AMADIS DE GAULA DE GIL VICENTE: DE LA NOVELA AL DRAMA

T. P. Waldron y T. R. Hart, los dos editores más recientes de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* de Gil Vicente, mantienen que esta obra, representada en 1533 o 1523, es una parodia de la famosa novela de caballerías *Amadís de Gaula* (1508) y, en particular, de su personaje principal.[1] Algunos conocidos gilvicentistas como, por ejemplo, J. Lihani y P. Teyssier, respaldan esta interpretación,[2] pero otros, J. H. Parker, B. W. Wardropper, A. A. Parker, objetan categóricamente

---

[1] *Gil Vicente: Amadís de Gaula,* Manchester, Manchester University Press, ed. T. P. Waldron, 1959, *Introduction,* pp. 1-56; *Gil Vicente: Obras dramáticas castellanas,* Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, ed. T. R. Hart, 1975, *Introducción,* pp. XLVI-XLVIII. Nos servimos de la edición de Hart para todas las citas de *Amadís de Gaula* (pp. 237-272). Se indica la página en paréntesis tras la cita en el texto.

[2] J. Lihani: Reseña de la edición de *Amadís de Gaula* de T. P. Waldron, *Modern Language notes,* LXXVI (1961), pp. 284-286; P. Teyssier: «T. P. Waldron analisou com finura as inovações introduzidas no argumento pelo dramaturgo português» (*Gil Vicente: O Autor e a Obra,* Lisbia, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, 1982, p. 90). Es oportuno mencionar que para su interpretación Waldron encuentra apoyo también en ciertas alusiones vagas de J. P. W. Crawford y A. Valbuena Prat a lo irónico en el *Amadís de Gaula* de Gil Vicente (ver la *Introduction* de su edición, p. 49).

a ella.[3] Aunque las opiniones de éstos últimos no se elaboran en una confrontación detenida con los argumentos específicos de la tesis opuesta, con ellas —considerando la alta categoría de sus autores— se ha creado una especie de empate crítico que para el lector afanoso de información se traduce, por desgracia, en una aun mayor desorientación. Nuestro estudio responde así a una evidente necesidad de enjuiciar la validez de estas perspectivas críticas mutuamente exclusivas, a base de un examen del texto gilvicentino, en particular del alcance y del sentido de la dramatización de la materia novelesca, con el fin de facilitar quizás la comprensión del arte de esta bella obra.

De la muy cuantiosa materia novelesca del *Amadís* Gil Vicente escogió para su obra algunos de los más conocidos episodios amorosos de Amadís y Oriana, pero condensándolos mucho, modificándolos con la añadidura u omisión de detalles significativos, reordenando su cronología y utilizándolos a menudo en contextos nuevos. Con todos estos cambios creó en su *Tragicomedia* una situación y unos personajes tan distintos de los de la novela que, a pesar de todos los puntos de coincidencia, resulta impropio pensar que aquélla sea una imitación de ésta y que su Amadís sea sencillamente «the Amadís of the novel».[4]

Según Waldron, Gil Vicente convierte en parte medular de su obra aquellos episodios novelísticos que tratan de la decisión de Oriana «to break with Amadís, owing to her belief in his infidelity with Briolanja; the effect of this action on Amadís; and the eventual reconciliation of the lovers».[5] No

---

[3] J. H. Parker: Reseña de la edición de *Amadís de Gaula de* T. P. Waldron, *Hispania,* XLIV (1961), pp. 197-198; *Gil Vicente,* New York, Twayne, 1967, pp. 102-107; B. W. Wardropper: «Approaching the Metaphysical Sense of Gil Vicente's Chivalric Tragicomedies», *Bulletin of the Comediantes,* XVI, 1 (1964), pp. 1-9; A. A. Parker: *The Philosophy of Love in Spanish Literature,* Edinburgh, Edinburgh Press, 1985.

[4] J. H. Parker: Reseña de la edición de *Amadís de Gaula* de T. P. Waldron, p. 197.

[5] *Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introducción,* p. 26.

cabe duda, estos episodios son de muy gran importancia en la *Tragicomedia,* pero se debe observar que en el desarrollo de la acción dramática se encuentran subordinados a un problema preexistente, aun más crucial, con que deben enfrentarse los amantes. En la novela, Amadís y Oriana se aman desde el primer encuentro, en muy tierna edad, pero, por razones sociales y personales, pasa algún tiempo antes de que se lo revelen mutuamente.[6] Antes de este momento, deben limitarse a miradas enamoradas, estremecimientos de corazón, suspiros nostálgicos..., pero la descripción de esta etapa específica de sus amores es más bien sumaria, carente casi por completo de intensidad dramática y hondura lírica. Lo problemático o conflictivo de la relación amorosa, en su aspecto más íntimo, apenas queda sugerido; toda la potencial complejidad emotiva parece opacada por la preocupación preponderante de Amadís y Oriana de mantener secretos sus sentimientos frente al mundo. Tratada de tal manera, esta relación amorosa, aunque humana y artísticamente lícita en su propio contexto, debió de parecerle demasiado externa, endeble y, sobre todo, muy desaprovechada a Gil Vicente. En la mutua y secreta atracción amorosa de una princesa adolescente y un joven caballero andante, su vasallo, ¿no cabe quizás imaginar una gama mucho más variada y compleja de ilusiones, de desengaños, estímulos y aprehensiones, dudas y esperanzas, por razones tanto íntimas como sociales? Gil Vicente intuyó agudamente, ante todo, las grandes y muchas tensiones y angustias que tales enamorados de seguro experimentarían en la dificultad de revelarse el amor, tan casualmente tratadas o descuidadas por completo en la novela, y decidió convertirlas en problema central de su propia obra, subordinando a ellas todos los demás episodios y detalles. Es precisamente por este nuevo, original enfoque de la relación amorosa de Amadís y Oriana —enfrentamiento de los enamorados con un formidable obstáculo, primordialmente emotivo —que en la *Tra-*

