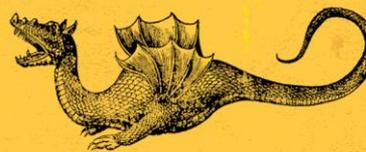




PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Señales de amor: rastros de perspectivas de amor en Perión, Galaor y Amadís

Carlos José Cabello López

(Universidad de Salamanca)*

Abstract

Las diferentes nociones medievales del *amor hereos* varían según dicta el discurso médico, clerical y literario. El *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo logra preservar las complejidades de la enfermedad de amor de diferentes formas y en varios de sus caballeros. Las señales de amor de Perión, Galaor y Amadís y las estrategias que asumen para remediarlas son producto de cómo las ideas medievales abrieron paso a la creación de tópicos literarios. Estos ecos de la complicada comprensión medieval del amor evocan más el espíritu del *Amadís primitivo* que la ingeniosa prosa de Montalvo.

Palabras clave: Amadís de Gaula, amor hereos, amor cortés, síntomas, señales de amor

The different medieval notions of *amor hereos* vary as dictated by the medical, clerical, and literary discourses. Garci Rodríguez de Montalvo's *Amadís de Gaula* manages to preserve the complexities of the sickness of love in different ways and in several of its knights. Signs of love in Perión, Galaor and Amadís and the strategies they assume to remedy them are the product of how medieval ideas gave way to the creation of literary topics. These echoes of the complicated medieval understanding of love evoke the spirit of the *Amadís primitivo* more than Montalvo's skillful prose.

Keywords: Amadís de Gaula, amor hereos, courtly love, symptoms, signs of love



* Este trabajo deriva de un Trabajo Final de Máster realizado bajo la dirección de Francisco Bautista Pérez, PhD. para el programa graduado *Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (2019-2020) de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

1. El *Amadís de Montalvo* y el debate medieval del amor

La naturaleza literaria del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo es temporalmente híbrida. La obra de Montalvo trata temas, tópicos e ideas particularmente medievales renovados por una visión caballerescas nueva propia del refundidor de Medina del Campo: retiene el aire cortesano de los romances artúricos que inspiraron las composiciones anteriores del *Amadís primitivo*¹ y lo ensalza con una redefinición de la caballería cortesana al servicio de la ginococracia (Smith, 2000, 318-319) y una nueva sensibilidad heroica jamás vista anteriormente en el género de los libros de caballerías (Ruiz, 1948, 187). La refundición de Montalvo comparte su visión nostálgica del pasado feudal y su cultura cortés con otras refundiciones modernas de romances caballerescos relativamente coetáneas a su *Amadís*, como *La muerte de Arturo* de Thomas Malory y el *Orlando furioso* de Ariosto (Triplette, 2020, 18). Pese a su nueva construcción de las «historias fingidas» y el éxito abrumador de su refundición en España y el resto de Europa (Lucía Megías, 2008, 100), es evidente que el *Amadís* de Montalvo conserva mucho de sus antecedentes medievales pese a su relevancia en la temprana modernidad. Uno de estos elementos medievales presentes en la obra es el amor cortés, y con él varios y variados argumentos del *amor hereos* que surgen de las diferentes perspectivas de amor del pensamiento medieval. Sea la moral cristiana, la medicina de la época, y los tópicos trovadorescos, estas tres corrientes se manifiestan en los síntomas de amor y el comportamiento amoroso de varios de los caballeros principales del linaje de Amadís². Al observar las instancias amorosas de caballeros como el rey Perión y sus hijos Amadís y Galaor, podemos analizar sus comportamientos como enamorados e

¹ El *Amadís de Gaula*, en específico la versión primitiva anterior a Montalvo, es considerado «el representante más original e importante de la tradición artúrica en la literatura castellana medieval» (Ramos, 2015, 364). Las peripecias aventureras y amorosas de su protagonista surgieron alguna vez de la imitación de los modelos caballerescos de Lanzarote y Tristán de la materia artúrica (Gómez Redondo, 1999, 1543).

² La investigación original de la que deriva esta publicación limita el estudio de los casos amorosos de Galaor y Amadís al Libro I. El linaje de Amadís presenta cuatro modelos heroicos corteses (y por ende, amorosos) a lo largo de la obra: Amadís, Galaor, Agrajes (primo) y Florestán (medio hermano); cfr. Gómez Redondo (1999, 1575).

identificar dentro del texto ecos y residuos de las diferentes perspectivas medievales del amor pasional.

Antes de analizar cada caso hemos de resaltar los elementos en común. El amor pasional presente en el *Amadís* corresponde al amor cortés. Es un elemento esencial del género de los libros de caballerías que surge de los tópicos celtas arcaicos y las tradiciones trovadorescas de carácter cortés (Cacho Blecua, 2012, 123) que se manifestaron en los romances artúricos que inspiraron al *Amadís primitivo* (Ramos, 2015, 364). Martín Romero define los elementos esenciales y recurrentes del amor cortés:

El amante ha de ser obediente a su dama; asimismo ha de mantenerse fiel y leal. Ha de guardar el secreto de amor y evitar así a los calumniadores (los «lauzengiers» provenzales o los «mezcladores» de la literatura castellana), porque el amor se contempla especialmente fuera del matrimonio, es un amor adúltero. El amante considera que su amada es un ser superior a él, por ello, para expresar sus sentimientos acude al lenguaje del feudalismo: en el que él se ve como el vasallo, mientras que su amada es su señor feudal (de ahí que se utilice el masculino para referirse a ella: «midons» o, en castellano, «mi señor»), a la que debe el servicio de amor, calco del servicio feudal. En ocasiones, la distancia entre amante y amada aumenta hasta el infinito, de manera que la dama se convierte en el dios del amante; esto se ha llamado la religión de amor (Martín Romero, 2008, 126).

Como se puede observar en las narraciones caballerescas medievales españolas, el *Amadís* adapta muchos de estos elementos del amor cortés con la marcada excepción de la naturaleza adúltera de la relación entre el caballero y su dama (Place, 1956, 527)³. La transformación del texto empleada por Montalvo queda señalada en su prólogo, donde admite que «corrigióle de los antiguos originales que estaban corruptos y mal compuestos en antiguo estilo» (*Amadís, Prólogo*, 225), y Rafael Ramos señala que «agregó numerosas digresiones de carácter moral, religioso y político, especialmente en alabanza a los Reyes Católicos» (2015, 369). Los esfuerzos de la academia para estudiar el *Amadís primitivo* a base de los

³ La única relación cortés adúltera presente en el *Amadís* es la de don Guilán el Cuidador y Brandalisa, la esposa del duque de Bristoya. El marido cruel muere en combate contra los caballeros de Lisuarte, evento que abre el camino para que la viuda pueda casarse con su amante; cfr. Ramos (2015, 374).

pocos referentes que atestiguan su existencia (entre ellos la propia refundición de Montalvo) han encontrado que el Libro I es el más cercano en temáticas, tópicos caballerescos artúricos y estilo narrativo a lo que fue alguna vez el *Amadís primitivo* (Place, 1956, 523), o por lo menos alguna de sus composiciones. A medida que la narración progresa hacia el Libro IV, el mismo que Montalvo atribuye como suyo a través del tópico del manuscrito encontrado (García Rojas, 2012, 49), la integración de elementos renacentistas y políticos de su refundición se hacen cada vez más evidentes. Pese a estas influencias particulares tras su pluma que enmiendan su desenlace trágico original (Lida de Malkiel, 1953, 289) y abren camino las cruzadas de *Las sergas de Esplandián* (Gómez, 1999, 1550), el *Amadís* refundido conserva los elementos esenciales del amor cortés, aun cuando manifiestan ideas ajenas a la periferia moral de su refundidor (Raymond, 1997, 93).

Los tres casos presentan numerosas señales de amor, que en la medicina medieval eran llamadas síntomas del *amor hereos* o amor heroico. Esta enfermedad de amor fue estudiada desde antes de la Edad Media, si tomamos en cuenta los textos de Galeno (Lobato, 2012, 114-115; Lacarra, 2015, 31-33) y se creía que solo se manifestaba en los nobles (Lacarra, 2015, 30). Tratados médicos medievales como el *Lilio de medicina* de Bernardo de Gordonio discuten las causas de la enfermedad de amor y sus variados remedios, de acuerdo a las teorías antiguas que aún se conservaban en el canon médico del Renacimiento, como la teoría hipocrática de los humores básicos (Lacarra, 2015, 30-31). La edición sevillana de 1495 es contemporánea de Montalvo, y es referencia suficiente para reconocer la relevancia de las teorías médicas medievales durante la España de la temprana modernidad. Por otro lado, pensadores eclesiásticos elaboraron tratados moralistas sobre el amor con la intención de advertir al lector de los males que el loco amor puede traer a Dios, al alma y al próximo. Destacamos el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo, en cuyo discurso religioso se manifiestan diferentes nociones del amor e incluso síntomas corporales y espirituales. Otro tratado de esta índole es el *Tratado de amor* (siglo XV) atribuido a Juan de Mena, donde se estudia el tema amoroso desde una postura crítica más teórica y laica que el *Corbacho*. Con estos dos referentes discursivos

podremos observar las implicaciones que tiene el amor y sus señales con los caballeros del *Amadís de Gaula*.

