

LA VITA NUOVA DE DANTE EN EL AMADIS DE GAULA:
UNA DOBLE INTERTEXTUALIZACION

Jaime Roberto González
Universidad Católica Argentina

INTRODUCCION

Claros intertextualidades de la *Vita Nuova* pueden ser advertidas en diversos momentos del *Amadís de Gaula* reelaborado por Garci Rodríguez de Montalvo a fines del siglo XV. Ya Grace Williams, en su pionera monografía “*The Amadís Question*”, de 1909, había mencionado pasajes y situaciones de la juvenil obra dantesca a todas luces presentes en diversos sitios de la novela española. Desde entonces, que nosotros sepamos, la crítica posterior no ha profundizado en el análisis de las relaciones entre los dos textos.

Nos proponemos en este trabajo retomar el estudio de esta fuente amadisiana. Partiendo de las observaciones de Williams, dejaremos sentadas con precisión las similitudes de los textos paralelos propuestos por la investigadora y también, cuando quepa, ciertas desemejanzas que aquella no advierte. Añadiremos otros pasajes de la *Vita Nuova* a la lista de intertextos, y estableceremos finalmente sus distintos momentos o etapas de intertextualización en una obra que, como el *Amadís*, posee una tradición escrita de varios siglos que se ha plasmado en por lo menos tres versiones sucesivas –la primitiva, una o varias intermedias, la de Montalvo– de las que sólo conocemos la última.

LOS SUEÑOS

En el libro segundo de *Amadís* ocurren dos sueños en donde primeramente encuentra Williams las huellas de la *Vita Nuova*. Convendrá situarnos en el contexto argumental. Amadís acaba de vencer las pruebas de la Insula Firme, con lo cual se ha convertido en señor de la isla. Las pruebas consisten en construcciones mágico-simbólicas en las que el héroe podrá penetrar solamente si es un leal y fidelísimo amador –arco de leales amadores–, y si es superior en bondad de armas al constructor y encantador de los edificios, Apolidón –cámara defendida–. En tanto la prueba del arco puede ser superada por varios, sólo uno –Amadís, claro– podrá penetrar en la cámara defendida y convertirse así en señor del lugar. Este momento de máxima gloria del héroe (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, II xlv 670-673) prepara no obstante los gérmenes de un grave contratiempo. En el capítulo xlv, con singular maestría, el narrador contrapone el triunfo de Amadís en la prueba del arco de leales amadores, y la redacción de una carta que su amada, la celosa Oriana, le enviará con el objeto de romper relaciones con él por creerlo infiel. La verdad –la lealtad de Amadís– y la apariencia –su infidelidad– aparecen contrastadas. En el siguiente capítulo xlv Durín llega a la Insula Firme con la carta de Oriana; Amadís desespera al leerla y decide retirarse de la vida activa para dejarse consumir, cayendo así en una actitud de acidia, de verdadera inercia espiritual. Es en este contexto donde ocurre su primer sueño, que a través de alegóricas imágenes resulta profético:

...y el [Amadís] quedó pensando en un sueño que aquella noche pasada soñara: que le pareciera fallarse encima de un otero cubierto de árboles, en su cavallo y armado, y aderedor dél mucha gente que fazía grande alegría, y que llegava por entre ellos un hombre que le dezía: “¡Señor, comed desto que en esta buxeta trayo!”, y que le fazía comer dello; y pareçiale gustar la más amarga cosa que fallar se podría; y sintiéndose con ello muy desmayado y desconsolado, soltava la rienda del cavallo y ívase por donde él quería; y pareçiale que la gente que antes alegre estava se tornava tan triste que él havía duelo de ello, mas el cavallo se alongava con él lexo y le metía por entre unos árboles, donde veía un lugar de unas piedras que de agua eran cercadas; y dexando el cavallo y las armas, se metía allí como que por ello esperaba descanso; y que venía a él un hombre viejo vestido de paños de orden, y le tomava por la mano, llegándolo a sí, mostrando piedad, y dezíale unas palabras en lenguaje que las no entendía, y con esto despertara; y agora le pareçía que comoquiera que por vano lo avía tenido, que como verdadero la fallava. (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, II xlv 681)