---

6 Ver el cap. IV de *Amadís de Gaula,* en *Libros de caballerías,* Madrid, B. A. E., ed. P. de Gayangos, 1950, pp. 10-12.

gicomedia se efectúan todos esos cambios a que se ha hecho referencia. Es esta nueva concepción de la situación dramática, claro está, la que determina también el hecho de que sólo al final de la obra —después de triunfar Amadís sobre todas las inhibiciones mentales y sentimentales de Oriana, lo cual se nos sugiere como su más ardua empresa y su mayor victoria— se le promete a éste la felicidad futura en el amor. Por no percibirse este hecho evidente se llegó a expresar la extraña opinión de que Gil Vicente, por medio de la dilatada, tensa y compleja relación de Amadís para con Oriana se propuso convertirle «into a parody of the permanently unsatisfied *Cancionero* lover».[7] Irónicamente, todas las frustraciones amorosas de Amadís, que no son imputables en absoluto a sus yerros, se nos presentan como manifestaciones impresionantes, simultáneamente con otras, de su amor incondicional, heróico, ideal por Oriana, como pruebas de que «nunca fue tal amador, ni vencedor tan vencido» (248), es decir, «vencido» por el verdadero amor y, por esto precisamente, «vencedor» admirable. Que ésta es la idea central de la obra lo comprueba todo el desarrollo de la acción dramática.

En la primera escena de la *Tragicomedia* Amadís revela a Galaor y Floristán, sus hermanos, su propósito de ir por el mundo en búsqueda de las más difíciles aventuras («cosas duras») porque a ello lo «combida» el amor que siente por Oriana, más bien que «la gana de la fama» (p. 239). Basándose en esta y otras declaraciones amorosas de Amadís, Waldron declara que Gil Vicente las ideó, de acuerdo a su propósito paródico fundamental respecto a la personalidad del famoso personaje novelesco, como muestras evidentes de una indiscreción y ostentación cómicas, contrarias al consabido código amoroso-caballeresco: «Throughout the play he cheerfully disregards the secrecy convention which in the novel is so tediously observed».[8] Ahora bien, en la novela el secreto amoroso de Amadís y Oriana no es absoluto, pues éstos lo con-

---

7 Waldron: *Gil Vicente: Amadías de Gaula, Introduction*, p. 19.
8 *Ibíd.*, p. 27.

fían, en un momento u otro, a sus más íntimos compañeros y sirvientes, quienes los aconsejan y asisten de varios modos en su persecución amorosa: Mabilia, la doncella de Dinamarca, Durín, Gandalín... Este grupo selecto, «de confianza», conoce el secreto de sus amos y sabe guardarlo con aun mayor prudencia que éstos. A Oriana, adolorida por la supuesta muerte de Amadís, Mabilia reprende: «Lo que hacéis es sin ningún provecho, e podría mucho daño acarrear, pues con ello se podría muy presto descubrir lo que tan encelado *tenemos* [subrayado nuestro].[9] En la *Tragicomedia,* Amadís confiesa su amor por Oriana *a los que ya están enterados del secreto por la boca de ésta:* Mabilia, la doncella de Dinamarca, Durín, y, en la primera escena, a su propio grupo de confianza, sus hermanos y el escudero Gandalín. Arbindieta, el correo, relata que «cuando su lid començava», Amadís «traía por cimera una O», la cual «tomó por el nombre de Oriana» (p. 244), pero nótese que se trata tan sólo de una conjetura de aquél («creo», dice, p. 244). Amadís mismo nunca revela públicamente quién es la dama de su corazón por quien pelea y sufre.[10] En efecto, el autor pone muy de relieve precisamente la discreción quizás excesiva con que Amadís guarda su secreto amoroso. Lo ilustra claramente el diálogo entre Mabilia y Amadís, cuando éste acude a la cita amorosa con Oriana, ¡arreglada por aquélla! :[11]

Amadís: Y el papel que ella tenía
me acordó la hermosura

---

9 *Amadís de Gaula,* ed. cit. en la nota 6, cap. XX, p. 54.

10 Amadís *menciona* a Oriana también en la conversación con el viejo ermitaño (p. 264) y con Corisanda (p. 270), pero no por ostentación, claro está. Teniendo en cuenta las circunstancias a que nos hemos referido, resulta cierta la afirmación de Amadís de que él «guarda sus passiones» con el mayor cuidado y secreto (p. 268).

11 Al entrar en el pomar, Amadís dice:

Si Orfeo por Proserpina
tan dulce gloria sentió,
quando 'n el infierno entró,
en esta huerta divina
¡quanta más sentiré yo!
(p. 247)

que a menudo ver solía,
y la tinta la tristura
que tiene ell ánima mía.

Mabilia: Yo, señor no sé latín.

