

cia del manuscrito original en el archivo de la casa de Aveiro. Esta problemática noticia la dió su hijo Miguel Leite Ferreira en una nota curiosísima (1) que puso en la edición póstuma de los *Poemas Lusitanos* de su padre (Lisboa, 1598, por Pedro Cressbeck); nota que, por estar algo escondida debajo de la fe de erratas, se ocultó a la erudición de D. Pascual Gayangos, llevándole a negar su existencia. Es, por consiguiente, Miguel Leite Ferreira quien afirma, en 1598, que «el original del *Amadís* (no dice en qué lengua, pero es de suponer que en portugués) *andaba en la casa de Aveiro*».

Nada se sabe del paradero de tal manuscrito. Consta, sí, que entre los libros raros de la biblioteca del conde de Vimeiro existía en 1686 un *Amadís de Gaula em portuguez*. Pero este libro invisible había desaparecido ya en 1726, puesto que el conde da Ericeyra, al dar cuenta a la Academia de Historia Portuguesa de los restos de aquella insigne librería, formada en gran parte con los impresos y manuscritos que habían pertenecido al erudito chantre de Coimbra Manuel Severim de Faria, no cita el *Amadís* más que con referencia al catálogo alfabético, del cual faltaban ya muchos artículos, ni da la menor indicación acerca de él. Después se pierde todo rastro de esta ave fénix de la bibliografía. «El terremoto de 1755 (dice algo candorosamente T. Braga), en que ardiéron las más ricas bibliotecas portuguesas, vino a poner un límite a las esperanzas de encontrar el original del *Amadís*, ignorado desde 1686» (2). ¿Un límite? ¿Por qué? En estos casos no debe desesperarse nunca. Pero la verdad es que toda esta vaga historia de un códice perdido, sin que en tanto tiempo se le ocurriera a nadie leerle ni describirle siquiera, trae a la memoria aquella redondilla de D. Antonio Solís:

Amor es duende importuno  
Que revuelto al mundo tray.  
Todos dicen que le hay,  
Mas no le ha visto ninguno.

Además, cabe en lo posible que ese *Amadís* portugués fuese una traducción más o menos antigua del castellano. La vaguedad con que se habla de él abre la puerta a cualquier conjetura: El hijo de Ferreira le califica de original, pero no sabemos con qué fundamento; ni siquiera dice haberle visto, sino sólo que «andaba en casa de Aveiro».

Lo único digno de tenerse en cuenta que hemos encontrado hasta ahora es la antigua y persistente tradición acerca de Vasco de Lobeira, recogida aisladamente por Azurara, Juan de Barros y Antonio Ferreira. Los *Poemas* de éste, por la estimación en que fueron tenidos, contribuyeron a difundirla, pero ya antes de escribirse, o a lo menos antes de publicarse el nombre de Vasco de Lobeira, había traspasado los límites de Portugal, y había tenido el honor de figurar en los *Diálogos de Medallas* (3), del grande

(1) «Os dous sonetos que vao ao fol. 24 fez meu pay na linguagem que se costumava neste Reyno en tempo del Rey Don Dinis, que he a mesma em que foi composta a historia de Amadís de Gaula por Vasco de Lobeira, natural da cidade do Porto, cujo original anda na casa de Aveiro. Divulgaraonse em nome do Infante Don Affonso, filho primogenito del Rey Don Dinis, por qua mal este principe receberá (como se vê da mesma historia) ser a fermosa Briolanja em seus amores maltratada». (*Poemas Lusitanos*, hoja 4.<sup>a</sup> sin numerar).

(2) *Historia das Novellas Portuguezas de Cavalleria, por Theophilo Braga. Formação do Amadís de Gaula*. Porto, 1873, p. 227. Hay del mismo autor otros tres escritos sobre el origen portugués del *Amadís*, coleccionados en sus *Questões de litteratura e arte portugueza* (Lisboa sin año, pp. 98-122). En el segundo replica a la impugnación de Braunfels; en el tercero estudia la canción de Leonoreta, sobre la cual le llamó la atención Ernesto Monaci.

(3) La traducción latina de los *Diálogos de Medallas* es de Andrés Scotto. En el original castellano dice Antonio Agustín: «A los quales doy yo en esto tanto crédito como á Amadís de

Arzobispo de Tarragona Antonio Agustín, el cual no dice, como Teófilo Braga le achaca, que Vasco de Lobeira fué el primer autor del *Amadís*, sino que los portugueses se jactaban de que había sido el primer autor de este género de fábulas, lo cual es bastante diverso: «*quarum fabularum primum fuisse auctorem Vascom Lobeiram Lusitani iactant*».