Amadís soñó antes de recibir la carta de Oriana –*aquella noche passada*–, pero es ahora cuando advierte el valor profético y *verdadero* de su sueño. Al

momento de transcribírsenos el texto, varios de los anuncios oníricos han sido ya verificados: la gente que *fazía grande alegría* son los moradores de la Insula Firme que aclaman a Amadís como su señor, y el hombre que le da de comer una cosa amarga es Durín, portador de la carta de Oriana. El resto del sueño se cumplirá después: Amadís abandona la isla, se retira penitente en un apartado lugar, la Peña Pobre —*unas piedras que de agua eran cercadas*—, en compañía del ermitaño Andalod —*un hombre viejo vestido de paños de orden*—

Es precisamente este ermitaño quien interpretará las imágenes oscuras del sueño, conjuntamente con las de un segundo sueño que Amadís tiene cuando ya se ha instalado en la Peña y cambiado su nombre por el de Beltenebros (Rodríguez de Montalvo, *Amadís, II li 729-730*). Vayamos pues a este segundo sueño:

Entonces comió [Amadís], pero muy poco, que no podía de sí partir aquella grande angustia en que estava [...]; y ya cansado y vencido del sueño adormeciöse, y en aquel dormir soñava que estava encerrado en una cámara oscura que ninguna vista tenía, y no hallando por do salir, quexávasele al corazón; y pareçíale que su cormana Mabilia y la Donzella de Denamarcha a él venían, y ante ellas stava un rayo de sol que quitava la oscuridad y alumbrava la cámara, y que ellas le tomavan por las manos y dezían: “Señor, salid a este gran palacio”; y semejavale que havia gran gozo, y saliendo veía a su senhora Oriana, cercada alderredor de una gran llama de fuego, él, que daba grandes bozes, diziendo: ¡Santa María, acórrela!, passava por medio del fuego, que no sentía ninguna cosa, y tomándola entre sus braços la ponía en una huerta, la más verde y hermosa que nunca viera. (Rodríguez de Montalvo, *Amadís, II xlviiii 708*).

La cámara oscura donde el héroe aparece encerrado alegoriza sus cuitas de amor; Mabilia y la Donzella de Dinamarca son dos amigas de Oriana que en efecto traen luz a la cámara y sacan a Amadís de allí, al comunicarle el perdón de Oriana y acabar así con su pesar amoroso; el fuego alrededor de Oriana simboliza la cuita amorosa de ésta por Amadís, quien a su vez la rescata del fuego al reencontrarse con ella y poner fin a sus penas; por último, la huerta verde adonde van los enamorados es el castillo y los jardines de Miraflores. Todo esto ocurre a lo largo de varios capítulos (Rodríguez de Montalvo, *Amadís, II xlviiii-liv, 704-795*); no podemos detenernos en un análisis pormenorizado de los detalles de la verificación del sueño profético, tarea que acometimos en una investigación mayor, aún inédita, llevada a cabo para el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (González, *El estilo profético en el Amadís de Gaula, II 503-518*). Quizá sí nos convenga señalar que este segundo sueño posee una real motivación psicológica, al responder a un malestar físico y a una intranquilidad espiritual que crean el clima de melancolía y angustia apto para

provocar una mala noche con sueños agitados (Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, 220-222).

Yendo ahora a lo que nos interesa, Grace Williams señala como fuente de los dos sueños de Amadís un pasaje de la *Vita Nuova*, que transcribimos ya:

E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una meravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: "Ego dominus tuus". Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: "Vide cor tuum". E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si me gisse verso lo cielo; onde io sostenea si grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato. (Alighieri, *Vita Nuova*, iii 4-5).

La señora Williams se limita a transcribir los tres textos y a postular la intertextualidad del sueño de Dante en los dos de Amadís (Williams, "The *Amadís* Question", 115-116); no descende, empero, a la enumeración detallada de las semejanzas entre los fragmentos. Lo haremos nosotros ahora:

- 1) Tanto el sueño de Dante como el segundo sueño de Amadís se desarrollan en una cámara oscura.
- 2) En donde surge una luz ígnea dentro de la cual aparece una figura humana *che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno signore/en una cámara oscura que ninguna vista tenía [...] y saliendo veía a su señora Oriana, cercada alderredor de una gran llama de fuego*).
- 3) En el sueño de Dante y en el primer sueño de Amadís un hombre dice palabras que el soñador apenas puede comprender (*io discernea una figura d'uno signore di pauroso aspetto [...]; e ne le sue parole dicea*

molte cose, le quali io non intendea se non poche/ y que venía a él un hombre viejo vestido de paños de orden, y le tomaba por la mano [...] y dezíale unas palabras en lenguaje que las no entendía).

