

# LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO  
DA  
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de  
AIRES A. NASCIMENTO  
e  
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa  
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos  
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte  
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993  
Depósito Legal: 63841/93  
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

**LIVRARIA ARCO-ÍRIS**

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa  
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)  
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

**EDIÇÕES COSMÓS**

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa  
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01  
Fax: 347 82 55

## El *Amadís* de Juan de Dueñas, II: «La Capilla de las Flores»

Rafael Ramos

Universidad Autónoma de Barcelona

A pesar de que hoy vuelve a verse como una obra literaria de primer orden y de que no son pocos los encantos que encierra su lectura, hay que reconocer que *Amadís de Gaula* nos atrae, sobre todo, por lo que no puede darnos y por lo que nos oculta: por ese siglo y medio de vida solapada que llevó desde 1350, su primera mención segura, hasta 1508, su primera edición conocida... y sobre el que prácticamente lo seguimos ignorando todo. ¿Quién sabe? Cualquiera que conozca las bibliotecas españolas sabe que cualquier día se puede descubrir un manuscrito del texto bastante más extenso que los fragmentos que transcribió Antonio Rodríguez Moñino pero, hasta entonces, hemos de conformarnos con lanzar hipótesis más o menos arriesgadas, en una labor que más tiene de investigación detectivesca que de análisis literario. Antes de lanzarnos a ellas, debemos reconocer el poco valor que tienen las meras hipótesis por sí mismas; a pesar de ello, no es menos cierto que es la única vía de que disponemos para desentrañar la agitada vida del *Amadís* antes de que fuera retocado por Garci Rodríguez de Montalvo.

Uno de los testimonios que más se han utilizado para intentar conocer el *Amadís* primitivo (aunque mejor sería hablar de «los sucesivos *Amadises* primitivos») ha sido el poema de Juan de Dueñas «VÍ, senyora, una carta», en el *Cancionero de Palacio*. Algunos de sus versos sobre todo, («si yo fuera/ en el tiempo d'Amadís/ .../ nuestra fuera la más parte/ de la ínsola del Ploro») ha sido campo de batalla para la discusión de los estudiosos desde hace más de sesenta años. Otros versos, no por ello menos importantes, han sido parcialmente desatendidos; me refiero a «non fuera suya tan plana/ de la gentil Oriana/ la capilla de las flores»<sup>1</sup>. Hace ya algunos años que Juan Bautista Avalle-Arce desentrañó el misterio de esta alusión: la tal *capilla* es el «tocado» de flores que el escudero Macandón trajo a la corte de Lisuarte, y que la fuerza del amor de Oriana hace reverdecer<sup>2</sup>.

Sin embargo, a pesar de que la vasta cultura de Juan Bautista Avalle-Arce le ha permitido dar un paso tan grande hay que reconocer que, aunque plenamente cierta, su conclusión es desatinada. En efecto, *capilla* significa en este contexto «tocado», precisamente la palabra que aparece en el *Amadís* que conocemos, el de Montalvo; pero es el único testimonio que conocemos con esta acepción. Por contra, todos los textos y repertorios léxicos consultados le dan el significado de «capucha, capirote» (y en sentido translaticio «prepucio»). Necesariamente debe existir una explicación lógica que nos dilucide por qué Juan de Dueñas, poeta de mediados del siglo XV, escogió para su poema con alusiones al *Amadís de Gaula* la palabra *capilla* en lugar de la palabra *tocado*... teniendo en cuenta sobre todo no ya que ambas palabras serían perfectamente sustituibles sino que *capilla*, en castellano, carece del significado de «tocado». El único motivo que se nos puede ocurrir es que *capilla* fuera precisamente la palabra que Dueñas había leído en su *Amadís*, pero eso no nos explica cómo se le dio el significado de «tocado»... por lo menos en castellano.