Pero aunque esta tradición fuese la dominante, distaba mucho de ser única. Aun en Portugal se atribuía el libro a otras personas. Según D. Luis Zapata, en su *Miscelánea*, «era fama en aquel reino que el infante D. Fernando, segundo duque de Braganza, había compuesto el libro de *Amadís* (1). Nació este infante por los años de 1430, y con esto sólo basta para probar lo absurdo de tal especie, aunque Zapata la oyera de labios de la infanta doña Catalina, biznieta de D. Fernando. Lope de Vega, al principio de su novela *Las Fortunas de Diana*, dice que «una dama portuguesa compuso el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina» (de libros de caballerías) (2). Obsérvese que el nombre de Portugal va mezclado siempre en este negocio, al paso que nunca fué atribuido el *Amadís* a autor castellano determinado.

Muy divergente de todos los textos citados hasta ahora es el de Jorge Cardoso en su *Agiologio Lusitano* (Lisboa, 1652), porque no sólo cambia el nombre a Lobeira, sino que le rebaja a la condición de escribano de Elvas, y dice que *tradujo del francés* su libro por mandado del infante D. Pedro, el famoso viajero de quien dice nuestro vulgo que anduvo las siete partidas del mundo (3).

Si la tradición portuguesa no tuviera mejores apoyos que estos vagos rumores no se la podría conceder críticamente gran valor. Pero tiene en su abono razones mucho más fuertes, que si no llevan la convicción al ánimo despreocupado, encierran, no obstante, una gran dosis de probabilidad.

Comencemos por el episodio de Briolanja, en que se fijó por primera vez Walter-Scott (4), y que luego ha tenido la rara fortuna de ser alegado, ya en pro del origen portugués, ya del origen castellano del libro. A nuestro entender no prueba ni una cosa ni otra, pero sí otras tres muy importantes: 1.<sup>o</sup>, que en Portugal era conocido el *Amadís de Gaula* a principios del siglo XIV, lo cual nos hace adelantar casi una centuria en el proceso histórico de la famosa novela; 2.<sup>o</sup>, que ya entonces fué refundida en un punto muy esencial, lo cual arguye la existencia de un texto anterior, y 3.<sup>o</sup>, que los *antiguos originales* de que se valió Garci Ordóñez de Montalvo eran tres por lo menos, confirmando así lo que él dice de los *diferentes escriptores*.

Gaula, el qual dizen los portugueses que lo compiló Vasco Lobera». Y replica el otro interlocutor: «Esse es otro secreto que pocos lo saben». (*Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis, Opera Omnia*, Luca, 1774, t. VIII, pp. 23-24).

(1) «Y Don Hernando, segundo duque de Berganza (nieto del rey D. Alonso de Portugal, de donde aquella Real Casa salió, y rebisabuelo del gran Príncipe, duque Don Teodosio II, que hoy es), también como los demás fué escritor, que escribió á *Amadís de Gaula*, como lo supe yo de aquella Real Casa y de su Alteza la señora doña Catalina su biznieta; y bien creo yo que tan alta y generosa composición había de ser de buena casta, que hombre rudo no pudo hacerla; y así me alegré de lo saber, como fabulosamente el mismo Doncel del Mar de se hallar hijo del Rey». (*Memorial Histórico Español*, t. XI, Madrid, 1859, p. 141).

(2) Acaso Lope recordaba confusamente que el *Palmerín de Oliva* y el *Primalcón* habían sido escritos por una dama, aunque no era portuguesa, sino de Ciudad Rodrigo.

(3) «E por seu mandado trasladou de frances em a nossa lingua Pero Lobeiro (*sic*), Tabaliano d'Elvas, o livro de *Amadís* que (a parecer de varones doctos) he o melhor que saiu a luz de fabulosas historias». (*Agiolog. Lusit.*, t. I, p. 410, Lisboa, 1652). *Apud* T. Braga, *Amadís de Gaula* página 189.

(4) En un artículo de la *Quarterly Review* citado por Baret, *De l' Amadís*, p. 35, y por Gayangos en su *Discurso preliminar sobre los libros de Caballerías* (p. XXIV).

Todo el que haya leído el *Amadís* recordará el episodio en cuestión. Nuestro cortés e invencible caballero toma sobre sí la empresa de restituir a la «fermosa niña Briolanja» el reino de Sobradisa, del cual había sido despojada por su tío Abiseos, el mismo que había dado muerte a su padre. Briolanja se enamora locamente de él y quiere rendirsele a todo su talante y discreción, como suelen las andariegas y desvalidas princesas de estos libros. «Briolanja a Amadís miraba e parecíale el más fermoso caballero que nunca viera; e por cierto tal era en aquel tiempo, que no pasaba de veinte años, e tenía el rostro manchado de las armas; mas considerado cuán bien empleadas en él aquellas mancillas eran, e cómo con ellas tan limpia e clara la su fama e honra hacía, mucho en su apostura y hermosura acrecentada, y en tal punto aquesta vista se causó, que de aquella muy fermosa doncella, que con tanta afición le miraba, tan amado fue, que por muy largos e grandes tiempos nunca de su corazón la su memoria apartar pudo; donde por muy gran fuerza de amor constreñida, no lo pudiendo su ánimo sufrir ni resistir, habiendo cobrado su reino, como adelante se dirá, fue por parte della requerido que del y de su persona sin ningún entrevale señor podía ser; mas esto sabido por Amadís, dio enteramente a conocer que las angustias e dolores, con las muchas lagrimas derramadas por su señora Oriana, no sin gran lealtad las pasaba, aunque el señor infante don Alfonso de Portugal, habiendo piedad desta fermosa doncella, de otra guisa lo mandase poner. En esto hizo lo que su merced fue, mas no aquello que en efecto de sus amores se escribía.