- 4) Un figura de hombre da de comer a uno de los personajes del sueño –Beatrice en Dante, el propio Amadís en su primer sueño–, quien inmediatamente cae en el desconsuelo, la amargura y el llanto (*che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso cio poco dimorava che la suea letizia si convertia in amarissimo pianto/un hombre que le dezía: “¡Señor, comed desto que en esta buxeta trayo!”*, y que le fazía comer dello: y parecíale gustar la más amarga cosa que fallar se podría; y sintiéndose con ello muy desmayado y desconsolado...).

Grace Williams atribuye a la refundición de Montalvo estas evidentes reminiscencias dantescas en los sueños de Amadís (Williams, “The Amadís Question”, 153-154); nosotros no entraremos todavía a considerar cuestiones de autoría, pero nos reservamos para más adelante nuestra opinión al respecto. Sí debemos dejar sentado que la señora Williams ha perdido de vista en su estudio otro sueño del *Amadís*, correspondiente al libro primero, en el que nos parecen evidentes las huellas del mismo fragmento de la *Vita Nuova*. Se trata de un sueño habido por el rey Perión de Gaula en los momentos previos a su furtiva unión con la princesa Helisena, de la que resultará la concepción de Amadís:

Assí llegaron [Helisena y su doncella Darioleta] a la puerta de la cámara [del rey Perión]. Y comoquiera que Helisena fuese la cosa que en el mundo [Perión] más amava, tremíale todo el cuerpo y la palabra que no podía hablar; y como en la puerta tocaron para la abrir, el rey Perión que, assí con la gran congoxa que en su corazón tenía, como la esperança en que la donzella le puso, no avía podido dormir, y aquella sazón ya cansado y del sueño vencido adormescióse, y soñava que entraba en aquella cámara por una falsa puerta y no sabía quién a él iva, y le metía las manos por los costados, y sacándole el corazón le echava en un río. Y él dezía: ¿Por qué fezistes tal crueza? No es nada esto, dezía él, de allá vos queda otro corazón que vos yo tomaré, aunque no será por mi voluntad. El Rey, que gran cuita en sí sentía despertó despavorido y començose a santiguar. (Rodríguez de Montalvo. *Amadís*, I i 238).

El sueño, altamente alegórico y oscuro en su profecía, será interpretado por tres clérigos de los cuales sólo el último, Ungán el Picardo, dará con la lectura verdadera: quien entra en la cámara y quita al rey su corazón es su amada Helisena; el corazón es Amadís, fruto de la unión de los enamorados,

y su echadura en el río es un dato literal, ya que para salvaguardar la honra de su madre soltera el niño es depositado apenas nace en un arca, y echado en un río que lo llevará al mar. El segundo corazón enmascara al otro hijo de la pareja, Galaor, que nacerá después.

Si leemos bien el sueño de Perión, encontramos claras similitudes con el de Dante:

- 1) Los dos sueños se desarrollan en una cámara.
- 2) Los dos soñantes experimentan temor debido a la súbita aparición de un visitante (*gran cuita en sí sentía, despertó despavorido/uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse*).
- 3) El visitante toma en sus manos el corazón del soñante en ambos casos, ya para echarlo en el río –*Amadís*–, ya para mostrarlo al soñador –*Vita Nuova*–.

Grace Williams no advierte el intertexto dantesco en este sueño de Perión, que nos parece a nosotros evidéntísimo, máxime si tenemos ya probada la intertextualidad del mismo fragmento de la obra italiana en otros sueños del *Amadís*. Prefiere la investigadora mencionar una fuente artúrica para el sueño de Perión, concretamente, un sueño de Galehaut en la *Vulgata* francesa en prosa (Williams, “The *Amadís* Question”, 64-65). Además, añade otro pasaje amadisiano donde cree descubrir el influjo de la *Vita Nuova*, en lo que no estaremos ya de acuerdo.

Leonoreta

Hay un episodio del libro segundo en que Amadís dedica una canción a la pequeña princesa Leonoreta, hermana menor de Oriana. Se trata de una canción de fingida galantería amorosa en donde el héroe se reconoce en broma como caballero de la niña. Para Williams, este pasaje y esta actitud de Amadís entrañan un eco de la similar actitud de Dante, que finge también en la *Vita Nuova*, para ocultar el nombre de la verdadera destinataria de sus poesías, amar a otra mujer, la *donna dello schermo* o mujer pantalla, a quien dedica unos versos. Dice Williams:

The addressing it [la canción de Amadís] to the little sister of the beloved is, as has been suggested, in accordance with the teaching of the troubadours [...]. It was thus it may be remembered that Dante guarded

his secret throung months and years and "per piú fare credente altrui, feci per lei [para la *donna dello schermo*] certe cosette per rima". The very alternating of the Leonoreta song by the addition of the final strophe and the explanation following indicate a conscious desire to make the purpose clear [...] That here [en la *Vita Nuova*] we have the source upon which our story drew is manifest. But how this entered in, why if the *Vita Nuova* were known we have no further trace cannot be explained. (Williams, "The *Amadís* Question", 154).