Por último, es importante reconocer la variedad que constituye el entendimiento medieval del amor: los diagnósticos médicos, los discursos eclesiásticos de la naturaleza del loco amor, y los tópicos amatorios de la lírica trovadoresca solían entrecruzarse en sus esfuerzos individuales de comprender el fenómeno de amor. Principalmente los argumentos médicos y los eclesiásticos se encuentran en constante disonancia con respecto a los remedios del *amor hereos* (Lacarra, 2015, 42). Curiosamente ambos discursos desarrollan una intertextualidad con diferentes recursos y tópicos literarios de carácter amatorio como el *fin'amors* de los trovadores, el amor cortés de los romances, y las diferentes progresiones amorosas como el *Gradus amoris*. «La fusión de componentes científicos y literarios en la descripción de la enfermedad de amor tuvo un gran desarrollo en la literatura latina y medieval» (Lacarra, 2015, 33), y las repercusiones de esta fusión tan temprana en la Edad Media condujeron a una continua atención a la interpretación social y psicológica de la enfermedad de amor. El *amor hereos*, considerado «fantasía literaria» en el siglo XII, se transforma en realidad social de ahí en adelante (Lacarra, 2015, 41). Esta es la razón por la cual interpretaremos las señales de amor de Perión, Galaor y Amadís desde diferentes perspectivas que se aglomeraron en el debate para la comprensión del *amor hereos*. Observaremos síntomas que están bien documentados en la medicina como otros que solo pueden evaluarse desde la literatura trovadoresca que primero compuso estas progresiones amorosas. Para esto último, Cacho Bleuca señala dos códigos de amor trovadorescos que utiliza para medir el progreso amatorio de Amadís (1979, 181): los Grados de amor o *Gradus amoris* presentes en fuentes latinas como Horacio y Ovidio (Friedman, 1965, 171 y 178)⁴, y los «Escalones de amor» derivados de un *salut d'amor* anónimo datado entre 1246-1265 (Riquer, 1975, 90-91). Estas mismas medidas serán utilizadas para estudiar a los demás caballeros.

⁴ Friedman nos brinda un estudio detallado de la aparición del tópico de la progresión de amor, el cual aparece codificado en cinco grados tan temprano como en el siglo III y IV A.D. Su resurgimiento en la Edad Media se debe a los comentarios en manuscritos, y tanto fuentes clásicas como medievales señalan variantes del tópico representadas en progresiones de cuatro a seis grados (1965, 172).

Escalones de amor	Traducción	Descripción
<i>Fenbedor</i>	Tímido	El enamorado, temeroso, no osa dirigirse a la dama hasta que ella le da ánimos para que exprese su pasión.
<i>Pregador</i>	Suplicante	El enamorado ruega para que la dama le otorgue dádivas o prendas de afecto, incluyendo dinero.
<i>Entendedor</i>	Enamorado tolerado	El amante recibe las dádivas o prendas de la dama.
<i>Drutz</i>	Amante	La dama lo acepta en su lecho.

Tabla 1. Traducción y descripción de los cinco Grados de amor (*Gradus amoris*)

Grados de Amor	Traducción/Descripción
<i>Visus</i>	Ver a la amada
<i>Alloquium</i>	Hablar con la amada
<i>Contactus</i>	Tocar a la amada
<i>Basia</i>	Besar a la amada
<i>Factum</i>	Folgar con la amada

Tabla 2. Traducción y descripción de los Escalones de amor

1. Perión y Elisena

Definidas ya estas variables generales de estos tres casos, comencemos examinando el primer episodio amoroso de la obra. El rey Perión de Gaula llega a la villa del rey Garinter de la Pequeña Bretaña y allí conoce a su hija Elisena⁵. Durante la cena los dos intercambian miradas y despierta en ambos el deseo de amor. La doncella de Elisena, Darioleta, ingenia un encuentro secreto entre los amantes que asegura la satisfacción de sus placeres y la preservación de la honra de ambos con la promesa del matrimonio secreto. Al día siguiente Perión parte de regreso a Gaula y con el paso de los meses Elisena da a luz a «Amadís sin tiempo, hijo de rey» (*Amadís*, I, 1, 247). Tiempo después llegan a Perión las noticias de la muerte de Garinter, y ante el conflicto que surge en la Pequeña Bretaña por la herencia entre sus dos hijas, Perión llega a la escena a defender el derecho a la herencia de su Elisena y contraen nupcias públicas⁶.

Perión es descrito por su escudero en la corte de Garinter como caballero soltero que «ama a todas [las doncellas] en general, mas cierto no le conozco ninguna que él ame de la guisa [de extremado amor]» (*Amadís*, I, *Comiença la obra*, 234). Esto implica una postura cortés ante el género femenino: asiste a las damas que lo necesiten, pero como caballero soltero que todavía no sufre del *amor hereos*. El momento inicial de su enfermedad de amor por Elisena parte, como muestran los tratados médicos, del intercambio de las miradas cuando cenan juntos en la villa de Alima:

[...] en tal punto y ora se miraron, que la gran honestidad y la santa vida della no pudo tanto que de incurable y muy gran amor que presa no fuesse, y el Rey así mismo della, que fasta estonses su corazón sin ser sojuzgado a otra ninguna libre tenía, de guisa que assí el uno como el otro estuvieron todo el comer cuasi fuera de sentido (*Amadís*, I, *Comiença la obra*, 230).

⁵ El nombre de «Elisena» posee una variante gráfica en la obra (Helisena).

⁶ Las verdaderas cualidades amorosas de Perión se manifiestan con Elisena, aunque ella no haya sido su primera pareja íntima. Montalvo relata cómo Perión yació con la hija del conde de Zelandia contra su voluntad mucho antes de haber conocido a Elisena, unión de la cual nace el caballero Florestán (*Amadís*, I, 42, 625-630). El encuentro íntimo se desarrolla cuando ella lo amenaza con suicidarse de no satisfacerla sexualmente: debido a las circunstancias alevosas de este episodio sexual de Perión, este caso de *amor hereos* queda fuera de nuestro estudio.

La entrada de la belleza por los ojos es una descripción del enamoramiento que se remonta a Platón y Aristóteles la respalda con argumentos más naturalistas (Lacarra, 2015, 31-32), aunque autores posteriores incorporarían este fenómeno como un síntoma de *amor hereos* en la medicina medieval⁷. Tanto el *Lilio de medicina* como el *Sumario de la medicina* de Francisco López de Villalobos señalan que este fenómeno se produce por una corrupción de la imaginativa (Lacarra, 2015, 62-63). Gordonio lo adjudica a una «pasión del cerebro» (*Lilio de medicina*, XX, 109), aunque se debatía hasta qué grado se involucraba o no el humor melancólico del enamorado en esta pasión de la visión:

Es el ofuscamiento de esta facultad lo que, según los médicos, pone en movimiento la patología del amor hereos. El error de la estimativa (que gobierna a la imaginación, la cual está a su vez a la cabeza de las otras virtudes) desencadena en efecto y el deseo empuja a imaginación y memoria a revolverse obsesivamente en torno al fantasma que se imprime en ella cada vez más fuertemente en un círculo morboso en cuyo ámbito Eros viene a asumir la hosca máscara saturnina de la patología melancólica. La exaltada sobrevaloración del objeto de amor, que se cuenta entre las intuiciones más características de los poetas de amor, encuentra así su explicación prosaica precisamente en el vicio de la virtud estimativa [...] (Agamben, 2006, 196-197).

Una vez «impresa la figura de la amada en la mente del amator, éste comienza a desear aquella figura» (Amasuno, 2004, 257), y es ese deseo carnal el que reconocemos como *amor hereos*. En pocas palabras, es el amor a primera vista que podemos apreciar hoy como tópico literario que surge de esta interpretación científica medieval (Cátedra, 1989, 59-60). El tópico llega a las novelas de caballerías por herencia de su adaptación en las canciones trovadorescas del siglo XI (Whinnom, 1985, 22). Aquí podemos observar que este síntoma es identificado como el primer grado de amor de *Visus*: el deseo de amor entra a Perión y a Elisena por los ojos, aunque el tópico de *Gradus amoris* se focaliza tradicionalmente en la progresión del varón (Friedman, 1965, 173).

⁷ Se puede señalar como antecedente médico al árabe Ibn Hazm de Córdoba, quien señala el momento de la mirada como la primera insistencia del enamorado, cuyo ojo «deja ver sus interioridades, revela su intimidad y delata sus secretos» (*El collar de la paloma*, 2, 78).

