



**La dualidad caballeresca de Amadís en el *Amadís de Gaula* de
Garcí Rodríguez de Montalvo**

Daniel Arango Rivera

Trabajo de grado para optar por el título de
Filólogo Hispanista

Asesor

Mario Martín Botero García, Doctor en Literatura y Civilización Francesas de la Edad
Media

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Pregrado en Filología Hispánica

Medellín

2021

Cita	(Arango Rivera, 2021)
Referencia	Arango Rivera, D. (2021). <i>La dualidad caballeresca de Amadís en el Amadís de Gaula de Garci Rodríguez de Montalvo</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba.

Jefe departamento: Juan David Rodas

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Tabla de Contenido

Resumen	4
Abstract	5
Introducción	6
I	14
Herencia y tradición: el <i>Amadís de Gaula</i> y la tradición medieval	14
1. El caballero y la guerra: la función militar de la caballería	17
2. Amadís caballero: nombre e identidad	21
II	28
El <i>Amadís</i> renacentista: la espiritualidad cristiana y la superación del amor mundano	28
1. El caballero cortesano: la relación entre el amor y el ingreso a la corte	31
2. La superación del amor y el cambio en el papel de Oriana	36
Conclusiones	50
Referencias bibliográficas	54

Resumen

Uno de los aspectos más importantes para la constitución de la figura del caballero en la narrativa novelesca medieval es el amor. Sin embargo, el cambio en la caballería de cara al Renacimiento modificó profundamente el comportamiento del caballero al punto de reemplazar el factor amoroso por un sentimiento espiritual y cristiano. Así pues, consideramos que el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo no es ajeno a esta realidad. El presente trabajo, mediante una aproximación interpretativa, aborda la evolución de Amadís a lo largo de los cuatro libros del *Amadís* de Montalvo. La evidencia demuestra que, en primer lugar, se percibe la existencia de dos modelos de caballero en Amadís y, en segundo, que el proceso de transformación de la caballería no sustituye directamente un modelo por el otro, sino que se presenta como un proceso de evolución que modifica los objetivos y la justificación de la acción caballeresca.

Palabras clave: *Amadís de Gaula*, literatura caballeresca, espiritualidad cristiana, amor, modelo caballeresco.

Abstract

One of the most important aspects for the constitution of the figure of the knight in medieval fictional narrative is love. However, the change in chivalry in the Renaissance profoundly modified the behavior of the knight to the point of replacing the loving factor with a spiritual and Christian feeling. Thus, we consider that the *Amadís de Gaula* (1508) by Garci Rodríguez de Montalvo do not escape to this reality. The present work, through an interpretive approach, addresses the evolution of *Amadís* throughout the four books of Montalvo's *Amadís*. The evidence shows that, firstly, the existence of two models of chivalry is perceived in *Amadís* and, secondly, that the process of transformation of chivalry does not directly substitute one model for the other, but rather is presented as a process of evolution that modifies the objectives and justification of chivalric action.

Keywords: *Amadís de Gaula*, chivalric literature, Christian spirituality, love, chivalric model.

Introducción

Una de las problemáticas más importantes en relación con la figura literaria del caballero es, sin lugar a duda, la transformación que sufre entre la Edad Media y el Renacimiento, la cual suscitó una serie de cambios tanto en el comportamiento del caballero, así como en su función. Desde esta perspectiva, el *Amadís de Gaula* (1508) es un testimonio fehaciente de dicha transformación que, en su combinación de tradiciones e innovaciones literarias, da origen a los libros de caballerías. Y aunque este género es un hito fundamental en la vida de las letras hispánicas pues constituye la aplicación de los ideales caballerescos desarrollados en la literatura artúrica a un contexto puramente español (Onofrio, 2017, p.3), considerar los libros de caballerías como un mero entretenimiento ha hecho sombra a la importancia que realmente tuvieron en la época. En este sentido, debido a que nos remitimos a la obra precursora del género, en el presente trabajo entendemos los libros de caballerías como:

la narración de las aventuras bélicas y amorosas de caballeros y damas que ofrecen una imagen “ideal” del mundo de la caballería, siguiendo el modelo de la biografía caballeresca. Adoptan una estructura narrativa muy elaborada, en donde juega un gran papel la utilización de estructuras folclóricas, fácilmente asimilables por el lector. Este primer modelo caballeresco está basado en una serie de aventuras organizadas a partir de dos ejes: el de la identidad caballeresca y el de la búsqueda amorosa. Y su finalidad es la creación de una “historia fingida”, una obra en donde sea posible el didactismo y la defensa de una determinada ideología. (Lucía Megías, 2019, p. 13)

No obstante, debemos advertir que esta no se trata de una definición general de los libros de caballerías, sino que hace referencia a un primer modelo, es decir, el amadisiano¹. De este modo consideramos que la particularidad del *Amadís* de Montalvo, y la razón por la que recurrimos a esa definición, no está en que es la obra que inaugura un género literario, lo cual es cierto, sino que las particularidades que reúne el *Amadís* de Montalvo nos permiten afirmar que es una obra que transita entre la Edad Media y el Renacimiento, y desde luego no nos referimos solo a su momento de publicación, sino también al desarrollo del concepto de caballero al interior de la obra, el cual será de nuestro interés en el presente trabajo.

En relación con lo anterior, la idea de que el *Amadís* es una “obra unitaria, receptáculo de antiguos ideales encendidos por la cercanía del Renacimiento” (Lida de Malkiel, 1983, p. 261) toma fuerza en la medida en que, tanto la épica medieval hispánica² como la “Materia de Bretaña”³, juegan un papel fundamental en la constitución de la obra. En otras palabras, la caballería, en relación con las nuevas expresiones literarias como lo son los libros de caballerías, es transformada en herencia y tradición en la medida en que “los

¹ Sobre los modelos no amadisianos de los libros de caballerías, véase Lucía Megías (2019).

² Al hablar de épica española nos referimos a la “poesía narrativa, de carácter objetivo, impersonal y dramática, que tiene como tema principal las hazañas realizadas por una colectividad (a veces representada por el héroe) que se siente agredida y que intenta volver a la situación inicial, anterior a la agresión.” (Alvar y Alvar, 1991, p. 15). Por consiguiente, “el héroe épico medieval es un guerrero y vasallo al servicio de la colectividad y leal a su rey, preocupado constantemente por la honra; además, es un personaje que revela conflictos políticos y sociales extraliterarios en sus propias batallas y se mantiene dócil ante las adversidades de su destino.” (Lobato, 2009a, p. 116).

³ En algunos casos también conocida como materia o literatura artúrica, esta denominación hace referencia tanto a las crónicas como a las obras literarias que narran de manera detallada la historia de las islas británicas, y normalmente se enfocan en las aventuras del rey Arturo y su Tabla Redonda. Se considera a la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth (ca. 1138) como la obra que pone las bases para las posteriores reescrituras y desarrollos de la literatura artúrica (Alvar, 2008; Ibáñez Palomo, 2016; Onofrio, 2012; Cuesta, 1998). Por otro lado, la constitución del héroe “novelesco” tomó como base al guerrero épico: “de la épica se retomó el modelo del guerrero, en el que se conjugaron no sólo el valor, la proeza y la fuerza física, sino también un alto sentido del honor y de la fidelidad, características que seguirán siendo un valor esencial en el caballero”, y se introdujeron nuevos comportamientos donde “el amor jugó un papel determinante, y se logró establecer un perfecto equilibrio entre armas y amor. A esto se sumó una serie de valores distintivos de la cortesía: la nobleza de alma, la mesura, la generosidad y la apertura de espíritu son algunos de ellos.” (Lendo, 2004, p. 15).

textos caballerescos [son] punto de llegada para aquellas fuentes pretéritas que cobraban una renovada actualidad al requerirse su concurso” (Lucía Megías, 2019, p. 6-7), logrando así un rescate de los tópicos caballerescos.

En consecuencia, las estructuras narrativas en el *Amadís*, es decir, los elementos que determinan y articulan gran parte de las acciones narrativas y sus motivos, están inspiradas mayormente en la “Materia de Bretaña,” hecho que se explica a partir de la popularidad y difusión que tuvo en España a partir del siglo XII (Botero García, 2010; Alvar, 2008; Trujillo, 2014). Sin embargo, limitar la influencia de la materia artúrica a solo sus estructuras es desconocer todas las problemáticas que trajo consigo el desarrollo de estos tópicos en el territorio español.

Efectivamente, el traslado y aplicación de los ideales caballerescos al contexto español supuso unos cambios que afectaron profundamente la ficción caballeresca. Por ejemplo, el caballero bretón, que alguna vez representó la versión estilizada de una sociedad caballeresca y que al mismo tiempo se convirtió en el medio por el cual la caballería pervivió en el tiempo (Gutiérrez, 2013, párr. 3), se transforma en el sustrato que dio vida al *Amadís* de Montalvo. Una prueba contundente de esto es la dualidad que presenta Amadís en su comportamiento caballeresco, pues se ubica a la vez entre las dimensiones bélica, cristiana (dimensión épica) y amorosa (novelesca) de la caballería.

Por lo pronto, y en relación con el actuar de Amadís como caballero creemos que “la crisis de los valores caballerescos parece innegable, aun cuando este concepto pueda interpretarse más como transformación que como proceso de extinción” (Gutiérrez, 2013, párr. 4). Sin embargo, más allá de la transformación del modelo caballeresco, la dualidad de Amadís que presenta Montalvo a lo largo de sus cuatro libros es la antesala de un cambio

social que tiene como epicentro la religión y la espiritualidad cristiana, pues hay que recordar que la caballería se convierte en el “vehículo en el que el español de siglo XVI deseaba mirarse” (Ruiz-Doménec, 1993, p. 143).

Por su parte, y en complemento de la “Materia de Bretaña”, el entrelazamiento con la épica medieval se hace evidente en la pervivencia de elementos que se presentan de forma más clara al principio del *Amadís*. El desarrollo de capítulos netamente individuales, donde el eje central de la narración se limita a la actuación de un caballero en particular, se contraponen a la evolución natural que sufre la materia caballeresca a favor de una narración colectiva donde los combates individuales son reemplazados por batallas campales (Cuesta, 2010). En otras palabras, gran parte de los dos primeros libros del *Amadís* presenta un hilo narrativo similar al de la épica: “los poemas épicos suelen seguir unas pautas para el desarrollo de la acción: el paso de pruebas peligrosas o encarnizados combates para restituir un orden primitivo, que había quedado roto por intervención del traidor o del enemigo” (Alvar y Alvar, 1991, p. 13). De esta forma, la aventura no siempre se ve motivada por los impulsos del héroe sino por esquemas binarios que configuran un mundo maniqueo donde el enfrentamiento del bien y el mal, lo bello y lo feo, el orden y el caos es una constante. Hecho que ayuda a evidenciar elementos del héroe épico como es su sumisión, tanto al destino como a sus relaciones de vasallaje que revelan las estructuras de poder presentes en la obra.

Sin embargo, la importancia del factor épico en el *Amadís* se encuentra en un elemento que fácilmente puede pasarse por alto, pero que en realidad desnuda la finalidad y la intencionalidad que Montalvo imprimió en su obra. Si partimos de que la historicidad y el sentimiento nacionalista son elementos inherentes a la épica castellana, pues como afirman Alvar y Alvar (1991) “sin la existencia del [acontecimiento histórico] no pudo originarse la

leyenda y sin la leyenda no podía haber existido el cantar” (p. 45), entonces la combinación de la épica con la “Materia de Bretaña” le permitirá a Montalvo rescatar los valores caballerescos por medio de una ficción de carácter nacionalista que articula “la necesidad de creación de una historia fundacional (que se remonta al pasado mítico), y la función didáctica de la historia como elemento moralizante y educativo de la sociedad que lo escucha y lee” (García de Rivera, 2013, p. 197). En consecuencia, el rescate de todos estos elementos se explica a partir de las mismas prácticas escriturales de la época, principalmente porque el concepto de originalidad en el Medioevo dista mucho de la concepción moderna. Sobre esto, Cuesta Torre (1997) nos advierte que “en la Edad Media crear una obra nueva suponía adscribirse a una tradición, a veces reutilizar personajes y tipos, copiar esquemas estructurales, episodios e incluso argumentos” (p. 58).