«De otra guisa se cuentan estos amores, que con más razón a ello dar fe se debe: que seyendo Briolanja en su reino restituida, folgando en él con Amadís e Agrajes, que llegados estaban, permaneciendo ella en sus amores, fablando aparte en gran secreto con la doncella... demandóle con muchas lagrimas remedio para aquella su tan crecida pasión; y la doncella doliéndose de aquella su señora, demandó a Amadís, para cumplimiento de su promesa, que de una torre no saliese hasta haber un hijo o hija en Briolanja... e que Amadís, por no faltar su palabra, en la torre se pusiera, como le fue demandado, donde no queriendo haber juntamiento con Briolanja, perdiendo el comer e dormir, en gran peligro de su vida fue puesto. Lo cual sabido en la corte del rey Lisuarte cómo en tal estrecho estaba, su señora Oriana, porque no perdiese le envió mandar que hiciese lo que la doncella le demandaba, e que Amadís con esta licencia, considerando no poder por otra guisa de allí salir ni ser su palabra verdadera, tomando por su amiga aquella fermosa reina hobo en ella un hijo e una hija de un vientre. Pero ni lo uno ni lo otro no fue así, sino que Briolanja veyendo cómo Amadís de todo en todo se iba a la muerte en la torre donde estaba, que mandó a la doncella que el don le quitase (es decir, que le levantase el juramento o promesa que la había hecho, y en virtud del cual le había encarcelado) so pleito que de allí no se fuese fasta ser tornado don Galaor, queriendo que sus ojos gozasen de aquello que lo no viendo en gran tiniebla y escuridad quedaban, que era tener ante sí aquel tan fermoso e famoso caballero. Esto lleva más razón de ser creído, porque esta fermosa reina casada fue con don Galaor, como el cuarto libro lo cuenta» (cap. XL del libro I).

Un poco más adelante, después de referir la descomunal batalla en que Amadís y Agrajes triunfaron de Abiseos y sus dos valientes hijos, y la restauración de Briolanja en el reino de Sobradisa, añade Montalvo: «Todo lo que más desto en este libro primero se dice de los amores de Amadís e desta fermosa reina fue acrecentado, como ya se os dijo; e por eso, como superfluo e vano se dejará de recontar, pues que no hace al caso, antes esto no verdadero contradiría lo que con más razón esta grande historia adelante os contará» (cap. XLII).

Montalvo, como todos los compiladores de la Edad Media, se mueve con cierta torpeza entre las versiones contrarias, pero su pensamiento se ve bastante claro. Conocía tres variantes del episodio de Briolanja. En la primera, que era de seguro la más antigua, la genuina, la que él prefiere, Amadís se resistía a los halagos y solicitudes de la enamorada y desafortunada doncella y conservaba íntegra su fidelidad a la señora Oriana. En la segunda, o sea en la brutal corrección impuesta por el infante don Alfonso, Amadís sucumbía a la tentación y al fastidio del encierro y tomaba por amiga a Briolanja, en la cual «tuvo un hijo e una hija de un vientre». Había, finalmente, una variante atenuada de la segunda versión, en que la caída y flaqueza de Amadís se disculpaba con un mandamiento expreso de su señora Oriana.

Suponer que la extraña enmienda del infante don Alfonso fué impuesta al primitivo autor de la novela es inadmisibile, porque hubiera sido lo mismo que anular la concepción fundamental de la obra. Amadís es el prototipo de los leales amadores: Oriana es la única señora de sus pensamientos; si falta en lo más mínimo a la fe jurada no podrá pasar el arco de los leales amadores que el sabio Apolidón dispuso en la Insula Firme. Sobre el arco había una estatua de cobre en actitud de tocar una trompa, y no lejos una inscripción que decía: «De aquí adelante no pasará ningún hombre ni mujer si hubieren errado a aquellos que primero comenzaron a amar, porque la imagen que vedes tañerá aquella trompa, con son tan espantoso e fumo e llamas de fuego, que los hará ser tollidos, e así como muertos seran de este sitio lanzados; pero si tal caballero o dueña o doncella aquí vinieren que sean dignos de acabar esta aventura, por la gran lealtad suya, entrarán sin ningún entrevale, e la imagen hará tan dulce son que muy sabroso será de oír a los que le oyeren».

