

Los dos yelmos de Amadís

The two helmets of Amadís

Manuel Calderón Calderón

Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
estudos.teatro@letras.ulisboa.pt

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9414-5985>

RESUMEN: Sigue abierta la cuestión disputada sobre el sentido serio o paródico de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* (1533). Para resolverla, habría que reparar en el diverso tratamiento que Gil Vicente da a la materia caballeresca durante los reinados de D. Manuel I y D. João III. A partir del *Don Duardos*, Gil Vicente identifica lo caballeresco con el “caso de amores”. En la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, no solo alterna la tensión dramática y el patetismo con la distensión cómica y burlesca, dando protagonismo a la palabra sobre la acción. También incorpora elementos de la novela sentimental que, una vez identificados, nos ayudarán a entender mejor el sentido de la tragicomedia.

Palabras clave: teatro del siglo XVI, Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, novela sentimental.

ABSTRACT: The issue about the serious or parodic meaning of the *Tragicomedia de Amadís de Gaula* (1533) still remains unresolved. In order to settle it, we must highlight the different treatment that Gil Vicente gives to the chivalric matter during the reigns of D. Manuel I and D. João III. From the *Don Duardos* onwards, Gil Vicente will identify chivalry with the “case of love”. In *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, he not only alternates dramatic tension and pathos with comic and burlesque relaxation, but also gives prominence to words over action. He also incorporates features of the sentimental romance that, once identified, will help us better understand the meaning of the tragicomedy.

Keywords: Sixteenth century theater, Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, sentimental romance.

1. LA TRAGICOMEDIA DE AMADÍS DE GAULA A DEBATE

A juicio de Waldron (1959: 1-56), Hart (1975: xlvii-lxviii) y Amado (1992), la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* (1533) es una parodia o sátira burlesca del *Amadís* de Garci-Rodríguez de Montalvo. Para Pérez Priego (2006: 28-29) no pasa de un distanciamiento cómico e irónico de lo caballeresco; pero para Tobar (2006: 51) “no hay elementos que autoricen esta interpretación paródico-burlesca”, si bien no lo argumenta.

Por otro lado, Wardropper (1964: 7), J. Parker (1967: 102-107), A. Parker (1986: 46) y Zimic (2003: 336-340) alegan, razonadamente, que el *Amadís* de Gil Vicente plantea un tema tan serio como la experiencia del enamoramiento, ligada a la búsqueda de la verdad y la fidelidad.

No es la primera vez que una obra literaria de esa época provoca la perplejidad de los lectores cuatro siglos después. “The juxtaposition of comic and serious elements in *Tirant* is the greatest stumbling-block to its understanding by most modern readers, as it was for Cervantes” (Hart, 1989: 68). Y Hernández Alonso (1982: 198) refiere la misma división de opiniones acerca del sentido serio o paródico de los planos divinizador y secularizador en *Siervo libre de amor* (c. 1435).

En el caso de Gil Vicente, podemos relacionar lo anterior con algo tan típico de su teatro como es la combinación de subgéneros dramáticos y la contaminación de otros en una misma obra. Solo citaré tres ejemplos: la alternancia del misterio (tema mariano) y el entremés (tema pastoril) en el *Auto da Mofina Mendes* (1534); la mezcla de farsa o *sottie* y comedia, a las que se añade la metaficción, en *Lusitânia* (1532); y la combinación de esos mismos géneros en *Floresta d’Enganos* (1536), cuyo tema se repite en la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y en el auto, farsa o comedia de *Lusitânia* (Camões, 2002: II, 407):

TODO O MUNDO	Folgo muito d’enganar e mentir naceu comigo.	
NINGUÉM	Eu sempre verdade digo sem nunca me desviar.	850
BERZABU	Ora escreve lá, compadre, nam sejas tu preguiçoso.	
DINATO	Quê?	
BERZABU	Que Todo Mundo é mentiroso e Ninguém diz a verdade.	855

Para decidir si la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* es paródica o no, deberíamos compararla, por un lado, con los cinco libros de Montalvo y no solo con los cuatro primeros del *Amadís de Gaula*, como suele hacerse. Y por otro, con la matriz genérica de las tragicomedias caballerescas del *Livro das Obras*, influida tanto por la materia de Bretaña (libros de caballerías) como por la materia de Troya (Alçada, 2003) y, sobre todo, por la novela sentimental. Esto último acaso

nos sirva para interpretar el tono más propiamente intimista y sentimental que antiheroico o paródico de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*.

El *Amadís* de Gil Vicente es, como el *Don Duardos* (c.1523), teatro de formación para la corte. En la didascalía inicial del *Don Duardos* de 1586, Gil Vicente manifiesta el propósito de reorientar la temática caballeresca (“cuanto en caso de amores”) de su teatro para “satisfacer el delicado espíritu” de D. João III¹. Lo que, aparte de una nueva “retórica”, probablemente también requirió incorporar otras fuentes de inspiración, más allá de los libros de caballerías.

Lo primero que llama la atención en las tragicomedias del *Livro das Obras* es la singularidad de *Exortação da guerra*. Representada en la corte de D. Manuel I, tiene una orientación muy diferente a la del resto de tragicomedias que integran el libro tercero de la *Copilaçam*. En el *Don Duardos* y en el *Amadís* las gestas heroicas de los caballeros andantes permanecen en sordina y su vida hazañosa se reduce a sendas aventuras amorosas, al tiempo que la palabra y los monólogos prevalecen sobre la acción (Bernardes, 1996: 419-427). No es menos significativo que cuando Mabilia presente a Amadís, encareciéndole su prez de armas, él la interrumpa diciendo: “señora, ya mudé el nombre: / llámome Mar en Amar / y Amadís por sobrenombre” (Calderón, 1996: 292). Porque los nombres de guerra de Amadís dan cuenta de cambios cualitativos en su personalidad, a diferencia de Esplandián, que es de una sola pieza (Sainz de la Maza, 2003: 77-78).

2. EL CABALLO, EL GRAN YELMO Y LA GUERRA

Si en el orden militar y político el gran yelmo representa el tópico del guerrero esforzado, heredado del *roman artúrico*, el yelmo lustrante representa, en el orden sentimental y moral, el tópico del leal amador y su servicio amoroso, derivado de la *fin’amors* trovadoresca y la lírica cancioneril². Solo mediante la “razón” y la acción, opuestas a las pasiones (el amor HEREOS de Amadís) y a los enemigos externos (moros y turcos) e internos (los mezcladores o malsines) del reino, uno y otro *yelmo* pueden eludir el *yeremo* de la *Peña Pobre* (1595) en la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*. La pérdida del entusiasmo por los libros de caballerías de D. João III, para quien se representó el *Amadís* y, probablemente, también el *Don Duardos* (Gouveia, 1971: 17-18). Tal afición era compartida en la corte de Carlos I y Felipe II. El 24 de octubre de 1570, con motivo de la recepción de Ana de Austria, se representó otro *Amadís* a las puertas del palacio burgalés del Condestable de Castilla (Ferrer Valls, 1993).

² “Este gran yelmo cilíndrico o en forma de tonel es, sin duda alguna, el que llevan los caballeros del *Amadís de Gaula*” (Riquer, 1980: 365-366). “Y tú, mi yelmo lustrante, / con tu cimera hermosa / que por Oriana emprendí” (Calderón, 1996: 303). A este respecto, Eugenio Asensio (1974) señaló que los momos, además de influir en la presentación escénica, el montaje y la selección de cuadros del *Don Duardos* y la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, son también una imitación de la justa o torneo.

es la voluntad de Amadís contraria a la razón³ y el engaño de la corte que, al oponerse a la verdad, impide la justicia⁴.

La “razón” en general y de Estado, en particular, se expresa en el *Amadís* de Montalvo de las siguientes maneras: *a*) dominando las pasiones; *b*) practicando las virtudes cristianas; *c*) haciendo lo propio con las obras de misericordia; *d*) procurando el amor y voluntad de los súbditos; *e*) manteniendo la castidad; *f*) impartiendo justicia sin ira, soberbia ni venganza; *g*) sirviendo de ejemplo a los que lean esta su historia; y *h*) profesando el espíritu de Cruzada (Cacho Bleuca, 1988: 1302-1305). Ejemplo, esto último, de la melancolía por el pasado a la que se refiere Huizinga (1982: 46); pues

la desagradable impresión producida por la inutilidad de las cruzadas había hecho que la virtud caballeresca (proeza) no fuera ya la condición del valor, sino la consecuencia natural de un amor, cuya soberanía había de conducir al desprecio por los fundamentos políticos de la vida caballeresca, su función militar (Köhler, 1990: 127).

En tanto que la “verdad” es la palabra de Dios, fuera del alcance de la comprensión humana, más la honradez; es decir, el cumplimiento de la palabra dada, aunque haya sido a una persona indigna como la mujer de Arcaláus el Encantador⁵.

En un tiempo lineal y extrafamiliar, el caballero andante apenas contaba con la contingencia y la soledad para enfrentarse a un mundo hostil, en busca del orden y la virtud, la verdad y la justicia. En esa búsqueda, el yelmo le servía para ocultar su origen en tanto ganaba nombre⁶ y hacienda⁷. Incógnita que, desde un punto de vista narrativo, en el libro de Montalvo propicia la intriga y permite la anagnórisis.

³ “Pídoos que me acojáis / en este yermo ado estáis, / en el cual no oís ni veis / ni tenéis ni descansáis” (Calderón, 1996: 304). En *Triste deleytación*, una vez concluido el debate entre la Voluntad y la Razón, ésta también tiene que exiliarse. Y en su particular infierno, los enamorados “no an reposo ni penan”, “alcançan, tiran”, “son çiegos y mudos” (Gerli, 1982: 16-18).