De esta forma, el presente trabajo propone una revisión del concepto de caballero que representa Amadís, basada en la transformación que el personaje sufre a lo largo de la obra. La premisa es, pues, que la intervención de Montalvo, en un material de origen medieval, está asociada a una reelaboración de la caballería al interior del *Amadís*, cuyo principal objetivo es promover un nuevo modelo de caballero, de cara al quinto libro del *Amadís*, es decir, las *Sergas de Esplandián*, que en palabras de Prokop (2001) se identifica como la caballería cristiana. Aunque esta idea ya había sido abordada por Amezcua (1972), tal estudio aborda la problemática de la caballería en el *Amadís* y las *Sergas de Esplandián* a partir de un planteamiento que enfrenta a sus protagonistas, de tal forma que Esplandián desarrolla su actuar caballeresco como una respuesta al modelo de caballero que representa Amadís.

En este sentido, la oposición de Montalvo al mundo amadisiano que nos plantea de Amezcua (1972) es clara en la medida en que consideremos que la refundición de Garci

Rodríguez de Montalvo responde al rescate de unos elementos pertenecientes a la tradición épica y caballeresca de la Edad Media, a su transformación y actualización en el incipiente Renacimiento español. De modo que

el concepto de la nueva caballería al servicio de Dios y en contra de los infieles se abre paso y es precisada cada vez más por boca de Esplandián, hasta constituir, como acertadamente dice Gili Gaya, toda una crítica a la caballería tradicional, la que solo busca el propio engrandecimiento, la caballería *per se* representada por su padre [Amadís]. Esplandián lucidamente se opondrá a la caballería bretona, que no conduce sino a la personal exaltación, a la fama perecedera; y, por tanto, se opondrá a su padre. (Amezcuá, 1972, p. 320)

Sin embargo, creemos que, si bien la proposición de Amezcuá (1972) no está equivocada, sí se encuentra incompleta, pues en realidad consideramos que Esplandián es el resultado de un proceso de evolución paulatina del concepto de caballero que Amadís representa. Por lo tanto, la actitud caballeresca que desarrollará plenamente Esplandián en las *Sergas de Esplandián*, ya se encuentra esbozada de manera intermitente en las aventuras de Amadís, hecho que se sustenta en que a lo largo del *Amadís* se manifiestan elementos de la espiritualidad cristiana que propician unos cambios fundamentales para el desarrollo del modelo de caballero que promoverá Montalvo en las *Sergas de Esplandián*.

Esto queda demostrado si tomamos en cuenta el estudio de Prokop (2001) donde, en un análisis comparativo entre el *Amadís* y las *Sergas de Esplandián*, se revela el planteamiento de dos conceptos de caballería diametralmente opuestos, pero que son entrelazados por un elemento intermediario. Así, en el *Amadís* se encuentra una realidad caballeresca que primero se nutre de los paradigmas de la “Materia de Bretaña”, luego se

transforma en un servicio a la dama y, finalmente, termina en un servicio incondicional a la Iglesia católica (pp. 99-100). Por consiguiente, se puede decir que, más que una brusca ruptura entre los conceptos de caballería, Amadís en su actuar caballeresco demuestra una transición hacía una concepción cristiana que inicia con la revitalización de la misma caballería, dado que “para promover ese nuevo modelo caballeresco, se debía previamente recuperar el antiguo, en el que el linaje era fundamental” (Martín Romero, 2012, p. 238).

Así, el análisis evidencia que incluso cuando el comportamiento de Amadís, en relación con el cumplimiento de los códigos de caballería, no sufre ningún cambio, en realidad el desarrollo y la estructura de la obra revelan el germen de una modificación en la concepción del caballero, donde los objetivos y la justificación de la acción caballeresca serán los ejes principalmente afectados. De esta forma, la sucesión de aventuras conlleva a la inactividad de Amadís, que se explica a partir de su necesidad de anteponer los intereses terrenales aun cuando la divinidad se le presentó en múltiples ocasiones, como lo evidencia la lucha contra Famongomadán (I, LV) o contra el mismo Endriago (I, LXXIII). En consecuencia, Amadís pasa a representar un caballero en evolución que tendrá su etapa final de la mano de Esplandián en las *Sergas*, donde la caballería está explícitamente ligada a la religión.

De ahí que el objetivo principal de este trabajo busque, por medio de una aproximación interpretativa, dar cuenta de los elementos de la obra que afectan, alteran y modifican la actitud caballeresca de Amadís en el *Amadís* de Montalvo. Para comprobar esta transformación, nos proponemos, en primer lugar, determinar los motivos que impulsan el actuar caballeresco de Amadís; mientras que, en segundo lugar, analizamos cómo el amor, que parece ser un eje central en la obra, es desplazado por la idea de un servicio a Dios y no

a la dama. Dicho esto, el trabajo se dividirá en dos partes, la primera se ocupará de analizar cómo las aventuras de Amadís están estrictamente permeadas por la búsqueda de la identidad, la fama y el linaje, lo cual demuestra que realmente prima la acción bélico-militar a pesar de las manifestaciones del factor amoroso; tanto así que se puede considerar un cuestionamiento implícito para la idoneidad de Amadís como caballero. Por otro lado, la segunda parte se enfocará en abordar la participación del amor en la constitución de Amadís como caballero y de cómo rápidamente es sustituido por un sentimiento espiritual que lo acerca a una concepción cristiana de la caballería. De este modo, se plantea que el amor al interior del *Amadís* impulsa, en un primer momento, y obstaculiza, en un segundo, la acción caballeresca y que, en consecuencia, el amor entendido como el servicio a la dama empieza a ser reemplazado por la espiritualidad que representa el servicio a Dios.

I

Herencia y tradición: el *Amadís de Gaula* y la tradición medieval

Hablar de caballería en el marco de la tradición literaria medieval es, sin lugar a duda, sinónimo de aventuras y hazañas. Esta afirmación tiene más peso en el marco de los libros de caballerías hispánicos, cuya construcción casi biográfica se convierte en el punto de partida para un proceso de idealización que tiene como fin último la proyección de unos determinados comportamientos y valores que en lo posible la sociedad en la que se enmarca la obra deberá imitar. En el caso del *Amadís*, la relación entre la ficción literaria y la realidad histórica de la caballería es más bien clara, aunque ambivalente. Esto en gran medida se debe a la existencia del *Amadís primitivo*⁴ que Montalvo enmendó y refundió aproximadamente entre 1482 y 1492⁵. En este sentido, no es en lo absoluto fortuito que la concepción caballeresca de Amadís inicie con profundas raíces medievales, pero evolucione paulatinamente hacia una concepción renacentista. Para comprobar esto, basta remitirse a los primeros capítulos de la narración.

En efecto, la doble naturaleza que tendrá el actuar caballeresco al interior del *Amadís* ya es advertido en el prólogo (I, 219-225) de la obra⁶. Aunque en esta parte la contradicción

⁴ Bajo este nombre se conoce la versión original del *Amadís*, la cual estaba constituida de tres libros y sirvió como principal recurso para la refundición de Montalvo. Al respecto, Avalle-Arce ubica la composición del *Amadís primitivo* “hacia 1290 durante el reinado de Sancho IV, cuando comienza el cultivo metódico de la prosa artística castellana” (Avalle-Arce ap. Rodríguez, 2017, p. 5). Por su parte, Lida de Malkiel (2010) no solo apoya y refuerza la idea de la existencia del *Amadís primitivo* vislumbrando a grandes rasgos su comienzo y su desenlace, sino que también compara esta versión primitiva con la versión de Montalvo. De esta manera, se cree que la principal intervención de Montalvo se encuentra a partir en el libro III, donde la supresión de la trágica muerte de Amadís a manos de su hijo, los acontecimientos relacionados con Roma, la adición de un cuarto libro y la continuación con las *Sergas* resultan ser los elementos de mayor importancia que introduce su refundición.

⁵ Cabe recordar que 1508 es la fecha de la impresión de la edición más antigua conocida de la obra; sobre la probable fecha de composición del *Amadís*, ver Cacho Blecua (1996, p. 76-81).

⁶ Sobre el prólogo del *Amadís* y sus contradicciones véase Redondo Goicoechea (1987) y Bognolo (1996), Botero García (2010).

entre la ficción y la realidad de la caballería es evidente, su convergencia radica en que el “didactismo enlazaría de nuevo con las concepciones y modelos historiográficos de su tiempo y justificaría en primera instancia la labor refundidora ofrecida al lector de los cuatro libros de *Amadís* y su continuación, las *Sergas de Esplandián*” (Mérida Jiménez, 1999, p 189). En consecuencia, si bien la postura inicial de Montalvo puede implicar un distanciamiento de su propia obra, en realidad creemos que es la expresión de una “falsa modestia” estrechamente ligada a su función refundidora del *Amadís primitivo* (I, 224-225), pues “el *Amadís* que ahora se descubre presentaría tales enmiendas unidas a tales ejemplos y doctrinas que podría leerse como una obra totalmente nueva” (Mérida Jiménez, 1999, p 190), la cual incluye cambios evidentes en la concepción del caballero que se quiere promover.

Desde esta perspectiva, se puede apreciar que desde el inicio de la obra, una de las principales problemáticas es la constitución de Amadís como caballero a través de un modelo de caballería que, pese a las manifestaciones del factor amoroso, claramente está enfocado en el combate y las hazañas heroicas con el fin de obtener honor, fama y renombre. En palabras de Lobato (2009b): “No hay que olvidar que el principal incentivo para que el caballero literario medieval utilice las armas y demuestre su eficacia es el reconocimiento y que su nombre gane fama” (p. 134). Efectivamente, la consolidación de la identidad de Amadís se da a través de un modelo que realmente no resulta nuevo, pues ya se encontraba en obras de la épica medieval. Al igual que en el *Cid*, el *Amadís* en sus inicios presenta una estructura en la cual

el héroe que se nos presenta . . . está obligado a hacer las andanzas solo, a pesar de estar rodeado de personajes que le acompañan y con los que se relaciona, su mundo

interior sólo lo puede desarrollar por sí mismo, y por lo tanto solo. Así muestra su humanidad. (García de Rivera, 2013, p. 198)

Y aunque esto puede ser explicado desde lo que Alvar y Alvar (1991, p. 55) llaman “motivos y formulas”, la problemática no se resuelve. Por el contrario, abre la puerta a una serie de premisas que no solo permite reafirmar la dimensión épica como parte constitutiva del *Amadís*, sino también como punto de partida para el desarrollo que Montalvo le dará a la figura del caballero. Sin embargo, antes de entrar a analizar la problemática de la identidad, es necesario remitirnos a sus orígenes, los cuales están situados desde el mismo inicio de la narración, más precisamente en los sucesos narrados entorno a su concepción.

De este modo, la primera parte del trabajo estará centrada en demostrar cómo el modelo de caballería, que se encuentra presente en el personaje de Amadís, en los libros I y II del *Amadís* de Montalvo, está mediado por un sentido bélico que se encuentra estrechamente relacionado con el concepto de nobleza tan característico de la Edad Media. En principio se aborda la problemática de la pérdida y búsqueda de la identidad de Amadís que se plantea desde su nacimiento. De ahí que, retomando algunos elementos presentes en la concepción de Amadís, se traza una línea de sentido que permea en gran medida sus motivaciones para armarse caballero. Luego se analiza como las motivaciones a las que nos referimos conllevan una focalización de las aventuras hacia la búsqueda del renombre, la fama y por su puesto la identidad. Por tal razón, se propone que la caballería que representa Amadís, incluso con la manifestación del amor, está centrada en la función bélico-militar, lo cual tiene mayor sustento si se consideran sus aventuras como un cuestionamiento de Amadís para el ejercicio de las armas.

1. El caballero y la guerra: la función militar de la caballería

Al ser la concepción del héroe uno de los tópicos más recurrentes a lo largo de las diferentes tradiciones literarias, acertadamente se ha enmarcado el nacimiento de Amadís bajo la estructura del *mito del nacimiento del héroe*⁷ (Avalle-arce, 1977; Gil, 1995; Duce García, 2016; Lalomia, 2012). De esta forma, si bien el episodio del nacimiento de Amadís ha sido sometido a varios análisis, lo cierto es que resulta necesario retomar algunos elementos, dado que a partir de este no solo se le da el protagonismo a Amadís, sino que también se plantea el camino que lo llevará a ser caballero.

Una síntesis general de lo narrado en este capítulo permite identificar tres momentos cruciales. El primero, y quizás el más llamativo, es que la historia comienza focalizada en las aventuras del rey Perión, padre de Amadís. Si bien esto está contemplado dentro de la estructura del mito del nacimiento del héroe, ya que permite señalar el origen noble de Amadís al ser hijo de reyes (Rank, 1992), lo cierto es que esta situación inicial plantea dos problemáticas que no se deben pasar por alto. Por un lado, la concepción de Amadís al ser considerada por fuera del matrimonio termina siendo ilegítima, mientras que, por el otro, las aventuras en torno a la concepción de Amadís dejan como resultado un legado que el héroe perderá y que servirá como uno de los móviles de su inicio en la actividad caballeresca.