Amadís: Ni yo oso a hablar romance [12]
ni mi mal fío de mí
.....
¡Oh Mabilia! Ardo en fuego.
.....

Mabilia: Responda quien os entendiese
.....
Dezidme quien ella es,
diros he lo que será.

Amadís: Señora, no preguntéis
.....

Mabilia: Pues, a modo de hablar
aunque essa fuesse Oriana
.....
os devéis d'aventurar

(pp. 248, 249, 250).

A pesar de ser Mabilia su prima, a quien lo une un «sano amor», y a pesar de poder creer, lógicamente, que ella ya está enterada de todo el asunto, Amadís, aunque hablando de modo equívoco, mantiene secreto el nombre de su amada.

Hart comenta: «Gil Vicente la confunde [a Proserpina] con Eurídice» *(Ibíd.)*. Posible, pero no necesariamente. Amadís viene a la cita, «donde la carta de Mabilia le dijo que viniera» *(Ibíd.)*. Así, sería lógico que pensando en la intercesión de ésta en sus amores, Amadís evocara la indulgencia de Proserpina (con Pluto) respecto a Orfeo en el intento de éste de reunirse con Eurídice.

[12] Waldron comenta estos versos así: «Mabilia is particularly fond of taunting Amadís for his highflown language» (*Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 41). No nos parece acertada esta interpretación. Diciendo que no sabe *latín,* Mabilia se está refiriendo a la *ambigüedad* con que Amadís habla de su amor y que ella no puede descifrar. Se confirma esto en la contestación de Amadís: «Ni yo oso a hablar *romance*»: no me atrevo a hablar de manera clara, directa.

Sólo a Galaor y a Floristán revela, pues, Amadís su amor por Oriana ya al principio, sin que esto ocurra también en la novela. Sin embargo, esta diferencia es explicable por el propósito del autor de destacar, por medio de un contraste significativo, la singularidad de Amadís como caballero andante. Galaor declara que su profesión caballeresca está motivada por «un pequeño honor de fama, y su resplandor», lo cual vale más para él que «todo el oro del mundo» (p. 238); Floristán considera la vida caballeresca como una obligación personal y social, pues «de los altos estados se esperan altas venturas» (p. 239). Para Amadís, en cambio, la motivación y la inspiración más altas para emprender las aventuras caballerescas son el amor que siente por Oriana y el deseo que tiene de servirla. A este amor Amadís subordina todo, incluso «la gana de la fama» (p. 239); este amor será su más poderoso aliado: «acordarme de Oriana, tengo mi juego ganado» (p. 240) y, a la vez, el reto más formidable a su espíritu y a su inteligencia, será —como el fin más bello y arduo imaginable de un caballero— lo que distinguirá a Amadís, ya desde el principio, de todos los demás mejores caballeros andantes (sus hermanos, además de personificar altos ideales: honor, fama, responsabilidad..., son, como él, «hijos del rey Perión de Gaula», p. 238). Esta singularidad de Amadís, por el amor verdadero y noble como norte de su vida, indicada en la primera escena e ilustrada en todas sus acciones y comportamiento sucesivos, vuelve a ponerse de relieve de modo muy sugestivo en las últimas escenas —que así se justifican plenamente en la estructura dramática de la obra—, cuando Amadís promete a Corisanda, de «amor muerta» por Floristán (p. 268): «yo porné vuessa demanda como la vos desseáis» (p. 272). A Waldron esto parece cómico: «Amadís' promise to put Corisanda's sentimental problems in order... when he has barely solved his own, is a final gratuitous touch with which Gil Vicente mocks his romantic story»,[13] pero resulta evidente que la inferencia de la promesa es de sentido opuesto: Amadís, cuyo heroísmo

[13] *Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 25.

ha encontrado el mayor reto en el amor y cuya vida ha sido ricamente fecunda por la experiencia amorosa, confía en su capacidad de orientar con su ejemplo y consejo también el ánimo de Corisanda y, sobre todo, de Floristán, hasta entonces anhelante sólo de aventuras bélicas, hacia la más difícil prueba de su heroísmo, hacia la fuente del mayor honor y, a la vez, de la más hilarante felicidad.

No hay, pues, ni la más mínima evidencia en el texto entero de la *Tragicomedia* de que Gil Vicente se propusiera retratar a Amadís como individuo infantilmente ostentoso y chismoso respecto a su amor por Oriana. Tampoco hay evidencia alguna de que el autor tratara burlescamente las hazañas caballerescas de Amadís. Opina Waldron:

> Arbindieta recounts a number of improbable exploits with which the hero is accredited... we are given a compressed, burlesque account of the many killings and feats of arms performed by Amadís throughout the novel. In addition to recording events from the novel in a grotesquely mangled versión, Gil Vicente takes liberty with their chronology.[14]

Estos juicios se inspiran en el siguiente pasaje:

Lisuarte: ¿Has oído en essas tierras
nuevas del Donzel del Mar?
.....
cuéntalas sin más tardar,
las mayores a lo menos.
.....

Correo: Después que mató a Dardán
muy mal trató Arcaláus
y Angriote de Estraváus,
que lo temía el Soldán.
En la Insula llamada
la Firme mató dozientos;
quebró los encantamientos
con la furia de su espada,
que fuerça los elementos.
Y mató los guardadores

[14] *Ibíd.*, p. 18.

del arco fuerte encantado
de los firmes amadores,
adonde fue laureado
sobre todos los mayores

(p. 242).