⁴ Wardropper (1964: 7-8); Almeida (2018: 235-237). Gil Vicente ya había propuesto regenerar la vara torcida y la balanza quebrada de la justicia en la forja de la *Tragicomédia Frágua de Amor* (1525).

⁵ Cacho Bleuca (1988: 1720). Por el contrario, “en gran parte no se fallaría mejor cavallero en armas que él era [Arcaláus] ni más valiente, sino que sus malas obras y falsedades le quitavan todo el prez que su esfuerço ganava” (Cacho Bleuca, 1988: 1445, 1524).

⁶ Amadís admiraba mucho a Perión “no por padre, que no lo sabía, mas por la gran bondad de armas que dél oyera dezir” (Cacho Bleuca, 1988: 274). Incluso los íntimos de Amadís ocultan su nombre cuando se refieren a él delante de extraños. Beltenebros no se quiere dar a conocer “fasta que mis obras lo merezcan”, al igual que Florestán (Cacho Bleuca, 1988: 619-624 y 801). De ahí el “cada uno es hijo de sus obras” (*Quijote* I, 4 y 47).

⁷ “Que en la fama está el bivar” (Calderón, 1996: 276). Cuando Amadís descubre su nombre a Grasinda, le pide “perdón porque tan luengamente de vos me encobrí, que no pude menos fazer sin gran peligro de mi vergüença por todas las tierras estrañas que anduve”, “como quiera que Grasinda ya fuesse asaz rica y grand señora y él anduviesse como un pobre cavallero” (Cacho Bleuca, 1988: 1280 y 1397).

La guerra, además de una profesión (la armadura con sus junturas articuladas y su gran yelmo, la destreza o prez de armas, el orden táctico y estratégico) y una forma de promoción y privilegios sociales (nobleza, encomiendas, órdenes), era una experiencia festiva (el juego de la superación entre camaradas, con sus reglas, blasones, sobrevestas, yelmos lustrantes e invenciones) que despertaba la expectación social, especialmente femenina, y servía para ejercitar la galantería⁸.

La transformación del héroe épico, de las antiguas gestas germánicas, francesas y castellanas, en héroe caballeresco se debió a la evolución paulatina de la sociedad feudal en cortesana, al mayor protagonismo de la burguesía y al creciente predominio social de la mujer, paralelo al culto mariano de los siglos XII y XIII (Menéndez Pelayo, 1961: I, 454-455; Del Río Nogueras, 1993). Con el advenimiento de la economía mercantil, la caballería sirvió para moralizar las relaciones políticas y crear una base de mutua confianza que ofreciera estabilidad social. En la *Comédia do Viúvo* (c. 1514), Don Rosvel y su hermano D. Gilberto ya no se casan con damas de la corte, sino con las hijas de un mercader. Lo cual se convirtió en asunto de Estado (Huizinga, 1982: 104-105).

Aunque caballeros y escuderos empezaran a perder protagonismo en la guerra hecha con armas de fuego —con el consiguiente escándalo de Ariosto, en el *Orlando furioso* XI, 26—, la caballería seguía invocando un código de valores (“amam verdade”, “são estremos nos amores, / amadores do seu Rei / e grandes seus servidores”)⁹ y un orden social, político-militar y religioso en el que las armas se asociaban a ella (Calderón, 1996: 277):

GALAOR

Y más, ya está ordenado

.....
las armas, al cavallero;
al fuerte, ser venturoso;
mucha honra al esforçado
y al guerrero mañoso,
ser dichoso;
y al covarde, desdichado.

30

Köhler (1990: 64-65) cita un pasaje del *Yvain* en el que Calogrenante se encuentra con un villano a quien pregunta acerca de alguna aventura o maravilla, porque “yo soy, como ves, un caballero que busca lo que no puede encontrar”; algo que *Don Duardos*, en la tragicomedia de Gil Vicente, y don Quijote seguirán haciendo¹⁰.

⁸ “Por ellas se ordenaron las reales justas y los ponposos torneos y las alegres fiestas; por ellas aprovechan las gracias y se acaban y comienzan todas las cosas de gentileza” (Whinnom, 1971: 165).

⁹ *Tragicomédia chamada Cortes de Jupiter* (1521) (Camões, 2002: II, 48).

¹⁰ “Por lo imposible andamos, / no por ál” (Calderón, 1996: 228); en tanto don Quijote se inventa una vida literario-caballeresca, réplica del caballero anciano artúrico, transfigurando la realidad envilecida en aventuras (*Quijote* I, 1-3).

Ya en el Primer Libro del *Amadís*, Montalvo presenta a su héroe como *miles Christi* con connotaciones cristológicas. Gandalín y el Enano, junto a más de un centenar de prisioneros, exclaman al ser liberados por Amadís: “¡Ay, cavallero bienaventurado, que assí salió Nuestro Salvador Jesu Christo de los infiernos quando sacó sus servidores!” (Cacho Blecua, 1988: 440). La mazmorra o cueva del castillo de Valderín, donde Amadís es encantado por Arcaláus y luego desencantado por una sobrina de Urganda, tiene la misma función simbólico-moral de los lugares subterráneos o arruinados de las *Sergas*, como la cueva-prisión de los gigantes, la caverna de la maga Melía, los palacios en ruinas de la Doncella Encantadora y la Montaña Defendida, que el “muy católico” Esplandián recorre en un segundo descenso iniciático a los infiernos. Pues el hijo de Amadís no solo duplica la vida de su padre, sino que, como Urganda había vaticinado en el Cuarto Libro, la superará “en el servicio del muy alto Dios, despreciando él aquello que los cavalleros desde tiempo más por honra de vanagloria del mundo que de buena conciencia siguen”¹⁴.

En contraste con lo anterior, así como con la calidad de su interlocutor y del lugar, el Correo del *Amadís* desprecia las motivaciones religiosas, atendiendo tan solo a un saber mostrenco basado en el interés (Calderón, 1996: 283):

LISUARTE	No está en la mucha gente la victoria de razón, sino en la devoción y rezar continuamente las horas de la Passión.	185
CORREO	Señor, no os atengáis a esso. Sabed que, en fin de razones, para el perro que es traviesso buen palo, valiente y grueso, y no curéis de oraciones.	190

Donde Lisuarte apela a la moral de combate, como diríamos hoy. Es la misma confianza de Amadís en que el poder de Nuestro Señor le dará “esfuerzo y gracia” para vencer al Endriago en la Ínsola del Diablo (Cacho Blecua, 1988: 1144); pues por muchos que sean los que luchan, si no creen en su propia causa, pronto asumirán la de sus enemigos. Según esta interpretación, “rezar las horas de la Passión” estaría más cerca de ser una exhortación a tomar el sacrificio de Cristo como guía de la acción y no una “crítica da oração com fins interesseiros”¹⁵.

¹⁴ Cacho Blecua (1988: 1108-1109) y Sainz de la Maza (2003: 547). “Amadís y Esplandián son herederos del modelo representado por Lancelot y su hijo Galahad en las prosificaciones artúricas francesas” (Sainz de la Maza, 2003: 59).

¹⁵ Amado (1992: 10), siguiendo a Waldron (1959: 34). La acción del *Amadís de Gaula* transcurre “no mucho después de la Passión de Nuestro Redemptor y Salvador Jesuchristo”; más concretamente,

Si los grandes reyes y los otros altos nombres que Christiandad señorean, teniendo siempre en la memoria al más poderoso Señor, [...] siguiessen la doctrina que, siendo obrada por el su Salvador, les dexó [...]. Como si les fuese mandado que por su servicio sean assados, dessollados, aspados y assaeteados como aquellos gloriosos santos lo fueron, les amonesta [...] que no procuren más de aquello que [...] a Él dio causa de ser puesto en la cruz (Sainz de la Maza, 2003: 113-114).

Tampoco se trata ya de invocar la acción por la acción —“aquel que mucho habla / no tiene hecho ninguno”, dice el Correo remedando al Amadís del principio de la tragicomedia¹⁶; sino de orientarla hacia las virtudes cristianas, puestas en entredicho por la *virtù* maquiavélica¹⁷.

El ejercicio de las armas es, además, un ideal estético que sirve de término de comparación a la belleza divina, como en el *Auto da Sebila Casandra*, donde profetas y sibilas cantan en adoración de la Virgen (Calderón, 1996: 110):

Digas tú, el cavallero,
que las armas vestías
si el cavallo o las armas o la guerra
es tan bella. 775

Cantiga seguida por un villancico en el que los ángeles cambiarán espadas por arcabuces en la pintura novohispana de la segunda mitad del siglo XVII (Bravo Ordóñez, 2012):

¡A la guerra, 780
cavalleros esforçados!
Pues los ángeles sagrados
a socorro son en tierra,
¡a la guerra!
Con armas resplandecientes 785
vienen del cielo bolando,
Dios y Hombre apellidando
en socorro de las gentes.
¡A la guerra,
caballeros esmerados! 790
Pues los ángeles sagrados

entre la llegada de Josefo, hijo de José de Arimatea, a Gran Bretaña y varias generaciones antes de la muerte de Arturo, que la tradición hispánica sitúa en 542 (Cacho Bleuca, 1988: 227 y 1654).

¹⁶ “Que el verdadero loor / es aquel que sin temor / se alcança por las manos” (Calderón, 1996: 1-5 y 204-205). Como “la virtud muy dificultosamente se alcançe”, Amadís no desea permanecer inactivo, porque eso menoscabaría su honra, “según lo que las gentes dirían”. Lo mismo sostiene Bruneo de Bonamar y Florestán confirma poco después (Cacho Bleuca, 1988: 1026-1027 y 1034).