En este sentido, la narración es muy clara al respecto. Basta recordar que de manera explícita sobre la concepción de Amadís el narrador la justifica “ante Dios sin culpa” (I,

⁷ Partiendo de una revisión minuciosa de los mitos de diferentes culturas antiguas, Otto Rank (1992) propone una estructura y unas características generales para el análisis las cuales facilitan la comprensión de todos los aspectos entorno al nacimiento del héroe.

243)⁸, lo cual responde a la problemática de la ilegitimidad. Por su parte, las aventuras heroicas que hasta el momento Perión ha llevado a cabo se convierten en la vena guerrera que, al momento de Amadís recobrar su identidad, justificará en mayor medida los comportamientos que ha asumido, como si de una u otra manera las acciones de Perión trastocaran el comportamiento de Amadís. Asimismo, en el caso de la madre de Amadís, Elisena, esto no resulta del todo diferente, al ser una virgen de sangre real acentúa la pureza del linaje del cual Amadís procede (Martín Romero, 2012, pp. 233-234).

El segundo elemento de vital importancia y que se mencionó rápidamente con anterioridad, es la ilegitimidad de Amadís. El adulterio cometido por Elisena es el que termina enmarcando la entrada de Amadís al mundo heroico. El inminente peligro al que se ven sometidos Amadís y Elisena irremediablemente lleva al lanzamiento del recién nacido a las aguas del río:

Pues assi fueron pasando su tiempo fasta que preñada se sentió, perdiendo el comer, el dormir y la muy hermosa color. Allí fueron las cuitas y los dolores en mayor grado, y no sin causa, porque en aquella sazón era por ley establecido que cualquiera muger por de estado grande y señoría que fuesse, si en adulterio se fallava, no le podía en ninguna guisa escusar la muerte. (I, 242-243)

De este modo, la situación pasa a representar de manera implícita la pérdida absoluta de identidad, hidalguía y estatus familiar. Hecho de fundamental importancia pues, según Gil (1995), “significa la separación del individuo respecto al todo; el niño de esta manera es

⁸ Todas las citas del *Amadís de Gaula* remiten a la edición de J. M. Blecua (1996), por lo tanto, para evitar repeticiones innecesarias, nos limitaremos a indicar en números romanos el tomo y en árabigos el número de página.

arrojado del núcleo y expuesto a la aventura, al amor, a la vida.” (p. 142), y por tal razón, puede considerarse la puerta de entrada al mundo heroico.

Por su parte, el último elemento a considerar es la presencia de la espada y el anillo pertenecientes a Perión. En primer lugar, porque es a través de estos que se explicita la relación directa de Amadís con su pasado, es decir, por medio de la espada y el anillo es que finalmente se insinúa la posibilidad de recuperar su linaje perdido, el cual se incorporará en la configuración de su identidad. Y en segundo, porque “el anillo . . . es signo de elección que sirve para legitimar al héroe. Mientras que la espada es el símbolo de . . . régimen de la verticalidad y el arquetipo monárquico” (Gil, 1995, p. 142), como queda claro cuándo:

Elisena tenía el anillo que el rey Perión le diera cuando della se partió, y metiólo en la misma cuerda de la cera, y ansí mesmo poniendo el niño dentro en el arca le pusieron la espada del rey Perión que la primera noche que ella con él durmiera la echó de la mano en el suelo. (I, 247)

Lo anterior queda mejor demostrado en el momento de la investidura de Amadís, no solo porque se reafirma la simbología expuesta, sino porque estos objetos pasan a ser parte constitutiva de Amadís, incluso al punto de ser identificado por sus padres gracias a la presencia del anillo:

Y luego mandó que le aparejassen las cosas a la orden de cavallería necessarias . . . enbióle por una donzella la espada y el anillo y la carta embuelta en la cera como lo hallara en el arca donde a él halló. (I, 271)

Al respecto, Montaner (2002) afirma que elementos como la espada y sus características o el escudo y los blasones pasan a ser parte de la heráldica, es decir, pasan a

ser parte constitutiva de la identidad del caballero dado que “las armas identificaban a su usuario ante todo como miembro de determinada familia” (p. 271). Por lo tanto, resulta notable cómo Amadís portando la antigua espada de su padre Perión, inicialmente no es reconocido por su familia, lo cual llama la atención, en primer lugar, sobre el origen problemático de Amadís y, en segundo lugar, sobre si esta omisión se trata de una estrategia narrativa que buscaba básicamente condensar el drama y la acción de la obra.

En relación con todo lo anterior, es evidente la ruptura que se empieza a plantear en el *Amadís* respecto a los modelos de caballería plasmados tanto en la *Materia de Bretaña* como en la caballería histórica. De acuerdo con Rodríguez-Velasco (2009) la nobleza puede ser adquirida de dos maneras, la primera, por medio de actos y hazañas llevadas a cabo durante las diferentes aventuras que vive el caballero y la segunda, por herencia, es decir, linaje sanguíneo. En este sentido, teniendo en cuenta que la nobleza hace parte de la caballería⁹, las contradicciones en relación con Amadís son notables en la medida en que se plantea la existencia de una “caballería villana” (no noble) y una cortesana (noble)¹⁰. Esto difiere de la concepción tradicional donde el paradigma del caballero deja de girar en torno a la función militar y la guerra como medio de sostenimiento. De modo que se empieza a incluir la esfera política que provee la corte, que al mismo tiempo evidencia la problemática del origen noble del caballero (Huizinga, 1982, pp. 93-106). En consecuencia, a pesar de que el actuar del caballero en el contexto hispánico seguirá ligado al arte de la guerra, lo cierto

⁹ Al respecto, Martín Romero (2012) advierte que “en el universo artúrico y en el de los libros de caballerías españoles herederos de dicho universo, nobleza, caballería y linaje se encuentran fuerte e indisolublemente unidos: la virtud caballeresca es hija de la nobleza, de la estirpe” (p. 251).

¹⁰ La existencia de estos dos conceptos de la caballería se justifica si se tiene en cuenta “la voluntad de Montalvo de adaptar la obra al modo de pensar de su época” (Prokop, 2001, p. 99), de modo que “para aquellos hombres del siglo XVI que no eran nobles, estos libros les permitían imaginar un mundo en el que el esfuerzo personal se viera recompensado por un medro social, no en vano algunos héroes son armados caballeros antes de que se conozca su linaje” (Martín Romero, 2012, p. 253).

es que, más que introducir nuevos elementos, la literatura hispánica se encargará de profundizar en los comportamientos ligados a la corte, y por tal razón, el amor pasa a tener un rol más importante, más no protagonista pues como se verá más adelante, el factor amoroso rápidamente será sustituido por un sentimiento de espiritualidad cristiana.

2. Amadís caballero: nombre e identidad

Ahora bien, el modelo de caballería basado en la acción militar y la legitimación del linaje junto a la búsqueda de la identidad comprenden de manera fundamental uno de los ejes de los libros I-II. Esto se ve demostrado si se tiene en cuenta el desarrollo narrativo de las aventuras. Como primer punto a resaltar, está la evidente promoción de la guerra que se convierte en uno de los móviles o motivos principales del caballero, dado que es a través de la acción militar que Amadís puede empezar a diferenciarse de los demás caballeros. Por tanto, las hazañas que llevará a cabo marcarán una superioridad que lo llevan a legitimarse tanto frente a la sociedad en la que se circunscribe como frente a los caballeros que considera sus iguales para finalmente alcanzar su identidad. De ahí que la construcción de Amadís como caballero se distancie inicialmente de sus orígenes y se relacione de manera íntima con las hazañas que llevará a cabo, donde el “deambular es una proyección hacia el futuro, cuyo galardón último es alcanzar una identidad” (Trujillo, 2018, p. 43), hecho que se corrobora por las mismas palabras de Amadís al inicio del capítulo XIII del libro I:

Pero yo me tengo por hidalgo, que mi coraçon a ello me esfuerça. Y ahora, señor, me conviene más que ante cavallería, y ser tal que gane honra y prez, como aquel que no sabe parte de donde viene, y como si todos los de mi linaje muertos fuessen, que por tales cuentos, pues me no conocen ni yo a ellos. (I, 272-273)

Lo anterior se presenta de manera más concreta en el rompimiento amoroso de Amadís y Oriana, pues este no solo significa la falta directa a los valores caballerescos sino también la ruptura parcial de la *fábula caballeresca*¹¹, hecho que desemboca en un nuevo ciclo de aventuras. Consecuentemente, la puesta en escena de Beltenebros marca una nueva pérdida de identidad que se manifiesta a través de la supresión de la razón caballeresca que es el amor por Oriana¹². En suma, Amadís pierde momentáneamente el factor que justifica su actuar y sus aventuras, elementos que lo legitiman frente a la sociedad y la cultura en la que se inscribe. En relación con esto, el mismo Amadís manifiesta la cuestión en su dialogo con Gandalín poco después de conocer la carta de Oriana, tras la cual da inicio a su penitencia:

¡Cómo eres loco en esto que dices!; sábeta que no tengo seso, ni coraçon, ni esfuerço, que todo es perdido cuando perdí la merced de mi señora, que della y no de mí me venía todo, y así ella lo ha levado, y sabes que tanto valgo para me combatir quanto un cavallero muerto. (I, 690-691)

Por su parte, la muerte simbólica de Amadís en relación con su transición a Beltenebros resulta consecuente con las acciones narradas hasta el momento. Las alusiones a Amadís como el más “leal amador” trastocan lo hecho en torno a la separación de Oriana

¹¹ La *fábula caballeresca* (Rodríguez Velasco, 2002, 2009, Introducción. Poética del Ordos) hace referencia al proceso que termina transformando la caballería en un elemento político donde la monarquía es el eje central. En este sentido, la caballería, como estructura literaria, se convierte en una categoría necesaria de la política, la sociedad y la moral en la medida en que soporta y vertebrata los sistemas de relaciones individuales e institucionales a través de la promoción de unos modelos de actuar y valores sociales muy bien definidos.

¹² Al respecto, es necesario distinguir entre los objetivos de Amadís/Beltenebros y la justificación de sus actos. En palabras de Prokop (2001), se “presenta a Amadís como a un caballero de tipo bretón o artúrico que se esfuerza en sus aventuras ante todo por conseguir el honor militar y en relación con este la merced de su predilecta dama amada” (p. 112). Esto quiere decir que, en relación con el comportamiento de Amadís, la acción caballeresca prima sobre el mismo factor amoroso, convirtiendo así la búsqueda de aventuras y la realización de hazañas en el objetivo principal.

en la medida en que se exalta aún más la falta cometida, pese a que esta se dio a partir del malentendido propiciado por Ardían. Por lo tanto, el cambio de nombre es un proceso obligado al interior de la obra que tiene más relación con la pérdida de identidad de Amadís que con la penitencia en sí¹³, pues “cambiarse de nombre equivale a un cambio real y afectivo de la personalidad” (Castiglioni ap. Cacho Blecua, 1979, p. 216). De este modo, el cambio implica un nuevo comienzo que parte del olvido de todo lo que le precede, es decir, la omisión total de sus actos y aventuras llevadas a cabo, así lo destaca Montalvo hacia el final del capítulo XLVII:

Assí como oís fue encerrado Amadís, con nombre de Beltenebros, en aquella Peña Pobre, metida siete leguas en el mar, desamparando el mundo, la honra, aquellas armas con que en tan grande alteza puesto era, consumiendo sus días en lágrimas y en continuos dolores, no haviendo memoria de aquel valiente Galpano, de aquel fuerte rey Abiés de Irlanda y del sobervio Dardán. (I, 711)

Por su parte, si bien la acción narrativa está centrada en la búsqueda de la identidad, lo cierto es que la caballería como modelo a seguir está focalizada en el aspecto bélico-militar. Esto se ve reflejado concretamente en el actuar de Amadís en dos momentos particulares de la narración y que terminan siendo, quizá, los hechos más relevantes. El primer momento es la defensa de Gaula del invasor rey Abiés, conflicto basado en asuntos territoriales que demuestran la confirmación de las aptitudes bélico-militares de Amadís. El

¹³ Consecuentemente, el malentendido respecto a la relación de Amadís y Oriana es aclarado relativamente rápido, sin embargo, esto no suscita inmediatamente la recuperación del nombre, sino que, por el contrario, propicia un periodo de transición en el cual Amadís debe rehabilitar su imagen a partir de “[la interrelación de] la guerra contra Cildadán con el resurgir del amor y de las actividades heroicas” (Cacho Blecua, 1979, p. 234). De tal modo que, las aventuras llevadas a cabo bajo el nombre de Beltenebros, puedan ser transferidas a Amadís, marcando así un retorno heroico.

uso del apelativo “Doncel del Mar” a la hora de enfrentar y vencer al rey Abiés, plantea tajantemente la transición hacía la adultez y, en consecuencia, la confirmación del sentido práctico de su función como caballero, dado que “el caballero es una fuerza legítima para administrar justicia y zanjar limpiamente disputas públicas y privadas” (Bueno Serrano, 2011, p. 171).