Esta aventura es tan esencial que sin ella no tendría sentido el *Amadís*. El que fué capaz de imaginar este dechado de idealismo caballeresco, esta imagen de perfección ideal, ¿iba a destruir groseramente su propia obra por el ridículo capricho de un príncipe? Y dado que se resignase a tal sacrificio, habría tenido que retocar, no solamente el episodio de Briolanja, sino otros muchos capítulos; hacer, en suma, una novela nueva con distinto plan y distintas aventuras, con un Amadís y una Oriana diversos de los que conocemos.

La consecuencia racional que de todo esto se saca es que la orden del infante don Alfonso fué dada a un mero traductor o refundidor, que interpoló toscamente el cuento de los amores de Briolanja, sin cuidarse de salvar la contradicción que envuelve con todo lo demás de la fábula.

Ahora conviene averiguar quién fué el infante don Alfonso que por tan rara manera se apiadó de Briolanja, porque esto importa mucho para la cronología de la novela. Sólo dos príncipes de este nombre hallamos en Portugal durante el siglo XIV y principios del XV. El segundo fué un hijo bastardo del Maestre de Avis (don Juan I), pero no sabemos que se le titulase infante, y además, habiendo nacido su padre en 1357, no es verosímil que le engendrarse antes de los quince años, que sería bastante madrugarse aun para aquellos tiempos. Admitido que naciera en 1372, sólo en los últimos años del siglo, es decir, cuando hay testimonios fehacientes de la popularidad del *Amadís* en Castilla, pudo enterarse y compadecerse del infortunio de la reina de Sobradisa.

El infante de quien se trata no puede ser otro (y en esto conviene todo el mundo) que don Alfonso IV, hijo primogénito del rey don Dionis a quien sucedió en el trono en 1325, y que desde 1297 tuvo casa y corte separada de la de su padre. Entre estas dos fechas hay que colocar la enmienda del episodio de Briolanja, y por consiguiente una

versión del *Amadis*, que acaso estaría en lengua portuguesa, puesto que todavía no era moda en los naturales de aquel reino el escribir en castellano.

¿Pero quién sería este incógnito autor, traductor o refundidor? No puede pensarse en Vasco de Lobeira, ni tampoco en el Pedro Lobeira citado por Cardoso, puesto que el caballero de Aljubarrota vivió a fines del siglo xiv, y el escribano de Elvas debe de ser todavía posterior, puesto que se dice que fué protegido por el infante don Pedro, el cual nació en 1392.

Pero pudo ser, y probablemente fué, otro de su apellido, Juan Lobeira, trovador de la corte del rey don Dionis, y del cual se hallan en el *Cancionero Colocci Brancuti* (números 230 y 232) dos fragmentos de una canción portuguesa, cuyo estribillo es exactamente el mismo de otra canción inserta en el libro II, cap. XI, del *Amadis* castellano. La comparación es muy fácil. Empezaremos por transcribir el texto de Juan Lobeira, tal como lo ha restaurado Braga:

Senhor, genta mi tormenta  
Voss' amor em guisa tal,  
Que tormenta que eu senta  
Outra non m' e ben nen mal,  
Mays la vossa m' e mortal.  
*Leonoreta sin roseta,*  
*Bella sobre toda fror,*  
*Sin roseta non me metta*  
*En tal coita vosso amor.*

Das que vejo non desejo  
Outra senhor, se vos non;  
E desejo tan sobejo  
Mataria hum leom,  
Senhor de meu coraçon.  
*Leonoreta sin roseta, etc.*

Mha ventura em loucura  
Me metteu de vos amar,  
E loucura que me dura  
Que me non posso en quitar,  
Ay fremeosura sem par.  
*Leonoreta sin roseta, etc.*

La canción castellana no sólo reproduce el estribillo, sino el tipo de la estrofa, aunque escrito de diversa manera, y conserva con leve diferencia los principales pensamientos y expresiones:

*Leonoreta sin roseta,*  
*Blanca sobre toda flor.*  
*Sin roseta no me metta*  
*En tal coita vuestro amor.*

Sin ventura yo en locura  
Me meti;  
El vos amar es locura  
Que me dura,  
Sin me poder apartar,  
¡Oh fremeosura sin par,  
Que me da pena e dulzor,  
*Sin roseta no me metta*  
*En tal coita vuestro amor!*  
De todas las que yo veo  
No deseo

Servir otra sino a vos;  
Bien veo que mi deseo  
Es devaneo,  
Do no me puedo partir,  
Pues que no puedo huir  
De ser vuestro servidor,  
*No me metta sin roseta*  
*En tal coita vuestro amor.*