Sí, por lo menos en castellano, porque *capilla de flores* parece un calco de la fórmula francesa *chapelet de fleurs*, de conocida fortuna en la poesía francesa de los siglos XIV y XV, y cuya traducción sería, precisamente, «tocado o guirnalda de flores»<sup>3</sup>. Volviendo sobre la fórmula *chapelet de fleurs* Edmond Faral, que recogió algunos ejemplos, indicó que ante estos tocados podríamos hablar de un cierto subgénero lírico en la poesía francesa; un género en que

la prueba de amores que solicita la dama consiste precisamente en una guirnalda de flores<sup>4</sup>. Y no hace falta recordar en qué contexto preciso aparece *la capilla de las flores* pues, como se recordará, no es otro que el de una prueba de lealtad amorosa. Así, la elección concreta de la palabra *capilla* y la relación de esta con su contexto nos ponen sobre aviso de que posiblemente nos las tenemos con una imitación de giros y usos franceses, imitación que, seguramente, sus lectores debieron advertir.

Algo parecido ocurre con una de las palabras más importantes de este libro: *Beltenebrós*. Andalod bautiza así a Amadís porque, según le dice, «sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas»<sup>5</sup>. Sin embargo, otra vez, *tenebroso* carece en castellano medieval del significado que aquí se le da, esto es, «triste» o incluso «desesperado». No así en francés antiguo, donde este significado de *tenebrós* estaba muy extendido<sup>6</sup>. Toda la palabra desvela a las claras su origen francés: *Bel* «hermoso», *tenebrós* «triste».

A pesar de todo, llegar a la conclusión de que *Amadís de Gaula* es un claro calco de la literatura francesa, de donde retoma aventuras e incluso palabras, no deja de ser una perogrullada; sus primeros lectores ya lo sabían. Son muchos los estudios que han abordado este tema, y a los modelos y paralelos que se han señalado podemos sumar algunos más. Queremos precisar que, en los ejemplos que siguen, no podemos señalar influencias marcadas ni fuentes precisas, sino lugares comunes entre textos franceses y el *Amadís de Gaula*.

En primer lugar, y ya que hemos mencionado el tocado de Macandrón, podemos detenernos en su otra prueba: la espada ardiente en su vaina verde de huesos de pez<sup>7</sup>. En el *Roman d'Eneas*, Vulcano forja las armas del héroe, y podemos detenernos a recordar la vaina de su espada, que se hizo «de la dent d'un peisson»<sup>8</sup>. Es también en el *Eneas* donde encontraremos otros motivos comunes con el *Amadís*. Así, el ciervo de Silvia, que con una vela en cada una de sus dieciséis astas servía como candelabro por las noches<sup>9</sup>. Inmediatamente pensamos en el ciervo mágico del *Amadís*, aquel que aparece cada noche en la insola Firme perseguido por una jauría y «con candelas encendidas en los cuernos, que toda la cámara alumbra como si de día fuese», y no olvidemos que era «la meitad dél... tan blanco como la nieve e el pescueço y la cabeça tan negra como la pez»<sup>10</sup>, detalle que nos remonta al caballo de Darío en el *Roman de Thèbes*<sup>11</sup>.

También las estatuas de cobre de los arqueros que dispararán contra todo aquel que entre en un recinto tienen una dilatada tradición. En *Amadís de Gaula* los encontramos en el Jardín de los Gigantes, mientras a partir del *Eneas*, donde los encontramos en la tumba circular de Camila, se prodigan en buen número de relatos<sup>12</sup>. Como la Cámara Defendida, con la que guarda tantos puntos en común, este Jardín de los Gigantes tiene otro detalle singular, y es que quienes están dentro pueden observar a quienes están fuera pero no viceversa. En esto, es muy similar a dos construcciones del *Roman de Troie*, la Cámara del Vellochino de Oro y la Cámara de Héctor<sup>13</sup>. Por último, la Cámara de la Huerta, donde se albergan dueñas y doncellas en la insola Firme<sup>14</sup>, recuerda las construcciones maravillosas del *Eneas* y el *Roman de Thèbes*, con sus muros de colores muy vivos, árboles, torres y fuentes<sup>15</sup>.