¿En qué elementos concretos, considerados separada o conjuntamente se comprueba que es burlesco o irónico este velato de las hazañas de Amadís y que éstas están presentadas en una versión grotescamente mutilada? Recordemos, ante todo, que además de ser siempre imprescindible la condensación de una frondosa materia episódica en una obra teatral, no es el heroísmo bélico lo que el autor ha escogido como tema central de su dramatización, sino el quilate excepcional, heróico del amor de Amadís por Oriana, según ya se ha sugerido. Resulta así enteramente apropiada y eficaz la referencia al heroísmo bélico de Amadís sólo por medio de esa descripción sucinta de algunas hazañas representativas, las «mayores» (que también se quieren mantener presentes en la mente del público, claro está), y, más adelante, por la implicación de Arbindieta de que ni los mejores caballeros andantes ni «la devoción y rezar continuamente las horas de la passión» podrán salvar a Lisuarte y su reino de sus poderosos enemigos, sin la ayuda de Amadís (p. 243).[15] ¿Por qué serían más

[15] El relato de sólo las «mayores» hazañas de Amadís se justifica dramáticamente, de modo muy ingenioso, también por la preocupación de Arbindieta de no aburrir al rey: «Yo no querría enhadar...» (p. 241). Es necesario tener en cuenta también la literatura romanceril sobre Amadís, cuya característica condensación de las aventuras con toda probabilidad funcionó como influencia muy sugestiva en la elaboración de la *Tragicomedia* (Ver: el *Romance de Amadís* en F. J. Norton y E. M. Wilson: *Two Spanish Verse-Chap-Books*, Cambridge, University Press, 1969, pp. 31-34; 71-75). Claro que esa referencia a la «devoción» y al «rezar» no tiene implicación crítica religiosa, como piensa Waldron (*Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction*, p. 32), porque el contexto en que aparece elimina tal connotación. Con ella Arbindieta sencillamente dramatiza el hecho de que la intervención de Amadís en defensa del reino de Lisuarte es *absolutamente imprescin-*

improbables estas hazañas de Amadís referidas por Arbindieta que muchas de las que se narran en la novela, como, por ejemplo, la del combate de Amadís con el Endriago? [16] Aparte la improcedencia de discutir la improbabilidad de los sucesos, sin considerar las exigencias y las licencias particulares de la verdad poética, resulta claro que la narración hiperbólica de las hazañas bélicas de Amadís y de todo el mundo caballeresco en que actúa en la *Tragicomedia* se inspira, con el obvio propósito de preservar la dimensión legendaria, mítica de Amadís, en idénticas actitudes y expresiones exaltadoras del relato novelesco mismo. Las diferencias que se puedan apreciar en las funciones de la hipérbole en la *Tragicomedia,* lejos de apuntar a la parodia, revelan un peculiar acento gilvicentino en el ensueño poético de lo fabuloso, lo maravilloso, lo cual, claro está, también constituye una idealización:

Siete reyes muy principales,
cada uno de su tierra
con trompetas y atabales
y estandartes reales,
contra vos pregonan guerra.
Más bravos que bravos toros,
más soberbios que leones,
más feroces que dragones;
y traen sólo de moros
ciento y treinta mil peones, etc.

(p. 241).[17]

---

dible. La mención del dinero y de las «bombardas» que Arbindieta también recomienda para la defensa del reino subraya su acercamiento «realista» al problema y este hecho es significativo, porque sugiere simultáneamente que también su visión de las hazañas y del valor de Amadís es «realista». (Waldron lo interpreta como otro detalle paródico, *Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 34).

[16] *Amadís de Gaula,* ed. cit. en la nota 6, Libro III, cap. XI, pp. 227-233.

[17] Waldron: «A grotesque picture of the enemy force» (*Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 30). Esta y otras observaciones parecidas nos dejan muy perplejos respecto a la definición de lo grotesco en que se basa este crítico.

La observación sobre la «grotesquely mangled chronology» se basa, en gran parte, en la aventura del «arco de amadores» que en la *Tragicomedia* ocurre, según la referencia de Arbindieta, aun antes de haber Amadís revelado su amor a Oriana, y que, en cambio, en la novela sigue al amor ya declarado y consumado de los dos. Teniendo siempe en cuenta el nuevo enfoque de los amores de Amadís y Oriana en la *Tragicomedia,* el trastrueque cronológico de esa aventura se revela genuinamente magistral en varios sentidos: Durante el relato de Arbindieta, Oriana se levanta de repente para irse, disculpándose: «en cosas que no entiendo, ¿qué tengo d'estar haziendo?», y agregando que «estima más ver nadar los pexes de [su] bivero» que oir ese relato de las hazañas de Amadís (p. 242). Con este delicadísimo incidente no se quiere destacar el desinterés de Oriana por las aventuras caballerescas de Amadís, como extrañamente a veces se piensa, sino, todo lo contrario, su enorme interés en todo lo que se relacione con el famoso caballero. ¿No se percibe cuán transparente y graciosamente inconvincente es ya la disculpa misma? [18] Oriana quiere ausentarse cuanto antes de allí precisamente por el gran interés que tiene en Amadís (aunque ella misma no sepa explicarse su índole precisa), es decir, por el temor de no poder quizás disimularlo en presencia de toda la corte. Y es en particular la referencia a Amadís como el mejor de todos «los firmes amadores» la que la expone al peligro de traicionar su intensa conmoción interior —todos ya saben que Amadís es su «criado primero» (p. 242)—, porque suscita en ella ardorosas esperanzas e indecibles alegrías y, simultáneamente, congojosas incertidumbres y torturantes dudas: a pesar de creer haber intuido muchas veces en la mirada de Amadís una casi idólatra veneración, ¿es de veras ella o quizás otra la dama para quien aquél cultiva tan incondicional lealtad? Es