El segundo elemento, que se elabora a lo largo de este primer episodio, es que Perión y Elisena comparten este mismo síntoma de *amor hereos*. Se reconoce a la mujer como ente capaz de demostrar síntomas de amor y deseo sexual como el hombre. Esto repercute con otras féminas del libro (Minic-Vidovic, 2020, 135) y tiene sus antecedentes históricos en la medicina. El remedio prescrito por médicos como Gordonio para el *amor hereos* era el coito indiscriminado, método por el cual el paciente se acostaba con otras mujeres «por que olvide el amor de la una» (*Lilio de medicina*, 20, 108). De acuerdo con las implicaciones sociales de la virtud femenina no se podía recetar este tratamiento a vírgenes ni viudas que padecían de *amor hereos*: en estos casos el mejor remedio lo era un matrimonio temprano (Lacarra, 2015, 37). Pese a que la sexualidad femenina demostraba diferentes sintomatologías (Lacarra, 2015, 37), el episodio denota la aparición de síntomas masculinos manifestados tanto en Perión como Elisena. Aunque los tratados médicos estudiaban el *amor hereos* desde la sintomatología masculina, se pueden hallar similitudes en las representaciones del deseo amoroso masculino y femenino en las tradiciones populares, del vulgo. Aunque no existe testimonio directo del pensamiento vulgar con respecto al amor y al sexo, Whinnom argumenta que se puede descifrar una idea de ello mediante la observación de una «tradición práctica» o de «sentido común» discutida en los discursos eclesiásticos, médicos y poéticos de la Edad Media (1985, 19). En esta tradición atribuida al vulgo los episodios amorosos cómicos toman en consideración la dimensión sexual de la mujer (Whinnom, 1985, 19-20), aunque debe resaltarse que el reconocimiento de la sexualidad femenina y su deseo sexual se manifiesta desde diferentes puntos de vista en los varios discursos médicos, moralistas y literarios⁸.

El siguiente síntoma que el episodio documenta ocurre con un incidente en el que a Elisena se le cae un anillo de su mano:

Y levantándose Helisena cayóle de la halda un muy hermoso anillo, que para se lavar del dedo quitara, y con la gran turbación no tuvo acuerdo de lo allí tornar,

⁸ Los diferentes puntos refieren a las nociones pro-mujer y misóginas que constituyeron el debate medieval de la naturaleza de la mujer, que se manifiesta más a pleno en el subtexto de los Libros III y IV del *Amadís*; cfr. Smith (2000, 22-23).

y baxóse por tomarlo; mas el rey Perión, que cabe ella estaba, quísogelo dar, así que las manos llegaron a una sazón, y el Rey tomóle la mano y apretóse la. Helisena tornó muy colorada, y mirando al Rey con ojos amorosos le dixo passito que le agradecía aquel servicio.

—¡Ay, señora —dixo él—, no será el postrimero mas todo el tiempo de mi vida será empleado en vos servir! (*Amadís*, I, *Comiença la obra*, 230-231).

El texto sugiere que esto es una pequeña muestra de servicio cortés: el caballero la asiste en recoger su anillo, y con la suma de su gesto y su comentario, Perión se somete al servicio de Elisena a pesar de que él la supera en los rangos de la realeza (Ruiz, 1948, 181). Las palabras que le dirige Perión y el contacto que hace con su piel aluden al segundo y tercer *Gradus amoris: Alloquium* y *Contactus* (Friedman, 1965, 168). Como en el intercambio de miradas, se confirma nuevamente el deseo de Elisena con su rostro sonrojado y los «ojos amorosos»: él como su servidor, y ella como su dama, ambos desean el encuentro íntimo. Comunican sus deseos de dos maneras diferentes: Perión con el gesto y con la palabra, y Elisena con el rostro rojizo (Cacho Blecua, 2012, 231).

El episodio continúa desde la perspectiva de Elisena, quien recurre a Darioleta en busca de ayuda para satisfacer sus deseos. Su doncella comenta que «según la demasiada pasión que aquel tirano amor en vos ha puesto, [...] haré aquello que mandáis por la vía más honesta» (*Amadís*, I, *Comiença la obra* 232). Es aquí que el episodio manifiesta implícitamente la polémica medieval de los matrimonios secretos o clandestinos. Ruiz de Conde describe que, antes del siglo XII, la Iglesia católica reconocía el matrimonio como sacramento «constituido por el libre y deliberado consentimiento de los interesados: una mujer y un hombre que tienen la necesaria capacidad y entre los cuales no existe impedimento alguno» (1948, 3-4). Esta definición poco precisa del sacramento llevó a la práctica del matrimonio secreto o clandestino, donde el único elemento para validar la unión matrimonial era la consumación voluntaria del hombre y la mujer (Ruiz, 1948, 4). Para la década de 1140 surgió un debate entre las escuelas eclesíásticas de París y Bolonia para definir el elemento que validaba la unión matrimonial ante los ojos de la Iglesia: el consentimiento entre marido y mujer o la consumación del matrimonio (Ruiz, 1948, 4-5). Este debate continuó hasta que en el Concilio de Trento (1545-1563) se

reconoció este tipo de matrimonio como clandestino. Ruiz de Conde señala que España toleraba este tipo de prácticas matrimoniales desde la antigüedad: entre el 718 y 1564 se reconocieron uniones matrimoniales secretas a mayor o menor grado de acuerdo con la época. Con la creciente influencia eclesiástica en la península se comenzaron a ver como válidas pero ilícitas ante los cánones conciliares (1948, 14). Bajo estas nociones históricas de los matrimonios medievales se origina el tópico del mismo nombre en los libros de caballerías, presente en textos como el *Amadís* y el *Tirant lo Blanch* (1948, 15). En este episodio el tópico se utiliza como remedio doble para los amantes: se logra satisfacer el deseo sexual según los remedios más extremos de la medicina mientras se hace la promesa de un matrimonio formal para no transgredir del todo la moral cristiana en el dilema de amor. Aunque Gordonio realiza diferentes diagnósticos para el *amor hereos* que varían entre distraer el paciente con otros intereses ajenos a la amada y castigos físicos (*Lilio de medicina*, 20, 108), Whinnom señala que en los casos más extremos se recomendaba que el paciente yaciera con la amada o con otras mujeres (1985, 13-14). El hecho de que Darioleta diagnostique la solución del matrimonio secreto a Elisena y Perión nos da una idea del deseo extremo que comparten el uno por el otro.

El caso amatorio entre Perión y Elisena es excepcional en el *Amadís*. El desarrollo de su relación se cimienta desde un principio en los tópicos del amor cortés y acelera pasionalmente a unos extremos en el que requiere la intervención moral del matrimonio secreto. A diferencia de los tópicos más reconocidos del amor cortés, donde la progresión es escalonada y transcurre más tiempo para la unión íntima, aquí la entrega de amor es casi inmediata por ambas partes. A pesar de la brevedad del *amor hereos* de Perión podemos apreciar varios referentes médicos y morales del amor medieval. Cabe destacar que la intervención de Darioleta a favor de los deseos de su ama Elisena es la peripecia clave para que se produjera este encuentro, y con ello se puede destacar que Perión no posee tanta iniciativa en la satisfacción de sus deseos en este episodio, sino que las acciones realizadas para alcanzar «el fin de sus deseos» (*Amadís*, I, 3, 263) se deben a Darioleta y su propio esfuerzo para remediar sus «lágrimas de amor». Perión logra sanar su «herida mortal» de amor gracias a los esfuerzos de la doncella de su amada. Siendo este el primer episodio

amatorio en la obra podemos observar su función literaria: el caso es un antecedente que marca las tendencias amorosas que imitará su hijo con su amada. Amadís y Oriana inician su relación desde el servicio feudal, ambos alcanzan la satisfacción sexual a través del matrimonio secreto, y eventualmente lograrán formalizar su relación con un casamiento público. En plena tradición caballeresca, el héroe está destinado a recorrer los mismos caminos que su padre. Sin embargo, Galaor será la nota discordante en esta repetición de tópicos amorosos.

2. Galaor, el proto-don Juan⁹

Cuando era pequeño, Galaor fue secuestrado por el gigante Gandalás y criado por un ermitaño, lejos del mundo cortesano de sus padres Elisena y Perión. Cuando alcanza la madurez sale a recuperar la peña de Galtares para su cuidador Gandalás y es nombrado caballero por su hermano Amadís antes de lograr dicha aventura. Pero a diferencia de su padre y su hermano el comportamiento amoroso de Galaor se asemeja a lo que Martín Romero define «como una especie de don Juan vitalista y feliz que se entrega con placer a los deleites de la carne» (2008, 163). Este comportamiento carnal es debido a su extraña crianza: Amadís y su padre se criaron en la corte, y por ende asumen un comportamiento cortés ante las damas y sus aspiraciones para con ellas, mientras que Galaor carece (en un principio) de esta instrucción cortés¹⁰. A medida que observemos los distintos episodios amorosos de Galaor podremos observar cómo difieren de sus pares cuando se trata de remediar su *amor hereos*.