Pero como hemos dicho, limitarnos a aducir algunos lugares paralelos entre el *Amadís de Gaula* y la literatura francesa es algo inútil, inútil por archisabido. A pesar de ello, un repaso de los lugares que acabamos de señalar nos puede llevar a conclusiones mucho más sugestivas. En efecto, todos ellos están tomados de *romans antiques*, esto es, de lo que en España se ha venido en denominar «novelas griegas»; y todos sus paralelos en el *Amadís* pertenecen al libro II. Desde el arranque de este libro, con la historia de Apolidón y Grimanesa, el lector percibe que las pautas literarias han cambiado: el espacio geográfico se amplía hacia Constantinopla, apenas si hay combates ni batallas, se suceden las tormentas en el mar y se multiplican las cartas y las maravillas. En resumen, se nos relata la separación de dos amantes y su reencontro; todo eso, sazonado con unas notas del mundo clásico, cartas y razonamientos amorosos, una visión fantástica de Bizancio y la India, autómatas y lugares maravillosos, la supeditación de las hazañas caballerescas al amor (así como de sus descripciones y análisis),



y con el hecho de que las mujeres obtienen cada vez una mayor preeminencia. Nos hemos detenido especialmente en esta retahíla de datos porque, aunque la referimos al libro II de *Amadís* — y le cuadra a la perfección —, la hemos tomado de la definición que diera Gustave Cohen del *roman antique*<sup>16</sup>.

Varias veces se ha insistido sobre la relación entre *Amadís de Gaula* y este género medieval. El primero fue Juan Bautista Avalle-Arce, demostrando la tradición literaria del Arco de los leales amadores; años más tarde le siguió Edward C. Riley, que veía en algunos pasajes un anticipo de la novela pastoril, y no es casualidad que ambos escogieran sus argumentos en la brava mina del libro II<sup>17</sup>. A pesar de ello — y sin saberlo —, Barbara Matulka se les había anticipado muchos años. En un artículo casi olvidado<sup>18</sup>, llamaba la atención sobre una de las obras mencionadas en la *Chanson de Doon de Nanteuil*:

Or sunt nostre mestier mout forment decliné  
e chantent d'Apoloine et del Biel Tenebré,  
del viel Antiocus, de Porus et d'Otré,  
et del roi Alexandre et del preu Tholomé.<sup>19</sup>

*Et chantent... del Biel Tenebré*. Páginas atrás ya nos extrañaba este nombre, tan diferente de los otros que toma a lo largo de la novela. Aunque no es el momento de volver sobre las conclusiones de la Sr<sup>a</sup> Matulka, que — a la larga — veía en ese texto perdido una prueba del origen francés del *Amadís*, basta una mirada al contexto en que aparece<sup>20</sup>, y a las palabras con que se presenta la materia, propias de los poemas cultos de los siglos XII y XIII<sup>21</sup>, para comprobar que se trata de un *roman antique*. Sea como fuere, *Amadís de Gaula* utiliza en el libro II el mismo nombre que el protagonista de una de estas novelitas. No nos parece una casualidad, sobre todo cuando el nombre *Beltenebrós*, y con él todo el libro II, apenas si encajan con los modelos del resto de la obra<sup>22</sup>.

Bien es cierto que, como demostraron Edmond Faral hace muchos años y, más recientemente, Helen C. R. Laurie y R. J. Cormier<sup>23</sup>, los usos del *roman antique* fueron adoptadas prontamente por los *romans bretons*, origen último de los libros de caballerías. Sin embargo, son demasiadas casualidades, demasiados encontronazos con el *roman antique* en el libro II de *Amadís de Gaula* (y únicamente en el libro II), para que no reconsideremos la posibilidad de que todo él pudiera haber tomado detalles, aquí y allá, de un *roman* perdido. Pero otra vez nos quedaremos en las hipótesis.

## Notas

<sup>1</sup> El poema de Juan de Dueñas «Vi, seyora, una carta» se recogió en el *Cancionero de Palacio*, ed. F. Vendrell de Millás, CSIC, Barcelona, 1945, p. 305.