¹⁷ “Los grandes monarcas del Renacimiento, los sagaces y expertos políticos adoctrinados con el breviario de Maquiavelo no podían tomar por lo serio la mascarada caballeresca” (Menéndez Pelayo, 1961: I, 456-457).

a socorro son en tierra,
ja la guerra!¹⁸

3. YELMO LUSTRANTE, INVENCION Y MOTE

Ahora bien, en el contexto de la *Sebila Casandra*, la guerra es la de quien especula con el matrimonio. Lo mismo que, desde un punto de vista menestral y en bajo estilo, hace con sus maridos la malcasada de la *Farsa de Inês Pereira* (1523), en contraste con la armonía conyugal de la *Comédia do Viúvo*. Y desde un punto de vista caballeresco y con sentimentalidad refinada y elocuente, *Don Duardos* frente al amor desquiciado de *Amadís* en la tragicomedia de Gil Vicente.

Pasamos así, gradualmente, de la esfera de la épica a la de la lírica. Al comienzo del *Don Duardos*, Flérída se pregunta quién será aquel caballero que, después de enfrentarse a Primaleón, se va sin quitarse el yelmo. A lo que Artada responde: “Si no es el Donzel del Mar [es decir, Amadís], / don Duardos deve ser, / que es otro tal” (Calderón, 1996: 191). Y al final de la tragicomedia, el romance en el que Flérída se despidе de la huerta de su padre recuerda el prólogo del segundo libro del *Amadís*. Cuando Apolidón,

amando como amado era [por Grímanesa], no teniendo el uno y otro esperanza de ser sus amores en efecto venidos por ninguna guisa, a consentimiento de los dos, salida Grímanesa de los palacios del Emperador, su hermano, y puesta en la flota de su amigo Apolidón, por la mar navegando a la Ínsola Firme aportaron (Cacho Blecua, 1988: 658-659).

Apolidón mandó construir allí una huerta y un palacio en cuyo interior puso su estatua y la de Grímanesa con los nombres de ambos grabados en una piedra de jaspе. Como los “hermosos jardines” y palacios “de plata”, “con letreros esmaltados / que cuentan la vida” de Don Duardos y aguardan a Flérída, según el romance final de la tragicomedia¹⁹.

La adopción de un nombre de guerra exclusivo para la *Tragicomedia de Amadís* confirma el cambio de orientación que Gil Vicente ha dado a sus comedias caballerescas, cuyos protagonistas están más expuestos a las mudanzas, altibajos

¹⁸ Calderón (1996: 111). Compárese con Mt 10:34. En el *Auto da Fama* (1510) se cantan las derrotas reales y ficticias, pero deseables, de los infieles “nam tam somente pola glória interessal dos comércios, mas principalmente polo infinito dano que os mouros imigos da nossa fé recebem dos portugueses na índica navegação” (Camões, 2002: II, 187). El villancico que cierra la *Tragicomédia da Exortação da Guerra* (1514) incita a lo mismo “por acrecentar a fé”; “que na guerra com razão / anda Deos por capitão” (Camões, 2002: I, 679-680).

¹⁹ Cacho Blecua (1988: 662); Calderón (1996: 260). Oriana y Amadís guardan su honra en el palacio encantado de Apolidón, sin dejar entrar a ningún caballero en la huerta de la Ínsola Firme, atravesada por cuatro ríos que evocan los del Paraíso Terrenal, con árboles que dan fruta todo el año, como en *El viaje de San Brandán* y la *Tierra de Jauja* (Cacho Blecua, 1988: 1317-1320).

y reveses del proceso amoroso que a las vicisitudes de la aventura armada o de la guerra. No en balde cuando la realidad brutal de la caballería se idealizó y moralizó en el modelo cortés, surgió el tema del hastío de las armas, preocupación principal de Erec en el *roman* de Chrétien de Troyes (Köhler, 1990: 67 y 128).

Una vez que la aventura caballeresca se ha trasladado al mundo de los afectos, el paso siguiente será elaborar un ideal caballeresco basado en el amor libremente elegido y venturoso de los amantes, tal como se expone en el *Don Duardos*, sobre el humillante y desaforado amor HEREOS que se apodera de este mismo personaje en el *Primaleón*²⁰; una pugna que se repite en la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, entre el amor furioso y retórico del protagonista y el pudor e ingenuidad de Oriana, a quien ofenden las intemperancias de un galán impaciente cuando ella aún está aprendiendo a enamorarse (“esto no será d’amor, / sino de buena amistad”).

ORIANA

Amadís, ¡más cortesía!

.....

Vuessos leales sentidos
eran limpios, muy suaves;
y pues estos son perdidos,
voy a cerrar mis oídos
debaxo de siete llaves²¹.

490

En el libro de Montalvo, el equilibrio entre AGAPE y CUPIDITAS está simbolizado por los colores blanco y bermejo o colorado. La unidad narrativa donde aparece más claramente expuesto es la aventura de la espada. Cinco días antes de la festividad de Santiago Matamoros, se presenta en la Ínsola Firme un sobrino de Apolidón en demanda de un caballero que sea merecedor de la espada blanca y bermeja, enfundada en una vaina de tablas esmeraldas, de donde no la podrá sacar sino el caballero que más ame a su amiga. Cuando la desenfunde, la mitad longitudinal de fuego se enfriará como la otra mitad y el tocado de flores secas que la acompaña se volverá verde y lozano²².

²⁰ A la violación (“esforçó su coraçón a tomar aquella folgança que él desseava y pensó que si él aquello pudiesse acabar, que luego la infanta faría todo lo que él quisiese [...] Y como vido que era tiempo, púsolo por obra y, con grandes falagos y amor demasiado que le mostró y más por fuerza, porque ella no osó dar bozes, la fizo dueña”) sucede la huida no menos violenta (“con un braço tenía a la infanta la cabeça y con el otro dio tan fuerte puenada a la ortolana que la fizo atordir”) (Marín Pina, 1998: 293 y 384). Mientras que en el *Don Duardos*, cuando Artada canta que “al Amor y a la Fortuna / no hay defensión ninguna”, Flérída enseguida apostilla: “deviera haver alguna [defensa] de razón” y “entrégome” a la ventura “por mi mano” (Calderón, 1996: 258).

²¹ Calderón (1996: 285 y 293-294). Compárese con el cuarto *Gozo de amor*, de Rodríguez del Padrón: “Como sea manifesto / tú vencer / las virtudes en bondad, / por ventura desonesto / mi querer / juzgará tu voluntad” (Hernández Alonso, 1982: 315).

²² Cacho Bleuca (1988: 797-798). El mismo simbolismo del color bermejo (el “ardimiento”) y blanco (la pureza) se reitera en el nombre cifrado de Leonorina, que Esplandián lleva grabado con letras coloradas bajo la tetilla izquierda (la del corazón) y su propio nombre, con letras blancas, bajo la tetilla derecha. Como “ardiente” y blanco es el rubí engastado en el anillo de Apolidón,

La preocupación de Oriana por el decoro amoroso, en la tragicomedia, sirve para destacar lo genuino de sus sentimientos, desplazando a un segundo plano tanto la vida hazañosa como la retórica amadisiana del amor cortés, simple enmascaramiento de la pulsión sexual. El juego del disfraz, en el *Don Duardos*, tenía una función parecida: revelar el interior de la persona.

La AEGRITUDO AMORIS de Amadís, ante la que Oriana reacciona con *mesure*, corre pareja a la idolatría amorosa y al conceptismo de la retórica cortés, del que se previene Mabilia.

MABÍLIA	Yo, señor, no sé latín.	
AMADÍS	Ni yo oso a hablar romance ²³ .	340

Las palabras de Huizinga (1982: 111) parecen glosar lo anterior: “la realidad era áspera, dura y cruel; por ende, se la sometía al bello sueño del ideal caballeresco y sobre él se edificaba la vida. Reinaba una enorme insinceridad consigo mismo, cuya detonante falsedad solo podía ser soportada gracias a una leve ironía”.

Amadís, en la tragicomedia de Gil Vicente, se obsesiona en participar en justas y pasos de armas, enlazando su yelmo lustrante que “por cimera traía / una O, y el mundo en ella... / Y su letrado decía: «todo es poco para ella»”²⁴.

Y, acabada la victoria, en lugar de dar loores a Dios, que le dio tal gloria, decía: “¡Amores, amores, memoria de mi memoria!” ²⁵	215
--	-----

Una de las aventuras del libro de caballerías relaciona la peligrosidad gratuita de tales ejercicios con el engaño o ceguera que provoca la pasión amorosa. Amadís, Gandalfín y el enano, buscando sus aventuras, llegan a un valle de pinos donde sorprenden a Angriote d’Estraváus acostado sobre su yelmo. Se trata

regalo de Leonorina —bisnieta de Apolidón— a Amadís, que éste cederá a Esplandián (Cacho Blecua, 1988: 1004 y 1169).

²³ Calderón (1996: 289). Efectivamente, en la tragicomedia abundan la repetición o *traductio*, la derivación, el políptoton y la figura etimológica, formas retóricas de la *annominatio*, característica de la lírica cancioneril.