Williams atribuye a Montalvo el episodio de Leonoreta, y, por consiguiente, también a él adjudica la intertextualidad dantesca:

Two incidents however must here be touched upon which seem late and for which one is tempted to consider Montalvo responsible. The first is the oft cited one of Leonoreta, Which certainly forms no intrinsic part of the story as it now stands and which I cannot believe ever did. (Williams, "The *Amadís* Question", 153).

Pese a la convicción de la investigadora, y pese inclusive a que por razones que más adelante diremos nada nos habría complacido más que comprobar la verdad de su hipótesis, debemos consignar nuestro total desacuerdo con ésta. La manifiesta (*manifest*) intertextualidad de la *Vita Nuova* que Williams cree descubrir en el episodio de Leonoreta, nos parece a nosotros sumamente discutible y fundada en semejanzas vagas y débiles. Amadís dedica su canción a Leonoreta, una niña apenas, por expreso pedido de ésta a instancias de su madre la reina Brisena y de otras damas de la corte, y en confeso tono de broma; de ninguna manera se pretende fingir —cosa fundamental en Dante— un amor real, ni se espera que nadie crea que esa galantería responde a un sentimiento sincero:

Quiero que sepáis por cuál razón Amadís fizo este villancico por esta infanta Leonoreta. Estando él un día hablando con la reina Brisena, Oriana y Mabilia y Olinda, dixeron a Leonoreta que dixiesse a Amadís que fuesse su caballero y la sirviesse muy bien, no mirando por otra ninguna; ella fue a él y díxole como lo ellas mandaron. Amadís y la Reina que gelo oyeron, rieron mucho, y tomándola Amadís en sus brazos la assentó en el estrado y díxole:

—Pues vos queréis que yo sea vuestro caballero, dadme alguna joya en conocimiento que me tenga por vuestro.

Ella quitó de su cabeza un prendedero de oro con unas piedras muy ricas y dió gelo. Todas comenzaron a reír de ver cómo la niña tomaba tan de verdad lo que en burla le había aconsejado; y quedando Amadís por su cavallero, fizo por ella el villancico que ya oístes. (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, II liv 768).

Nada hay en común entre este fragmento de tono distendido y hasta humorístico y las gravedades amorosas del Dante que, para ocultar su sentimiento hacia Beatrice, dedica versos a una mujer pantalla con el firme propósito de que toda Florencia la crea su verdadera enamorada (Alighieri, *Vita Nuova*, v 7). Optamos por tanto por rechazar esta intertextualidad dantesca propuesta por Williams. En su reemplazo, empero, hemos aún de proponer otra.

Leonorina

En el libro tercero Amadís llega a la corte de Constantinopla, y allí conoce a la princesa Leonorina, hija del emperador:

Y comoquiera que ella [Leonorina] viniese muy bien guarnida, todo parecía nada ante lo natural de su gran hermosura; que no avía hombre en el mundo que la viesse que se no maravillase y no alegrase en la catar. Ella era niña que no pasaba de nueve años [...]. El Caballero de la Verde Espada [Amadís] la miraba muy de grado, maravillándose mucho de su gran hermosura, que le parecía ser más hermosa de las que él visto avía por las partes donde andado avía. Y membróse aquella hora de la muy hermosa Oriana su señora, que más que a sí amava y del tiempo en que la él començó amar, que sería de aquella edad [...] y ocurriéndole en la memoria los tiempos prósperos que con ella oviera de muy grandes deleites, y los adversos de tantas cuitas y dolores de su corazón como a su causa passado avía, así que en este pensar estuvo gran pieça, y en cómo no esperaba verla sin que gran tiempo pasase, tanto fue encendido en esta membraça, que como fuera de sentido le vinieron las lágrimas a los ojos, así que todos le vieron llorar, que por su gran bondad todos en él paraban mientes. Mas él, tornando en sí, habiendo gran vergüença, alimpió los ojos y fizo buen semblante. (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, III lxxiv 1161-1162).