<sup>2</sup> J. B. Avalle-Arce, «*Amadís de Gaula*»: *El primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 85-86; un adelanto de esta tesis, con acertadas matizaciones, trae M. de Riquer en sus *Estudios sobre el «Amadís de Gaula»*, Sirmio, Barcelona, 1987, p. 33.

<sup>3</sup> *Chapelete*, precisamente, es palabra que ya utilizaron algunos escritores españoles del siglo XV para referirse a estas guimaldas. En *El Victorial*, de Gutierre Díez de Games, las coronas de los caballeros franceses son llamadas así (ed. J. Sanz, Polifemo, Madrid, 1989, p. 185), la misma palabra que utiliza la traducción castellana de *Tirant lo Blanc* (ed. M. de Riquer, I, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, p. 184), evidente calco del original *xapellet* (ed. M. de Riquer, Ariel, Barcelona, 1982, p. 222). Sin embargo, repárese en que ambos utilizan directamente la palabra francesa, y no una forma castellanizada como *capilla*.

<sup>4</sup> E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age* (1910), Champion, París, 1971, pp. 216-217. P. Dronke recoge otros ejemplos en poetas franceses y alemanes en su libro *La lírica en la Edad Media*, Seix-Barral, Barcelona, 1978, pp. 254-255, 260-261.

<sup>5</sup> *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Bleuca, Cátedra, Madrid, 1988-1989, p. 709. Todas las citas del *Amadís* se indicarán según esta edición.

<sup>6</sup> Vid., por ejemplo, el clásico F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne Langue Française*, VII, E. Bouillon, París, 1982, p. 678, donde se recogen decenas de ejemplos. Hace ya muchos años que M. R. Lida llamó la atención sobre los nombres de marcada influencia francesa en el libro II de *Amadís de Gaula* (*Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Porrúa, Madrid, 1978, p. 113, n. 15).

<sup>7</sup> *Amadís de Gaula*, ed. cit., p. 796.

<sup>8</sup> *Eneas*, ed. J. J. Salverda de Grave (1891), Slaktine, Ginebra, 1975, vv. 4507-4510. Uno de los ms. trae «cuir» por «dent».

<sup>9</sup> *Ibid.*, vv. 3552-3555.

<sup>10</sup> *Amadís de Gaula*, ed. cit., p. 911. No se trata, en todo caso, de la última aparición de este ciervo. Del *Amadís* o de otro libro de caballerías lo tomaría el autor del *Discurso de la viuda de veinticuatro maridos*, recogido en el tomo de *Curiosidades bibliográficas* de la Biblioteca de autores españoles (Atlas, Madrid, 1950, p. 526b.). Vid., también, Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Universidad de Indiana, Bloomington, 1966, motivos B 15.3.2 y B 253.6.

<sup>11</sup> «L'un costé ot blanc come ermine, / et l'autre tot noir come more», *Roman de Thèbes*, ed. L. Constans, F. Didot, París, 1890, vv. 5630-5631. De ahí se pasaría al fantástico palafreñ de Camila en el *Eneas* (ed. cit., vv. 4049-4068).

<sup>12</sup> *Amadís de Gaula*, ed. cit., p. 912; *Eneas*, vv. 7691-7718. H. R. Patch, en *El otro mundo en la literatura medieval* (Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983, pp. 297 y 322) cita otros ejemplos del *Perlesvaus* y de *Arthur of Little Britain*, ambos influidos por la tradición clásica y oriental.

<sup>13</sup> Como bien recuerda A. Garrosa Resina (*Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Universidad de Valladolid, 1987, pp. 289-290), este detalle aparece en textos como la *General Estoria*, la *Historia Troyana* y las *Sumas de historia troyana*, aunque resulta claro su origen francés.

<sup>14</sup> *Amadís de Gaula*, ed. cit., pp. 1317-1319. Obviamente (véase abajo) hemos salido de los límites del libro II, pero indudablemente es en ese libro donde habría que haber insertado esta descripción. Sin duda no es ajeno al traslado el hecho de que se convierta en la residencia de las damas (vid. H. R. Patch, *op. cit.*, índice, s.v. «tierra femenina»).