²⁴ “A medida que la caballería medieval fue perdiendo la función militar que le había dado origen, fue también refugiándose con mayor entusiasmo en la imitación ornamental de sí misma. Símbolos de los nuevos tiempos pudieran ser las extravagantes cimbras de tantas invenciones. [...] En efecto, si la guerra no es ya la guerra de los caballeros, ¿por qué no hacerla caballerisca de mentirijillas en torneos y pasos de armas, cañas, sortijas, entradas, saraos?” (Rico, 1990: 221).

²⁵ Calderón (1996: 284). En el libro de Montalvo, los que van a Turquía a luchar son Flores-tán y el Caballero de la Verde Espada, nombre de guerra de Amadís; quien en la tragicomedia se queda, significativamente, en la corte de Lisuarte, confirmando las palabras de Esplandián: “la diferencia que entre él y mí avrá será que las fuerzas que Dios me diere serán empleadas contra los malos infieles, sus enemigos, lo que mi padre no hizo” (Sainz de la Maza, 2003: 338-339).

del gran yelmo (*tophelm*) cilíndrico que el caballero usaba de almohada para pernoctar en la floresta. Este caballero está casado con Grovenesa, una mujer que no lo ama y que, por eso, le ha pedido que defienda durante un año aquel valle de todos los caballeros andantes que por él pasen y les haga prometer que, llegando a la corte de Lisuarte, otorguen ser ella la más hermosa. Con tan mala intención que espera que Angriote muera en el intento o gane tantos enemigos que la malmaritada pueda utilizarlos para defenderse de él (Cacho Blecua, 1988: 421-422).

Asimismo, cuando el hijo de Amadís alcanza la cumbre de la caballería, conoce en el mismo paso de armas la temeraria gratuidad de tales ejercicios (Sainz de la Maza, 2003: 253-254). Lo que confirma el rigor de las leyes que, en época de Montalvo, castigaban los desafíos entre los hijosdalgo²⁶. En la tragicomedia de Gil Vicente, el Correo incluso nos informa de que Amadís se extralimitó “y mató los guardadores / del arco fuerte encantado / de los firmes amadores”²⁷.

La inestabilidad emocional de Amadís acaba desequilibrándola el Enano mezclador, con su infundio sobre el supuesto enamoramiento de Amadís y Briolanja; lo que hace que Oriana y Amadís tengan una opinión equivocada uno del otro. De este modo, la mentira de terceros engendra el engaño de los amantes (yelmo lustrante) y amenaza al reino de Lisuarte, porque al abandonar las armas, Amadís incumple el deber de defenderlo ante el ataque inminente de una coalición de siete reyes moros (gran yelmo).

Un enemigo exterior que está relacionado estrechamente con otro interior: el de los cizañeros Gandandel y Brocadán, dos ancianos caballeros del Consejo de Lisuarte (Cacho Blecua (1988: 886-889 y 1527), que Gil Vicente reelabora concentrándolos en la figura del ambicioso Enano.

ENANO	Si alguien me preguntare a qué vengo o de qué parte, cierto es que vengo a buscar la corte del rey Lisuarte, adonde espero medrar (Calderón, 1996: 298).	605
-------	--	-----

Urganda, el propio Amadís y hasta el narrador insistirán en prevenirnos de tales mezcladores o malsines (Cacho Blecua, 1988: 851 y 1087). En el otoño de la Edad Media —recuerda Huizinga (1982: 23)—, “la desconfianza permanente en la administración pública se traduce en la idea más simple de que el rey está rodeado de consejeros codiciosos y astutos”, pues “las ideas políticas son las de la

²⁶ *Copilación*, IV, IX, viii. Nótese el paralelismo de la aventura de don Quijote y los mercaderes toledanos, con una Dulcinea que no existe o si existe, es ajena a ese amor imprudente del caballero, el absolutismo de cuyos principios lleva a los mismos fines (*Quijote* I, 4).

²⁷ A la entrada de la huerta de la Ínsola Firme no era necesario matar a nadie, pues no había más que un hombre de cobre con una trompa, apostado encima de un arco para dejar pasar solo a los leales amadores (Cacho Blecua, 1988: 662).

canción popular y las del libro de caballerías”. En uno como el *Amadís*, Lisuarte servirá incluso de paradigma a la caída de príncipes, pues “que quesiste sojuzgar las orejas a hombres de poca virtud y menos verdad” (Cacho Blecua, 1988: 1312); tema que prolongará el teatro político barroco.

DON DORÍN	Y porque hay lenguas roínes, a los príncipes aviso que en todo miren los fines y no escuchen los malsines para los crer d’emproviso (Calderón, 1996: 309-310).	935
-----------	--	-----

El hermano de la Doncella de Dinamarca puede que esté aprovechando la ocasión para ironizar sobre algunas críticas hechas a Gil Vicente.

DORIN	Señor, ya bien poderán cenar vuessas magestades.	285
LISUARTE	No sé las cuántas serán.	
DORIN	Nunca ciertas horas dan relojes de las ciudades, y es perdido en su poder las ruedas y la campana; pero, a mi parecer, buen relox es del comer cuando lo temple la gana (Calderón, 1996: 287).	290

Los *relojes* que, desde las torres y catedrales, regulaban la vida de las ciudades, sustituyeron a los espejos medievales como símbolos doctrinales para guiar a los príncipes y al pueblo cristiano. Pero el *Relox* de fray Antonio de Guevara tildó inadvertidamente de “vanos” el *Amadís* de Montalvo y el *Don Duardos*²⁸; cuando, en realidad, estas dos tragicomedias caballerescas de Gil Vicente están presentando un modelo social y político de la caballería. Del mismo modo que la *Tragicomédia Templo d’Apolo* (1526), inspirada en la materia de Troya, forma parte de un programa ético-moral escrito por Hernán Pérez de Oliva para el Buen Gobierno del Emperador Carlos (Alçada, 2003: 430-431).

4. DEL LIBRO DE CABALLERÍAS A LA TRAGICOMEDIA

Lo que en el *Amadís* de Montalvo es un malentendido de Ardián, al malinterpretar el regalo que Briolanja hace de la espada de su padre a Amadís, para

²⁸ El anónimo *Despertador de pecadores* (1525) representa a los distintos estamentos sociales mediante las ruedas del engranaje de un reloj. Cuatro años después, fray Antonio de Guevara dirigió su *Relox de príncipes* al Emperador Carlos, aficionado a estos artilugios mecánicos. En él, Guevara se compadece de “los muchos que consumen los días y las noches en leer libros vanos”, tales como *Amadís de Gaula*, *Primaleón* y *Duarte* —el *Don Duardos*, de Gil Vicente— (Blanco, 1994, 38-39).

nam teve conhecimento
da fortuna que cousa é³².

Lo cual inclinará a Urganda y al Auctor de las *Sergas de Esplandián* a dar la primacía en valentía y belleza a Florestán y Briolanja sobre Amadís y Oriana³³.

Al convertir en cizañero al chismoso Enano, Gil Vicente altera el argumento del libro de caballerías y la motivación de Amadís para no acudir en defensa del reino. Si en el libro es la decisión de Lisuarte de casar a su hija Oriana con el Emperador de Roma lo que provoca la desafección de Amadís³⁴, en la tragico-media es la enajenación amorosa del propio Amadís, agravada por la insidia del Enano mezclador, lo que desencadena la crisis. Amadís pospone “la razón a la voluntad y amor desordenado”, al revés de lo que hace Oriana y en contra de la propia moral amadisiana del libro, “según la gran diferencia que los casos de honra sobre los de los deleites y placeres tienen”, cuyo mismo portavoz sostiene que es mejor caer de la prosperidad —por ser “a nuestros apetitos conforme”— que subir desde la adversidad, por serlo igualmente “no de la razón, mas de la voluntad”³⁵.

Ante la indiscreción y el desenfreno de Amadís, Oriana opta por distanciarse: “que no tome fantasía / que muero por le hablar” —dice a Mabilia (Calderón, 1996: 286). O bien oculta sus sentimientos:

MABÍLIA	Ella os embió a llamar por hablaros y oíros, y ahora fuese a llorar porque no os osa mostrar sus amores y sospiros (Calderón, 1996: 295).	535
---------	---	-----

Cuando en el primer encuentro que mantienen en el libro de caballerías es ella quien se ofrece para “cumplir sus grandes y mortales deseos”³⁶. Por eso, la

³² Camões (2002: II, 412). Compárese con el consejo de Mabilia: “que se haga luego en verde, / luego, luego, digo yo; / porque el tiempo nunca usó / de ayudar a quien lo pierde” (Calderón, 1996: 313).

³³ Sainz de la Maza (2003: 541-544). En contra del resultado de la prueba del arco del amor (Cacho Bleuca, 1988: 914). “El ataque a Amadís y a Oriana muestra la deshonor que acarrea para el caballero entender el servicio de amor como una sumisión temerosa a su dama” (Sainz de la Maza, 2003: 85).

³⁴ Como en el *Amadís* representado en Burgos, en 1570 (Ferrer Valls, 1993: 192).

³⁵ Opinión común al *Espejo de príncipes y caballeros*, de D. Ortúñez de Calahorra, y al *De los remedios*, de Petrarca (Cacho Bleuca, 1988: 687 y 899). Asimismo, para Cildadán la honra es “negar la propia voluntad por seguir aquello a que hombre es obligado” (Cacho Bleuca, 1988: 990).

³⁶ “Yo haré lo que queréis y vos hazed como, aunque aquí yerro y pecado parezca, no lo sea ante Dios” —dice en el castillo de Grumen—. Y poco después, “más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo” (Cacho Bleuca, 1988: 573-574). De ahí las dudas de Gandalfín: ¿no estará Oriana fingiendo enojo para disimular su deslealtad? ¿O habrá dado pábulo a un infundio? Amadís rechaza, irritado, ambas hipótesis (Cacho Bleuca, 1988: 704-705).

reacción de Oriana en la tragicomedia aumenta el desconcierto de Amadís y provoca su inhibición, “num verdadeiro registo de autismo” (Bernardes, 1996: 426); lo cual le hace parecer ridículo.

