, solamente la camisa y cubierta de un manto, y salieron ambas a la huerta, y el lunar hazía muy claro. La donzella miró a su señora, y abriéndole el manto, católe el cuerpo y dixo riendo: «Señora, en buena hora nació el cavallero que vos esta noche havrá».

Este escorzo delicioso, en el fondo, es el fruto de la prohibición que al autor se ha impuesto a sí mismo: más adelante resumirá la escena de amor tan anunciada con las siguientes palabras «amor rompiendo aquellas fuertes ataduras de su honesta y sancta vida, gela fizo perder, quedando de allí adelante dueña»; y nos regalará, en cambio, un largo sermón sobre los peligros que corren las jovencitas núbiles.

Los impulsos reprimidos, en suma, afloran bajo falsa apariencia. Al no desembocar en los rituales sado-masochistas de la *Cárcel de Amor*, pueden dar paso, como ocurre aquí, a una intriga de lisonjas y calculados acechos, de trémulos estados de espera y de censuras mentirosas. Además: pueden favorecer, por contraste, estados pasionales y reacciones a un nivel prosaico y particularista que, de alguna manera, bajan el tono de la férrea lógica del «servicio de amor». Piénsese en los celos que estallan en Oriana tras la promesa de socorro que Amadís concede a Briolanja: la pureza del héroe, la amabilidad y la nobleza de la nueva dama son frágiles barreras ideales frente a la ocasión de desahogo femenino que se presenta a la heroína de la novela. El tema de la *otra* mujer, lugar común de tanta literatura cortés, ya presente varias veces, en sordina, en la novela sentimental, se desarrolla aquí como un verdadero recurso novelesco que interfiere ampliamente en la unión de los dos protagonistas. Oriana seguirá siendo la princesa elegida, Amadís el caballero de la sublime constancia; no obstante, algo de su intachable aristocracia se revuelve en este vaivén de equivocaciones y protestas, de rupturas y conciliaciones; casi como si del tronco generoso de la pureza del héroe quisiera brotar, por contraste, un ramo caprichoso de riñas y discusiones amorosas, más cercano, en los tonos, a un moderno triángulo amoroso burgués que a un conflicto de héroes y heroínas de

cuento. Es evidente que el autor pensaba aquí en sus lectoras, jugando con un transvase calculado del amor cortés al ámbito de una relación doméstica y conyugal: una dimensión que aproxima a los héroes a su público y crea rápidas identificaciones, salvo recomponer más tarde, indefectiblemente, la autoridad y las distancias del mito.

Bien mirada, toda la historia de Amadís es la historia de una perfección moral continuamente amenazada y restablecida, de un instituto ético sujeto al turbamiento de fuerzas desviadoras y devuelto a la armonía primitiva. Amadís es hijo de una relación ilícita, que él mismo rescata a través del aprendizaje cortés y la reintegración en una familia legitimada, mientras tanto, por el matrimonio. Ama a Oriana y goza de ella secretamente; sin embargo más intensa que el deseo es la constancia, de por sí, del «servicio». Cuando protege a Briolanza hasta llegar al borde de la ruptura con la dama elegida, expía esta apariencia de culpa en el retiro de la Peña Pobre y recupera, así, la integridad perdida. Y ¿qué es lo que hace, en substancia, afrontando y matando al Endriago? Castiga simbólicamente el incesto, es decir, restablece el orden ético-social contra el pecado y el escándalo, y se convierte en el artífice de un supremo exorcismo de tono religioso. Sobre las virtuosas convenciones del héroe pesa esta inminencia de infracción y de desorden, que percibimos como dirigida a los caballeros-lectores del siglo XVI, excitados, antes, por el riesgo que se preanuncia, y reconfortados, después, por la victoria final de la institución. El libro V, que se debe, por lo menos en parte, a la fantasía de Montalvo, es como el balance final de estas premisas: Amadís se casará con Oriana, se rodeará de una corte refinada dejando a menudo las armas, aunque con reservas, en favor de la caza; se dedicará finalmente al buen gobierno del estado, como un príncipe renacentista que administra con sabiduría sus mansiones.