<sup>15</sup> En el *Eneas* son especialmente significativos las murallas de Cartago y la Tumba de Palante (ed. cit., vv. 419-458, 497-527 y 6409-6459), en *Thèbes* cuentan la descripción del palacio y el Jardín de la vieja del Engaño (ed. cit., vv. 3979-4068 y *Appendice I*, vv. 2810-2878). Para otros relatos con esos detalles, vid. H. R. Patch, *op. cit.*, pp. 188 (*Chateau d'Amour*), 211-212 (*Chaucer's Dream*), 329 (*Diu Crône* y *Sone de Nansay*), *passim*. En general, su fuente última es la descripción del paraíso de San Isidoro, retomada a través de innumerables testimonios.

<sup>16</sup> G. Cohen, *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII<sup>e</sup> siècle. Chrétien de Troyes et son oeuvre*, Boivin, París, 1931, pp. 31-74. Habrá que añadir a las peculiaridades del libro II del *Amadís* que es el único lugar del relato donde se encuentran poemas (seguramente, no originales sino tomados de autores coetáneos).

<sup>17</sup> J. B. Avallé-Arce, «El arco de los leales amadores en el *Amadís*», *Nueva revista de filología hispánica*, VI (1952), pp. 149-156; E. C. Riley, «A premonition of pastoral in *Amadís de Gaula*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1982), pp. 226-229.

<sup>18</sup> B. Matulka, «On the Beltenebrós episode in the *Amadís*», *Hispanic Review*, III (1935), pp. 338-340. La conclusión del artículo es que la historia de Amadís en la Peña Pobre tuvo como fuente una *chanson de geste*, la *Chanson du bel Tenebré*, hoy perdida. Ambas afirmaciones, tanto que la imitación fuera directa como que se tratara de una *chanson de geste* nos parecen erradas.

<sup>19</sup> P. Meyer, «La *Chanson de Doon de Nanteuil*: Fragments inédits», *Romania*, XIII (1884), pp. 1-26, cita de la p. 18, vv. 89-92. Como es sabido, todo el ciclo de Doon de Nanteuil tiene más en común con los usos del *roman* (de corte bretón, de corte oriental) que con la épica (vid. M. de Riquer, *Les chansons de geste françaises*, Nizet, París, 1968, pp. 278-279).

<sup>20</sup> Menos el *Bel Tenebré*, todas las personajes son fácilmente identificables como propios de *romans antiques*. El *Apoloine* y el *Alexandre* no necesitan de explicación. *Antiocus*, *Porus*, *Otré* y *Tholomé* pertenecen al ciclo francés de Alejandro: *Le guere de Gadres*, *Les Voeux du Paon*, etc. (Vid. L. F. Flutre, *Table des noms propres... figurant dans les romans du Moyen Age*, Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1962, s.v.).

<sup>21</sup> Vid, sin más, A. Gómez Moreno, «Notas al prólogo del *Libro de Alexandre*», *Revista de literatura*, n.º 92 (1984), pp. 117-127, y añádate F. Rico, «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, LIII (1985), pp. 1-23 y 127-150.

<sup>22</sup> Eso, por supuesto, nos lleva a otra discusión: el segundo libro difícilmente puede ser del mismo autor y/o de la misma época que el primero y los que siguen — cosa en la que han coincidido varios estudiosos

desde M. Menéndez Pelayo hasta M. de Riquer —, y, si así fuera, algún motivo debió animar a su autor a utilizar un tipo de *roman* tan distinto. No es nuestra intención entrar ahora en estas cuestiones.

<sup>23</sup> E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age* (1913), Champion, París, 1967; H. C. R. Laurie, «Eneas and the *Lancelot* of Chrétien de Troyes», *Mediun Aevum*, XXXVII (1968), pp. 142; «A new look at the marvellous in *Eneas* and its influence», *Romania*, XCI (1970), pp. 48-74; R. J. Cormier, «Le *Roman d'Eneas* et la formation des critères du roman médiéval», en *Atti del XIV Congresso internazionale de linguistica e filologia romanza*, Gaetano Macchiardi, Nápoles, 1981, pp. 353-360.