En su primera salida Galaor es guiado a la villa de Grandares y llevado a una cámara habitada por doncellas, quienes lo presentan ante la

⁹ Varios investigadores han descrito el comportamiento sexual de Galaor como parecido al del personaje don Juan Tenorio (cfr. Cacho Blecua, 1979, 52; Ruiz, 1948, 227). En realidad el arquetipo del caballero seductor en Galaor procede de la propia tradición caballeresca del personaje Galván (o Gawain) de la tradición artúrica (Ramos, 2015, 374), en especial con su caracterización en el ciclo en prosa francés de la *Vulgata* (Alvar, 1991, 185-186).

¹⁰ Cacho Blecua adjudica este comportamiento a la educación de los caballeros: «El comportamiento posterior de cada uno parece tener relación con su educación. Amadís sobresaldrá por su cortesía; Galaor por su carácter donjuanesco, cortés, pero dominado por los instintos» (1979, 52).

princesa Aldeva, hija del rey de Serolis. «Vio Galaor seer en una cámara de muy ricos paños una hermosa donzella que sus cabellos hermosos peinava, y como vio a Galaor puso en su cabeça una hermosa guirlanda» (*Amadís*, I, 12, 353). Nuevamente el verbo clave es ver: Galaor ve a la donzella hermosa y le dice que es «muy bien hallada, como la más hermosa donzella que yo nunca ví» (I, 12, 354). Como hemos descrito anteriormente, el *amor hereos* despierta en Galaor cuando la belleza entra por sus ojos. La donzella lo entrega a Aldeva y juntos culminan la investidura caballeresca de Galaor con su iniciación sexual (Cacho Blecua, 2012, 354-355):

Galaor folgó con la donzella aquella noche a su placer, y sin que más aquí vos sea recontado, porque en los autos semejantes, que a buena conciencia ni a virtud no son conformes, con razón deve hombre por ellos ligeramente pasar, teniéndole en aquel pequeño grado que merescen ser tenidos (*Amadís*, I, 12, 354).

El final abrupto de la descripción del narrador parece indicar que Montalvo, como refundidor «no ve con demasiados buenos ojos esta actitud» de Galaor como caballero amador (Martín Romero, 2008, 163). Para los pensadores eclesiásticos su interés en definir el amor pasional manifestado en el *amor hereos* y la literatura cortesana era casi nulo porque no lo distinguían del todo con la concupiscencia y la lujuria (Whinnom, 1985, 9). Como bien deja saber Alfonso Martínez de Toledo, la búsqueda del deseo sexual era pecado (*Corbacho*, 1) y sus repercusiones en el cuerpo y el alma del enamorado atentaban contra Dios, el prójimo y uno mismo (*Corbacho*, 2). Sin embargo reconocían que el *amor hereos* era una enfermedad complicada: tenían el consenso de que el deseo sexual era reconocido como «apetito natural» cuando se busca remediar desde la razón, aunque esto era igual de pecaminoso que la concupiscencia sin razón (Whinnom, 1985, 9-10). Con esta lógica las proezas sexuales de Galaor son cuidadosamente plasmadas en el *Amadís* de Montalvo como elemento irremediable de la herencia literaria del *Amadís primitivo*. Sea por la pluma del refundidor o la concepción de los autores anteriores, los episodios sexuales de Galaor se preservan bajo los códigos cortesanos de la ficción caballeresca aunque ilustren amoríos entre solteros ajenos al panorama cristiano de la obra.

Acabado este encuentro con Aldeva, Galaor huye de aquel lugar y se

aventura hacia su siguiente encuentro íntimo: llega herido a un castillo donde lo tratan como villano, y responde a semejante falta de cortesía atacándolos a todos. Una vez mata a sus malhechores libera a la hija de Lelois el Flamenco de su cautiverio y ella remedia sus heridas. Galaor se percata de la «maravilla hermosa» que es su sanadora y ambos intercambian palabras corteses:

—Señora, yo os delibré de prisión y só yo en ella caído si me vos no acorréis.
—Acurreré —dixo ella— en todo lo que mandardes, que si de otra guisa lo fiziesse, de mal conocimiento sería, según la gran tribulación donde me sacastes. Con estas tales razones amorosas y de buen talante, y con las mañas de don Galaor, y con las de la dueña, que por ventura a ellas conformes eran, pusieron en obra aquello que no sin gran empacho debe ser en escrito puesto; finalmente, aquella noche albergaron en la floresta [...], y allí le curó la dueña de la ferida y del buen desseo que le avía mostrado [...] (*Amadís*, I, 15, 397).

Si el encuentro anterior actuó como una iniciación a los placeres corteses, aquí vemos cómo Galaor emplea una nueva maña amorosa y cortesana en su vocabulario: describe su enamoramiento con la famosa metáfora de la prisión, que juega con el hecho que la dueña era prisionera en aquel castillo. Aquí el acto sexual «que no sin gran empacho debe ser en escrito puesto» es remedio médico para la doble herida de Galaor y la infanta: ella le sana sus heridas y ambos sanan el «buen desseo» que comparten. Aquí la entrega inmediata de la dama resuena con los tópicos amorosos que anteceden los *roman courtois* de los que deriva gran parte de la literatura que inspiró al *Amadís*. Se trata de tradiciones celtas donde la dama se entrega íntimamente al héroe como recompensa al cumplir con una aventura, son residuos de una tradición arcaica que prevalecen en la consolidación de esta tradición con los elementos corteses que produjo el *roman courtois* de la tradición artúrica (Cacho Bleca, 2012, 123).

El siguiente episodio amoroso sigue las tendencias del anterior: Galaor veng a unas doncellas matando al asesino del buen caballero Antebón (*Amadís*, I, 25, 493-498). Rescata en esta aventura a la cautiva Brandueta, hija del Antebón, a quien llama «amiga hermosa» (I, 25, 496) en el discurso de su ingenio amoroso. La doncella corresponde sus avances:

—Amigo señor, yo os devo más amar que a otra persona alguna, y de grado querría saber, si vos pluguiese, quién sois. [...]

Y estaban don Galaor y la donzella [...], solos hablando en lo que oídes, y como ella era muy hermosa y él codicioso de semejante vianda, antes que la comida viniесе ni la mesa fuese puesta, descompusieron ellos ambos una cama que en el palacio era donde estaban, haciendo dueña aquella que de antes no lo era, satisfaciendo a sus deseos, que en tan pequeño espacio de tiempo mirándose el uno al otro la su floreciente y fermosa juventud muy grandes se habían fecho (*Amadís*, I, 25, 497).

La expresión «mirándose el uno al otro» refuerza la idea del enamoramiento a través de los ojos. La intimidad es justificada por ambos para la satisfacción instantánea de *amor hereos*, y Montalvo condena diestramente este amorío con un juego de palabras: la cama que ambos descompusieron y los preparativos de la mesa enfatizan el apetito sexual de Galaor y Brandueta. El «apetito natural» de la satisfacción sexual es satisfecho en este episodio desde la razón, y por ende refiere a este comportamiento como pecaminoso según los eclesiásticos (Whinnom, 1985, 10).

Tiempo después de este episodio, Galaor es llevado por Amadís a la corte del rey Lisuarte, y allí permanece hasta la llegada de una doncella que demanda la asistencia de sus dos mejores caballeros (*Amadís*, I, 33, 545-557). Los dos hermanos salen a asistirle pero terminan presos: el llamado de auxilio es en verdad una trampa orquestada por Madasima, la señora de Gantasi para vengar la muerte de Dardán el soberbio. Cautivos en su campamento se encuentran con un caballero anciano que les propone un plan para salir de su prisión.

[...] Vos sois muy hermoso, y fazed buen semblante, y llegarvos he a la dueña tanto que le aya dicho que sois el mejor caballero del mundo; y requerilda de casamiento, o de aver su amor en otra guisa, que ella es mujer que ha su corazón cual le plaze, y entiendo que por vuestra bondad, o por la fermosura, que muy estremada tenéis, alcançaréis una destas dos cosas (*Amadís*, I, 33, 553).