Todo ello es el reflejo de una situación cultural en movimiento. Con el *Amadís de Gaula* la caballería codifica sus símbolos, explicita su moral «para pocos» en los engranajes manifiestos de un relato «para muchos». En el momento en que cesa la actualidad social del servicio cortés, empieza su vida libresca como modelo, su actualidad de segundo grado. Nace, bajo la forma de una novela fantástica, el primer manual moderno del caballero perfecto, ya expresión de aquella cultura humanística y neoplatónica que afinará el arte del «modelo» en los diferentes planos ético-práctico, político y religioso a lo largo del siglo XVI.

Continuaciones e imitaciones del *Amadís*. El *Palmerín de Olivia* y la fortuna de los libros de caballerías.

Con estas características, el género caballeresco se afirma en el nuevo siglo en infinitas ediciones y refundiciones y en varios idiomas, difundándose en España, en Francia, en Italia y en Inglaterra.

Durante largos decenios el *Amadís de Gaula* perdura como ejemplar único e inigualado. Da lugar a numerosas continuaciones e historias paralelas, pero conserva, él solo, la responsabilidad de aquel peculiar mensaje. Nada más cerrarse el ciclo de Amadís al final del libro IV (y volver a abrirse con nuevas aventuras), y nada más aparecer a su lado un ciclo diferente, con un héroe que lleva otro nombre, el

equilibrio precario entre modelo ético y fábula se quiebra, en cierto modo, para siempre. Empieza otra historia, la de los libros de caballerías como proliferación de ingredientes exitosos. Empieza lo que puede definirse como el primer y más vistoso fenómeno de moda literaria de la cultura moderna.

La primera razón de esta fortuna se encuentra en ciernes en el mismo *Amadís* y consiste en la ilusión de un relato sin fin, que insinúa y exige una renovación cíclica del mito a través de la perpetuación de la estirpe del héroe. Amadís envejece, o cambia de cara lentamente, pasando, como ocurre en el libro IV, de las aventuras en armas al gobierno de la isla. Sin embargo ha tenido un hijo de Oriana, Esplandián, quien hacia el final del libro IV ya es un adolescente y se dice que está destinado a empresas mayores que las del padre. Una obra que se cierra con tal anticipación, contiene una incentivación para los lectores y una clara invitación a los continuadores y a los editores.

El primero en darse cuenta de ello es el propio Montalvo: es él quien da a la imprenta en 1510 un quinto libro titulado, justamente, *Las Sergas de Esplandián*, tras preparar el terreno para una continuación en los libros III y IV. El proyecto de la grande saga está a punto: desde este momento una larga genealogía de caballeros invencibles está a las puertas. Basta con el elenco de personajes (ocho generaciones de héroes desde Perión hasta Esferamundi) y con la distancia que transcurre entre la fecha de edición del primer *Amadís* y la de la novela de su último descendiente – casi cuarenta años, sin contar los ulteriores epígonos del XVI y XVII en ediciones y refundiciones sobre todo extranjeras¹ – para formarse una idea de cuánto puede funcionar la fórmula feliz de la dinastía, antes que el público burgués y cortesano del siglo XVI se decida a decretar su ocaso simplemente a través de una pérdida de interés y con alguna antelación respecto a la definitiva condena emitida por el cura y el barbero en el capítulo VI del *Quijote*.

El espacio que los lectores otorgan a esta difusión es tan amplio que, al lado de la saga de los Amadises y Lisuartes, pueden florecer otras parecidas, y algunas de ellas, como la principal, convertirse en una óptima ocasión de trabajo para los impresores. Al crecimiento vertical por partenogénesis de héroes y relativas leyendas pueden añadirse, en suma, familias secundarias que realizan un crecimiento competitivo o paralelo.

El caso más conocido e importante es el que se estrena en 1511 con la primera edición del *Palmerín de Olivia* (quizás obra de una escritora que permaneció desconocida). Desde los primeros capítulos – y considerando la intriga en su