Amadís conoce a Leonorina, *que no pasaba de nueve años*, y se emociona porque recuerda que su amada Oriana *sería de aquella edad* cuando él la conoció. Este último dato, sin embargo, no resulta fidedigno, ya que en el libro primero, en el momento en que los futuros enamorados se conocen, se dan las edades de diez años –y no nueve– para Oriana, y de doce para Amadís:

Este Lisuarte traía consigo [a Escocia] a Brisena su muger, y una hija que en ella ovo cuando en Denamarcha morara, que Oriana avía nombre, de hasta diez años... (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, I iv 268).

El auctor dexa reinando a Lisuarte con mucha paz y sosiego en la Gran Bretaña, y torna al Donzel del Mar [Amadís], que en esta sazón era de XII años... (Ibid., I iv 266669).

En Escocia, y a poco de llegar Oriana, se conocen ésta y Amadís. Las edades: diez y doce años respectivamente. Queda en evidencia pues la incongruencia que significa, dentro de la novela que actualmente leemos, fruto de la refundición de Montalvo, la adjudicación de dos edades diferentes para un mismo personaje y en un mismo acontecimiento de su vida, en dos lugares distintos del texto. Debemos entender que uno de estos dos datos contradictorios resulta obra de una refundición, e inmediatamente preguntarnos cuál de ambos es el dato original.

La respuesta no es difícil. Teniendo en cuenta que el primero de los textos contradictorios pertenece al libro primero y el segundo al libro tercero, y coincidiendo con la totalidad de la crítica que unánimemente ha considerado aquel libro primero como el que más fielmente conserva los estratos del perdido *Amadís* primitivo, debemos inclinarnos por ver la mano de un refundidor en el segundo texto. Ese refundidor no puede ser otro que el último, Garci Rodríguez de Montalvo, pues el texto en cuestión se ubica en el contexto de los episodios constantinopolitanos, notoriamente retocados y amplificados por Montalvo para arbitrar un enganche estructural con el libro quinto de su casi plena autoría, *Las Sergas de Esplandián*. La adjudicación de todos los episodios de Constantinopla y de la misma creación del personaje de Leonorina a la pluma de Montalvo es una de las tesis defendidas por Avalle Arce en sus trabajos críticos, y a la que nosotros adherimos. Supone Avalle Arce que es posible que un intermedio de Amadís en la corte de Constantinopla ya viniese en una refundición anterior a Montalvo, pero sostiene que, tal como los leemos hoy, los episodios constantinopolitanos llevan el sello inconfundible de éste, quien crea la figura de Leonorina para que Amadís, tras recibir de ella un anillo, lo entregue a su hijo Esplandián, posibilitando así una relación futura de ambos jóvenes y dotando a Esplandián de una amada digna de su nueva condición de héroe máximo de la cristiandad, según el plan de las *Sergas*. (Avallé Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, 296-299).

Admitida la responsabilidad de Montalvo en la factura de los episodios de marco, cabe preguntarnos por qué reemplazó el refundidor los diez años de Oriana dados en el libro primero, y que él mismo había respetado al dejarlos sin modificar cuando efectuó su labor sobre la versión anterior, por los nueve años del libro tercero. Podríamos suponer en primer término que

Montalvo, más que “olvidar” la correcta edad de Oriana, hizo abstracción de la mínima diferencia que va de sus diez años a los nueve de Leonorina. La propia forma lingüística del texto, con el verbo en condicional, autoriza esta hipótesis: “Y membróse aquella hora de la muy hermosa Oriana [...] y del tiempo en que la él comenzó amar, que *sería* de aquella edad...” El *sería* connota una cierta vaguedad en el cálculo, una incerteza, que bien pueden excusar la diferencia de un año, y autorizarnos a interpretar *aquella edad*, de nueve o de diez, como la misma. Sin embargo, y como el atento lector habrá ya descubierto, creemos nosotros que el reemplazo de los diez años originales de Oriana por esta nueva edad de nueve, a raíz de su comparación con Leonorina, se debe a un muy claro intertexto de la *Vita Nuova*, según demostraremos tras la transcripción del fragmento correspondiente:

Nove fiata già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, si che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare si fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: “Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi”. In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso, si disse queste parole: “Apparuit iam beatitudo vestra”. In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: “Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!” (Alighieri, *Vita Nuova*, ii 1-2).