El caballero sugiere que uno de ellos se entregue íntimamente a Madasima, y Amadís es el primero en decir no porque «más temía a su

señora Oriana que a la muerte» (*Amadís*, I, 33, 554). Cacho Blecua señala en sus notas que este dilema no tiene solución desde la fidelidad amatoria del amor cortés personificada en Amadís, pues si el amante busca la intimidad con otra dama, se abre a la interpretación de que lo hace porque busca un nuevo amor, e inmediatamente deja de ser merecedor del amor de su primera dama (2012, 554). Galaor, un caballero cortés que personifica el amor-placer y «no tiene dama de sus pensamientos y quiere a todas las que ve» (Ruiz, 1948, 227), es el único que puede resolver este dilema con su principal característica: la delectación. Para el Arcipreste de Talavera el amor sexual y la delectación son sinónimos: «momentáneo cumplimiento de voluntario apetito» llevado a un extremo desordenado (*Corbacho*, 1). También lo empareja con la lujuria, describiéndolos como «vicios muy feos y abominables» contrarios a la continencia y la honestidad (*Corbacho*, 8). Mientras que en sus pasadas conquistas sexuales Galaor se desenvuelve como caballero lujurioso para satisfacer inmediatamente su *amor hereos* con las mujeres que se cruzan en su camino, aquí emplea su búsqueda del deleite junto a su cortesía para salvar su vida y la de su hermano.

Cuando acepta ejecutar el plan es llevado ante la dueña Madasima y efectúa sus habilidades de seducción:

—Dueña —dixo él—, vame como no os iría si fuéssedes en mi poder como lo soy en el vuestro, porque os faría mucho servicio y placer, y vos no sé a qué causa los fazéis conmigo todo al contrario, no os lo mereciendo, que mejor vos sería para vuestro cavallero y os servir y amar como a mi señora, que no para estar metido en prisión, que tan poca pro os trae.

La dueña, que lo mirava, fue dél muy pagada, más que de ninguno que visto ni tratado oviesse, y díxole:

—Cavallero, si vos yo quisiesse tomar por amigo y quitar desta prisión, ¿dexaríades por mí la compañía del rey Lisuarte y diríades que por mí la dexávades?

—Sí —dixo Galaor—, y dello vos haré cualquier pleito que demandardes. Assí lo hará aquel otro mi compañero, que no salirá de lo que yo mandare (*Amadís*, I, 33, 555).

Aunque Galaor no ejerce la lealtad cortesana de su hermano, este episodio marca un logro importante en su desarrollo como caballero

cortés: el dominio del lenguaje cortés en sus interacciones con el sexo opuesto. Galaor gana el favor de Madasima no solo con las palabras sino también con su belleza, pues ella se encontró «muy pagada, más que de ninguno que visto ni tratado oviesse» (*Amadís*, I, 33, 555) con su físico. Habiéndola complacido en la intimidad Madasima cumple su promesa y libera a los hermanos de su servicio:

Así quedaron como oís. Y aquella noche yugo don Galaor con Madasima, que muy hermosa y muy rica era, y hijadalgo, mas no de tan buen precio como devía; y ella fue más pagada dél que de ninguno otro que jamás viesse [...] (*Amadís*, I, 33, 557).

El último amorío de Galaor en el Libro I transcurre con poca o ninguna intervención de su parte: Florestán defiende a tres doncellas de tres caballeros en la Fuente de los Tres Olmos (*Amadís*, I, 43, 645-655). Tras retirarse una de ellas del lugar con un caballero mancebo, Florestán ofrece a Galaor como servidor de una de las dos que permanecen. Es en ese momento en que se nos describe cómo la doncella otorga su amor a Galaor y se abrevia el doble episodio íntimo de los caballeros con sus damas:

La donzella cató a Galaor, y viole tan hermoso y tan niño, que se maravilló de aquello que dél oía, y otorgóle su amor, y la otra a don Florestán; y aquella noche fueron albergar a casa de una dueña hermana de su huésped donde se partieran, y ella les hizo todo el servicio que pudo de que supo lo que les aveniera. Allí folgaron aquella noche, y la mañana tornaron a su camino [...] (*Amadís*, I, 43, 652).

La constancia sexual de Galaor ante las mujeres solteras parece sugerir que nuestro caballero se encuentra en una constante búsqueda de delectación, razón por la cual recurre constantemente al sexo para remediar su *amor hereos*. Este comportamiento puede hallarse en el *Tratado de amor*, donde se describen tres formas de amor: «amistad, dilección, que es amorío, e amor» (*Tratado de amor*, s.a., 35). Mientras que en otros momentos Montalvo adjudica la maya moralmente protectora del matrimonio secreto a los episodios íntimos entre solteros, no interesa investir a Galaor con semejante tópico. Esto nos lleva a proponer que los

amoríos de Galaor son representados por el refundidor como pura lujuria. El Arcipreste de Talavera presenta diferentes argumentos en contra del loco amor debido a sus tendencias lujuriosas, y por ende pecaminosas: el que ama lujuriosamente no puede ser fiel a una coamante (*Corbacho*, 6), es comparado con una «bestia salvaje» de «voluntad mezquina» y «apetito desordenado» (*Corbacho*, 1), y transgrede todos los mandamientos y recae en los pecados capitales, en particular la gula (*Corbacho*, 34).

A pesar de la lujuria del caballero, Montalvo no nos presenta a Galaor a través de una caracterización negativa como demuestra el pensamiento moralista presente en el *Corbacho*: sigue siendo tan heroico como sus hermanos a lo largo de la obra. Esta aparente paradoja resuena con lo descrito en el tratado atribuido a Juan de Mena sobre el amor entre solteros, definido como cosa «sana e no desonesta», de la cual pueden producirse linajes legítimos (*Tratado de amor*, s.a., 36). Libre de las limitaciones fidedignas del amor cortés, Galaor emplea su cortesía para con las doncellas solteras en busca del remedio inmediato a su *amor hereos*. Esta constante concupiscencia disfrazada de cortesía se conserva en su personaje por toda la obra hasta llegar a un abrupto y espontáneo final en el Libro IV cuando Galaor es casado con la princesa Briolanja¹¹. En su enamoramiento final la belleza de la princesa Briolanja, «en su perfición de edad y hermosura» entra por los ojos de Galaor y despierta en su corazón el «amor verdadero» (*Amadís*, IV, 121, 1587-1588). De aquí a lo que concierne la prosa de Montalvo, Galaor ha satisfecho su delectación con el casamiento definitivo con Briolanja, fenómeno que parece resonar con el grave arrepentimiento que resalta el *Arcipreste de Talavera* de los lujuriosos:

Y ¿no es harto ejemplo notorio y palpable al que quisiere considerar en este vil y sucio pecado, que cuanto es el ardor y el fuego al su comienzo de cometerlo y poner por obra, tanto y mucho es más el arrepentimiento súbito, él acabado, que el viene al que le ha cometido? (*Corbacho*, 10).

¹¹ Aunque estos eventos transcurren en el Libro IV, Montalvo lo antecede desde el Libro I (*Amadís*, I, 40, 370-371). Este detalle parece ser añadido por Montalvo para enmendar cuatro supuestas versiones anteriores de un caso amatorio entre Amadís y Briolanja. Esta enmienda resuena con otras que se han identificado en la obra, mayormente en los Libros III y IV (cfr. Gómez Redondo, 1999, 1555).

3. Amadís el leal enamorado

El caso amatorio de Amadís es el más extenso de la obra. Su progresión amorosa para alcanzar a Oriana «la sin par» lo impulsa a acometer peripecias que lo transforman en un nuevo modelo caballeresco que personifica el ideal del amante perfecto y la extrema lealtad (Martín Romero, 2008, 161). Pese a que sus síntomas del enamoramiento se extienden a lo largo de los cuatro libros, solo basta con observar la primera etapa de su recorrido amatorio para comprender su extensión en los demás libros de Montalvo. Como observaremos a continuación, los síntomas del *amor hereos* en Amadís se aferran a la progresión escalonada de los *Gradus amoris*. A diferencia de su padre Perión y su hermano Galaor, el héroe protagonista personifica el tópico al pie de la letra, y con ello sus síntomas de *amor hereos*.

Su primer síntoma de amor lo podemos apreciar en el momento en que conoce a Oriana, cuando el Doncel del Mar¹² es puesto bajo su servicio por la reina de Irlanda. Desde la temprana edad de los doce años el Doncel reconoce su enamoramiento y, en imitación a las tendencias cortesas, se considera como inferior a Oriana desde la ignorancia de que su amor es correspondido:

El Donzel tovo esta palabra en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó [...] Mas el Donzel del Mar, que no conocía ni sabía nada de cómo le ella amava, tenía por muy ossado en haver en ella puesto su pensamiento según la grandeza y hermosura suya, sin cuidar de ser osado a le decir una sola palabra, y ella que lo amava de corazón guardávase de fablar con él más que con otro, porque ninguna cosa sospechassen. Mas los ojos avían gran plazer de mostrar al corazón la cosa del mundo que más amavan. Assí vivían encubiertamente sin que de su hazienda ninguna cosa el uno al otro se dixessen (*Amadís*, I, 4, 269-270).