¹ Tan pronto como en 1510 aparece un libro VI, protagonizado por Florisando, sobrino de Amadís, que se supone traducido del «toscano» por obra de Páez de Ribera. Poco después (1514), con un libro VII sobre Lisuarte de Grecia, hijo de Esplandián, entra en la escena el más exuberante y tenaz inventor de intrigas de la última caballería, aquel Feliciano de Silva, cortesano, paje del duque de Medina Sidonia, quien se ocultará tras el anonimato o el fingimiento de autores imaginarios también en las novelas sucesivas. Después de un libro VIII publicado en 1526 por el bachiller Juan Díaz, también sobre Lisuarte de Grecia y la vejez y muerte de Amadís, Silva dará a la imprenta en 1530 un libro IX, sobre Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte, y en 1532 y 1535 los libros X y XI sobre los hijos de Amadís de Grecia, Florisel de Niquea y Anaxartes. Finalmente pudo colaborar, quizás, al libro duodécimo (1545), sobre Silves de la Selva, hijo de Florisel y hermano de Rogel de Grecia, quien es padre, a su vez, del último héroe de la serie, Esferarmundi.

conjunto —, se comprende cómo la fortuna del nuevo personaje se asienta inicialmente en un calco de motivos y de situaciones propias del héroe mayor. Volvemos a encontrar el tema del origen incierto y clandestino (también Palmerín es el fruto de amores secretos y evita milagrosamente la muerte), la revancha sobre el impedimento por medio de una serie de aventuras victoriosas (tras recibir la orden de caballería, el héroe lleva a cabo innumerables hazañas, desplazándose por varios países de Europa), y por último la agnición y el final feliz, con la relativa consagración regia y las perspectivas de un gobierno sabio (un gobierno que será, en este caso, nada menos que el del Imperio de Oriente, con un desplazamiento del tema de la corte de Constantinopla desde una posición lateral, como en el *Amadís*, a centro y término último de la carrera del héroe).

Y es inmediato también, como en Montalvo, el atractivo de la «continuación». El nacimiento de un heredero émulo de su padre proporciona materia para un libro segundo publicado sólo un año después del primero, el *Primaleón* (1512), que cuenta las empresas de los dos hijos de Palmerín de Olivia, Primaleón y Polendos, y los amores entre Flérida, su hermana, y don Duardos de Inglaterra. El nuevo autor, que también permaneció en el anonimato, dedica ahora amplio espacio a la intriga sentimental, con notas de actualidad caracterizadas por un realismo más franco y familiar y con referencias a personajes reales contemporáneos, según un esquema semejante al de la *Questión de amor*. De esta manera, la novela asegura a sus personajes una gran popularidad, en especial a don Duardos, en el que se inspirará el propio Gil Vicente en una de sus comedias más sobresalientes. Más tarde, será el hijo de don Duardos y Flérida quien continúe la dinastía, protagonizando otro libro famoso, el *Palmerín de Inglaterra*, escrito por el portugués Francisco de Morais Cabral y dado a la imprenta en un primer momento en la versión española de Luis Hurtado (1547).

De novela en novela, hemos recorrido todo el reinado de Carlos V. Los libros de caballerías, nacidos en pleno otoño de la Edad Media, echan raíces bajo el Imperio hasta rozar, con sus traducciones y reimpressiones, la edad de Cervantes. Es un largo florecimiento, que no se puede explicar tan solo con el atractivo de una lograda fórmula novelesca. Fijémonos en el periodo histórico: son los años de la primacía española en Europa, de la gran crisis heterodoxa y de los rápidos cambios de gusto en las artes y en los estilos de vida. Si el *Amadís* y el *Palmerín* resisten estas oleadas innovadoras y se adaptan a situaciones y a clases sociales diversas, es evidente que su mensaje consigue satisfacer exigencias más profundas que una mera necesidad de deleite y de evasión. En realidad, todo lo que atañe a la fortuna de estas obras — lo que hoy en día llamaríamos un alto índice de aprobación, las censuras parciales, las resonancias indirectas, las noticias de lecturas más o menos escondidas, etc. — contribuye a establecer la historia de una mentalidad social que no podría escribirse de otra manera, y de la cual conviene subrayar algunos aspectos más generales.

Vamos a empezar con los testimonios de los numerosos detractores. Sobre las diferentes novelas, desde sus primeras apariciones, recae una objeción de naturaleza moral que tiene una impronta típicamente erasmista: la de la ofensa a la verdad. El *Amadís* y el *Palmerín* son señalados como vehículos de corrupción porque se asientan sobre castillos de mentiras. Y el rechazo por parte de humanistas y teólogos es prácticamente unánime, como quienes perciben una insidia al restablecimiento de un

orden ético por parte de una oleada de desorden y de licencia, a una hipótesis de armonía y decoro por parte de una tempestad de contenidos inverosímiles y desacordados. Pero esta interferencia es precisamente la que adquiere un significado especial en el nuevo equilibrio social.