El combate singular adoptado para la resolución del conflicto significa directamente el cuestionamiento tanto de los valores caballerescos como de la función caballeresca de Amadís, puesto que el triunfo evidencia tanto su eficacia en combate como la capacidad de intervenir en los asuntos políticos del reino, hechos que le permitirán trascender en el oficio de la caballería, además de acarrear un cambio en su comportamiento; basta recordar que poco tiempo después de estos sucesos, Amadís pasa a formar parte de la corte del rey Lisuarte.

Igualmente, resulta más que notable el desnivel que se presenta en este encuentro, ya que no solo se trata de un asunto de estatus social (Doncel < Rey), sino también de fuerza. La dificultad que refleja el combatir semejante adversario no es más la prueba de la idoneidad en la materia marcial, pues implicará una exhibición heroica de habilidades y un engrandecimiento del honor y la honra al evitar muertes innecesarias.

Pero la batalla parecía desigual, no porque el Doncel del Mar no fuese bien hecho y de razonable altura, mas el rey Abiés era tan grande que nunca halló cavallero que él mayor no fuese un palmo, y sus miembros no parecían sino de un gigante. (I, 319)

Por tanto, la victoria completa la primera gran hazaña alcanzada. Tras vencer en fiero combate al rey Abiés, el Doncel del Mar en frente de su familia recibe su verdadero nombre

junto con el reconocimiento de su nobleza (linaje), de manera que se completa el cuadro narrativo que posteriormente será el primer paso para abrir las puertas de la corte del rey Lisuarte, no solo por sus connotaciones caballerescas recientemente confirmadas sino también por la deuda que Amadís adquiere con su amada, que hasta el momento era la única que sabía su identidad y quien da a conocer su verdadero nombre:

Oriana, vuestra amiga, me enbía a [v]os y os doy de su parte esta carta en que esta vuestro nombre escripto... y dízevos que sabe como sois hijo de rey, y que no es ella, por ende, menos alegre que vos, y que pues no conoçiendo a vuestro linaje érades tan bueno, que trabajés de lo ser agora mucho mejor... Y leyendo la carta conosció por ella que el su derecho nombre era Amadís. (I, 322-323)

Por su parte, el segundo momento que demuestra el enfoque bélico-militar que tiene la caballería se da una vez Amadís retoma el oficio de las armas bajo el nombre de Beltenebros. Al igual que la defensa de Gaula, el duelo entre Amadís, ahora Beltenebros, y don Cuadragante engloban el mismo objetivo, es decir, la confirmación del sentido práctico de Amadís como caballero, afirmación cuyo apoyo se encuentra en los paralelismos presentados en ambos combates. El primer paralelo que se presenta es el tamaño del contrincante, las características gigantesas nuevamente se expresan para explicitar la dificultad del combate: “pasando al pie de una montaña, vio por un pequeño camino venir en un gran cavallo vayo un cavallero tan grande y tan membrudo, que no parecía sino un gigante.” (I, 776).

El segundo paralelo y, quizás, el más importante es la diferenciación que se hace a partir del renombre o el estatus. Si bien con Abiés queda más clara la desigualdad (Rey/Doncel), en la lucha con Cuadragante se presenta una situación similar a través de las

palabras cruzadas entre los personajes antes del combate: “A mí llaman Beltenebros —dixo él—, y así por el nombre como por ser de poca nombradía no me conoceréis más que ante, mas comoquiera que yo sea de estraña y apartada tierra” (I, 777-778).

De este modo, tanto las características del enemigo como el anonimato de Beltenebros hablan directamente sobre el reconocimiento y las consecuencias de derrotar a Cuadragante; dicho de otro modo, no solo se volvería a confirmar el dominio de las armas, que es el objetivo principal, sino que también se marca el inicio del retorno de Amadís como caballero ideal, ya que “la pelea es la reafirmación del nuevo ciclo vital comenzado y relacionado con su etapa precedente” (Cacho Blecua, 1979, p. 235).

Adicionalmente, resulta llamativo recalcar la recurrencia de gigantes o contrincantes similares a gigantes en las peripecias de los caballeros medievales, pues hasta cierto punto, esto no solo exalta la dificultad del encuentro sino también su valentía. Como lo afirma Campos García Rojas (2009): “[los gigantes] son, por excelencia, enemigos del caballero, quien al enfrentarlos y vencerlos, no sólo libera hermosas doncellas, sino que deja testimonio de su valentía, de sus virtudes y de su protagonismo heroico” (p. 999). De este modo, la presencia de los gigantes en el contexto del *Amadís* revela el verdadero estatus del caballero, pues da a entender que es quien se termina configurando como aquel que “no combate por su país sino por ganar fama y honra personales y se mueve en función del amor” (Onofrio, 2018, pp. 37-38).

Ahora bien, dando por hecho que el triunfo sobre Abiés es la iniciación en la caballería y la batalla contra Cuadragante sirve como punto de partida para el regreso de Amadís, en ambos episodios el traslado hacia el espacio de la corte es lo más apropiado, no solo porque Oriana se encuentra allí para el primer caso y la corte no se ha perturbado para

el segundo, sino porque de manera definitiva la corte, parafraseando a Gonzáles (2004-2005, pp. 128-129), tiene una función centrípeta la cual congrega en último término a los mejores caballeros. De esta forma es a partir de ella que se crea un elitismo en el cual solo los más valientes y aguerridos caballeros la conforman, pues se teje una relación recíproca donde el honor, la honra y la fama son los elementos de mayor importancia, por encima de las relaciones económicas, como lo afirma Lisuarte ante la mesnada que comanda:

Los reyes no son grandes solamente por lo mucho que tienen, mas por lo mucho que mantienen ... Ciertamente, no, si gastadas no fuesen allí donde se deve; luego bien podemos juzgar qu'el buen entendimiento y esfuerço de los hombres es el verdadero tesoro. (I, 542)

Así, la corte adquiere una importancia mayor pues, de una u otra forma, se convierte en el foco de la caballería, que además trae consigo unos cambios sustanciales en el comportamiento de los caballeros. Por lo tanto, se puede decir que Amadís, en ambos casos, “necesita emprender un nuevo camino de aventuras y [re]habilitar su identidad caballeresca. Debe hacerse con un nombre, una fama, como si comenzara de nuevo sus experiencias” (Cacho Blecua, 1979, p. 234), las cuales, por su puesto, estarán estrechamente relacionadas con el ejercicio de las armas, la búsqueda de aventuras y justicia. Por tanto, es clara la cercanía del comportamiento de Amadís al modelo bretón donde el engrandecimiento personal es lo más importante, que al mismo tiempo acentúa lo que hasta el momento venimos afirmando. La transición de la individualidad a la colectividad no es más que uno de los reflejos que trae consigo el paso de lo medieval, influenciado por la dimensión épica, a lo renacentista donde la caballería pasa a jugar un rol totalmente diferente dada la inclusión de las dimensiones amorosas, cortesas y religiosas.

II

El *Amadís* renacentista: la espiritualidad cristiana y la superación del amor mundano

Aunque el amor constituye el hilo conductor del *Amadís*, lo cierto es que su función al interior de la narración queda bastante opacada si tomamos en consideración la intencionalidad de Montalvo. Si partimos de que en el *Amadís* se presenta “una etapa de amor cortés y otra de amor poscortés” (González, 2004-2005, p. 120), entonces la oposición al mundo amadisiano del que nos habla Amezcua (1972), donde se presenta “el matrimonio de Amadís. . . como una disminución de la voluntad lúdica del personaje, como una señal de decadencia caballeresca” (p. 326), cobra mayor sentido si tomamos el amor como un factor que justifica y al mismo tiempo obstaculiza la acción caballeresca. En este sentido, la oposición a las prácticas amorosas encabezadas por Amadís/Oriana, frente a relaciones más licenciosas como las de Galaor, forma parte del proceso de idealización que transforma de manera rotunda el comportamiento del caballero (González, 1994, pp. 61-62), no por nada a Amadís se le considera el “más leal amador”.

No obstante, esta situación no quiere decir que la figura femenina o el amor en sí mismo deje de ser parte constitutiva del caballero o del quehacer caballeresco. Por el contrario, el factor amoroso, como modelo del género caballeresco, se exalta de diferentes maneras. En efecto, teniendo en cuenta los matices que trae consigo los diferentes roles que asume la mujer en el contexto del *Amadís*, el protagonismo de la mujer se ve plasmado en su activa participación en los devenires amorosos. Un ejemplo claro lo presenta Aguilar (2004), quien define a Briolanja no solo como competidora por el amor de Amadís, sino también como un agente que modifica el comportamiento del caballero dado que

la solicitud amorosa de la doncella [Briolanja] sitúa al héroe [Amadís] en una encrucijada de difícil resolución, pues el requerimiento y el don otorgado ocasionan un conflicto entre el honor caballeresco y uno de los códigos del amor cortés: la fidelidad a la amada. (p. 7)

De esta forma, el factor femenino se empieza a hacer cada vez más notorio a través del “protagonismo de la mujer [que] cobra cada vez más relevancia, un aspecto insinuado ya con la aparición de las amazonas en las *Sergas de Esplandián* y que se reforzará con doncellas guerreras como Florinda del *Platir* o Claridiana, del *Espejo de príncipes y Caballeros*.” (Aguilar, 2002, p. 439), protagonismo que, al igual que el cambio del comportamiento caballeresco que venimos exponiendo, también resulta rastreable en el *Amadís*.

En relación con todo lo anterior, la definición del amor al interior del *Amadís*, o más bien de los libros de caballerías en general, resulta más que variable. Estudios como el de Beysterveldt (1981), por ejemplo, diferencian entre el *amor cortesano* y el *amor caballeresco*, conceptos que más que tener profundas diferencias, en realidad tienen puntos de encuentro y abundantes similitudes¹⁴, de modo que la problemática en torno a estos conceptos implica más un asunto de procedencia que de definición como tal. Aunque es necesario aclarar que, en relación con las letras hispánicas, la distinción de ambos conceptos presenta una problemática secundaria en la medida en que “el tema del amor caballeresco tiene clara precedencia sobre el del amor cortés” (Beysterveldt, 1981, p. 409)¹⁵.

¹⁴ Algunas de las coincidencias son: 1) el amor como servicio a la dama, 2) la necesidad de guardar el secreto del amor, 3) el amor produce ceguera, 4) el enamorado tiembla de emoción al ver el objeto de su amor, 5) llanto, tristeza, suspiros, desmayos debido al amor, entre otros (Ruíz de Conde, 1948, pp. 181-183).

¹⁵ Sobre el concepto de amor en la literatura caballeresca véase Martín Romero (2008, 2010), Jiménez Santamaría (2002).

Dicho esto, más que la búsqueda de una caracterización categórica del amor que Amadís profesa por Oriana o los tipos de amores que se encuentran en el *Amadís*, nuestro interés en relación con este concepto es evidenciar su importancia en la constitución de Amadís como caballero, así como su posterior sustitución por el bien mayor que representa la espiritualidad cristiana, la cual poco a poco se empieza a configurar como el móvil del caballero.

Por lo pronto, es claro que gran parte de la relación amorosa construida entre Amadís y Oriana sigue la estructura del *amor cortés*¹⁶ (Martín Romero, 2008). En consecuencia, antes de abordar el desarrollo del concepto de religiosidad que empieza a tener más importancia a partir del libro II, irónicamente tras la unión sexual de los amantes, es necesario analizar el papel que de una u otra manera desempeña el factor amoroso en la primera parte de la obra.