Tal la descripción que nos brinda Dante de su primer encuentro con Beatrice; si confrontamos el fragmento con el texto de nuestra obra donde ocurre el primer encuentro de Amadís con Leonorina, observamos los siguientes puntos en común:

- 1) Ambas escenas relatan el primer encuentro del protagonista con una doncella (Leonorina, Beatrice),
- 2) que en ambos casos tiene nueve años de edad,

- 3) y aparece bellamente vestida y adornada (*muy bien guarnida/vestita di nobilissimo colores[...] cinta e ornata*).
- 4) Ambas niñas provocan asombro y maravilla en el contemplador (*que no avía hombre en el mundo que la viesse que se no maravillasse [...]. El Cavallero de la Verde Espada la mirava muy de grado, maravillándose mucho/in quello punto lo spirito animales [...] si cominci[o a meravigliare molto*).
- 5) En ambos casos el caballero experimenta una gran turbación, si bien difieren los motivos: en Dante por el enamoramiento súbito de Beatrice, en Amadís porque la edad y el aspecto de Leonorina le recuerdan a Oriana cuando él la comenzó a amar; en todo caso, en los dos caballeros la turbación es producto del primer amor, ya presente, ya recordado.
- 6) y trae como consecuencia el abandono de sí y el llanto (*que como fuera de sentido le vinieron las lágrimas a los ojos, así que todos le vieron llorar/cominció a tremare si fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse [...] cominció a piangere, e piangendo disse*).
- 7) En ambos casos, la edad de nueve años es adjudicada a la primera y única amada del caballero, en el momento de su primer encuentro, ya en forma directa (Beatrice), ya por vías de comparación con Leonorina (Oriana).

En síntesis, el caballero se turba y se emociona al ver por primera vez a una doncella de nueve años hermosa y bellamente adornada, sea por enamoramiento súbito (Dante), sea por el recuerdo del primer enamoramiento en parecidas circunstancias (Amadís). En este último caso, una vez producidas la entrada de Leonorina y la consiguiente emoción de Amadís, el emperador se percata de la turbación experimentada por el héroe, y muy intrigado interroga al maestro Elisabad, acompañante de Amadís, sobre la posible causa de su emoción y su llanto. Responde el maestro que, según su entender, la causa no puede ser otra que un gran amor; sin embargo, no es capaz de decir —no lo sabe— quién es la mujer amada. De similar manera, en la *Vita Nuova* Dante reconoce públicamente que la causa de su estado de debilidad y abatimiento constantes es el amor, mas oculta el nombre de su dama:

Ed io [...] rispondea loro che Amore era quelli che cosi m'avea governato. Dicea d'Amore, pero che io portava nel viso tante de le sue insegne, che

questo non si potea ricovrire. E quando mi domandavano “Per cui t’ha cosí distrutto questo Amor?”, ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro. (Alighieri, *Vita Nuova*, iv 6-7).

Podríamos aún señalar otras semejanzas; por ejemplo, el notorio hincapié que tanto Montalvo como Dante hacen en el hecho de que el asombro y la maravilla que provocan Leonorina y Beatrice parecen deberse sobre todo a un impacto visual; el texto amadisiano es bastante claro en este sentido: “...no avía hombre en el mundo que la *viessa* que se no maravillasse y no alegrasse en la *catar* [...]. El Caballero de la Verde Espada la *mirava* muy de grado, maravillándose mucho de su gran hermosura, que le parecía ser más hermosa que las que él *visto avía*”. Por su parte, la *Vita Nuova* abunda en segmentos, tanto en prosa cuanto en verso, donde el amor que despierta la dama en el poeta parece ir de mirada a mirada, como si la vista fuese el canal por donde se transmite el amor y con él la elevación espiritual que le es consecuente. Por ejemplo:

E quando ella fosse alquanto propinqua al salutare, uno spirito d’amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi, pingea fuori li deboletti spiriti del viso, e dicea loro: “Andate a onorare la donna vostra”; ed elli si rimanea nel loro luogo. E chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo potea mirando lo tremare de li occhi miei. (Alighieri, *Vita Nuova*, xi 14).

...vengo a vedervi, credendo guerire:/e se io levo li occhi per guardare./ nel cor mi si comincia uno tremoto,/che fa de’ polsi l’anima partire. (*Ibid.* xvi 27).

De li occhi suoi, come ch’ella li mova/escono spiriti d’amore inflammti,/ che fero li occhi a qual che allor la guati,/e passan si che’l cor ciascun retrova: voi le vedete Amor pinto nel viso,/la’ ve non pote alcun mirarla fiso. (*Ibid.* xix 32).