Esta canción o *villancico*, como la llama Montalvo, no constituye por sí sola un argumento decisivo e irrefutable en pro del origen portugués del *Amadis*, pero es indicio de mucha fuerza. Los versos son probablemente de fines del siglo xiii, a lo sumo de principios del xiv; ninguna poesía del *Cancionero* alcanza menos antigüedad. El nombre del autor *Juan Lobeira* nos pone sobre la pista de las confusas atribuciones que más adelante se hicieron del *Amadis* a personas del mismo apellido. No puede sospecharse interpolación, tanto porque los versos vienen traídos por la acción de la novela, cuanto por el olvido profundo en que yacía en tiempo de Montalvo la vetusta escuela de los trovadores gallegos y portugueses. La canción, por otra parte, tiene estrecha semejanza y parentesco métrico con los cinco *lays* de materia bretona que se hallan en el mismo *Cancionero Colocci*, y que hemos examinado en el capítulo anterior. La consecuencia más obvia de que todo esto parece deducirse es que en tiempo del rey D. Dionis existía ya un *Amadis* portugués en prosa con algún trozo lírico intercalado, según se acostumbraba en las novelas del ciclo bretón, y aun en obras de otro linaje, como alguna de las versiones de la *Crónica Troyana*.

Por documentos dignos de toda fe, consta que Juan Lobeira, a quien se califica de *miles*, es decir, de simple caballero, en oposición a rico-hombre de pendón y caldera, figuró en la corte portuguesa desde 1258 hasta 1285 por lo menos. Su apellido es gallego, de la provincia de Orense, pero no sabemos por qué razón lo llevaba, puesto que él era hijo de Pero Soares de Alvim.

Según toda verosimilitud, este Juan Lobeira fué el refundidor del *Amadis* a quien el infante D. Alfonso impuso la corrección del episodio de Briolanja; pero autor original no creemos que lo fuese, por las razones ya apuntadas y que sería inútil repetir. El *Amadis* debía de existir antes. ¿En qué lengua? Dios lo sabe. La prosa gallega o portuguesa se había cultivado muy poco, y vivía principalmente de traducciones del castellano, como la *Crónica General*, las *Partidas* y la *Crónica Troyana*. La historiografía portuguesa propiamente dicha no nace hasta el siglo xv con Fernán López, evidente imitador de las crónicas de Ayala. Pero aunque la influencia castellana, como más vecina, fuese la predominante, no puede admitirse respecto de los libros de caballerías que eran aquí muy poco populares en los siglos xiii y xiv, al paso que en Portugal (y probablemente también en Galicia) arraigó mucho más aquella planta exótica, por las razones que en el capítulo anterior hemos indicado, y principalmente porque faltaba allí el contrapeso de una tradición poética indígena, a la vez que existía en plena eflorescencia una escuela lírica que fué terreno adecuado para la trasplatación de los *lays* bretones. Estos vinieron seguramente de Francia, y con ellos o poco después las novelas en prosa, donde figuran a modo de *intermezzos* líricos.

En su profundo y penetrante estudio sobre los *Lays de Breñaña* se inclina Carolina Michaëlis a colocar el primer *Tristán* peninsular en el reinado de Alfonso III de Portugal y Alfonso X de Castilla, y añade las siguientes eruditísimas conjeturas:

«Como las redacciones francesas del *Tristán* datan la primera de 1210 á 1220 y la

segunda de 1230, no sería de modo alguno imposible que el Boloñés (es decir, Alfonso III, llamado así por haber sido conde de Boulogne) y los que con él anduvieron en Francia (a más tardar de 1238 á 1245) se aficionasen no sólo al género de las pastorelas y canciones de baile, sino también a las últimas novedades en prosa sobre *matière de Bretagne*, predilección que, propagándose, debía más tarde o más pronto, creo que en la mocedad de D. Dionis, conducir a la nacionalización de los textos franceses.

¿Por quién? ¿En la corte del Rey Sabio? ¿Por el portugués D. Gonzalo Eannes do Vinhal, el de *los Cantares de Cornoalha*, o por el clérigo Ayres Nunes de Santiago, que poetizaban en lengua provenzal y cuyo nombre aparece en el *Cancionero de Santa María*? ¿En la corte portuguesa, donde la influencia francesa fué superior a la de Provenza? ¿Por D. Pedro, el cantador de *lays*, que había venido de Aragón? ¿Por D. Juan de Aboim, el introductor de la pastorela artística? ¿Por Fernán García Sousa, el único rico hombre a quien oímos citar versos franceses? ¿Por D. Alfonso Lopes de Bayam, que da muestras de haber conocido los cantares de gesta de *Roland*? ¿Por Mem García de Eixo, que también se sirvió de la lengua provenzal? ¿Por Juan Lobeira, hijo y sobrino de privados del Boloñés y supuesto autor del primer *Amadís*? ¿O por algún oscuro escribano de las chancillerías regias? No lo sé ni nadie lo sabe» (1).