Amadís carece de una confidente que lo ilustre sobre la distinta forma en que hombres y mujeres expresan el amor, como hará Carmela con Esplandián:

La diferencia que es entre el amor de vosotros y nosotras es muy grande: que los hombres, por la mayor parte, aquello que sus coraçones sienten y tienen, sin otra encubierta, sin otra maña y cautela en el gesto y en sus hablas lo demuestran, y aun muchas vezes mucho más. Lo que nosotras no hacemos [...] Y esto no lo digo que por engaño se haga, mas por aquella gran diversidad que las costumbres del mundo pusieron entre las honras de los unos y de los otros; que aquella gloria que los hombres alcançavan en poner sus pensamientos en amar [...] aquello se torna en desonra y escuridad de la mugeres si dellas fuese publicado [...] Assim que esto que vuestra señora responde, esto es lo que vuestro coraçón con muy ardiente afición dessea (Sainz de la Maza, 2003: 482-483).

Así que cuando Oriana aparenta lo contrario de lo que desea, el desapercibido Amadís reacciona mostrándose tan celoso en la tragicomedia como ella lo era en el libro de caballerías. Oriana ha dejado de ser la joven castiza y con aplomo del libro para convertirse en una jovencita tan impresionable, melindrosa y aprehensiva que tiene que ser apremiada por Mabília para mostrar sus sentimientos³⁷.

No son los únicos personajes de la tragicomedia que están caracterizados de forma diferente a la del libro de caballerías. El Enano tampoco es el leal Ardián que Amadís había librado de la prisión de Arcaláus, sino el fatuo Enano del Conde Clara, tan pagado de sí que “tiene en un cornado” el amor y se dedica a encizañar el de Oriana y Amadís. Consecuentemente, desde un punto de vista platónico, es feo; mientras que las cicatrices que el ejercicio de las armas ha dejado en el rostro de Amadís y Galaor realzan la belleza de ambos³⁸.

El relato de sus mayores hazañas, al comienzo de la tragicomedia (Calderón, 1996: 281-182), no tiene, a mi juicio, ni el propósito burlesco que le atribuye Waldron (1959: 18 y 30) ni el de “preservar la dimensión legendaria, mítica, de

³⁷ Cuando ve a Amadís, solo se le ocurre decir que “el diablo no es tan feo / como Apeles lo pintaba” (Calderón, 1996: 282 y 291-292). En cambio, cuando la Doncella de Dinamarca le lleva a Miraflores una carta de Amadís, Oriana exclama: “Bendita sea la hora en que fuese fecho” (Cacho Bleuca, 1988: 771). Por lo demás, “o querer há de ser são, / mui seguro e confiado, / isento, sem sospeição”, dice Lusitania en el auto o farsa del mismo nombre (Camões, 2002: II, 396-397).

³⁸ Calderón (1996: 297); Cacho Bleuca (1988: 528 y 612). Los malos como Arcaláus, Ardán Canileo, la Doncella Encantadora y los enanos de Urganda, de la floresta Brananda y de Brestoya son feos y descomedidos. Así como el Endriago personifica los tres ideales trascendentales negativos: el Error, la Fealdad y la Maldad (Cacho Bleuca, 1988: 349, 418, 1137, 1610-1611).

Amadís”, como propone Zimic (2003: 330); sino el de servir de contraste con la situación de emergencia creada por la inminente agresión de “siete reis muy principales”, agravada cuando Beltenebrós se deshaga de las armas y pretenda cambiar su estatuto de BELLATOR por el de ORATOR.

Otro tanto sucede con Galaor, pues Gil Vicente ignora su lascivia³⁹ para poder contraponer la irresponsabilidad de Amadís al compromiso con los deberes de Estado de su hermano Galaor y de su hermanastro Florestán; quien partió a Constantinopla, “donde era gran fama que una cruel guerra en el imperio era movida” y allí permaneció cuatro años. Decisión que Gil Vicente atribuye a Galaor, haciéndole ir también a Turquía, “porque los que son guerreros / verdaderos / no descansan descansando”; mientras que Amadís opta por quedarse en la corte del rey Lisuarte para desafiar a Dardán el Soberbio en una justa⁴⁰:

AMADÍS	Si el peligro me combida que de las guerras rehúya, diré: ¡oh, esclarecida, cuán segura está la vida	75
	que se defiende por tuya! (Calderón, 1996: 279).	

Mientras tanto, el Correo —personaje que aglutina una función ejercida por muchos otros en el libro de caballerías—⁴¹ apela a lo necesario para afrontar con éxito la campaña que se avecina (“havéis menester dineros / y bombardas y amigos”) y, sobre todo, a la necesidad de un buen estratega (“si vuestra alteza tuviese / el Donzel del Mar consigo, / ...no temierades peligro”)⁴².

El recordatorio de que las guerras han de financiarse y que los aliados son

³⁹ Como él y Aldeva, hija del Rey de Serolís, eran hijos de reyes, “folgaron aquella noche a su plazer” en el castillo de Grandares. En la floresta Arnida, libera a una hermosa dueña a la que, en reciprocidad, le pide fornicio; en el castillo de Palingues hace dueña a Brandueta; y en el castillo de Abiés, yace gloriosamente con Madasima. Aunque en la ínsula Gravisanda requiere sin éxito a la doncella que lo ha guiado hasta allí (Cacho Blecua, 1988: 354, 397, 497, 557, 618).

⁴⁰ Calderón (1996: 277 y 279); Cacho Blecua (1988: 629). Sobre el tópico de la corte de Constantinopla, véase Stegagno Picchio (1966), con el que también se relacionan las aventuras orientales de las *Sergas de Esplandián* (c. 1510) y los caballeros Galameno y Melidónio, en la *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra* (1527).

⁴¹ La función de correo está muy repartida en el libro. La suelen ejercer personajes anónimos (doncellas, algún caballero o escudero) o bien Ardián, el Enano; el escudero Gandalfín, su padre Gandales, Durín, Urganda la Desconocida, el maestro Elisabad, Brandoivas y hasta el mismo Esplandián.

⁴² Calderón (1996: 281-282). En una circunstancia muy similar a la de la reina de Dacia cuando tuvo que enfrentarse al usurpador Duque de Suecia, “pues no ay entre nos caudillo ni mayor que mandarnos sepa” y “como no tengamos quién nos gué y nos mande, y seamos todos gentes que más por las haziendas que por las armas bevimos, no nos sabemos dar el recaudo que a nuestra lealtad conviene.” Hasta que Bruneo de Bonamar, Angriote y Branfil acuden en su socorro (Cacho Blecua, 1988: 1598).

tan necesarios como las armas no tiene nada de cómico, como creen Waldron (1959: 30) y Amado (1992: 9); sino que alude a un peligro real. El mismo que apremia al rey Perión cuando acude a la corte del rey Lisuarte “a buscar amigos” para combatir al rey Abiés de Irlanda. Y Lisuarte recibe después una carta de creencia, firmada por sus enemigos, todos los cuales se declaran “amigos” del jayán Famongomadán (Cacho Blecua, 1988: 273 y 764). En cuanto a la alusión a las bombardas, se hace en sentido bélico (gran yelmo), no como en el libro de Montalvo, donde solo se emplean para los festejos (yelmo lustrante)⁴³.

Lo que resulta extravagante es hacer lo contrario: aislarse y renunciar a las armas.

AMADÍS	Tú, mi espada guarnecida de tan hermosas hazañas, en fuego seas hundida como arden mis entrañas consumiéndome la vida. 740 Y tú, puñal esmaltado, fuerte y favorecido de aventuras peligrosas, de rayo seas quebrado, en mil pedaços partido 745 como ahora están mis cosas. Y tú, mi yelmo lustrante, con tu cimera hermosa que por Oriana emprendí, plega a Dios que te quebrante 750 alguna peña raviosa que del cielo caya en ti. Y tú, arnés y piastrón, nel mar Índico cayaes en lo más hondo de allí, 755 donde sin causa y razón tales fortunas hayaes como acá dexáis a mí. Quixotes, manoplas, grevas, mis armas nunca vencidas, 760 que os hagan siendas cuevas y de vos vayan las nuevas que de mí tengo sabidas⁴⁴.
--------	---

⁴³ Al recibir a Oriana y Amadís en la Ínsola Firme, “en señal de alegría fueron tirados muchos tiros de lombardas” (Cacho Blecua, 1988: 1313).

⁴⁴ Calderón (1996: 303-304). En el libro, Amadís las abandona en la Fuente de la Vega, donde encuentra a un ermitaño que lo exhorta a “no matar por ninguna cosa, cuanto más por hecho de mugeres” (Cacho Blecua, 1988: 705).