A partir de aquí, se aborda el papel que desempeña el amor en relación con el actuar de Amadís y la manera en que se va reemplazando este concepto por un sentido espiritual de la caballería. En una primera instancia se analiza precisamente cómo el amor se convierte más en la justificación de las aventuras que en el objetivo *per se* de ellas. Así como también, se convierte en el factor que termina facilitando la entrada de Amadís/Beltenebros a la corte. Después el texto se enfoca en evidenciar la caballería de corte espiritual que, si bien se desarrolla más concretamente en las *Sergas de Esplandián*, ciertamente su germen ya se

¹⁶ Dentro de las características fundamentales del amor cortés se encuentran: “1.- El amante ha de ser obediente a su dama; 2.- asimismo ha de mantenerse fiel y leal. 3.- Ha de guardar el secreto de amor y evitar así a los calumniadores (los ‘lauzengiers’ provenzales o los ‘mezcladores’ de la literatura castellana), 4.- porque el amor se contempla especialmente fuera del matrimonio, es un amor adúltero. 5.- El amante considera que su amada es un ser superior a él, 6.- por ello, para expresar sus sentimientos acude al lenguaje del feudalismo: 6.1.- en el que él se ve como el vasallo, mientras que 6.2.- su amada es su señor feudal (de ahí que se utilice el masculino para referirse a ella: ‘midons’ o, en castellano, ‘mi señor’), 6.3.- a la que debe el servicio de amor, calco del servicio feudal. 7.- En ocasiones, la distancia entre amante y amada aumenta hasta el infinito, de manera que la dama se convierte en el dios del amante; esto se ha llamado la religión de amor” (Martín Romero, 2008 p. 122).

encuentra presente en la segunda mitad del *Amadís*. De este modo, la intervención de las divinidades cristianas, como Dios o la Virgen, se convierten en un punto destacado de la narración. En relación con el cambio hacia el sentido espiritual de la caballería, se aborda la forma en que el amor, para el final del libro IV, se convierte en un obstáculo para Amadís y, por tanto, lo lleva a la inactividad caballeresca.

1. El caballero cortesano: la relación entre el amor y el ingreso a la corte

Uno de los momentos en los que el factor amoroso ciertamente se convierte en una centralidad es precisamente cuando se plantea la posibilidad de que Amadís forme parte de la corte del rey Lisuarte. En este sentido, si bien la relación entre la corte y el amor es evidente, el rol que asume Oriana es vital para el desarrollo de los hechos en esta parte de la narración. Según Jiménez Santamaría (2002), “Oriana marca la naturaleza de este héroe [Amadís], que nace a su vida como caballero bajo el signo del amor” (p. 195), lo que a grandes rasgos significaría que la búsqueda y el encuentro del amor sería el objetivo *per se* de Amadís. Sin embargo, un análisis profundo de las actitudes de este personaje revela que sus objetivos distan de esta concepción.

A pesar de la gran importancia que tiene el amor en la constitución del caballero (Lobato, 2008), lo cierto es que, al interior del Amadís se plantea más como un complemento para la idealización, pues más allá de desplazar o sustituir la necesidad del combate o la búsqueda de la aventura, por ejemplo, realmente se convierte en la razón por la cual los caballeros justifican su actuar, puesto que el caballero tiene “la necesidad de mostrar el valor, exponerse a peligros y acreditar la fuerza de padecer y de dar la sangre, todo por su dama.” (Huizinga, 1982, p. 108). De este modo, a pesar de que el factor amoroso aparece desde los

inicios de la narración, no es hasta el ingreso a la corte o la estadía de Amadís en la Peña Pobre cuando el amor juega un papel realmente decisivo.

Así, el amor es determinante para Amadís en la medida en que se plantea como un complemento de la acción bélica, al punto de convertirse en la justificación de sus aventuras, como lo afirma Cacho Blecua (1979) “el amor conlleva la realización de acciones caballerescas” (p. 173). Esto queda particularmente demostrado cuando Amadís se lamenta de su suerte y parece comprender que aspirar a una vida amorosa implica encontrar su identidad, por un lado, y un renombre por el otro:

—Ay, cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien, ¿cómo fueste tan osado de meter tu coraçon y tu amor en poder de aquella que vale más que las otras todas de bondad y fermosura y de linaje? ¡O cativo!, por cualquiera destas tres cosas no devía ser osado el mejor cavallero del mundo de la amar, que más es ella fermosa que el mejor cavallero en armas, y más vale la su bondad que la riqueza del mayor hombre del mundo, y yo cativo que no sé quien so, que bivo con trabajo de tal locura que moriré amando sin jelo osar dezir. (I, 306)

De igual forma, esta problemática es reforzada por la actitud asumida por Amadís a la hora de determinar los objetivos que deberá cumplir como caballero, principalmente porque esto significa que en un primer momento ejercerá una caballería sobre todo centrada en la acción bélico-militar, aunque esto precisamente no quiere decir que el factor amoroso no se encuentre presente:

Pues passando el tiempo, entendió el Donzel del Mar en sí que ya podría tomar armas si oviese quien le hazer cavallero; y esto desseava él considerando que él sería tal y haría tales cosas por donde muriesse, o viviendo su señora le preciaría. (I, 270)

De hecho, este mismo fragmento revela que el amor precisamente se convierte en la justificación de la vida caballeresca en la medida en que debe “realizar hazañas que permitan que ella [Oriana] lo vea; eso lo motiva a pedir, a su corta edad, ser armado caballero” (Lobato, 2012, p. 120). En consecuencia, la primera repercusión notable, en cuanto al amor se refiere, se da en el marco de la invasión de Gaula anteriormente analizada, pues de una u otra manera es Oriana quien devuelve a Amadís la nobleza perdida, incluso si se considera que:

es cierto que el héroe, como hijo natural del rey Perión de Gaula y la princesa Elisena de Bretaña, es noble por linaje, pero también lo es que, al mismo tiempo, se ve forzado a ganar de forma individual un rango en el aristocrático mundo en el que vive logrando sonadas victorias; la fama de sus hazañas precede a la de su linaje, que sólo se conocerá posteriormente. (Martín Romero, 2012, pp. 233-234)

En esta misma línea de sentido, la situación se repite con Beltenebros. Si anteriormente Oriana fue quien dio a conocer el verdadero nombre del Doncel del Mar, en esta oportunidad será ella quien posibilite la inserción de Beltenebros en la corte, pues se trata de un caballero desconocido y extraño quien apenas ha probado su valía. Por tal motivo, la prueba de la espada y el tocado de flores revelada por el escudero Macandón no resulta fortuita. Si partimos de que es el amor el que posibilite el acceso de Amadís a las altas esferas del poder, la prueba desempeña un papel fundamental, pues su superación lo sitúa como el mejor de los amadores, así lo evidencian los términos en los que se presenta y define la prueba:

Esta spada no la puede sacar de la vaina sino el cavallero que más que ninguno en el mundo a su amiga amare, y cuando en la mano deste tal fuere, la meitad que agora arde será tornada tan limpia y clara como la otra media parece. (I, 796)

De este modo, la superación de la prueba sirve para confirmar el factor cortés de Beltenebros que le permite acceder de manera parcial a la corte por las razones comentadas anteriormente. Sin embargo, esto no resulta suficiente para considerarlo oficialmente caballero de la corte, a pesar de que el testimonio del vencido Cuadragante y la derrota de Famongomadán corroborarían las destrezas para la batalla. Por tal razón, resulta idónea la participación de Beltenebros en la batalla contra Cildadán, donde finalmente se revelará su verdadera identidad. En consecuencia, la sucesión de actos que se dan hasta la aparición de Amadís sirve en gran parte para rehabilitar la figura de Beltenebros (Cacho Blecua, 1979, p. 234), cuya fama, honra y hazañas se verán agregadas y trasferidas a Amadís por medio de la última proeza, salvar de la muerte al rey Lisuarte, vaticinada por Urganda la Desconocida:

Y firió el cavallo de las espuelas y apretó su espada en la mano, y alçando al gigante, lo firió de toda su fuerça en el braço diestro con que al Rey levava y cortógelo cabe el codo ... Cuando Beltenebros vio que por aquel golpe avía muerto aquel bravo gigante y librado al Rey de tal peligro, començó a dezir a grandes bozes:

—¡Gaula, Gaula, que yo soy Amadís! (I, 825-826)

Además, se evidencia la tensión entre la dimensión épica y la cortés. A pesar del papel que juega la prueba de la espada y el tocado en lo relacionado con Beltenebros y la corte, la importancia ideológica de la batalla contra Cildadán es resaltada por el grito de batalla de Amadís, propio de la épica. De hecho, el énfasis puesto en la procedencia geográfica del

héroe implica convocar a la “nación” en la cristalización heroica del personaje. En consecuencia, Amadís pasa de ser un individuo “enamorado”, a ser el representante de toda una colectividad, por cuyos valores lucha ferozmente para derrotar a sus agresores y restituir el orden natural.

Por su parte, el escenario que enmarca el retorno de Amadís demuestra una serie de elementos que impulsan el acto en sí, es decir, si bien la serie de actos que se venían gestando hasta el momento era de gran importancia para la narración, la salvación de Lisuarte genera un doble impacto. En primer lugar, marca la clara transición de una identidad a otra que nuevamente implica un cambio en el actuar, y en segundo, evidencia el paulatino desplazamiento de Lisuarte como rey ideal, pues es a partir de este episodio que poco a poco se empiezan a revelar los errores que lo conllevan a su caída.

Así, en lo que concierne al comportamiento de Amadís, en primera instancia se revela que de manera clara se desarrolla un modelo de caballería cercano al concepto histórico el cual tiene su base en la acción bélica (Flori, 2001; Huizinga, 1982), como una de las formas para alcanzar su nobleza (Martín Romero, 2012). Igualmente, la confirmación de su estirpe lo obliga a sobrepasar los límites de los valores caballerescos que representa, no solo porque su función como caballero ha sido trastocada por la misma fama de su padre, sino también porque se convierte en la proyección de los valores que la sociedad debe imitar. Por tal razón, la persecución de la fama, el honor, la honra y, por supuesto, su identidad, se convierten en algunos de los ejes centrales de la primera parte de la narración, incluso por encima del amor, puesto que “lo heredado y lo adquirido se condicionan mutuamente y se autoexplican, pues el caballero llegará a la cúspide de su estamento a través de las aventuras” (Cacho Blecua, 1979, p. 134).

Por su parte, la irrupción del amor en la narración conlleva un cambio sistemático en el modelo de caballero que representa Amadís; ya la acción no está solamente focalizada en las acciones guerreras, sino que estas se ven contrapuestas a un actuar que tiene como premisa principal la mesura y la sapiencia, dado que el objetivo último del caballero será presentarse como servidor de una corte y empezar a fungir un rol más político-social que exclusivamente militar. Al respecto, Trujillo (2018) nos advierte que:

el reconocimiento de las armas forma parte de la nombradía de un caballero: su valor social y su pertenencia al linaje. Los jóvenes caballeros que han de alcanzar su lugar en la corte y en la estima nobiliaria han de demostrar en cada aventura de su itinerario su valor, cortesía y generosidad. (p.45)

2. La superación del amor y el cambio en el papel de Oriana

En relación con todo lo anterior, es evidente que el amor juega un papel importante más no central, principalmente porque poco a poco va perdiendo protagonismo frente al sentido y función religiosa que empieza a ejercer el caballero, que al mismo tiempo parece tener raíz en la intervención de Montalvo, cuya intencionalidad propende a la proyección de un nuevo modelo de caballería (Amezcuca, 1972, p. 323; Martín Romero, 2012, p. 238).

En este sentido, el germen del cambio de la caballería subyacente a Amadís se da hacia el capítulo LV, donde tiene lugar la pelea entre Beltenebros y el gigante Famongomadán. De acuerdo con Cacho Blecua (1979, p. 236) la oposición de fuerzas en este encuentro es clara, mientras el enemigo es identificado por su práctica profana “de degollar muchas donzellas delante de un ídolo que en el Lago Herviente” (I, 786), Beltenebros está rodeado por un aura religiosa que no solo le permite enfrentar a los enemigos sino también

salir vencedor. De este modo, a pesar de la invocación de la amada al momento de enfrentar el peligro, la narración da pistas contundentes sobre la manifestación y presencia de la divinidad. Por ejemplo, el cruce de palabras inicial entre Famongomadán y Beltenebros es muy esclarecedor:

—Cativo sin ventura, ¿quién te puso tal osadía que ante mí osasses parecer?