Este primer momento entre ellos entra en paralelo con el primer encuentro entre los padres de Amadís: se reconoce el deseo femenino para

¹² Al principio de la obra el protagonista es llamado Doncel del Mar por sus padres postizos (*Amadís*, I, 2, 253). No será hasta que descubre su identidad que el narrador utiliza por vez primera el nombre Amadís.

amar a medida que se reafirma el principal síntoma de amor de la vista, el primer *Gradus amoris* de *Visus*. En ambos la imagen del objeto de amor se llega a la memoria (Amasuno, 2004, 257) pero Montalvo va más allá con decir que llega al corazón. El *amor hereos* siempre es asociado con el deseo sexual, pero aquí el refundidor señala que la relación de cortés entre Amadís y Oriana es, en su esencia, ejemplo de amor puro (*fin'amors*), y no al amor impuro (*fals'amors*) que también forma parte de las influencias trovadorescas del amor cortés. Ambos demuestran un grado de timidez el uno con el otro interpretable como lo dicta el primer escalón de *Fenbedor*. Incluso el mismo Doncel reconoce verbalmente sus síntomas y el efecto de la belleza de su señora en su corazón:

—¡Ay, Dios! ¿Por qué vos plugo de poner tanta beldad en esta señora y en mí tan gran cuita y dolor por causa della? En fuerte punto mis ojos la miraron, pues que perdieron la su lumbré, con la muerte pagarán aquella gran locura en que al corazón han puesto (*Amadís*, I, 4, 271).

El Doncel reconoce que si los deseos de su corazón no son alcanzados, solo encontrará locura de amor y muerte. La medicina medieval generalmente comprendía que la afección a la bilis negra (que refiere al humor de la melancolía) producía una enfermedad en el cerebro que se riega al corazón, que a su vez producía estados mentales patológicos de depresión y locura (Lacarra, 2015, 31). De la mezcla de estos síntomas entre locura y melancolía se produce la relación sintomática que amenaza al Doncel en su resolución del *amor hereos*: el deseo erótico insatisfecho atenta al enamorado con la demencia. El dolor corporal del Doncel refleja las imágenes paradójicas del amor en la poesía en las que el estado mental del enamoramiento es alegre y triste a la vez (Whinnom, 1985, 29). Esta misma paradoja del *amor hereos* se observa en el *Arcipreste de Talavera*: «Y el cuitado vive, y viviendo muere, y muriendo vive cada día» (Corbacho, 4).

Ante estas señales de amor Oriana se convertirá en una figura central de la obra, no solo para la resolución del *amor hereos* de Amadís, sino también para la exploración de peripecias que lo llevarán a la búsqueda de su identidad caballeresca (Cacho Blecua, 1979, 170). El crecimiento espiritual de Amadís, siempre fomentado por su amada, producirá una nueva sentimentalidad cortés que resultará en «el descubrimiento de un

hombre interior que tiene como sino el sentimiento, por ambiente la belleza y por ideal la perfección amorosa» (Ruiz, 1948, 186). Ella es quien intercede a su favor para ser nombrado caballero por el rey Perión, y ante este buen servicio que hace al Doncel los dos manifiestan su deseo de amor compartido. Con este primer intercambio de palabras el Doncel alcanza el *Gradus* de *Alloquium*, y de ahí en adelante ambos reconocen que su relación supera el servicio cortés de un principio:

—Acuérdese, señora —dixo el Doncel—, que el día que de aquí vuestro padre partió me tomó la Reina por la mano y poniéndome ante vos dixo: «Este donzel os doy que os sirva»; y dexiste que os plazía; desde entonces me tengo y me terné por vuestro para os servir, sin que otra ni yo mismo sobre mí señorío tenga en cuanto biva.

—Essa palabra —dixo ella— tomastes vos con mejor entendimiento que a la fin que se dixo, mas bien me plaze que así sea.

Él fue tan atónito del plazer que ende ovo, que no supo responder ninguna cosa; y ella vio que todo señorío tenía sobre él, [...] (*Amadís*, I, 4, 275).

La primera salida del Doncel como caballero novel marca también la primera vez que se distancia físicamente de su Oriana, y es así que transcurren varias señales de amor que implícitamente proyectan la deificación de la amada descrita por Martín Romero (2008, 122) como tópico del amor cortés. El Doncel «no dormía mucho, que lo más de la noche estuvo contemplando en su señora donde se partiera» (*Amadís*, I, 5, 284): el insomnio es uno de los síntomas del *amor hereos* (*Corbacho*, 7; Lacarra, 2015, 38). Al escuchar el nombre de su amada proclamado por la Doncella e Dinamarca «estremeciésele el corazón tan fuertemente, que por poco cayera del cavallo», y cuando Gandalín su escudero lo asiste le comenta «Muerto soy de corazón» (*Amadís*, I, 5, 290). Uno de los tratamientos recomendados por Gordonio consiste en dictar al paciente muchos nombres de mujer hasta que uno cause que su pulso se despierte (*Lilio de medicina*, 20, 108), tal y como ocurre aquí con el Doncel. Su comentario de la muerte, aunque tratado aquí como metáfora para su dolor de *amor hereos*, alude a una verdadera preocupación médica de la enfermedad de amor: de no ser tratado el paciente puede caer en manía o morirse (*Lilio de medicina*, 20, 108; Lacarra, 2015, 33). Tan distante se encuentra el Doncel de su amada tanto físicamente como en la jerarquía

feudal que ha permanecido «tanto en poder de amor» que percibe de manera diferente el canto de las aves y la belleza de las flores (*Amadís*, I, 8, 306). En un monólogo el Doncel reafirma sus sentimientos por Oriana y su baja posición «como aquel que no sabe parte de donde viene»:

—Ay, cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien, ¿cómo fueste tan osado de meter tu corazón y tu amor en poder de aquella que vale más que las otras todas de bondad y fermosura y linaje? ¡O cativo!, por cualquier destas tres cosas, no devía ser osado el mejor cavallero del mundo de la amar, que más es ella fermosa que el mejor cavallero en armas, y más vale la su bondad que la riqueza del mayor hombre del mundo, y yo cativo que no sé quién so, que bivo con trabajo de tal locura que moriré amando sin selo osar dezir (*Amadís*, I, 8, 306).

La sensibilidad de nuestro caballero se presenta también en su llanto nocturnal, sus ojos bermejos y su faz mojada de lágrimas cuando piensa en su amor desesperanzado (*Amadís*, I, 8, 312): los suspiros llorosos son síntoma del deseo amatorio (*Corbacho*, 7; Lacarra, 2015, 40; *Lilio de medicina*, 20, 108). Gracias a la carta que recibe de Oriana y a las peripecias que transcurren tras el fin de la guerra que hace Abiés contra Perión, el Doncel descubre su linaje y es reconocido como Amadís de Gaula, hijo de Perión y Elisena. En su travesía a la corte del rey Lisuarte Amadís se enfrenta a Dardán el soberbio y en medio del combate se desata un síntoma de amor devastador:

Estonces oyó hablar Amadís a la Donzella de Denamarca, y conoçióla en la habla, y cató suso, y vio a su señora Oriana que estava a una finiestra, y la donzella con ella, y assí como la vido, assí la espada se le rebolvió en la mano, y su batalla y todas las otras cosas le fallescieron por la ver. [...] tenía el pensamiento mudado en mirar a su señora (*Amadís*, I, 8, 373).

Los ojos de Amadís (y sus pensamientos) se mudan hacia Oriana, y por ese momento Dardán comienza a tomarle ventaja en el enfrentamiento. Su *amor hereos* es tan intenso que se sobrepone sobre su razón y atenta contra su propia vida. Hasta la doncella de Dinamarca reconoce esta mudanza de los ojos y maldice el momento tan inesperado en que se manifiesta: «En mal punto vio aquel cavallero acá alguna» (*Amadís*, I, 13, 373). Y ante el constante estado de deseo de amor que se

ha extendido por toda su salida, Amadís envía a Gandalín a organizar un encuentro secreto con su amada (I, 14, 379). Una vez reencontrados, el diálogo que se desenvuelve entre los enamorados revela un dominio del lenguaje cortés y una retórica discursiva para convencer a Oriana de unirse en la intimidad. Aquí Amadís exhibe conciencia de sus síntomas de amor y los proyecta en su discurso:

[...] Y si yo, mi señora, fuesse tan dino, o mis servicios lo meresciessen, demandarvos ya piedad para este tan atribulado corazón antes que del todo con las lágrimas desfecho sea; y la merced que os, señora, pido no para mi descanso, que las cosas verdaderamente amadas quanto más dellas se alcança mucho más el desseo y cuidado se aumenta y cresce [...].

—Señora —dixo él—, en todo haré yo vuestro mandado sino en aquello que mis fuerças no bastan.

—¿Y qué es esso? —dixo ella.