En realidad, hay una contradicción profunda entre estas censuras refinadas y severas y la complejidad de los estímulos que anidan detrás del mito de la rediviva caballería. Para empezar, se vislumbra cierta admiración también por parte de las élites, en casos específicos y respecto a la calidad del estilo: Juan de Valdés, por ejemplo, no negará su aprecio al *Amadís*, que más tarde el propio Cervantes salvaría del estrago de la biblioteca de don Quijote junto con el *Palmerín de Inglaterra*. Y veremos cómo no solo cortesanos y guerreros, sino también teólogos y místicos, desde Carlos V hasta Ignacio de Loyola y santa Teresa, confesarán ser lectores de libros de caballerías, como si fuera, en sus tiempos, un paso obligado de la experiencia, una etapa quizás algo degradante, pero inevitable, en sus caminos intelectuales. Además, es sintomático que al final del reinado de Carlos V el género se muestre disponible a un tipo de refundición «a lo divino» más conforme con las nuevas orientaciones culturales, asimilando santos y divinidades al círculo del heroísmo cortés, como en el *Caballero del Sol* (1552) de Pedro Hernández de Villaumbrales o en la *Caballería de la Rosa Fragante* (1554) de Jerónimo de San Pedro. En cierta manera, esta divinización (cuyos presagios ya eran evidentes en el *Amadís*) marca el ocaso de la novela de caballerías primitiva precisamente por su definitiva asimilación a la ideología de estado. Sin embargo, no es ni el primero ni el más importante aspecto de la vitalidad del género. En la relación entre el *Amadís* y sus lectores existe una condición de necesidad más auténtica, una trama de identificaciones y de asociaciones que se vuelve tanto más apremiante, cuanto más los vínculos entre aquellas historias prodigiosas y la vida real parecen agotarse.

Hay quien ve en los libros de caballerías, antes que nada, una ocasión de riesgo: una especie de venganza de lo irracional sobre la medida, sobre el «cuidado», sobre la verosimilitud. El *Amadís* y el *Palmerín* se imponen precisamente porque contravienen la admonición de los humanistas, porque sugieren con sus «mentiras» una ampliación de la esfera de lo posible. Valores como lo maravilloso, la violación de ciertos límites espacio-temporales, el descubrimiento de lo ignoto, la realización de lo incierto, cobran un significado especial en una época en que el imperio español parece extender cada vez más sus confines, hasta cruzar, con el descubrimiento de América, el propio océano. Y ello no tanto, como generalmente se afirma, porque subsista una analogía simbólica entre la grandeza de las empresas militares españolas y las de los caballeros cortesanos, sino más bien porque las aventuras fantásticas en cierta manera avalan aquella utopía político-religiosa que el imperio real, en cambio, delimita en lo material y se prepara a humillar en lo moral. En otras palabras: los libros de caballerías se ganan el favor de los lectores porque vuelven a encender la esperanza en la posibilidad de la empresa perfecta cada vez que los guerreros-cortesanos y los caballeros-burócratas de Carlos V la defraudan, institucionalizando, reorganizando, reduciendo el ámbito de cada conquista.

Al mismo tiempo, el mecanismo de la aventura ejerce una tajante influencia en las costumbres a un nivel de psicología elemental, alentando [...] los aspectos anti

pragmáticos y tendencialmente abstractos de la hidalguía. Como hemos visto, en el *Amadís* el componente de la «dificultad» no nace solo por capricho del azar: contiene una moraleja y genera de por sí un código de conducta. Amadís sabe que el obstáculo es lo que le consagra como caballero perfecto frente a los demás: la conciencia de ello le empuja a menudo a buscar la aventura no solo por su valor ético de defensa de la justicia o de amparo de los débiles, sino por la gloria que ella promete como impedimento en sí. Empieza a abrirse paso la idea de que la demostración de valor otorga fama independientemente de los otros valores puestos en juego.