—Aquel Señor —dixo Beltenebrós— a quien tú ofendes, que me dará hoy esfuerço con que tu gran sobervia quebrada sea. (I, 788)

El fragmento, por su puesto, revela un escenario moralizante que enfrenta el bien contra el mal, independientemente de sus actuantes. La clara identificación de los enemigos, más por sus prácticas, que por sus características o destrezas en batalla no son más que la manifestación momentánea del nuevo cambio que se empieza a gestar en la caballería, en pocas palabras “no es la fuerza del caballero, si no su creencia en la divinidad lo que le permite vencer” (Martín Romero, 2005, p. 1118). El aplazamiento del encuentro con Oriana en favor de la rectificación de las ofensas del gigante, empieza a poner en tela de juicio la banalidad que representa la persecución de unos intereses individuales. Incluso si se considera que el triunfo ciertamente contribuirá a la rehabilitación de Amadís como caballero, elementos como el amor, la fama y la honra quedan desdibujados por el mismo tratamiento de la situación, la cual queda elevada a una lucha entre Dios y el diablo, en palabras de Carmona Fernández (2003):

Dios es el principio del Bien y de todo lo que existe y que hay que esquivar cualquier suerte de dualismo, no queda más remedio que quitarle entidad al diablo; en

consecuencia, en la ortodoxia cristiana y como manifestación del Mal, el demonio se diluye y pierde entidad. (p. 12-13)

En esta misma línea de sentido, el episodio es de mayor trascendencia y por su puesto de mayor profundidad. Un análisis detenido de la narración revela que incluso con la brevedad del combate, en un inicio parece estar bastante parejo, al punto de tornar incierto su desenlace. A pesar de su destreza, Basagante, hijo de Famongomadán, logra acertarle un golpe en la cabeza a Beltenebros, lo cual conlleva a que los espectadores, creyéndolo herido de muerte, invoquen la presencia de Dios y la Virgen:

Leonoreta con sus niñas y donzellas, que de rodillas en la carreta estaban, alçadas las manos al cielo, rogando a Dios que de aquel peligro las librasse; mesaron sus cabellos y dieron muy grandes gritos y bozes llamando a la Virgen María. (I, 790)

Como es de esperar, Beltenebros retira su yelmo para descubrir que no sufrió daño alguno y arremete nuevamente contra sus enemigos para finalmente salir vencedor. Sin embargo, la situación no reduce su intensidad, por el contrario, la muerte del gigante impulsa aun más, tanto el enfrentamiento del bien y el mal antes enunciado, como la función punitiva del héroe, pues las acciones y palabras del personaje confirman su papel de antagonista ideológico y por ende justifican su muerte:

y cayó a la otra parte revolviéndose por el campo con la cuita de la muerte . . . y cuando vio a su hijo muerto, comenzó a blasfemar de Dios y de Santa María su madre, diziendo que no le pesava de morir sino porque no havía destruido sus iglesias y monasterios porque consentían que él y su fijo fuesen vencidos y muertos por un solo caballero, que no esperavan ser por ciento. (I, 790)

Retornando al fatal golpe, si bien la narración es muy clara sobre el cómo y el dónde Beltenebros es golpeado, la invocación de las dos figuras religiosas es remarcable y de gran importancia. Esto en parte se debe a que es una nueva manifestación de la divinidad, puesto que a los ojos de los espectadores y quizá para el mismo Beltenebros, la evasión de la muerte se debe gracias a la intervención de Dios y la Virgen. En consecuencia, es claro que, en el marco de esta batalla, para el actuar caballeresco lo importante es “mostrar no tanto la extraordinaria capacidad bélica del protagonista como sus virtudes cristianas: perseverancia en las buenas acciones, constancia ante la adversidad y fe en Dios” (Martín Romero, 2005, p. 1117).

De este modo, a pesar de las grandes cualidades marciales y, en definitiva, la superioridad numérica del enemigo, Beltenebros sale vencedor del encuentro gracias a la unión de su destreza en combate con su fe. Sin embargo, es necesario resaltar que la intervención divina parece gozar de un énfasis y una importancia superior a las habilidades de combate. Así, las palabras dirigidas al ya moribundo Famongomadán, tras dar muerte a Basagante, resaltan, no el desempeño del caballero en combate, sino la superioridad moral del dogma cristiano frente a otras prácticas religiosas:

Beltenebros hincó los inojos en la tierra, dando gracias a Dios por la merced grande que le fizo, y dixo a Famongomadán:

—Desesperado de Dios y de la su bendita Madre, agora padeçeras las grandes cruzeas tuyas.

Y fízole quitar las manos de la herida, y dixo:

—Ruega al tu ídolo que por cuanta sangre inocente le ofreçiste que te guarde no salga essa que la vida te quita. (I, p. 790)

Por lo pronto, en lo que concierne a este episodio particular, es claro que, por encima de los sucesos narrados, los combatientes se desdibujan en aras del planteamiento de un mundo maniqueo que tiene un principio moralizante, donde el papel asumido por Beltenebros se justifica a partir de su convivencia con el ermitaño Andalod, dado que “tras su estancia en la Peña Pobre, ha asumido un carácter religioso casi inexistente con anterioridad” (Cacho Blecua, 1979, p. 240).

Asimismo, este no es el único episodio donde se evidencia una suerte de cuestionamiento sobre la caballería. Si bien se presentan situaciones donde Amadís asume un rol de cristianización, lo cierto es que la más importante, tanto para el héroe como para la narración, es definitivamente el encuentro con el Endriago. El episodio, además de tener unos evidentes paralelos con los motivos narrativos antes mencionados, presenta un acrecentamiento de los mismos. Si con Famongomadán se infiere que la causa del enfrentamiento son los designios de Dios, en el caso del Endriago no hay inferencia alguna, Amadís directamente proclama que la razón de su acto está directamente relacionada con la purga del mal, la purificación de la Ínsula del Diablo y, en términos generales, el servicio a Dios:

Maestro, grandes cosas me havéis dicho, y mucho sufre Dios Nuestro Señor a aquellos que le desirven, pero al fin si se no emiendan, dales pena tan creçida como ha sido su maldad. Y agora os ruego, maestro, que digaís de mañana missa, porque yo quiero ver a esta ínsola, y si Él me dereçare, tornarla a su santo servicio. (II, 1137)

La oposición al Endriago conlleva, pues, a que esta aventura sea considerada el cenit de la carrera caballeresca de Amadís. A pesar de que su empresa no termina allí, esta batalla representa la más fiera y difícil hazaña hasta ahora realizada. En este sentido, el episodio revela un paralelo que eleva la tensión y el dramatismo. Al igual que el combate con Abiés, Amadís decide enfrentar al enemigo en solitario, haciendo desarmar a Gandalín su escudero para evitar muertes innecesarias:

¿Quién te ha puesto en tal cosa? Desármate, que si lo fazes para me servir y me ayudar, ya saber tú que no ha de ser perdiendo la vida, sino quedando con ella para que la forma de mi muerte puedas recontar en aquella parte que es la principal causa y membraça por donde yo la recibo. (II, 1139).

Sin embargo, la situación trasciende la posible muerte de Gandalín. Las mismas palabras de Amadís dan cuenta de que, además de la búsqueda de una muerte heroica, los héroes necesitan quien atestigüe y narre sus aventuras. De modo que, no solo contribuya directamente con el engrandecimiento que tanto persigue, sino también asegure su pervivencia en el tiempo. En consecuencia, el episodio va adquiriendo importancia gradualmente, no solo por el gran riesgo que corre Amadís, y, por supuesto, la posibilidad de su muerte, sino porque a grandes rasgos “el Endriago no es sólo representación del mal, sino también resultado del incesto, una relación opuesta al amor que une a Amadís y Oriana; de esta manera, la bestia se presenta como una antítesis de Esplandián” (Martín Romero, 2019, p. 1285).

De la misma manera, aunque los combates subsiguientes serán importantes, no tendrán las dimensiones del Endriago, puesto que la gradación de los enemigos a partir de allí va en decadencia. Al respecto, Carmona Fernández (2003) nos dice que: “las aventuras

y combates de los caballeros se gradúan en creciente dificultad: combate contra un temible caballero, después con varios, seguidamente con un gigante para acabar venciendo a un gigante y finalizar enfrentándose a fuerzas sobrenaturales.” (p. 14). La ruptura es clara; el retorno de Amadís a combatir caballeros, que si bien se describen con gran fealdad (Ardán Canileo), o a participar de combates de gran envergadura (batalla naval para salvar a Oriana), no tienen características superlativas ni mucho menos sobrenaturales.

Además, aun cuando la descripción dada sobre la apariencia del Endriago es bastante detallada, el énfasis puesto sobre su origen es de mayor importancia. Nuevamente las prácticas identifican al enemigo y están asociadas a la existencia de fuerzas del mal que perturban el orden natural del mundo, en palabras de Marín Pina (1993): “la bestia concebida se interpreta como obra del diablo, al que tradicionalmente se le atribuía capacidad para engendrar monstruos.” (p. 29). Así, la práctica incestuosa del gigante Bandaguido no solo es un atentado contra las normas morales de la sociedad, sino que también da origen a un monstruo creado por el mismísimo diablo: “Y luego ese día públicamente ante todos tomó por mujer a su hija Bandaguida, en la cual aquella malaventurada noche fue engendrado una animalia por ordenanza de los diablos, en quien ella y su padre y marido creían” (II, 1132).

En consecuencia, el deseo de Amadís de combatir a pesar de la sobrenaturalidad de la bestia, no modifica en absoluto su comportamiento en cuanto al código de caballería se refiere, por el contrario, lo potencia al hacer una genuina demostración de valentía y coraje:

Mas el Cavallero de la Verde Spada le respondió que si aquel inconveniente qu’él dezía tuviese en la memoria, escusado le fuera salir de su tierra para buscar las peligrosas aventuras; y que si por él algunas havían passado, sabiéndose que ésta dexava, todas ellas en sí quedavan ningunas, así que a él le convenía matar aquella

mala y desemejada bestia o morir, como lo debían fazer aquellos que dexando su naturaleza a la agena iban para ganar prez y honra. (II, 1138)

El fragmento es claro. La idea de Amadís de revitalizar su labor como caballero, así como la búsqueda de honor y renombre, vuelven a formar parte de los ejes fundamentales de la acción. Sin embargo, es necesario señalar que, si bien no cambia el comportamiento, sí se presenta un cambio fundamental en la motivación, que proviene precisamente de la evocación de Dios: “y el alva del día venida, el maestro cantó missa y el Cavallero de la Verde Spada la oyó con mucha humildad, rogando a Dios le ayudasse en aquel peligro que por su servicio se quería poner” (II, 1137). De esta forma, el desplazamiento del factor amoroso es claro y evidente, puesto que “el uso de las armas va mucho más allá de los propósitos bélicos o cortesés . . . se integra una nueva motivación para su ejercicio por parte del caballero: la perfección espiritual” (Lobato, 2009a, p. 130).

En relación con esto, la intervención de la divinidad o, más concretamente, de Dios se hace realmente explícita en el marco del combate con el Endriago. A pesar de la destreza y el esfuerzo de Amadís a la hora de combatir, este solo logra herir al enemigo. De este modo, tras dañar su lanza, su espada e incluso su escudo, Amadís comprende que, sin la participación de Dios en el combate, no será capaz de vencer:

Y el Endriago echó las uñas en la lança y tomóla con la boca, y hízola pedaços . . . Y en tanto que el diablo lo despedaçó todo con sus muy fuertes duras uñas. Ovo el Caballero de la Verde Spada lugar de levantarse; y como sin escudo se vio, y que la spada no cortaba ninguna cosa, bien entendió que su fecho no era nada si Dios no le endereçase a que el otro ojo le pudiese quebrar. (II, 1143)

Aunque el combate comprende un esquema más o menos fijo¹⁷, el dramatismo de la situación es claro. La intensidad del combate aumenta a través de un desesperado ataque por parte de Amadís que desdibuja los combatientes pues “su combate se convierte entonces en la lucha contra el enemigo de Dios, contra el Mal, y cobra una dimensión alegórica” (Marín Pina, 1993, p. 31). Al igual que en el episodio de Famongomadán, se abre paso a un combate entre dos fuerzas antagónicas, donde Dios se presenta como un participante más — característica propia de la épica— que dota al caballero de una fuerza sobre humana, la cual le permitirá salir vencedor:

Y como las cosas passadas de su propia servidumbre se caen y pereçen, y ya enojado Nuestro Señor qu’el enemigo malo oviesse tenido tanto poder y fecho tanto mal en aquellos que, ahunque pecadores, en su santa fe cathólica creían, quiso darle esfuerço y gracia special, que sin ella ninguno fuera poderoso de acometer ni osar esperar tan gran peligro, a este cavallero para que sobre toda orden de natura diesse fin. (II, 1144)

Por supuesto, el desenlace del combate es previsible. Amadís sale victorioso no sin salir gravemente herido. Esta vez ni su destreza, ni sus armas y mucho menos el amor por su amada han sido suficiente para finalizar su aventura. A pesar de que Oriana es mencionada para evidenciar el gran valor que Amadís obtiene de ella, es realmente su fe en Dios la que permite derrotar al Endriago. De allí radica la importancia de que esta aventura esté mediada

¹⁷ La estructura narrativa del combate contra el Endriago sigue el esquema que describe Marín Pina (1993) y comprende un tópico recurrente en los libros de caballerías inaugurado por el *Amadís*: “el monstruo agrade al héroe con sus armas naturales y éste le ataca en las partes desprotegidas de su cuerpo. La pérdida de algún miembro y la consiguiente de sangre encaminan el combate favorablemente para el héroe, que casi siempre acaba luchando cuerpo a cuerpo con su contrincante hasta matarlo de un golpe en la cabeza o en la barriga.” (p. 30).

por la imagen de Dios. Por lo tanto, “el episodio puede entenderse como un viraje hacia la figura del caballero cristiano” (Martín Romero, 2010, p. 1284).