---

[18] La percibe en un sentido estrictamente literal Waldron: «Her preference for watching the fish rather than hearing about feats of arms is quite genuine» (*Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 28).

precisamente para poder encontrar una contestación a esta ansiosa pregunta que Oriana pide, en el acto mismo de marcharse de la sala, que Mabilia haga venir, «por modo encubierto» (p. 243), a Arbindieta al pomar:

Oriana: ¿Viste el Donzel del Mar?
.....
¿Qué hazía?
.....
Dexemos su pelear,
cuéntame lo que dezía.
.....
¿Por quién tomó essa O?

(pp. 243 y 244).

El pedido «Dexemos su pelear» tampoco es prueba de que «a la bella Oriana no le interesan nada las hazañas guerreras del pobre Amadís»,[19] claro está. Según todo el contexto de la obra, la vida entera, la personalidad completa e incluso los actos más menudos e insignificantes de Amadís despiertan la mayor atención y la más profunda admiración de Oriana, aunque es obviamente natural que su intranquilidad e inseguridad respecto a las inclinaciones sentimentales de Amadís la impulsen a preocuparse primordialmente de éstas: «Cuéntame lo que dezía». ¡Cuán vívidamente se nos hace sentir el afán de Oriana, fervoroso y angustioso a la vez, de poder descifrar en cualquier palabra de Amadís su verdadero sentimiento! Nos resulta así claro que Gil Vicente decidió, con gran acierto, aludir a la aventura del «arco de los Amadores» ya al principio, porque ésta se le ofreció como suceso oportuno para revelar, por reacción a él, el temperamento delicadamente pudoroso, tímido, vacilante y apasionado a la vez, de Oriana, sus anhelos, aprehensiones e inhibiciones, que en la acción sucesiva se desarrollan plenamente. La mención de la aventura del «arco de los amadores» al principio tiene así la función importante de plantear de inmediato el problema dramático central de la

[19] Hart: *Obras dramáticas castellanas, Introducción,* p. XLVII.

obra. La omisión de esta misma aventura en la acción posterior no es, pues, explicable por el hecho de que ha sido «already ironically disposed of earlier in the play»,[20] sino por una concepción original del problema, que incluye también la conclusión bien meditada de Gil Vicente de que los extremos sacrificios y la total abnegación de Amadís en la Isla Firme constituirían una prueba de amor humanamente mucho más convincente y conmovedora, para Oriana y para el público teatral, que esa arcana, remota e impersonal ciencia mágica del «arco de los amadores» a que Amadís se somete en la novela.[21]

Es cierto que nos inclinamos a sonreír en aquella escena en que Amadís, hecho ermitaño, debiendo barrer «la posada» por orden del otro ermitaño, levanta la escoba en el aire, porque, como explica, pensó «que era espada» (p. 268). Sin embargo, al meditar un poco más sobre la función de este incidente en el contexto total de la pieza, es forzoso concluir que la intención del autor no es burlesca. Creemos más bien que con este acto se quiere sugerir la naturaleza noble de Amadís, instintiva, inmutable en cualquier circunstancia, de un modo parecido, por ejemplo, como Cervantes destaca la conducta exquisita, incorruptible de Preciosa entre los gitanos. Además, la escoba contrastada con la espada nos impresiona como una

---

20 Waldron: *Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 23.

21 Waldron encuentra un «touch of dramatic irony» también en el hecho de que la escena en que Durín y el rey hablan de relojes y de comidas sigue a otra en que Mabilia dice que «havrá trezientas leguas» de distancia a la Isla Firme y Oriana contesta: «¡Que son tres mil para mí!» (p. 246): «At this point Durín announces supper. There follows a series of commonplace remarks about the time and the reliability of clocks...» (*Ibíd.*, pp. 32-33). Según nosotros, la intromisión de esta escenita en el texto revela la preocupación de Gil de Vicente con la verosimilitud, pues aun en este asunto lleno de hechos maravillosos resultaría un poco chocante la repentina aparición de Amadís inmediatamente después de la referencia a las «trezientas leguas» que lo separan de Oriana. Esta escenita, que no tiene ninguna otra función reconocible, crea eficazmente la impresión del paso del tiempo entre los sucesos de las escenas que le antecede y los de la que le sigue.

metáfora muy eficaz del extremo y humillante sacrificio que Amadís está dispuesto a aceptar por su amor a Oriana.[22]