Es este el momento en que se produce en el héroe-hidalgo la escisión de la realidad como terreno de conquista objetiva: algo que aflora como ideal aristocrático en los primeros lectores-cortezanos del *Amadís* y luego se difunde, con la fortuna de la obra, como ideal burgués, sellado por un determinado concepto de «honra». Cuando, hacia 1530, en uno de sus estupendos memoriales desde América, Álvar Núñez Cabeza de Vaca aduce como motivo esencial de la peligrosa exploración de Florida el temor de que, al no hacerlo, «su honra anduviere en disputa», su lógica es muy parecida a la que empuja a Amadís a franquear los confines de la Ínsula Firme o del castillo en el que piensa se esconde el dragón. Ejemplos similares se encuentran en gran cantidad a lo largo del siglo XVI, anidados en diversos géneros literarios y en estancias sociales de diferente nivel.

Según avanzan los años, se hace cada vez más evidente que un semejante condicionamiento no atañe tan solo a una élite o, a lo mejor, a la clase nobiliaria entera. Al contrario, a mediados del siglo, el sentimiento de la «segunda caballería» (por utilizar una expresión de Hauser) se desplaza hacia la pequeña nobleza y las clases medias: se dispone a tomar cuerpo en el escudero del *Lazarillo*, en el maduro hidalgo de la Mancha. Si, por un momento, lo miramos desde la perspectiva literaria menos privilegiada, es decir, principalmente la de las imitaciones y continuaciones del *Amadís*, tendremos una idea exacta de la extensión del fenómeno. En efecto, los muchos epígonos y descendientes, aunque sigan como modelo al héroe prototipo y, en su mayoría, mantengan un nivel de decorosa mediocridad, introducen elementos nuevos, de contenido y de estilo, que acaban formando un género distinto, moldeado según las exigencias y los gustos de una sociedad que ya no tiene nada que ver con la corte.

Hay por lo menos dos líneas de desarrollo en estas novelas tardías que vale la pena tomar en consideración. Por un lado, respecto al modelo, se determina una especie de espiral de la perfección y de la invencibilidad del caballero (Amadís tenía más valor que Perión, Esplandián tendrá más valor que su padre, y así en adelante); por otro, con un mecanismo casi opuesto, se acentúa el elemento prosaico, el toque virtualmente burgués y familiar, y a veces trivial, de las aventuras y de los amores. Es el precio que hay que pagar a la continua, incesante repetición y variación temática impuesta por la popularidad. Lo fabuloso, como espiral de lo absurdo, crece con un ritmo que es inversamente proporcional a la solemnidad del mensaje. A medida que las empresas se hacen inverosímiles, los gigantes desmesurados, los confines peregrinos, la íntima grandeza de los héroes se deteriora cada vez más. Pero ahí está el punto: el secreto del éxito estriba también en el desgaste del mito, en convertir en accesible y divulgado un ideal que había surgido con un aura de iniciación y de

intangibilidad. Rompiendo el equilibrio aristocrático del modelo, poniendo en crisis la compuesta pedagogía moral, estas novelas acentúan algunos de sus aspectos conflictivos, que la élite del siglo XVI no puede entender (y relega, por lo tanto, entre los productos de una literatura mala y dañina), mientras un público más vasto, o los propios detractores fuera de su ámbito profesional, se acercan a ellas con interés y, a menudo, con deleite.

Asistimos, quizás por primera vez, a algunos de los mecanismos típicos del «feuilleton». Esta revelación del misterio cortés, cuyas gratificaciones se extienden, por fin, como las de un ideal popular, a las clases no aristocráticas (todos, leyendo, pueden sentirse héroes e imaginarse autores de empresas extraordinarias y aventuras galantes) es uno de los primeros grandes resultados de la nueva literatura impresa. Y es, naturalmente, un arma de doble filo: la difusión editorial se revela también como un eficaz vehículo de devaluación y, en definitiva, de liquidación del producto cultural. Escritura y lectura consumen rápidamente el mito, favoreciendo su espiral hiperbólica, imponiendo, a la larga, una serie de deslizamientos caricaturescos, de deformaciones del gesto y de la palabra.

Transcurren pocos decenios y el manierismo y Cervantes están a las puertas. No es casual que don Quijote, último en disponerse al ejercicio de la caballería andante, siempre se refiera a libros, más que a los héroes en sí. Su sublime paradoja será posible también porque ha contado, a sus espaldas, con este proceso de dilatación de lo absurdo y de nivelación burguesa del mito debido a la gran fortuna editorial del siglo XVI.