Por otra parte, otro ejemplo de la decadencia del amor y su sustitución por el espíritu religioso es el cambio que se distingue en el actuar de Oriana respecto a los libros I y II de la obra. En efecto, la labor de Oriana hasta el momento se justifica en la medida en que

la mujer es en tales casos su inspiradora, un ser perfecto, una obra maestra de Dios, objeto de culto y reverencia ... está en la esencia de toda la ideología del amor cortés y la hereda en parte la literatura caballeresca peninsular del román artúrico ... donde la mujer estaba conceptuada como un ser superior capaz de ennoblecer y de dar categoría al amante (Marín Pina, 1991, p. 137)

Como se puede observar, desde el primer momento Amadís profesa un intenso amor por Oriana el cual lo lleva a dedicar su vida a la caballería, de modo que se convierte, como se dijo con anterioridad, en la justificación de su actuar caballeresco. No obstante, estas actitudes se ven interrumpidas hacia el final del libro II, tras la unión de los amantes que da como resultado la concepción y el nacimiento de Esplandián. Pese a la fidelidad constante de Amadís, la separación de los amantes es inevitable. La injusticia de Lisuarte que conlleva el distanciamiento de Amadís de la corte, en conjunción con el peligro que representa la ilegitimidad de Esplandián (Triplette, 2015, pp. 45-46), juegan un rol determinante en la inactividad caballeresca de Amadís.

Así, en el marco de los códigos de caballería, Amadís debería haber hecho frente a cualquier tipo de injusticia que se presente, incluso “cuando las acciones del rey mismo amenazan con destruir el sistema” (González, 2014, p. 838). Empero, esto no sucede con

Lisuarte y el matrimonio de Oriana con el Patín, pues independiente de si Amadís decide intervenir o no en la situación, en ambos casos se presenta una falta a los códigos caballerescos. En primer lugar, intervenir directamente significa entablar un conflicto directo con el rey que, a la larga, afectará la estabilidad de la corte, así como también ocasionaría la ruptura de las relaciones de vasallaje que Amadís tiene con la reina y por su puesto con su amada Oriana. Mientras que, en segundo lugar, permitir el matrimonio de Oriana es no solo perder su amada, sino también perder la justificación de sus acciones caballerescas. Aunque nos encontramos quizá frente a la aventura más compleja hasta el momento presentada por la encrucijada en la que se encuentra Amadís, en realidad el episodio se resuelve a favor del caballero de forma pragmática:

Amadís toma parte en el conflicto por las consecuencias políticas de la afrenta y, a partir de esta premisa [se] insiste en aclarar que lo mueve su comportamiento como caballero de socorrer a las doncellas en peligro, incluso por encima de su amor por Oriana. (Lobato, 2009b, p. 125)

En consecuencia, que la intervención de Amadís solo se dé en el marco del traslado de Oriana a tierras extranjeras y no al alcance de la reacción de Lisuarte no es más que la forma que encuentra el narrador para evadir los conflictos con el ejercicio caballeresco que revela la situación, al mismo tiempo que eleva el problema a “un conflicto político porque dicho casamiento implicaría desheredarla [a Oriana], ya que como primogénita es la heredera del reino y ... se le quitaría ese derecho natural para dejarla bajo la tutela forzada de otro [el Patín]” (Lobato, 2009b, pp. 123-124).

De este modo, el amor nuevamente es desplazado a un segundo plano donde su importancia se ve reducida a la necesidad de potenciar la labor caballeresca tanto de Amadís

como de sus acompañantes. En este contexto, la intencionalidad es clara, en palabras de Lobato (2009b):

La importancia de mostrar a Oriana como una doncella en peligro radica en ayudar a justificar las acciones bélicas de Amadís de Gaula y sus amigos. Forma parte del propósito refundidor de darle a la reacción bélica de Amadís un tono más caballeresco que amoroso. (p. 129)

Respectivamente, el desplazamiento del amor, al punto de posteriormente convertirse en un factor antagonista de la acción caballeresca, es el que termina propiciando el nacimiento del Caballero de la verde espada. Las aventuras narradas alrededor de la corte de Constantinopla no parecen tener una motivación clara, más allá de, nuevamente, rehabilitar la figura de Amadís a través de la consecución de honor y la fama, así como también favorecer e introducir el espacio narrativo en el que se desarrollaran las aventuras de Esplandián.

En efecto, la difuminación del elemento amoroso en el contexto narrativo de Constantinopla no es más que un anticipo de lo que está por venir, puesto que

[se] ha señalado el funcionamiento de la corte de Constantinopla como recinto en que los personajes deben poner a prueba su destreza en el dominio de la etiqueta social. Se iniciaría así, a partir del libro III, un acercamiento mayor a los nuevos modos cortesanos. (Cacho Blecua ap. Río Noguerras, 1993, p. 74)

En relación con lo anterior, para el final de libro IV de la obra, Amadís queda ciertamente relegado a un segundo plano. Las implicaciones que conllevan su matrimonio y, en términos generales, su nuevo estatus regio, impiden que pueda continuar con su vida

caballeresca de aventuras y hazañas. El declive de Amadís en gran medida se da a través del factor amoroso que representa Oriana:

y cómo estando mucho tiempo en aquella vida se podría escurescer y menoscabar su fama, de manera que era puesto en grandes congoxas, no sabiendo qué fazer de sí. Y algunas vezes lo fabló con mucha humildad con Oriana su señora, rogándola muy afincadamente le dicesse licencia para salir d'allí; más ella ... nunca otorgárgelo quiso. (II, 1641-1642)

A lo que seguidamente se agrega:

que desde el primero día que la començó a amar le vino y juntó con esto el gran temor de en ninguna cosa la enojar ni passar su mandamiento por bien ni por mal que le avenir pudiesse, con muy poca premia, ahunque su desseo gran congoxa passasse, era detenido. (II, p. 1642)

Así, la inversión de los elementos es evidente, el servicio que en un principio fue motivador de la vida andante ahora se ha convertido en obstáculo en la medida en que limita el actuar caballeresco. El desplazamiento de Amadís hacia la inacción se ve enteramente mediado por el choque entre el modelo de caballero que él representa y el que empezará a promover su hijo Esplandián. En este sentido, el hecho de que Esplandián, desde su nacimiento, lleve impreso en su piel el nombre de su amada, permite sortear los problemas que su padre tuvo. Por lo tanto,

Frente a Amadís, que es un héroe guerrero subyugado a la dama, a Oriana, su hijo Esplandián es ante todo un guerrero al servicio de la cristiandad, para quien el amor, y por extensión la mujer, ocupa siempre un segundo lugar. (Marín Pina, 1991, p. 140)

Continuando con la inversión de los roles, las manifestaciones en torno al factor amoroso también cambian. Si en un principio el amor propicia unos síntomas y sentimientos cuya “curación implica más que la acción misma del caballero, la intervención directa de la doncella amada, quien se sabe la causa y al mismo tiempo la cura” (Lobato, 2012, p. 132), lo cierto es que para el final de la obra, solo produce un malestar tan grande que lleva a desencadenar la desobediencia de los mandatos de la dama, tal como lo demuestra la aventura de la Torre Bermeja en la cual Amadís, en contra de los deseos y mandatos de su amada, parte a escondidas para rescatar la familia de Darioleta.

El cambio es evidente, Oriana que en algún momento fue la justificación de Amadís para emprender una infinidad de aventuras, ahora no solo las limita, sino que también reduce la acción de Amadís a labores maritales y a su papel de regente. Respectivamente, el episodio presenta un paralelo que da paso a la apertura del ciclo narrativo de Esplandián y al cierre de las aventuras de Amadís, pues Darioleta quien fue la que inicialmente asistió y ayudó a encubrir el nacimiento de Amadís, es precisamente la que propicia su última aventura.

Conclusiones

Uno de los temas de mayor controversia en relación con el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo es la evidente diferencia de los libros I-II respecto a los libros III-IV. A pesar de que son meras hipótesis su relación con el *Amadís primitivo*, estudios como el de Gonzáles (2014) y Gracia (1999) señalan que estos cambios se deben principalmente a la refundición de Montalvo, y es allí precisamente donde el presente trabajo propone una revisión de la dimensión caballeresca del personaje de Amadís a la luz de la intervención de Montalvo. Si partimos de que efectivamente Montalvo se oponía fuertemente al mundo constituido en el *Amadís primitivo* (Amezcuá, 1972), entonces el significado del caballero que Amadís representa cambia sustancialmente.

En este sentido, las consideraciones al respecto deben tener en cuenta que no se evidencian cambios tajantes en el modelo de caballero que Amadís representa, sino que, por el contrario, se da una sutil transición que se explica a partir de las adiciones, sustracciones y entrelazamientos que Montalvo realiza en su refundición. Por lo tanto, la primera parte del presente trabajo se centró en demostrar cómo en los libros I y II del *Amadís* realmente prima el sentido bélico del caballero, donde las aventuras se justifican en la medida en que tiene como recompensa la consolidación de la identidad de Amadís. Aunque es necesario aclarar que esto no quiere decir que el factor amoroso es suprimido, cabe recordar que realmente la transición de doncel a caballero es facilitada por Oriana cuando da a conocer el nombre de Amadís.

Así pues, a pesar de que el factor amoroso se presenta desde los inicios de la obra, lo cierto es que las dos grandes aventuras presentadas (nacimiento y constitución de Amadís como caballero / nacimiento de Beltenebros y retorno de Amadís a la corte de Lisuarte)

demuestran que el actuar de Amadís está condicionado por un cuestionamiento implícito por parte de Montalvo que busca controvertir y comprobar la idoneidad para la caballería de Amadís que, a grandes rasgos, se traduce en el rescate mismo del modelo de caballería épico, base fundamental de su refundición.

La segunda parte del trabajo toma en cuenta el factor amoroso en la medida en que su función justificante de las aventuras no interfiere con el objetivo real de Amadís, esto es, constituirse como “el caballero arquetípico [que] es un hombre de acción, lo que equivale a decir que su superioridad no se afirma sin la derrota del otro” (Amezcuca, 1972, p. 324). En consecuencia, las situaciones analizadas permiten demostrar que, para la segunda mitad de la obra, el concepto de caballería a pesar de que empieza a presentar una mayor cercanía a su concepción cortés, donde su rol político empieza a tener mayor peso, también expone una mutabilidad y un giro evidente hacia una caballería de corte espiritual, que puede interpretarse como la semilla de la caballería cristiana que es a lo que verdaderamente apuesta Montalvo y que desarrollará más con la figura de Esplandián.

También es necesario decir que, en cuanto a Amadís se refiere, su comportamiento no revela una evolución significativa en relación con su actuar en términos generales. En realidad, se puede considerar que su actitud frente al mundo en el que se ve inmerso sigue siendo la misma, pues “el heroísmo de Amadís nunca consistirá en desviarse de la ruta que conduce a la buena caballería sino en llevar a un extremo las virtudes que todos admiran, ya sea en amores, en hazañas o en moral cristiana” (González, 2014, p. 841). En relación con estas últimas palabras, y ahondando en el modelo de caballero que representa Amadís, lo que sí se percibe es un cambio importante en las motivaciones que conllevan la búsqueda de aventuras. Si en un primer momento la caballería está en la mediación de lo militar y lo

cortés, a partir del libro II y, sobretodo, el libro III, se evidencia un acercamiento a la época actual de Montalvo y, por tanto, en la obra “el concepto de la nueva caballería al servicio de Dios y en contra de los infieles se abre paso” (Amezcuca, 1972, p. 320).

En suma, Amadís se ve impulsado en un primer momento por la auténtica necesidad de encontrar su identidad y su nobleza en una proyección que le permitirá no solo involucrarse en las altas esferas de la sociedad, sino también le permitirá participar de la política a través de sus mismas aventuras y hazañas. Mientras que, en un segundo momento, a partir de su estancia en la Peña Pobre y, sobre todo, su lucha contra Famongomadán, se empiezan a incorporar elementos *in crescendo* que lo acercan a una concepción más espiritual de la caballería, cuya mayor importancia se manifiesta en el episodio del Endriago.