Imitando la sabia parsimonia de tan docta maestra, sólo podemos afirmar que ya en tiempo de Alfonso el Sabio se imitaban en su corte *los sonos de los cantares de Cornoalha*, como lo prueba el ejemplo de Gonzalo Eannes do Vinhal, portugués de origen y de lengua, pero vasallo del rey de Castilla, como tantos otros trovadores del *Cancionero* nacidos en diversas partes de la península. De la imitación de *los sonos*, es decir, de la música, se pasó naturalmente a la de los *lays*, y no debió de retardarse mucho la traducción de las novelas en prosa.

El insigne profesor de Freiburg, G. Baist, en su corto pero sustancioso resumen de la primitiva literatura castellana (2), niega en absoluto a los portugueses prioridad alguna en este género, y aun en toda clase de originalidad en el cultivo de la prosa, tanto histórica y didáctica como novelesca. Cuanto poseen en este género es traducción textual y tardía de redacciones castellanas. En el primer tercio del siglo xiv, según conjetura muy verosímil, se tradujo el *Tristán*; pero esta traducción, de la cual todavía existe un fragmento, estaba en prosa castellana. El traductor, siguiendo la moda lírica de su tiempo, usaría para los trozos líricos la lengua de los trovadores peninsulares, la lengua galaico-portuguesa, y estos son los *lays* del *Cancionero Colocci*. Lo mismo haría el autor del *Amadís*, obra que debió de ser castellana desde su principio, y así se explica la canción de Leonoreta, que también puede ser una interpolación tardía en el texto de Montalvo.

No son débiles estos argumentos, pero en algunos se afirma demasiado o se procede por mera conjetura. La fecha asignada al *Tristán* del Vaticano es caprichosa; el primero que cita esta novela en Castilla es el arcipreste de Hita en 1343, y pudo haberla leído en francés. No hay ejemplo de intercalación de poesías portuguesas en textos castellanos en prosa; las que hay en una de las versiones de la *Crónica Troyana* están en castellano, aunque muy agallegadas, lo cual se explica suficientemente por el influjo de la tradición lírica.

Lo que alguna vez se encuentran son códices bilingües, en que alternan fraternalmente la prosa gallega y la castellana: así es el de la *Estoria de Troya*, que yo poseo,

(1) *Luis de Bretanha*, p. 27.

(2) *Grundriss*, de Gröber, II b, pp. 416-438-441.

y así uno de los de la *Crónica General*. La promiscuidad en que entonces vivían ambas lenguas es un hecho indudable, y no lo es menos la inferioridad de la prosa portuguesa en cantidad y calidad, que es el más sólido apoyo en que Baist funda sus razonamientos.

Sin decidir este punto lingüístico, que en el actual estado de los estudios no puede resolverse por falta de datos, lo único que podemos tener por averiguado es la existencia de un *Amadís* peninsular a fines del siglo XIII.

Y dejando aquí este curioso pleito entre Portugal y Castilla (no entre España y Portugal, como anacrónicamente dicen algunos, porque no había en los siglos xiv y xv *reino de España*, sino varios reinos españoles, uno de los cuales era Portugal), entremos en otra cuestión mucho más grave y todavía más oscura que la precedente. ¿El *Amadís* es original en todo o en parte? ¿Tiene fuentes conocidas en la literatura general de la Edad Media y particularmente en la francesa? Si pudiéramos contestar categóricamente a estas palabras; si conociésemos las fuentes del libro, tendríamos la clave para penetrar en el misterio de su concepción y apreciar su peculiar carácter. Pero a pesar de ensayos prematuros y temerarios, es muy poco lo que puede decirse con certeza.

Lo primero que llama la atención en el *Amadís*, sea cualquiera la opinión que se tenga sobre el punto de la Península en que apareció, es (como ya advirtió sagazmente Fernando Wolf) la ausencia de toda base nacional y legendaria, de «todo fundamento vivo e histórico que se refleje en la concepción» (1). El *Amadís*, bajo este respecto, no es ni castellano ni portugués, ni de ninguna otra parte de España: es una creación enteramente artificial, que pudo aparecer en cualquier país y que se desarrolla en un mundo enteramente fantástico. No es obra nacional, es obra humana, y en esto consiste el principal secreto de su popularidad sin ejemplo.