—El pensamiento —dixo él. —, que mi juicio no puede resistir aquellos mortales deseos de quien cruelmente es atormentado (*Amadís*, I, 14, 384-385).

Los «mortales deseos» de Amadís son la unión con la amada. A diferencia de su hermano Galaor, Amadís decide remediar su *amor hereos* a través de su progresión cortés con Oriana: decide sufrir los síntomas de amor hasta que logre convencer a su amada de remediarlo a través del acto sexual. Este momento de súplica denota el progreso de Amadís como *Pregador*. Otra señal de su progreso es apreciable cuando, al final de este intercambio, Amadís llora sobre las manos de Oriana, y prosigue a tocarlas y secarlas con sus besos (*Amadís*, I, 14, 386); estas son señales claras del progreso según el *Gradus amoris* de *Contactus* y *Basia*. Consecuentemente Amadís recibe de Oriana la promesa de la unión en otro diálogo a través de la proyección de sus síntomas:

—Señora, de aquella dolorosa muerte que cada día por vuestra causa padezco, pido yo que vos doláis, que de la otra que se dixo ante, si me viniessse, sería en gran descanso y consolación puesto; y si no fuesse, señora, este mi triste corazón con aquel desseo que de serviros tiene sostenido, que contra las muchas y amargas lágrimas que dél salen con gran fuerça, la su gran fuerça resiste, ya en ellas sería del todo deshecho y consumido, no porque dexé de conoscer ser los sus mortales desseos en mucho grado satisfechos en que solamente vuestra memoria dellos se acuerde, pero como a la grandeza de su necesidad se requiere

mayor merced de la que él meresce para ser sostenido y reparado, [...].

Cuando estas palabras Amadís decía, las lágrimas caían a hilo de sus ojos por las hazes, sin que ningún remedio en ellas poner pudiesse, que a esta sazón era él tan cuitado, que si aquel verdadero amor que en el tal desconsuelo le ponía, no le consolara con aquella esperanza que en los semejantes estrechos a los sus sojuzgados suele poner, no fuera maravilla de ser en la presencia de su señora su ánima dél despedida. [...]

—Amigo señor, no vos desconortéis, que yo haré cierta la promessa que os doy, [...] (*Amadís*, I, 30, 526-527).

Los dos no volverían a reencontrarse hasta el momento en que Amadís la rescata del encantador Arcaláus (*Amadís*, I, 35, 570). Tras el rescate, en un momento en el que descansa la compañía de Amadís, el caballero efectúa nuevamente su retórica cortés para pedir el remedio amoroso a Oriana, y ella responde cumpliendo la promesa a través del matrimonio secreto:

—Muy más espantosa y cruel es aquella muerte que yo por vos padezco; y, señora, doledvos de mí y acordaos de lo que me tenéis prometido, que si hasta aquí me sustuve, no es por ál sino creyendo que no era más en vuestra mano ni poder de me dar más de lo que me daba; mas si de aquí adelante veyéndoos, señora, en tanta libertad no me acorriéssedes, ya no bastaría ninguna cosa que la vida sostenerme pudiesse; antes sería fenecida con la más ravisosa esperanza que nunca persona murió.

Oriana dixo:

—Por buena fe, amigo, nunca si yo puedo, por mi causa vos seréis en ese peligro. Yo haré lo que queréis, y vos hazed como, aunque aquí yerro y pecado parezca, no lo sea ante Dios (*Amadís*, I, 35, 572-573).

Con sus palabras Oriana reconoce el matrimonio secreto como remedio apto para el deseo sexual de ambos: es una solución válida para el *amor hereos*, y aunque no corresponda con la moral cristiana de su sociedad caballeresca, puede interpretarse como una unión válida ante Dios debido a su correspondencia con el *fin'amors*. Y es por estas razones que el amor entre ellos debe ser secreto, pues ni siquiera es reconocido aún por sus pares en la sociedad caballeresca de Lisuarte hasta más tarde en la historia:

El autor se complace en presentar los amores de Amadís y Oriana como

completamente al margen de las instituciones humanas, al menos por algún tiempo. Su intención pudo muy bien ser hacer resaltar los derechos del corazón que tan ultrajados habían sido en la sociedad feudal con matrimonios de conveniencia, falso sentido del honor, etc. (Ruiz, 1948, 206-207).

Tras numerosas aventuras que le ganaron renombre y fama, tras numerosas señales y síntomas de su *amor hereos*, al fin Amadís alcanza el *Gradus amoris* de *Factum* y se convierte en el *Drutz* (amante) de Oriana:

Assí que se puede bien decir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, 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 (*Amadís*, I, 35, 574).

Esta entrega amorosa de la dama hubiera sido suficiente para sanar el *amor hereos* según los textos médicos, pero el mero hecho de que falte toda una serie de peripecias para que el héroe obtenga la resolución definitiva de sus amores dice mucho sobre el caso amatorio particular de Amadís. Lobato explica que Amadís nunca logra remediar su *amor hereos* sino hasta el Libro IV, cuando contrae nupcias públicas con Oriana (2012, 128). Para Amadís su amada es tanto remedio como causa de su condición de enamorado (Lobato, 2012, 123), y por ende constantemente vuelven a resurgir sus síntomas cuando anda distante de Oriana. Mientras Galaor busca deleitarse constantemente, Amadís vive en un constante estado de enamoramiento que lo impulsa a convertirse en el leal enamorado. Su amor por Oriana lo motiva a superar todos los obstáculos que le impiden avivar la continuación y preservación de su relación cortés:

Sin embargo, debido a la naturaleza del remedio, Amadís no sana por completo de la enfermedad; antes, como advierte el narrador, se acrecienta. Recordemos que los inicios del género marcaron un remedio concreto para el mal: el casamiento. Amadís sufre todavía a lo largo de muchos episodios sus síntomas, sobre todo el pensamiento constante de su señora y los suspiros y llantos que provoca la tristeza de verse alejado de ella, antes de encontrar la medicina definitivamente eficaz (Lobato, 2012, 124).

La constancia del *amor hereos* de Amadís es la que convierte su relación con Oriana sea el punto central de la obra (Ruiz, 1948, 200). La forma en

que siente el amor y su comportamiento emotivo son reflejo de cómo la obra logra fusionar en su personaje lo heroico (la prosa) y lo sentimental (el verso) en las tradiciones literarias que influyeron la composición del *Amadís primitivo* (Ruiz, 1948, 189).

Conclusiones

Habiendo examinado estos tres casos de *amor hereos* presentes en el *Amadís de Gaula*, podemos apreciar la diversa y compleja noción del amor pasional presente en el pensamiento medieval. Pese a la intervención refundidora de Montalvo, los casos amatorios aún conservan diferentes nociones del amor cortés de ese *Amadís primitivo* reflejado en sus síntomas de *amor hereos*. Los tres casos preservan el espectro dual del amor cortés en la tradición trovadoresca: el amor puro y leal (*fin'amors*) y el amorío carnal (*fals'amors*). En el extremo de la fidelidad amorosa y sentimental tenemos a Amadís y Oriana, contrapuesto a su hermano hallamos la delectación mañosa de Galaor, y en un punto medio (aunque más inclinado hacia el *fin'amors* de Amadís) están Perión y Elisena. La rápida resolución de las pasiones de Perión y Elisena parecería un caso de satisfacción lujuriosa instantánea, pero los síntomas de amor manifestados tanto por Perión como Elisena orientan a interpretar su caso como *amor hereos* ligado al *fin'amors*, respaldado por el hecho de que ambos alcanzan el «fin de sus deseos» con las nupcias públicas (*Amadís*, I, 3, 263). Galaor como amador infringe la cortesía a través de la seducción (Ortiz-Hernán, 2009, 130), aunque lo hace apelando al mismo recurso del diálogo cortés por el cual su hermano remedia sanamente su *amor hereos* para con Oriana. Amadís logra dirigir sus síntomas (con la excepción del combate contra Dardán) hacia el servicio cortés de Oriana a favor de una progresión sana que culmina en el matrimonio secreto.

Los tres caballeros han demostrado un reconocimiento íntimo de sus síntomas de amor, aunque cabe destacar a Amadís como el único que lo exterioriza con su monólogo. La iniciativa que ejercen para remediar su *amor hereos* los diferencia en gran grado: Perión y Elisena logran remediar sus pasiones por la intervención de Darioleta, Galaor en ocasiones

persuade con un discurso cortés y en otras instancias las damas se entregan a él voluntariamente, y Amadís opta por la progresión cortés.