Finalmente, aunque nos limitamos a analizar la figura de Amadís y hasta cierto punto su relación con Oriana, la obra en general nos da pistas sobre los cambios que poco a poco va introduciendo Montalvo. Una muestra de ello es la relación Amadís-Lisuarte que se mencionó con anterioridad. En lo que concierne al distanciamiento de la corte y la posterior batalla contra los romanos creemos que el debate queda abierto. Aun cuando la resolución del conflicto culmina con la revelación del matrimonio secreto entre Amadís y Oriana, la intervención de Amadís no se justifica a través del factor amoroso sino, más bien, en favor de la conservación del *status quo* del reino y, por ende al plano de la política, pues se puede considerar que la mayor perturbación del orden natural y social la ocasiona Lisuarte al romper la línea de sucesión al trono al pactar una alianza con los romanos y ofrecer su hija Oriana en matrimonio al Patín.

Por último, recordemos que la dualidad de la que hablamos ya se advierte desde el comienzo de la obra, pues en el prólogo (I, 219-225) Montalvo cita héroes (Héctor, Aquiles,

Godofre de Bullón) y contextos (la materia troyana, la primera cruzada, la guerra de Granada) esencialmente épicos que contrastan con la dimensión amorosa del encuentro de Perión y Helisena que ocupa los primeros capítulos. Si bien es cierto que los héroes citados por Montalvo en el prólogo pertenecen al universo histórico y épico, y esto puede interpretarse como una inclinación por el modelo de caballero que el refundidor quiere promover, creemos que es una interpretación equivocada, ya que su intención, a nuestro modo de ver, es resaltar el rescate de la tradición caballeresca épica que dará pie al nuevo concepto de caballería que se desarrollará y se revitalizará gracias al incipiente Renacimiento¹⁸. En efecto, dicha intencionalidad es reforzada posteriormente cuando se habla del rescate de los buenos ejemplos y las doctrinas que, en conjunción con el factor espiritual y cristiano, sirven como elementos moralizantes que conducen directamente a la salvación del alma (I, 223). Por lo tanto, es evidente que la refundición del *Amadís de Gaula* (1508), llevada a cabo por Garci Rodríguez de Montalvo a finales del siglo XIV, trasciende su contenido y trastoca la dimensión ideológica de la obra, de modo que la promoción de esa tradición caballeresca de corte medieval y épica en realidad se convierte en una crítica que dará origen a una nueva y legítima propuesta sobre lo qué es la caballería, es decir, la caballería cristiana, tal como se plasmará con lujo de detalles en las *Sergas de Esplandián*.

¹⁸ Al respecto, lo que afirma Bognolo (1996) en relación con la función refundidora de Montalvo es bastante esclarecedor: “Está claro que en la argumentación de Montalvo “fingido” se opone a “verdadero”, pero el sintagma “compuestas y fengidas” que aparece en el par. 3 conserva también el rastro del otro valor presente en el étimo latino, donde *fingere* significa modelar, plasmar, dar forma; es decir simular, pero también componer” (p. 278).

Referencias bibliográficas

- Aguilar, M.R. (2002). El *Felixmarte de Hircania* y sus aventuras amadisianas. *Edad de Oro*, XXI, pp. 431-441.
- Aguilar, M.R. (2004). Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles. *Voz y letra*, XV/1, 3-24.
- Alvar, C y Alvar, M. (1991). *Épica medieval española*. Ediciones Cátedra.
- Alvar, C. (2008). La Materia de Bretaña. En *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, (pp. 21-46). Biblioteca Nacional de España: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Amezcuca, J. (1972). La oposición de Montalvo al mundo del “*Amadís de Gaula*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 21, No. 2, pp. 320-337.
- Avalle-Arce, J.B. (1977). El *Amadís* primitivo. En *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* Toronto: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 79-82.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_019.pdf
- Beysterveldt, A. (1981). El amor caballeresco del Amadís y Tirante. *Hispanic Review*, Vol. 49, No. 4, 407-425.
- Bognolo, A. (1996). El prólogo del *Amadís* de Montalvo entre retórica, poética e historiografía. En M. Cruz García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.) *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (275-282). Editorial Universidad de Alcalá.

- Botero García, M. (2010). De Montalvo a Herberay des Essarts: el *Amadís de Gaula* en Francia, entre traducción y adaptación. *Literatura: Teoría, historia, crítica*, No. 12, 15-37.
- Bueno Serrano, A.C. (2011). El combate individual en los libros de caballería a la luz de sus motivos. *Estudios Humanísticos. Filología* 33, 171-194.
- Cacho Blecua, J. M. (1979). *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Cupsa Editorial/ Universidad de Zaragoza.
- Cacho Blecua, J. M. (1996). Introducción. En Rodríguez de Montalvo, G., *Amadís de Gaula*, Vol. I, (17-216) Cátedra.
- Campos García Rojas, A. (2009). Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicas: flor de caballerías. En J. Cañas Murillo, F. J. Grande Quejigo y J. Roso Díaz, *Medievalismo en Extremadura Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, (999-1008). Universidad de Extremadura.
- Carmona Fernández, F. (2003). El caballero y sus demonios: combates infernales en los libros de caballerías. *Cuadernos del CEM y R Vol. 11*, 9-33.
- Cuesta, M. L. (2010). Realidad histórica y conflictos bélicos ficticios en el *Amadís de Gaula*. Destiempos. *Revista de Curiosidad Cultural*, N°. 23, 329-363.
- Cuesta, M.L. (1997). Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías. *Revista de Poética Medieval*, 1, 35-70.

- Cuesta, M.L. (1998). Problemas para la edición de las traducciones medievales de la *Materia de Bretaña*. En A. Coruña, *Edición y anotación de textos, Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos* (193-205).
- Duce García, J. (2016). Nacimiento y educación del héroe: el ejemplo del *Valerián de Hungría*. *Historias Fingidas* 4, 97-119.
- Flori, J. (2001). *La caballería*. Madrid. Alianza Editorial.
- García de Rivera, H. (2013). Una visión de conjunto: la épica homérica en la literatura medieval. Homéricos y anti homéricos, y los casos europeos. *Vínculos de Historia*, No. 2, 185-206.
- Gil, S. (1995). Revisión del mito del héroe: *Amadís de Gaula*. *Castilla: estudios de literatura*, N° 20, 139-146.
- González, E. (2014). Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 39, No. 2, 825-864.
- González, J.R. (2004-2005). Un Ejercicio de estructuras comparadas. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Número Extraordinario* 50-51, 113-161
- Gracia, P. (1999). Sobre el espíritu del primer *Amadís de Gaula*. *Revista de Literatura Medieval*, XI, 247-253.
- Gutiérrez, S. (2013). Caballería y poder en la literatura artúrica hispánica de finales del siglo XV y principios del XVI. e-Spania [En línea], <https://doi.org/10.4000/e-spania.22738>

Huizinga, J. (1982). *El otoño de la Edad Media: estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*. Alianza Editorial S.A.

Ibáñez Palomo, T. (2016). El ciclo artúrico y el ciclo del Grial. *Revista Digital de Iconografía Medieval, Vol. VIII, No. 16*, 31-66.

Jiménez Santamaría, A. (2002). Evolución del tratamiento del tema amoroso en el campo de la literatura caballeresca hispánica: del Zifar, héroe guerrero, a Amadís, héroe enamorado. En D. A. Cusato y L. Frattale (Coor) *Atti del XX Convegno Vol. 1*, (La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche) (187-198).

Lalomia, G. (2012). La concepción y el nacimiento del héroe (t500-599): Un motivo con variaciones. *Revista de poética medieval* 26, 169-186.

Lendo, R. (2004). La imagen del caballero en la novela artúrica. *Anuario de Letras Modernas Vol 12*, 13-24.

Lida de Malkiel, M.R. (1983). *La idea de fama en la Edad Media castellana*. Fondo de Cultura Económica.

Lida de Malkiel, M.R. (2010 [1969]). *El desenlace del "Amadís" primitivo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckw5z7>

Lobato, L. (2008). Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico. *Tirant, 11*, 67-88.

- Lobato, L. (2009a). Del caballero épico al caballero novelesco: acercamiento a la evolución del personaje. *Tirant*, 12, 109-131.
- Lobato, L. (2009b). El auxilio a Oriana desheredada, la más relevante de todas las aventuras en el *Amadís de Gaula* para Rodríguez de Montalvo. En A. Gonzáles y A. Campos García Rojas (ed.) *Amadís y sus libros: 500 años*. (121-137). Colegio de México.
- Lobato, L. (2012). Caballeros enfermos de amor: Amadís de Gaula y Oliveros de Castilla. *Tirant*, 15, 113-134.
- Lucía Megías, J.M. (2019). Género literario, corpus y difusión de los libros de caballerías castellanos. *Aula Medieval*, 9, 5-45.
- Marín Pina, M.C. (1991). La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino. *Revista de Literatura Medieval*, No. 3, 129-148.
- Marín Pina, M.C. (1993). Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles. En A. A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro (eds.), *Literatura Medieval. Volume IV Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991). Edições Cosmos.
- Martín Romero, J.J. (2005). El combate contra el gigante en los textos caballerescos. En J. Martines, *Actes del X congres internacional de l'associació hispànica de literatura medieval* (1105-1121). Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Martín Romero, J.J. (2008). Del *fin'amors* al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica. *Tirant*, 11, 119-142.

- Martín Romero, J.J. (2010). Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo de *Amadís de Gaula*. *Revista de Literatura Medieval*, No. 22, 155-184.
- Martín Romero, J.J. (2012). Biografía heroica y concepto de nobleza en *Amadís de Gaula* y otros libros de caballerías. *La Corónica A Journal of Medieval Hispanic Languages Literatures and Cultures*, 40(2), 231-257.
- Mérida Jiménez, R.M. (1999). Las historias fingidas de Garci Rodríguez de Montalvo. *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, Tomo 54, No. 1, 180-216.
- Montaner, A. (2002). Emblemática caballeresca e identidad del caballero. En E. Belén Carro Carbajal, L. Puerto Moro, M. Sánchez Pérez, *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote") poética, lectura, representación e identidad*, (267-306). Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- Onofrio, P. (2012). *Amadís de Gaula y su posible fuente en la Regum Britanniae* (Trabajo fin de máster). Universidad de Valladolid, España.
- Prokop, J. (2001). Los diferentes conceptos de caballería en el *Amadis de Gaula* y *Las Sergas de Esplandían*. En J. Prokop, *La literatura y la sociedad iberoamericanas vistas desde Praga* (pp. 97-112). Univerzita Karlova.
- Rank, O. (1992). *El mito del nacimiento del héroe*. Paidós Studios.
- Redondo Goicoechea, A. (1987). Una lectura del prólogo de Montalvo al *Amadís de Gaula*: Humanismo y Edad Media. *DICENDA Cuadernos de Filología Hispánica*, N. 6, 199-207.
- Río Noguerras, A. (1993). Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías. En A. A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro, *Actas do IV*

Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. (73-80). Edições Cosmos e Associação Hispânica de Literatura Medieval.

Rodríguez de Montalvo, G. (1996). *Amadís de Gaula* (Vols. I-II). (J. M. Blecua, Ed.). Madrid. Cátedra.

Rodríguez, M. (2017). *Literatura caballeresca castellana e italiana frente a frente: Amadís de Gaula y Orlando Furioso* (Trabajo Fin de Grado). Universidad de Jaén, España.

Rodríguez-Velasco, J.D. (2002). Teoría de la fábula caballeresca. En E. Belén Carro, L. Puerto y M. Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadis” al “Quijote”)*. (343-358). SEMYR.

Rodríguez-Velasco, J.D. (2009). *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería*. Ediciones Akal S.A.

Ruíz de Conde, J. (1948). *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. M. Aguilar Editor.

Ruiz-Doménec. J.E. (1993). *La novela y el espíritu de la caballería*. España: Editorial Grijalbo.

Triplette, S. (2015). From Guinevere to Isabel: Rodríguez de Montalvo's Transformations of Oriana in *Amadís de Gaula*. *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, Vol. 43, No. 2, 29-55.

Trujillo, J.R. (2014). Literatura artúrica en la Península Ibérica: cuestiones traductológicas y lingüísticas. *eHumanista*, 28, 487-510.

Trujillo, J.R. (2018). El caballero en la floresta. Aventura y construcción de la identidad del héroe épico. En R. Cáceres (ed.) *Héroes, dragones y magia. De la epopeya homérica a World of Warcraft*, (29-61). Aluvión.