Questa seconda parte si divide in due; che ne l’una dico degli occhi, li quali sono principio d’amore... (*Ibid.* xix 33).

Ne li occhi porta la mia donna Amore,/per che si fa gentil ciò ch’ella mira;/ov’ella passa, ogn’om ver lei si gira,/e cui saluta fa tremar lo core... (*Ibid.* xxi 35).

Mostrasi si piacente a chi la mira,/che dá per li occhi una dolcezza al core... (*Ibid.* xxvi 51-52).

Vede perfettamentete onne salute/chi la mia donna tra le donne vede [...]./La vista sua fa onne cosa umile... (*Ibid.* xxvi 52).

Nos referimos más arriba a la idea de Williams sobre la intertextualidad de la *Vita Nuova* en el episodio de Leonoreta y la canción de Amadís; sentamos allí nuestra discrepancia, y dijimos también que mucho nos habría gustado que la investigadora tuviera razón. Nos explicaremos ahora.

Para Avalor Arce —como queda dicho— Leonorina y todo el intermedio constantinopolitano son creación de Montalvo. El crítico considera que la presentación y el personaje mismo de Leonorina constituyen una geminación de Leonoreta y su episodio, también creaciones de Montalvo:

...Leonorina es geminación de Leonoreta, la hermana menor de Oriana: ambas son niñas, en relaciones semiamorosas con el protagonista, a quien las dos dan una joya. (Avalor Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, 108).

Según mi interpretación, Montalvo heredó de la tradición una poesía y el nombre personal [de Leonoreta] allí contenido, y procedió a dar desarrollo a la poesía y al personaje. (*Ibid.* 237).

...Leonoreta, dentro de sus funciones narrativas en el *Amadís* actual, es creación de Montalvo, lo que equivale a decir que el modelo de Leonorina es producto de la pluma de Montalvo, con lo que se cae de su peso [...] el afirmar que Leonorina también tiene que ser fruto de la imaginación de nuestro regidor novelista. (*Ibid.* 297).

Y he aquí por qué desearíamos que Williams tuviera la razón que no tiene en considerar que la *Vita Nuova* es la fuente del episodio de Leonoreta. Si la obra de Dante fuese en verdad fuente del fragmento de Leonoreta, y si éste es a su vez el modelo —según afirma Avalor Arce, y según nos parece también a nosotros— del fragmento del libro tercero en que Amadís conoce a Leonorina, se seguiría que, transitivamente, la *Vita Nuova* ha estado presente, a través de Leonoreta y su canción, en la factura de su geminación, Leonorina. Confirmaríamos y reforzaríamos así nosotros nuestra propia tesis acerca de la intertextualidad de la joven obra de Dante en el episodio de la presentación de Leonorina. La idea de la señora Williams, empero, no nos convence, según queda dicho. Por lo demás, creemos sinceramente que nuestra tesis sobre la influencia directa de la *Vita Nuova* en la elaboración del personaje de Leonorina y su primera aparición se sostiene por sí misma, a la luz de las varias semejanzas que hemos enumerado y comentado.

CONCLUSION

Acceptados entonces cuatro pasajes del *Amadís* donde se confirman intertextos provenientes de la *Vita Nuova* (el sueño de Perión, los dos sueños de Amadís, la presentación de Leonorina), y admitida asimismo la autoría del refundidor Montalvo en lo que respecta al último de los intertextos, cabe preguntarnos si los tres primeros son también producto de su pluma.

Nada difícil sería caer en la tentación de extender la probada e indudable responsabilidad de Montalvo en el intertexto dantesco del episodio de Leonorina, a los otros tres fragmentos en que comprobamos las huellas de la *Vita Nuova*. Un mismo y único refundidor, lector de la obra de Dante, sería así el introductor de todos los intertextos. Sin embargo, el sueño de Perión nos impide incurrir en solución tan sencilla.