Pasaje que, como apunta Pérez Priego (2006: 28), tampoco sigue al libro de caballerías, donde Amadís se despide de sus amigos Gandalín y Durín y luego hace testamento (Cacho Blecua, 1988: 682-684), sino que remeda el monólogo de Fileno en la *Égloga de Fileno*, Zambardo y Cardonio, de Juan del Encina (Gimeno, 1977: 288):

FILENO	Y tú, mi rabé, pues nunca podiste un punto mover aquella enemiga, ni menos jamás tan dulce tañiste 555 que al alma aliviasses de alguna fatiga, en treynta pedaços aquí quedarás por sola memoria de mi mala suerte y quiçá que rompido, a Zefira podrás mover a piedad de mi cruda muerte. 560 ¿Qué es lo que queda en aqueste çurrón? No me ha de quedar salvo el cuchillo, pedernal terrena, yesca, esclavón, que vos en dos partes yréys, caramillo. ¿Queda otra cosa, si bien la cuchar? 565 Çaticos de pan ten tú, venturado, pues el çurrón no me ha de quedar, ni vos, en mal ora tanpoco, cayado. Sólo el partir de tu compañía me causa pasión, o pobre ganado; 570 mas plaze a Cupido que quedes sin guía, al cual obedezco a mal de mi grado. Sé que los lobos hambrientos contino, por ver si me parto, están al assechando. ¡Ay, triste de mí!, que fuera de tino 575 la lumbré a mis ojos se va ya quitando.
--------	---

Amadís insiste en hacerse ermitaño, también al revés del libro⁴⁵. “No vos demando consejo en esta parte”, sino “de mi alma” —le responde Amadís en el libro de Montalvo, pues la penitencia del doblemente engañado Amadís (respecto a Oriana y respecto al yermo) es “más por desesperación que por devoción”. Pero el resultado es el mismo. En vista de que el defraudado Amadís, en la tragico-media, insiste en rendirse al engaño de cambiar los dos yelmos por el yermo⁴⁶, el Ermitaño tiene que abrirle los ojos (Calderón, 1996: 304-306):

⁴⁵ Andalod lleva treinta años en una peña muy esquivá y trabajosa, metida siete leguas en el mar, purgando sus mocedades y evitando al prójimo, “que antes a lo malo que a lo bueno enclenados somos”. Pero Amadís hace oídos sordos a las exhortaciones de Andalod, porque le choca esta idea de la maldad intrínseca del hombre (Cacho Blecua, 1988: 706 y 710).

⁴⁶ “El mundo en que me daño / nunca fue para mí mundo, / sino un mar d’engaño” (Calderón, 1996: 304). El mismo desengaño que mueve a Juan Rodríguez del Padrón a escribir *Servo libre de amor* a su amigo Gonzalo de Medina: “para que sientas la grand fallía de los amadores y poca fiança de los amigos” (Hernández Alonso, 1982: 156).

ERMITÃO	Porque aquí la voluntad está presa y está cativa de la pobre soledad ado vuessa mocedad es impossible que biva. Ni nuestra vida ociosa no tiene ociosos tiempos; mas contino es trabajosa, perseguida y muy penosa de infinitos pensamientos.	800
	Los enemigos dell alma son contra la penitencia; manzillan la conciencia y dan tromentos sin calma a la hermosa inocencia.	805
		815

Amadís alcanza entonces su mayor postración (Waldron, 1959: 32; Zimic, 2003: 333). Se convierte en un ser patético, débil y pusilánime, en las antípodas del héroe caballeresco⁴⁷. Beltenebros es su contrafigura grotesca, porque Amadís no solo depone las armas cuando el reino más lo necesita y se rinde pasivamente ante la calumnia, renunciando a aclarar su situación con Oriana; sino que incluso se niega a seguir viviendo, como le hace saber a Dorín. Todo lo cual tiene el pernicioso efecto de reforzar la mentira y el arribismo del Enano y de los mal-sines en la corte⁴⁸.

Su rendición humillante la pone él mismo en evidencia con un acto reflejo (Calderón, 1996: 313):

ERMITÃO	Y con esta escoba, hermano, barreréis esta posada.	1040
AMADÍS	¿Por qué alçáis así la mano? Perdonad, Padre ermitaño, que yo pensé que era espada.	

Oriana, a su vez, se siente abrumada por las dudas. Por un lado, confía en la condición de Amadís —“que es cavallero, / hijo del rey Perión, / y deve ser verdadero”— y en el hecho de que han compartido su primera experiencia amorosa. No

⁴⁷ Y de *Tirant lo Blanc*, “an outstanding general and a gallant lover”; pero moralmente impúdico y literariamente indecoroso (Hart, 1989: 68).

⁴⁸ Leriano, en *Cárcel de amor*, también tiene que luchar contra la mentira del cizañero Persio y sus cómplices para imponer la verdad (Whinnom, 1971: 113-122). Mientras que en la *Sátira de infelice e felice vida*, la Discreción exhorta a otro mancebo preso de la AEGRITUDO AMORIS, como Amadís: “¡O hombre cativo...! ¡Pelea, pelea con tu voluntad e, otra ves te digo, pelea, e non con otro, sinon contigo mesmo, e non seas deseoso de tantas penas sofrir, sin haber piedat de ti e de la triste vida tuya!” (Serés, 2008: 98).

concibe que una feliz convivencia pasada pueda disolverse de repente; aunque, al mismo tiempo, desconfía de la inconstancia del corazón humano y del olvido que suele acarrear la ausencia (Calderón, 1996: 300-301). Pasamos así de la intertextualidad del momo a la de la ficción sentimental, como apunta Bernardes (1996: 425).

5. TRAGICOMEDIA Y NOVELA SENTIMENTAL

Sharrer (1984) y Blay Manzanera (1998) se han referido a las distintas formas de trasvase genérico entre libros de caballerías y novela sentimental, en ambos sentidos. Lo que no se ha analizado es la influencia de la ficción sentimental en el teatro de Gil Vicente a partir de 1521, cuyas comedias y tragicomedias “a fantasía” (Bernardes, 1996: 121) combinan la materia caballeresca y sentimental, así como los motivos y técnicas de ambos tipos de ficción. Recuerdo algunos ejemplos.

El protagonista de la *Comédia de Rubena* (1521), enamorado de Cismena, se disfraza de criado como *Don Duardos*, en tanto que su rival se confina en un yermo más desolador que el de Amadís, porque su incomunicación lo priva incluso del silencio, encadenándolo a su propio eco. En tanto que la Alcahueta incita a la joven a enamorarse leyéndole *Cárcel d'Amor* y *Peregrino Amador*. Y como en la novela de Diego de San Pedro, el salvaje Monderigón (amor concupiscible) encubre al caballero venturero (amor honesto) que recuesta a Liberata en la *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra*.

El Peregrino de la *Tragicomédia Frágua d'Amor* describe, en la primera parte, un castillo alegórico que simboliza a Catalina de Austria, hermana del Emperador Carlos, pronta a desposarse con João III. El cual no ha tomado esta fortaleza de siete murallas (las virtudes teologales y cardinales o morales) y cuatro torres (linaje, gravedad, liberalidad y sabiduría) más la del homenaje (bondad, con per trechos de razón) por la fuerza, sino por obra de Cupido, a quien Venus viene a buscar a continuación. En la segunda parte, se levanta en el escenario la fragua donde los planetas-herreros y unas Serranas, que representan los *Gozos de amor* (¿alusión a los de Juan Rodríguez del Padrón?), transformarán a quien lo desee (Camões, 2002: I, 641-644, 650-652, 657-658)⁴⁹.

La *Tragicomédia Templo d'Apolo*, representada en una circunstancia político-sentimental parecida —la partida de la princesa Isabel, hermana de D. João III, para desposarse con el Emperador Carlos—, transcurre dentro del marco general de un sueño del Autor⁵⁰, donde la materia de Troya sirve a un proyecto ético-político más amplio (Alçada, 2003: 431).

⁴⁹ En el *Amadís de Gaula* representado con motivo de las nupcias de Ana de Austria y Felipe II, uno de los carros mostraba a Vulcano en su fragua, forjando un rayo, y a Venus con un yugo (Ferrer Valls, 1993: 192).

⁵⁰ Como la *Estoria de dos amadores*, sueño caballeresco interpolado en *Siervo libre de amor*.

La citada *Devisa de Coimbra* es otra fábula caballeresca que escenifica una leyenda heráldica. Gil Vicente recurre a la pantomima de los momos para representar la lucha del león y la serpiente heráldicos con el salvaje Monderigón, enamorado de Liberata, cuyo hermano, el noble Celiponcio, se dispone a liberar a Colimena⁵¹. Pero en detrimento de esta aventura caballeresca, la atención se centra en el soliloquio introspectivo de Liberata, que Bernardes (1996: 415) relaciona con la novela sentimental.

Por último, en la *Farsa da Lusitânia*, primera forma de teatro dentro del teatro en Portugal, Gil Vicente practica un tipo de metaficción equivalente a la de novelas sentimentales como la citada *Sátira de infelice e felice vida* (c. 1446), del Condestable de Portugal; *Triste deleytaçión* (escrita entre 1458 y 1478) y, sobre todo, *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro (Gerli, 1989).

La corte de D. João III, menos belicista que la de D. Manuel I, no parecía tan interesada en las hazañas caballerescas como en los devaneos galantes. Los destinatarios cortesanos de las tragicomedias de *Don Duardos* y *Amadís de Gaula*, como los lectores de ficciones sentimentales, preferían la exploración del proceso de enamoramiento, con sus orígenes, dificultades y consecuencias a los lances de armas. Es lo que el Auctor de *Cárcel de Amor* da a entender cuando concluye su descripción del duelo entre Leriano y Persio sin “detenerme en esto que parece cuento de historias viejas”. Semejante a la escena de la tragicomedia en la que Oriana se levanta, en cuanto oye hablar de las gestas de Amadís, para ir a ver los peces del estanque (Whinnom, 1971: 117; Calderón, 1996: 282).