La tendenciosidad crítica de la tesis paródica se manifiesta de modo particularmente flagrante en el hecho de que, por una parte, contra toda la evidencia textual, se procura presentar a Arbindieta como testigo desconcertado, irónico y cómico del heroísmo de Amadís, que así se pone en entredicho y, por otra, contra una evidencia textual aún más formidable, se quiere convertir al Enano, difamador de las virtudes de Amadís, en portavoz de una actitud negativa y burlona con que se identificaría el autor mismo: «This anti-heroic intention [de la obra] is also amusingly illustrated... by Vicente's malicious dwarf, who reflects that he has derived little profit from serving *con sus peligrosas guerras*... Amadís is hardly taken seriously even by the other characters... the dwarf imputes him with infidelity, all with Vicente's obvious indulgence».[23] ¡Si Gil Vicente pudiera dar gritos! ¡Atribuirle a él mismo la actitud del ridículo, vano, ambicioso, codicioso, picaresco, cobarde, traicionero, antiheroico y en todos los sentidos grotesco Enano —atributos que el mismo Waldron observa— hacia el noble, heroico Amadís! ¡Mostrarle indulgente aprobador de la malévola mentira que el Enano dice acerca de la infidelidad amorosa de Amadís! [24] Nuestras exclamaciones se justifican, como ya se ha dicho, por una evidencia textual de estridente obviedad: ¿Puede desprestigiarse un punto de vista

---

[22] Sin embargo, nos parece muy objetable la opinión de Waldron, según la cual el ermitaño viejo tendría la intención de humillar a Amadís, cuando le pide que barra la posada: «the hermit is responsible for the most humiliating touch of all... he hands Amadís *a broom*» (*Gil Vicente: Amadís de Gaula,* Introduction, p. 32). Tal interpretación es posible sólo separando por completo el detalle del contexto en que se encuentra.

[23] *Ibíd.*, pp. 31-32.

[24] En la novela, el Enano revela a Oriana la «infidelidad» de Amadis, por estar equivocado. Significativamente, Gil Vicente lo atribuye a una patente maldad de aquél. Tales cambios son, por supuesto, muy significativos, al considerar la intención fundamental de la obra: una grotesca mentira inventada por una mente grotesca.

de modo más categórico y total que el del Enano, cuando éste se nos presenta con las siguientes preocupaciones?

Todo ell hombre gentil, dispues-
como yo (Dios sea loado), [to,
ha de ser tan confiado
que amores ni nada de esto
no lo tenga en un cornado;
ni princesa ni infanta;
porque la gran prefeción
que está en mi disposición,
que sea una dama sancta,
me terná sancta afición.
.....
vengo a buscar
la corte del rey Lisuarte,
adonde espero medrar;
porque andando con mi señor
Amadís por essas tierras
.....
cada vez medro peor
con sus peligrosas guerras,
y acá espero servir
a Mabilia de amores,
porque yo (a Dios loores)
bien pueden dezir por mí
que nací para favores
(p. 255).

Resulta extrañísima la observación de que «nadie hace caso de Amadís» en la *Tragicomedia*,[25] porque, con la excepción significativa del Enano —de juicio y moralidad más deformados que su cuerpo— todos hacen caso de él, admirándole de manera profunda y patente tanto por su extraordinaria valentía en las hazañas guerreras como por su finura sentimental y su capacidad de los más extremos sufrimientos y abnegaciones en nombre del verdadero amor. Admiración profunda y evidente de ambos aspectos, pero formulada dramáticamente con la implicación de que si muy extraordinario es el heroísmo bélico de Amadís, aun más, mucho más, lo es el heroísmo de su sentimiento amoroso:

Durín: ¡Oh Amadís! ¿Que os hezistes?
.....
¡quántas glorias merecistes!
.....
Que a do vuessos pies llegavan,
si ciudades combatían,
cavalleros desmayavan,
las fortalezas temblavan
y los muros se abatían,

[25] Hart: *Gil Vicente: obras dramáticas castellanas, Introducción*, p. XLVII.

y sola una muger hermosa
os hizo encerrar a vos
y vuessa fuerça espantosa
en una hermita tenebrosa

(p. 263).

Amadís se hace ermitaño, porque Oriana, creyendo la mentira del Enano, le ha vedado acercársele y para él la vida sin Oriana es un yermo, es la muerte, como ya lo ha explicado Wardropper:

> Amadís, spurned by Oriana, seeks the mortification of his social life; he will die to the world, renouncing his fame and his great deeds, and even his own identity. He ceases calling himself Amadís, the man of the knightly feats and amorous constancy, to become Beltenebrós, the sombre and handsome man of mystery. «Soy passado a la vida de los muertos», he says on the Peña Pobre. Over and over again he insists that he is dead... Since Oriana is his life, Amadís, having lost her, is dead.[26]

Amadís acepta todas las dificultades y humillaciones que la vida ermitaña le impone, sin quejas, «aunque más penas me fuesse» (p. 264), y sin protesta alguna contra la decisión de Oriana —aunque sí contra el inclemente destino de su vida—,[27] porque la obediencia absoluta a cualquier deseo de su dama surge, de modo natural, de su amor incondicional. Para poner de relieve este hecho importante, Gil Vicente efectúa unos cambios muy sugestivos en los episodios novelescos adaptados para su pieza: En la novela, aprendiendo la cruel deci-

---

[26] Wardropper: «Approaching the Metaphysical Sense of Gil Vicente's Chivalric Tragicomedies», p. 7.