Pero salta a la vista que su autor estaba muy versado en la literatura caballeresca de la materia de Bretaña, y que le eran familiares todas las narraciones que los cantores gaélicos habían enseñado a los troveros anglo-normandos. Todos los nombres de lugares y personas tienen este sello exótico. Perion, rey de *Gaula* (esto es del país de Gales); Garinter, rey de la pequeña Bretaña, y su hija Elisena; Languines, rey de Escocia; Ganda les y Gandalin, Urganda la Desconocida, el clérigo Ugán el Picardo, Lisuarte (2), rey de la Gran Bretaña y padre de Oriana; don Galaor, hermano de Amadís; el encantador Arcalaus, Agrajes, Grimanesa y otros muchos serán acaso nombres de pura invención, pero inventados a imagen y semejanza de los nombres que suenan en el *Lanzarote* o en la *Demanda del Santo Grial*. En otros la derivación francesa se ve patente; comenzando por el mismo nombre de Amadís (*Amadas*, como veremos luego), y lo mismo Brian de Mongaste, Bruneo de Bonamar, Androian de Serolis (Charolais), el encantador Arcalaus (*¿Arc-à-l'eau?*), Briolanja (*Brión l'ange*), Angriote de Estravaus (*Andrieux des Travaux*), Guilan, (*Guillaume*), Mabilia (*Mabille*). La manera de hacer los diminutivos, por ejemplo Leonoreta y Darioleta, revela el mismo origen. La geografía es también inglesa o francesa: Norgales (*North Wales*), Vindilisorá (*Windsor*), Gravisanda (*Gravesend*), Mostrol (*Montreuil sur Mer*), etc.

Si de los nombres pasamos a la fábula, la imitación de los poemas del ciclo de Artús («el muy virtuoso rey Artur, que fué el mejor rey de los que en Bretaña reinaron») es patente desde los primeros capítulos, aun sin tener en cuenta las alusiones directas al

(1) *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, Berlín, 1859, p. 174 y ss. En la traducción castellana de Unamuno, t. I, p. 197 y ss.

(2) Baret quiere derivar este nombre del bretón *Lych-warch*.

*Tristán*, al *Lanzarote* y al *Santo Grial* que hay en el libro cuarto, porque nos inclinamos a creer que este libro, de todos muy posterior a los tres primeros, es original de Montalvo. Ya Baret, Amador de los Ríos y otros críticos notaron las semejanzas entre el encantador Arcalaus y el Tablante de Ricamonte del *Román de Jaufre*; entre el episodio de Briolanja y el de la reina Corduiramor del *Perceval*, poema que también parece imitado en la escena del reconocimiento de Amadís y Galaor.

La influencia del *Tristán* es acaso la más profunda, aunque el concepto difiera mucho en ambas novelas y se purifique tanto en el *Amadís*. Pero cuando el autor se resbala, aunque ligeramente, en la parte erótica de su libro, es por la mala influencia de sus modelos (1).

Aparte de estas imitaciones de pormenor, cuyo número podría ampliarse considerablemente (2), pero que no tocan al pensamiento generador de la obra ni a su estructura orgánica, ¿tuvo el *Amadís* algún modelo francés más directo?

Ya en el siglo XVI, Nicolás de Herberay, señor des Essarts, célebre traductor del *Amadís* por orden del rey Francisco I de Francia, afirmó que había existido un libro en *langage picard*, del cual todavía quedaban fragmentos y que había sido el original de la novela castellana (3). Esta pretensión, aunque renovada en el siglo XVII por el erudito obispo Huet y en el XVIII por el Conde de Tressan, que pretendía haber visto el manuscrito en la Biblioteca Vaticana, entre los libros que pertenecieron a la reina Cristina de Suecia, no pasa de ser una afirmación destituida de pruebas, y por consiguiente sin valor crítico.

Puede conjeturarse que los fragmentos vistos por Herberay des Essarts («*quelques restes écrits à la main en langage picard*») correspondían al poema de *Amadas et Idoine*. Víctor le Clerc fué el primero que en su célebre *Discurso sobre el estado de las letras en Francia durante el siglo XIV* (1862) indicó que quizá de este poema francés, que ya en 1365 figuraba en la librería de un canónigo de Langres, y de los fragmentos de otro *Amadas* inglés, podrían sacarse nuevas luces para ilustrar los orígenes del *Amadís* peninsular (4).

Nada más que esto dijo Le Clerc con su habitual sobriedad crítica, pero esto bastó para que Teófilo Braga, con el espíritu aventurero y temerario que suele comprometer y deslucir sus mejores investigaciones, inventase una completa teoría, que con grandes apariencias de rigor científico ocupa gran parte del volumen que dedicó al *Amadís de Gaula*.

El primer error de esta teoría consiste en aplicar a una composición enteramente subjetiva y aislada de todo ciclo, a una invención arbitraria que pudo nacer en cualquier parte, pero que nació seguramente de la fantasía de un solo individuo, los mismos pro-

(1) Aun en esta parte no le abandona la graciosa castidad de su estilo. Pero es evidente que aquel célebre pasaje del lib. I, cap. XXXV: «Assi que se puede bien decir que en aquella verde yerba, encima de aquel manto, más por gracia y comedimiento de Oriana que por la desenvoltura ni osadía de Amadís, fue fecha dueña la más fermosa doncella del mundo», procede en línea recta de estas palabras del *Tristán*: «*Fit sa volenté de la belle Iscult et lui tolut le dous nom de pucelle*».