Aparte del código amoroso cortés, en la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* encontramos una serie de motivos comunes a los libros de caballerías y a la novela sentimental, como son: el amor no adulterino de los protagonistas, la RELIGIO AMORIS, la virulencia del amor HEREOS, la penitencia de amor, el intercambio de cartas entre los enamorados y el mote e invención que luce el yelmo de Amadís, de los que no hay ningún ejemplo en el libro de Montalvo, aunque sí en el *Polindo* (1526) (Calderón, 2003: 187-194, 200-203, 222, 250, 279).

Otros motivos característicos de la ficción sentimental se hallan muy condensados en la tragicomedia, debido a su propia estructura de texto dramático. El primero de ellos es la sintomatología del amor HEREOS: soliloquios desesperados de Amadís con gritos y celos; aspecto demacrado, sugerido por las acotaciones implícitas; lloros y “plantos” (Calderón, 1996: 288, 293, 302-306, 311).

El segundo tiene que ver con el intercambio epistolar. Como en la ficción sentimental, las cartas que intercambian Amadís y Oriana en la tragicomedia son exclusivamente de contenido amoroso (el *Bursario* ovidiano fue el taller de Rodríguez

⁵¹ El mito de la bella y la bestia subyace en la aventura del Endriago, del *Amadís de Gaula* (Cacho Blecua, 1988: 1140-1141); mientras que el hombre salvaje es un tópico compartido por la tradición artúrica (Merlín, Tristán, Lanzarote, Yvain) y la novela pastoril (*Diana*, de Jorge de Montemayor) y sentimental (*Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro; *Grimalte y Gradissa*, de Juan de Flores).

del Padrón), mientras que en el libro de Montalvo se usan ocasionalmente, junto con otras misivas de identidad, “de creencia” (o embajada), proféticas y mensajeras. Las de la tragicomedia tienen, además, una función estructural, aunque no dan ocasión a una retórica alambicada (recordemos la prevención de Mabilia al respecto)⁵², pues tres de las que se intercambian Amadís y Oriana no se leen en voz alta y otra no llega a escribirse: son la de Mabilia citando a Amadís en la huerta, que le lleva el correo Arbindieta; la “carta crime” de Oriana, que le traslada Dorín; la respuesta oral de Amadís, que repite Dorín a su destinataria, y la “carta cordial” de Oriana.

Es interesante notar que, en la primera parte de la tragicomedia, Amadís es un héroe caballeresco de los que aún “hazen los servicios con justas”, como dice Renedo a su amo, en *Penitencia de amor* (Canet, 2003: f. 12v); pues exhibe su yelmo lustrante con una letra e invención referidas a Oriana. Mientras que en la segunda parte, Beltenebros es un héroe sentimental que, para el servicio amoroso, prefiere las palabras en lugar de las armas, siguiendo el consejo de Renedo a Darino en la citada novela sentimental: “yo soy de parecer que curemos nosotros tanto de apretar a Finoya con cartas como con otras gentilezas, porque los requiebros también piensan ellas que los hacemos por ser loados”⁵³.

Si Juan Rodríguez del Padrón interpola una ficción caballeresca (la *Estoria de dos amadores*) en un marco sentimental, Gil Vicente hace lo contrario. El autor de *Siervo libre de amor* se aleja de la dama y se “desnatura del reino”, sumido en la más absoluta soledad, debido a la deslealtad de un amigo. Como Amadís en el yermo, a causa de la alevosía de un Enano feo y presuntuoso⁵⁴.

Aunque este último no es un sirviente voluntario de Amor, como el anterior (Hernández Alonso, 1982: 36-41), sino un esclavo de su pasión, como el protagonista de *Sátira de infelice e felice vida*⁵⁵. Amadís es tan ardoroso y decidido como Ardanlier, el protagonista de la *Estoria de dos amadores*, en la primera parte de la tragicomedia; pero tan apocado, después de la calumnia del Enano, como el protagonista autobiográfico de *Siervo libre de amor*.

Un cuarto motivo argumental es el análisis introspectivo. Después de la cizaña sembrada por el Enano, las incertidumbres de Oriana sobre los verdaderos sentimientos de Amadís afloran en el monólogo que he resumido, donde va alternando dialéctica-

⁵² Calderón (1996: 289). “Sit tibi credibilis sermo consuetaque verba, / blanda tamen, praesens ut videre loqui” (Ovidio, *Ars amatoria*, I, 465-466).

⁵³ Canet (2003: f. 13r). Como justifica detalladamente Ovidio, *Ars amatoria*, I, 457-484. Ahora bien, Amadís templea sus ardores libidinales y respeta a Oriana, mientras que Darino acaba violando a Finoya.

⁵⁴ Curiosamente, Juan de Flores empieza así su *Triunfo de Amor* (1470-1485): “lo que más se certifica es pensar como oy las cosas pasan en esta vida: fazer traición los criados a los señores, de quien mayores mercedes reciben; y segunt la confusión del tiempo, toda fealdat tienen por gentileza” (Gargano, 1981: 75).

⁵⁵ “Metida, destrozada, en la muy tenebrosa cárcel de servitud, llena de amargura e de desesperación, mi franca voluntad despojada de libertad” (Serés, 2008: 81).

mente conjeturas y razones antitéticas (Calderón, 1996: 300-302). Asimismo, en la *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel de Urrea, Renedo dice a su amo: “cada carta tuya es un combate” (Canet, 2003: f. 13rv). Y, en efecto, Darino se apresta a él antes de visitar a Finoya: “dame acá el cavallo, vamos a la batalla, que mi lengua ha de ser mis armas y mi adversario es lo que yo [l]levo comigo: el corazón y pensamiento son dos enemigos que se me an revelado sin hazerme alevosía” (Canet, 2003: f. 16v). También Amadís esboza una brevísima alegoría, en su primer diálogo con Mabilia, a partir de la carta escrita por Oriana; donde el papel es la hermosura; la tinta, la tristura y diez martillos golpeando una fragua, los tormentos (Calderón, 1996: 289).

Por último, cuando Corisanda llega en busca de Florestán a la corte de Lisuarte, sus doncellas músicas cantan una canción. A la que Amadís replica, en el libro de caballerías, con una “cántica” entonada con “muy estraña boz y la gran tristeza suya gela fazía más dulce y acordada”. La canción de Amadís servirá a Mabilia, cuando Corisanda la repita en la corte, para desvelar la identidad de Beltenebrós (Cacho Blecua, 1988: 737); pero la tragicomedia adelanta la acción mediante un salto temporal.

La Doncella de Dinamarca se confiesa directamente con Beltenebrós, verdadero ermitaño de amor⁵⁶ a quien revela un poco tarde las astucias femeninas de la honra, que son las que Carmela explicará a Esplandián (Calderón, 1996: 317).

DINAMARCA	¡Oh, qué mudar tan errado!	
	Que aunque ella mostró furor,	1135
	bien sabéis, como avisado,	
	que el enojo enamorado	
	es crecimiento d'amor.	
	Y pues que tanto sentía	
	lo que el enano contó,	1140
	grande muestra os hazía	
	que tanto más os querría	
	cuanto más bravo escrevió.	

Una vez encauzada su pasión⁵⁷, Amadís está en condiciones de auxiliar a Corisanda, “enferma de enamorada muerte” por Florestán⁵⁸; pues a diferencia de la

⁵⁶ El mismo tipo de ermitaño de la *Farsa de Inês Pereira* (1523), quien sirve a Cupido “sin esperanza” y “con tanto amor sin mudanza, / que soy su santo escogido” (J. Camões 2002: II, 287). Pero cuya vocación es tan poco eremítica como la de su colega de la *Tragicomédia da Serra da Estrela* (1527): “eu desejo d'habitar / nũa ermida a meu prazer / onde pudesse folgar // [...] e que a filha do juiz / me fizesse sempre a cama. // E enquanto eu rezasse, / esquecesse ela as ovelhas / e na cela me abraçasse / e mordesse nas orelhas / inda que me lastimasse” (Camões, 2002: II, 69-70).

⁵⁷ Sentados en unas peñas altas sobre la mar, Amadís y Grasandor hablan del amor. El de Amadís ahora es “entrañable” y “conforme a buena conciencia”, de manera que “crece como lo fazen todas las cosas armadas y fundadas sobre la virtud”, es decir, según “la bondad y razón” y no solo los “apetitos”, en los que únicamente se basa el amor “por accidente” (Cacho Blecua, 1988: 1692-1693).

⁵⁸ Calderón (1996: 314). A Waldron (1959: 24-25) le parece cómico; pero, en todo caso, lo sería al principio de la tragicomedia, no en este momento (Zimic, 2003: 328). Algo parecido le ocurrirá a don Quijote, al principio tan irracional como Beltenebros; pero tan cuerdo después,

novela sentimental, en las comedias y tragicomedias “a fantasía” de Gil Vicente lo que empieza mal tiene que acabar bien⁵⁹. Con todo, el final sigue abierto, porque la historia sentimental de Amadís y Oriana se encadena con la de Corisanda y Florestán, que sigue en suspenso⁶⁰.

CONCLUSIÓN

Aunque en la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* haya una guerra y unos intereses políticos en juego (gran yelmo), la aventura que emprende el protagonista no es épica sino sentimental (yelmo lustrante). Para esta transformación del ideal caballeresco, Gil Vicente emplea motivos y recursos argumentales que, más allá del libro de caballerías y la herencia trovadoresca, son los de la ficción sentimental, cuestión que hasta ahora no se había analizado.