[27] Amadís desecha con rabia su «espada guarnecida», su «puñal esmaltado», su «yelmo lustrante», etc. (p. 259) que no le valieron nada, según piensa, en su pretensión amorosa, pero ni una sola palabra injuriosa dirige a Oriana misma, pues su amor no puede quedar afectado por ninguna razón en absoluto. Compárese esta reacción con la difamación de Zefira por parte del desdeñado y berrinchoso Fileno en la *Egloga de los tres pastores* de Encina. (Ver la *Introducción* a nuestra edición de J. del Encina: *Teatro y poesía*, Madrid, Taurus, 1986).

sión de Oriana, Amadís se entrega a un desconsolado lloro, proponiéndose contestar a la amada con una carta por medio de Durín. Este, obediente a Oriana, se niega a hacerlo.[28] En la *Tragicomedia* es Durín quien se empeña en persuadir a Amadís que escriba a Oriana, lo cual el amante rechaza categóricamente, a pesar de su extremo desconsuelo: «¿Yo qué le responderé?» (p. 262). Al propósito de Durín, impresionado y conmovido por los sufrimientos del amante, de relatarlo todo a Oriana, porque sabe que «amargará a quien la carta escrivió» (p. 262), Amadís, alarmado precisamente por esta posible consecuencia desagradable para su amada, se opone enérgicamente: «a dó quedo encobrid vos» (p. 263). Todos estos y otros cambios semejantes constituyen una evidente magnificación y dignificación del amor de Amadís, categóricamente contradictorias al supuesto propósito paródico o burlesco que venimos considerando. Es muy sugestivo también el acento que Gil Vicente pone en el hecho de que Amadís se hace ermitaño sin tener vocación religiosa alguna para ello. Después de destacar las muchas y enormes dificultades y penas de la vida ermitaña, el ermitaño viejo le advierte a Amadís: «Esto, para vos sofrillo, no se puede hacer sin Dios» (p. 261). El alivio de todos los sufrimientos y sacrificios que otros ermitaños encuentran en la firme convicción religiosa, que los ha movido a escoger tal modo de vida, le será negado por completo a Amadís. Ya se ve la inferencia: Al hacerse ermitaño, por causa del amor, Amadís acepta para sí, con total premeditación, un tormento inimaginable aun para el ermitaño de prácticas más abnegadas y penosas.[29] Es precisamente este extremo sacrifi-

---

28 *Amadís de Gaula,* ed. cit. en la nota 6, Libro II, cap. 2, pp. 111-113.

29 Ya G. G. Lowett destacó que la vida ermitaña de Amadís no se debe en absoluto a un sentimiento religioso, sino tan sólo al «mishap» particular de su vida («The Hermit in the Spanish Drama before Lope de Vega», *Modern Language Journal,* XXXV (1951), p. 355). Por eso precisamente no hay que sorprenderse de que, eliminada la causa del «mishap», Amadís abandone abruptamente la ermita y se reintegre a la sociedad. En este cambio brusco no hay ninguna comicidad, «comic abruptness» (Waldron: *Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,*

cio lo que hace comprender a Oriana cuán inmenso y puro es el amor que Amadís cultiva por ella y lo que, principalmente, por fin impulsa su propio corazón a una correspondencia total del noble sentimiento:

Oriana: Lloro su mal y mi mal,
más el suyo, que más siento,
.....
Que la mia [vida], sola mía,
yo misma me la passara,
mas la suya me es tan cara

(p. 267).

Que esta resolución del problema amoroso es la más extraordinaria hazaña, el más espléndido triunfo de Amadís, se destaca por el hecho, que ya se ha sugerido varias veces en este

---

p. 24), como tampoco la hay, según nosotros, en las palabras que Amadís dirige al ermitaño, al despedirse:

Vos, padre, devéis holgar,
por no os emportunar
con sospiros cada hora

(p. 272)

Con el corazón rebosante de gozo por su reconciliación con Oriana, Amadís quiere que todo el mundo ¡el ermitaño también! participe de su gran ventura. ¿Cómo puede haber tristeza en el mundo en tal momento?

Pensando en Corisanda y en Dinamarca, quien trae a la Isla Firme la «carta cordeal» de Oriana para Amadís, Waldron dice: «One suspects that Gil Vicente was not a little incredulous regarding those young ladies (messengers and others) who, in the romances of chivarly, wander unprotected over the face of the earth, *con toda su virginidad a cuesta,* as Cervantes was later to remark» (*Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 32). No se aduce prueba textual alguna para tal aseveración, porque, de hecho, no la hay.

Observamos también que si Gil Vicente omite las dificultades de Dinamarca en su camino hacia la Isla Firme y su apelación a la Providencia Divina para que la oriente, esto no se debe a una intención satírica respecto a la utilización de tal «divine intervention and its moralizing disguise» en la novela (Waldron: *Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 24), sino al hecho evidente de que en la situación dramática de su obra esa experiencia de Dinamarca es por completo irrelevante.

estudio, de que Oriana es la meta más alta y ardua que jamás él se propuso alcanzar. Gil Vicente nos hace percibir los muchos tumultos interiores con que la acomplejada Oriana advierte en sí la irresistible atracción que sobre ella ejerce su magnífico vasallo; sus inhibiciones, aprehensiones, incertidumbres, pretensiones, disimulaciones, sus graciosos intentos de racionalizar su querencia, como en el delicioso pasaje en que accede al encuentro con Amadís, que ella ya ardientemente desea, sólo por consideración a la «razón de estado» que la astuta Mabilia le recuerda:

Oriana: No entiendo qué dezís.
Mabilia: Señora, ¿vos no sentís?
las batallas que esperáis...
¿No oistes al correo?
Oriana: ¡Ya, ya! No se m'acordava.
Mabilia: Pues en peligro nos veo.
.....
Catad, señora, que hallo
que son menester barones,
y porque el Donzel del Mar...