(2) Más adelante tendremos ocasión de apuntar otras. Convendría un estudio minucioso del *Amadís* en comparación con las novelas bretonas, especialmente con el *Lanzarote*, y un índice de personajes y lugares que facilitara el cotejo.

(3) «*Il est tant certain, qu'il fut (el Amadís) premier dans nostre langue françoise, estant Amadis Gaulois et non espagnol; et qu'ainsi soit, j'en ai trouvé encore quelques restes de un vieil livre écrit à la main en langage picard, sur lequel j'estime que les espagnols ont fait leur traduction*».

(4) Tomo XXIV de la *Histoire Littéraire de la France*, p. 540.

cedimientos que se aplican a la reconstrucción de las epopeyas primitivas. Este falso concepto estético lleva el erudito portugués a señalar como orígenes del *Amadís* leyendas que no tienen ninguna conexión con la novela, como no se les haga extraordinaria violencia. Supone gratuitamente que el *Amadís de Gaula* tuvo: primero, un rudimento hagiográfico; segundo, la forma de cantilena anónima o de *lai*; tercero, la forma cíclica de gesta o poema de aventuras; cuarto, la forma actual de novela en prosa.

Veamos la poca consistencia de todo este proceso.

Empecemos por el *rudimento hagiográfico*. Al contar el nacimiento de Amadís dice su historia: «La doncella (Darioleta) tomó tinta e pergamino e fizo una carta que decía: «Este es Amadís sin tiempo, fijo de rey». E sin tiempo decía ella, porque creía que luego sería muerto; y este nombre era allí muypreciado, porque assi se llamaba un Santo a quien la doncella lo encomendaba». Según T. Braga, este santo es San Amando; admitamos la identidad, y pasemos a examinar en la leyenda de este santo, publicada por los PP. Bolandistas, los paradigmas que el crítico señala. San Amando huyó de casa de sus padres a los quince años y se escondió en la isla Ogia u Oge, de la Bretaña armoricana; Amadís salió de la corte de sus padres casi a la misma edad, y también se retiró en la Peña Pobre, a hacer vida de ermitaño con el nombre de Beltenebrós. Prescindiendo de que la huída al desierto es un lugar común que ocurre en las vidas de muchos santos, no hay paridad alguna entre las circunstancias y móviles de uno y otro. Amadís sale de su casa para buscar aventuras, y sólo después de haber cumplido muchas, entre ellas la espantable de la Tumba Firme, es cuando se retrajo una temporada en la ermita de la Peña Pobre, medio loco de amores, muy dolido de una carta de su señora Oriana. «La serpiente monstruosa que vió San Amando (continua Braga) es la Gran Serpiente, en que andaba Urganda la Desconocida». Y lo mismo puede ser cualquiera otra serpiente, dirá aquí el lector de recto juicio. Todos los argumentos son de la misma fuerza, y los hay extraordinariamente peregrinos. El espantoso monstruo que en la novela se llama el Endriago ¿por qué no ha de ser símbolo de un tal *Heridago*, presbítero, a quien Carlo-Magno hizo donación del monasterio de Rotnasce, fundado por San Amando? ¿Por qué Oriana, o Idoine, su prototipo según Braga, no ha de ser una discípula del Santo llamada *Aldegundis*? Con suponer formas populares que expliquen los cambios de letras, nadie puede dudar que estos tres nombres son casi el mismo, aunque a la vista de los profanos no lo parezca. A este tenor va explicando los demás: *Lisuarte* es *Sigeberto*, el encantador *Arcalaus* es *Erchenaldum* uno y otro discípulos de San Amando. ¿Pero por qué mágica transformación pudieron convertirse estos piadosos anacoretas, el uno en rey de Bretaña y el otro en un maligno y desafortado encantador? Y esto baste en cuanto al *rudimento hagiográfico*.

El sistema de las cantilenas primitivas, que está ya casi abandonado aun tratándose de las epopeyas nacionales, lleva a Teófilo Braga a suponer que antes del *Amadís* prosaico, y aun del *Amadís* poético, existió un canto anónimo, breve, de carácter popular, y cree encontrarle en la que llama *chacón de Oriana*, y es ni más ni menos que la famosa canción de Gonzalo Hermingues Traga-Mouros, inserta por el gran fabulador Fr. Bernardo de Brito en su *Crónica del Cister* (lib. VII, cap. I). Convienen los más severos críticos en tener por apócrifa tal canción, como otras supuestas reliquias de la más antigua poesía portuguesa (las canciones de Egas Moniz, el fragmento de la pérdida de España, etc.), sin que valga en contra la dudosa alegación del *Cancionero* del Dr. Gualter Antunes, que nadie, salvo Antonio Ribeiro dos Sanctos, declara haber visto. Los versos de esta canción, que comienza: «*Tinhera-vos, non tinherá vos*», son oscuri-