La *Tragicomedia de Amadís de Gaula* se propone alertar del peligro de la mentira, en el marco de un teatro de formación para príncipes, tanto en el terreno de la política como de los sentimientos amorosos. Para desarrollar este tema Gil Vicente recurre al juego de la tensión y distensión entre mentira y fingimiento, alevosía y deslealtad versus verdad, sinceridad y lealtad, introduciendo el tipo cómico del Enano mezclador o malsín, que funciona como motivo dinámico de la acción, y mediante la antítesis Amadís-Beltenebrós, “flor de los cavalleros de su tiempo que más lealmente manterná amor” y “muy alegre”, pero cuya “vida está en grande amargura y en tinieblas” (J. M. Cacho Blecua 1988: 255-257 y 709).

Víctima del amor-pasión, como el héroe de las novelas sentimentales, Amadís no puede ni quiere alcanzar su objetivo sumando proezas, sino venciendo la renuencia de Oriana; pero para lograrlo tiene que hacer frente a los escollos sociales y políticos que lo rodean, cosa que no sabe hacer. Gil Vicente lo enfatiza poniendo la intertextualidad de los momos (Asensio, 1974) y la ficción sentimental al servicio del clímax y anticlímax de la tragicomedia.

cuando ejerce de consejero amoroso. La diferencia está en que don Quijote sabe, desde el principio, lo que se hace, como le explica a Sancho mediante el cuento de la viuda y el fraile motilón (*Quijote* I, 25 y II, 22).

⁵⁹ “Toda a comédia começa em dores” (Camões, 2002: I, 453); mientras que en la ficción sentimental el protagonista acaba decepcionado y solo, como en *Arnalte y Lucenda* y *Grimalte y Gradissa*; o como Binmarder, en *Menina e moça*, quien desaparece sin dejar rastro. Cuando no trágicamente, como en la *Estoria de dos amadores*, en *Cárcel de amor* y en *Grisel y Mirabella*.

⁶⁰ Se trata, por lo demás, de un final característico del teatro de Gil Vicente, como los del *Auto Pastoril Castelhana* (1502): “qu'en esso después se hablará”; el de la *Tragicomédia da Frágua d'Amor* (1525): “lo que está por hacer / otro día lo haremos”; y el la *Farsa do Clérigo da Beira* (1526), aplazado hasta “o domingo que vier” (Calderón, 1996: 29; Camões, 2002: I, 662 y II, 379).

Esclavo de su propia pasión y de la intriga del Enano malsín, Amadís se convierte en una sombra de sí mismo (Beltenebrós), al dejar que la mentira se imponga en la corte y lo aleje físicamente de ella y de Oriana. La insidia del Enano mezclador engendra, a su vez, nuevos engaños: el recíproco de los amantes y el de Amadís con respecto a su lugar en el orden estamental, haciendo que los dos yelmos entren en conflicto. Dominado por su pasión (yelmo lustrante), un enajenado y quejumbroso Amadís reniega de su función político-militar (gran yelmo) para aislarse en el yermo. Error que vigoriza la cizaña sembrada por el Enano y hace más vulnerable al reino.

En ese mundo al revés, Amadís se convierte en una parodia de sí mismo solo en la medida en que su exhibicionismo inicial (cuyo referente son los momos cortesanos), contrario a la razón, y su pasión y pasividad subsiguientes (expresadas con los recursos de la ficción sentimental), contrarias a la acción, refuerzan la mentira y fatuidad del Enano y, con ellas, las intrigas de los malsines en la corte.

La influencia combinada de los momos y la ficción sentimental, detectable también en otras comedias y tragicomedias de Gil Vicente, explica la sensación de obra paródica y antiheroica que una parte de la crítica extiende, generalizando, a toda la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*; mientras que otra parte defiende su propósito íntegramente serio y ejemplar, desatendiendo al mecanismo de contrastes y tensiones que articula la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Alçada, João Nuno (2003): “*Templo d’Apolo*, guerra troiana e Ordem do Tosão de Ouro”, en Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva, Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Gil Vicente. 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 425-473.
- Almeida, Isabel (2018): “«O que valem cavaleiros». Indagações sobre a obra de Gil Vicente”, en José Augusto Cardoso Bernardes y José Camões (eds.), *Gil Vicente Compêndio*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 215-238.
- Amado, Teresa (1992): *Amadís*, Lisboa, Quimera (Quadernos Vicente).
- Asensio, Eugenio (1974): “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente” en *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste-Gulbenkian / Centro Cultural Português, pp. 25-36.
- Beltrán, Vicente (ed.) (1993): Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (1996): *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Universidade.
- Blanco, Emilio (ed.) (1994): Fray Antonio de Guevara, *Relox de príncipes*, Madrid, ABL Editor/ Conferencia de Ministros Provinciales de España.
- Blay Manzanera, Vicenta (1998): “La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI”, en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universidad, pp. 259-287.

- Bravo Ordóñez, Carmen Iris (2012): “Los ángeles apócrifos, serie cusqueña de ángeles arcabuceros del siglo XVII de Perú. Un análisis visual”, tesis de grado, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (ed.) (1988): Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.
- Calderón, Manuel (ed.) (1996): Gil Vicente, *Teatro castellano*, Barcelona, Crítica.
- Calderón, Manuel (ed.) (2003): *Polindo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Calderón, Manuel (2019): “Un auto «bizantino» del Renacimiento”, en Miguel A. Teijeiro y José Roso Díaz (eds.), *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI. Estudios dedicados al profesor Miguel Ángel Pérez Priego*, Sevilla, Renacimiento, pp. 51-81.
- Camões, José (ed.) (2002): *As obras de Gil Vicente*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols.
- Canet, José Luis (ed.) (2003): Pedro Manuel de Urrea, *Penitencia de amor*, Anexos de la Revista Lemir. <<https://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Penitencia/Penitenciadeamor.pdf>>.
- Castro, Aníbal Pinto de (2003): “As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria”, en Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva, Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Gil Vicente. 500 anos depois. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 de Outubro de 1991)*, Cosmos, Lisboa, II, pp. 73-80.
- Copilación (1986): Alfonso Díaz de Montalvo, *Copilación de leyes del reino*, Huete, 1484 (facs. Valladolid, Lex Nova).
- Del Río Nogueras, Alberto (1993): “Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías”, en Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (org.), *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 de Outubro de 1991)*, Cosmos, Lisboa, II, pp. 73-80.
- Ferrer Valls, Teresa (1993): “Fiestas por la Entrada de la Reina Ana de Austria en Burgos: la representación de *Amadís* (1570)”, en *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Madrid / Sevilla / Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, pp. 191-196.
- Gargano, Antonio (ed.) (1981): Juan de Flores, *Triunfo de amor*, Pisa, Giardini.
- Gerli, E. Michael (1982): *Triste Deleystation. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, Washington, Georgetown University Press.
- Gerli, E. Michael (1989): “Metafiction in Spanish sentimental romances”, en Alan Deyermond y Ian Macpherson (eds.), *The age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University, pp. 57-63.
- Gimeno, Rosalie (ed.) (1977), Juan del Encina, *Teatro (Segunda producción dramática)*, Madrid, Alhambra.
- Gouveia, Margarida Miranda Barbosa (1971): *A Tragicomédia de Don Duardos. Gênese, Tema e Estruturas do Auto Vicentino*, dissertação de licenciatura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Hart, Thomas R. (ed.) (1975): Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Hart, Thomas R. (1989): “Comedy and chivalry in *Tirant lo Blanch*”, en Alan Deyermond y Ian Macpherson (eds.), *The age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University, pp. 64-70.
- Hernández Alonso, César (ed.) (1982): Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, Madrid, Editora Nacional.
- Huizinga, Johan (1982): *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza.
- Köhler, Erich (1990): *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio.

- Marín Pina, M.^a Carmen (ed.) (1998): *Primaleón. Salamanca, 1512*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1961): *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, vols. I y II.
- Parker, Alexander A. (1986): *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra.
- Parker, Jack H. (1967): *Gil Vicente*, Boston, Twayne.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2006), “La materia caballeresca en los orígenes del teatro español”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello, *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-29.
- Rico, Francisco (1990): “Un penacho de penas: de algunas invenciones y letras de caballeros”, en *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, pp. 129-227.
- Riquer, Martín de (1980): “Las armas en el *Amadís de Gaula*”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 60, núm. 221, pp. 331-427
- Sainz de la Maza, Carlos (ed.) (2003): Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia.
- Serés, Guillermo (ed.) (2008): Condestable Pedro de Portugal, *Sátira de infelice e felice vida*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Sharrer, Harvey L. (1984): “La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media”, *El Crotalón*, 1, pp. 147-157.
- Stegagno Picchio, Luciana (1966): “Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Costantinopla del *Cligès* al *Palmerín de Olivia*”, en Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana, *Studi sul Palmerín di Olivia*, III, Pisa, Università di Pisa, pp. 99-136.
- Tobar Angulo, María Luisa (2006): “Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello, *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 32-58.
- Waldron, Terence P. (ed.) (1959): Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, Manchester, Manchester University.
- Wardropper, Bruce W. (1964): “Approaching the metaphysical sense of Gil Vicente’s chivalric tragicomedies”, *Bulletin of the Comediantes*, 16 (1), pp. 1-9, <<https://doi.org/10.1353/boc.1964.0001>>.
- Whinnom, Keith (ed.) (1971), Diego de San Pedro, *Obras Completas, II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia.
- Whitenack, Judith A. (1988): “Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524”, *Journal of Hispanic Philology*, 13, pp. 13-39.
- Zimic, Stanislav (2003): “*Tragicomedia de Amadís de Gaula*”, en *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid, Iberoamericana, pp. 323-341.

Fecha de recepción: 3 de febrero de 2022

Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2022