Eloy R. González argumenta que el *Amadís de Gaula* es el primer intento castellano «de crear una vasta realidad ficticia en que lo verosímil y lo puramente fantástico conviven y se fecundan mutuamente» (1991, 825), argumento por el cual es completamente verosímil que el mundo caballeresco del *Amadís* posea diferentes tipos de amor entre caballeros y damas. El *fin'amors* y el *fals'amors* son reflejo literario de las complejas nociones medievales del amor que aún permanecen vigentes en los tiempos de Garci Rodríguez de Montalvo. Como refundidor, Montalvo juega con los tópicos cortesés y reelabora gran parte del *Amadís* para exaltar a su héroe como el leal enamorado, un nuevo modelo caballeresco ejemplar tanto en su ejercicio de las armas como en su fidelidad amorosa. Montalvo conserva la esporádica intimidad de Perión y Elisena de la misma forma que lo hace con los amoríos de Galaor para destacar de entre los diferentes modelos de amor a Amadís, quien se prueba ante el lector y ante su compañía social como «el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor», según profetizó Urganda la Desconocida (*Amadís*, I, 2, 255-256). Pero ahí es que se limita la novedad de Montalvo en cuanto al manejo de sus caballeros sufrientes de amor: preserva una variedad de comportamientos amatorios para «acentuar el carácter superior de Amadís por comparación» (González, 1974, 83). Los numerosos referentes a los discursos médicos, morales y literarios anteceden a Montalvo por siglos, y parecen manifestarse en su *Amadís* como líneas argumentales superpuestas a lo largo de la evolución literaria del romance amadisiano (Gómez Redondo, 1999, 1548). Los ecos de las nociones medievales del amor parecen confirmar los argumentos de Place, los cuales plasman la primera parte del *Amadís* de Montalvo como la más cercana a alguna composición anterior del *Amadís primitivo*. Esto no nos debería sorprender debido a la misma naturaleza proteica de los romances medievales, los cuales se van transformando a medida que nuevos autores y refundidores aportan, modifican o anulan líneas argumentales desde sus diferentes contextos sociohistóricos:

Un romance, por el simple hecho de serlo, debe absorber —y no sólo

proponer— imágenes de la realidad que envuelve su recepción; ello es lo que provoca que unas líneas argumentales desaparezcan mientras que otras, totalmente inesperadas, se susciten mediante originales combinaciones de personajes que, en un principio, parecían secundarios, pero que, luego, en la conciencia de autores y de oyentes/lectores, adquieren distintos rasgos, convirtiéndose en signos que permiten comprender los cambios y las modificaciones históricas y sociales (Gómez Redondo, 1999, 1563).

En conclusión, las señales de amor manifestadas en Perión, Galaor y Amadís representan la pluralidad de perspectivas, posturas e ideas medievales sobre el *amor hereos* que antecede las inclusiones particulares del refundidor Garci Rodríguez de Montalvo. Como en su tiempo, la observación detenida de estos casos amatorios puede ser de provecho para quien los lee: son manifiesto de la complejidad plurisensorial del *amor hereos*, la universalidad del amor en el espíritu humano, y ejemplo de sus diversas interpretaciones en la Edad Media. Los síntomas del *amor hereos* y la forma en que se incorporan en los tópicos amatorios del *Amadís de Gaula* son en sí señal de cómo las ideas influyentes en la sociedad medieval sirvieron de inspiración para las mentes artísticas de su tiempo, preservadas aún en nuestros días por el ingenio de Montalvo.

§

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Alvar, Carlos, *El rey Arturo y su mundo: Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991 < <https://online.fliphtml5.com/ndqsq/cobv/#p=1> > (cons. 13/09/2021).
- Amadís* = Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2012.
- Amasuno, Marcelino V., «El saber médico tras el prólogo del *Libro de buen amor*: ‘loco amor’ y ‘amor hereos’», *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de Buen Amor*, ed. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros Mestres, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, pp. 247-270 < <https://walde.moheno.net/Amor-Mujer-Misoginia/Amasuno%20El%20saber%20m%C3%A9dico.pdf> > (cons. 13/09/2021).
- Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa Editorial, 1979 < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-heroismo-mitico-cortesano--0/> > (cons. 13/09/2021).
- , Introducción y notas de *Amadís de Gaula*, vol. 1, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 19-206; 219-655.
- Cátedra García, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Editorial Universidad de Salamanca, 1989.
- Corbacho* = Alonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera, Corbacho, o Reprobación del amor mundano*, ed. Cristóbal Pérez Pastor, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901 < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arcipreste-de-talavera-o-corbacho--0/html/fedfb970-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1 > (cons. 13/09/2021).
- Friedman, Lionel J., «*Gradus amoris*», *Romance Philology*, vol. 19, 2, 1965, 167-177 < <https://www.jstor.org/stable/44940119> > (cons. 13/09/2021).
- García Rojas, Axayácatl Campos, «Variaciones en centro y periferia sobre el manuscrito encontrado y la falsa traducción en los libros de caballerías castellanos», *Tirant*, 15, 2012, 47-60 < <https://roderic.>

- uv.es/bitstream/handle/10550/37617/2084.pdf?sequence=1 >
(cons. 13/09/2021).
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana, Tomo II: El desarrollo de los géneros, la ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 1540-1577.
- González, Eloy R., *El Amadís de Gaula: Análisis e interpretación*, 1974, Ohio State University, disertación doctoral < <https://www.proquest.com/openview/954b0d2561ed4ab279d7022c90075ab2/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> > (cons. 13/09/2021).
- , «Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*», *NRFH*, vol. 39, 2, 1991, 825-864 < <https://www.jstor.org/stable/40299109> > (cons. 13/09/2021).
- El collar de la paloma* = Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, ed. Emilio García Gómez, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Lacarra Lanz, Eukene, «El ‘Amor que dicen hereos’ o Aegritudo Amores», *CEHM*, 38, 2015, 29-44 < <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-hispaniques-medievales-2015-1-page-29.htm> > (cons. 13/09/2021).
- Lida de Malkiel, María Rosa, «El desenlace del *Amadís* primitivo», *Romance Philology*, vol. 6, 4, 1953, 283-289 < <https://www.jstor.org/stable/44939769> > (cons. 13/09/2021).
- Lilio de medicina* = Bernardo de Gordonio, *Lilio de medicina: un manual básico de medicina medieval*, ed. John Cull y Brian Dutton, s.l., Madison, 1991, pp. 107-109.
- Lobato Osorio, Lucila, «Caballeros enfermos de amor: Amadís de Gaula y Oliveros de Castilla», *Tirant*, 15, 2012, 113-134 < <https://roderic.uv.es/handle/10550/37615?show=full> > (cons. 13/09/2021).
- Lucía Megías, Juan Manuel, «*Amadís de Gaula*: Un héroe para el siglo XXI», en *Tirant*, 11, 2008, 99-118 < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3462> > (cons. 13/09/2021).
- Martín Romero, José Julio, «Del ‘fin’amors’ al neoplatonismo: Amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica», *Tirant*, 11, 2008, 119-142 < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3463> > (cons. 13/09/2021).

- , «Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo de *Amadís de Gaula*», *RLM*, 22, 2010, 155-184. < <https://core.ac.uk/download/pdf/58909073.pdf> > (cons. 13/09/2021).
- Tratado de amor* = Juan de Mena, «Tratado de amor». *Tratados de amor en el entorno de Celestina (siglos XV-XVI)*, ed. Pedro M. Cátedra Gracia, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 31-49.
- Minic-Vidovic, Ranka, «El contexto sociohistórico del refundidor Garci Rodríguez de Montalvo y su construcción del honor de la heroína de *Amadís de Gaula*», *EHumanista*, vol. 45, 2020, 127-143.
- Ortiz-Hernán Pupareli, Elami, «El motivo del caballero seductor en *Amadís de Gaula* y *Lisuarte de Grecia*, de Feliciano de Silva», *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, El Colegio de México, 2009, pp. 127-138.
- Place, Edwin B., «Fictional evolution: The old French romances and the primitive *Amadís* reworked by Montalvo», *PMLA*, vol. 71, 3, 1956, 521-529.
- Ramos, Rafael, «*Amadís de Gaula*», *The Arthur of the Iberians*, ed. David Hook, University of Wales Press, 2015, pp. 364-381.
- Raymond, H. Bruce, *The courtly ancestry of Amadís de Gaula*, 1977, University of Arizona, disertación doctoral < <https://www.proquest.com/openview/38cb782e3630fdef4476d152f906995c/1?pqorigsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> > (cons. 13/09/2021).
- Riquer, Martín de, *Los trovadores, I*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- Ruiz de Conde, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.
- Smith, Wendell Patrick, *Knight to queen: Defense of gynocracy in the prose of Garci Rodríguez de Montalvo*, 2000, University of Texas at Austin, disertación doctoral < <https://www.proquest.com/openview/fd2fa4434f04e5c8f29ff2cad8545fef/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> > (cons. 13/09/2021).
- Triplette, Stacy, *Chivalry, Reading and women's culture in Early Modern Spain*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018.
- Whinnom, Keith, «Introducción crítica», *Obras completas, II: Cárcel de amor*, Barcelona, Castalia, 1985, pp. 7-43.