(p. 250).

Se ha observado bien que Oriana es «at once more complex and more interesting than her counterpart in the novel».[30] ¡Mucho más! [31] Sin embargo, mientras se ha puesto de relieve el factor político, social, el orgullo y la discreción como cau-

[30] Waldron: *Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction*, p. 27.

[31] Es interesantísima esta reacción de Hart a las consideraciones de Waldron sobre Oriana:

> En su retrato de Oriana, Gil Vicente da muestras de gran penetración psicológica; hay que decir, sin embargo, que dicho retrato, tal vez precisamente por estar tan finamente matizado, no concuerda con el tono predominante de la pieza, que es el de una sátira burlesca de los libros de caballerías (*Gil Vicente: obras dramáticas castellanas, Introducción*, pp. XLVII-XLVIII).

El defecto es de Waldron y Hart y no de Gil Vicente, pues, lo que no concuerda con la caracterización de Oriana —ni con la de otros personajes— es, de modo muy evidente, la tesis de la parodia.

sas de sus dilemas y conmociones («su prudencia, su bondad, su fama, su honestidad, no consiente que os lo diga [el amor], como a su estado conviene», pp. 252 y 253), no se ha percibido debidamente otro factor que Gil Vicente sugiere, en oportunas ocasiones, con gran penetración psicológica y suma delicadeza poética: el primer despertar del amor adolescente, sus tanteantes, pero siempre más seguras afirmaciones en el proceso excitante y difícil de desprenderse de la emoción infantil de la amistad:

Oriana: que yo quiérole... como amigo
y no más. Mas cierto es
que muchas veces me hallo
tocada de no sé qué es;
pero es dolor que callo
.....
cuando ahora se partió
.....
quedé como quien quedó
en un desierto a escuras
a do nunca amaneció.
Esto no será d'amor
sino de buena amistad

(p. 245).

La princesa orgullosa se transforma en persona «cordeal», la niña adolescente en mujer profundametne enamorada por el poder mágico del verdadero y noble amor con que Amadís entró en su vida.

En su reciente libro, *The Philosophy of Love In Spanish Literature,* A. A. Parker hace el siguiente comentario sobre la tesis de la parodia en *Amadís de Gaula:*

> The concepts of fidelity, suffering and penance can be readily, even sympathetically, understood in the light of sixteenth-century literature and its ideals, but they can be easily misunderstood in terms of modern views of love. Thus T. P. Waldron interprets the play as an ironical, even satirical treatment of the heroic theme.[32]

[32] A. A., Parker: *The Philosophy of Love in Spanish Literature,* p. 29.

El desajuste entre el concepto amoroso de aquella época y la visión moderna del crítico se hace muy evidente en el análisis de todos los aspectos fundamentales de la *Tragicomedia:* la trama, los personajes y el estilo.[33] Sin embargo, una causa aún más fundamental de esta interpretación equivocada de la obra nos parece a veces la incomprensión de actitudes y situaciones sencillamente humanas, independientes por completo de un contexto cultural específico, y, desde luego, la flagrante arbitrariedad crítica con que se analiza el texto, según se ha podido comprobar en algunas de las premisas más salientes de la tesis paródica que se han examinado en las páginas anteriores. A la postre, ninguna de las afirmaciones sobre lo paródico en la *Tragicomedia* resulta aceptable, porque no se sostiene en ninguna sólida, convincente prueba textual y porque no explica satisfactoriamente el problema fundamental de la relación precisa entre la supuesta actitud parodiadora y los motivos supuestamente parodiados o parodiables. A todas luces, la *Tragicomedia* de Gil Vicente no tiene nada en común con *Orlando furioso* o cualquier otra parodia de la literatura caballeresca y sentimental. Se inscribe más bien en la tradición literaria exaltadora de la famosa novela y de sus extraordinarios personajes, como ya se ha observado: «os autos cavaleirescos de Gil Vicente correspondem ao gosto renovado pelo romance de cavalaria e encaixam-se a preceito dentro das aludidas convenções cavaleirescas e petrarquianas».[34] Sin embargo, Gil Vicente utiliza la materia caballeresca con gran sensibilidad. Observando de seguro que en ella la naturaleza humana «occupies a minor place»,[35] en sus «imitaciones» cen-

---

[33] La mezcla de «colloquialism and preciosity» que Waldron cita como evidencia principal de la intención paródica en el estilo de la *Tragicomedia* (*Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* pp. 35-46) es más bien corriente en la poesía cortesana *seria* de aquella época.

[34] A. J. Saraiva: *Historia da Cultura em Portugal,* Lisboa, Jornal do Fôro, 1953, vol. II, p. 306.

[35] Observación de Henry Thomas, citada por Waldron: *Gil Vicente: Amadís de Gaula, Introduction,* p. 27.

tra su mayor atención precisamente en este aspecto, intensificándolo y elaborándolo considerablemente. Es por esta razón, ante todo, que la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* — y *Don Duardos,* obra en varios sentidos complementaria—[36] se nos revela como una obra poética de gran originalidad.

STANISLAV ZIMIC
University of Texas at Austin

[36] Ver nuestro estudio sobre *Don Duardos* en *BBMP*, LVII (1981), pp. 45-103.