El sueño de Perión se ubica sobre el inicio mismo de la novela, en el libro primero. Ya se ha dicho que es éste el libro que responde con mayor fidelidad a la versión original del *Amadís*. Pero además el sueño profetiza hechos que hacen a la base argumental de la obra primitiva, y, como muy bien ha hecho notar Cacho Blecua, aparece minuciosamente trabado, en su progresiva aclaración y comprensión, con los hechos narrados; se relaciona por otra parte con la primera profecía de la maga Urganda, y toca tan estrechamente los acontecimientos iniciales y fundamentales de la novela, refiriéndolo proféticamente o bien vinculándose a ellos mediante la interpretación que los dos clérigos de Perión hacen de sus imágenes, que no puede sino provenir del primitivo texto original (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, I i-iii 237-268; Cacho Blecua. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, 72-73). Hay, además, un elemento onomástico que apoya esta tesis. El clérigo que más acabadamente interpreta el sueño se llama *Ungán el Picardo*; en una investigación aún inédita, Aquilino Suárez Pallasá demuestra la etimología celto-germana de este nombre, proveniente de la *Historia Britonum* según una forma *Urbgenn*, que habría evolucionado luego en *Umbgan* y finalmente en *Ungán* (con -r- que tiende a -n- ante bilabial -b-, la cual a su vez convierte -n- en -m-, y posterior pérdida de -b- y paso -m- > -n-). Añade Suárez Pallasá que del mismo étimo, pero según su forma femenina *Urbgenna*, nuestra novela extrajo el nombre del centralísimo personaje de la maga *Urganda* (con -nn- > -nd-, según proceso habitual). (Suárez Pallasá, *Onomástica*, 163-164). No hay la más mínima duda sobre la existencia de Urganda en el *Amadís* primitivo, y si *Ugán* es doblete onomástico masculino de aquélla, es evidente que debe provenir también del texto original. Siendo la exclusiva y única función de Ungán el interpretar el sueño de Perión —en efecto, el personaje no vuelve

a aparecer después en la obra—, debemos concluir que si Ugán estaba en el *Amadís* primitivo, también el sueño que lo justifica funcionalmente debía estar. Por lo demás, la etimología celto-germánica del nombre apoya la postulación de un estrato de composición muy antiguo.

Ahora bien, si un mismo sueño de la *Vita Nuova* es la fuente del sueño de Perión y de los dos sueños de *Amadís*, y habiendo ya demostrado que el de Perión pertenece sin duda al texto primitivo, resulta muy improbable que los dos sueños de *Amadís* no pertenezcan también a esa misma versión original. Nuestras conclusiones al respecto son, por tanto, las siguientes:

- 1) Existe un primer momento de intertextualización de la *Vita Nuova* en el *Amadís*, que ocurre tempranamente en los estratos correspondientes al *Amadís* primitivo, y que se plasma en los intertextos de un mismo sueño de Dante en el sueño de Perión del actual libro primero y en los dos de *Amadís* del actual libro segundo.
- 2) Existe un segundo momento de intertextualización de la *Vita Nuova* en el *Amadís*, muy posterior, que ocurre en la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo cuya edición más vieja conocida es la de Zaragoza de 1508, que actualmente leemos; esta segunda penetración de la obra de Dante se plasma en el intertexto de la primera visión de Beatrice en el episodio de la presentación de Leonorina, en el libro tercero.

La presencia de la *Vita Nuova* en el *Amadís de Gaula* es sólo un capítulo de un estudio más ambicioso que debería emprenderse: el de la presencia de la lengua y la literatura de Italia en el *Amadís*. Lo aquí expuesto sobre Dante, la reciente y admirable demostración de Suárez Pallasá acerca del intertexto del *Libro de Marco Polo* en la descripción y la función narrativa de la Torre de Apolidón amadisana, más los actuales rastreos del mismo investigador sobre los italianismos onomásticos y léxicos en general observados en el texto actual de la novela, no hacen sino abrir un promisorio panorama de estudio. (Suárez Pallasá, “La Torre de Apolidón”, 153-172; “Estratificación”, *passim*).

REFERENCIAS

- Alighieri, Dante
1977 *Vita Nuova*. Con una guida alla lettura di Edoardo Sanguineti.
Milano: Garzanti.
- Avalle Arce, Juan Bautista
1990 *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México: F.C.E.
- Cacho Blecua, Juan Manuel.
1979 *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa.
- González, Javier Roberto
1994 *El estilo profético en el Amadís de Gaula*. 2 vols. Buenos Aires:
Investigación inédita presentada ante el Consejo Nacional de In-
vestigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
- Rodríguez de Montalvo, Garci
1987-88 *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. 2 vols.
Madrid: Cátedra.
- Suárez Pallasá, Aquilino
1993 "Estratificación de la onomástica en el *Amadís de Gaula*". *Studia
Hispanica Medievalia III*. Actas de las Cuartas Jornadas Interna-
cionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires: Univer-
sidad Católica Argentina (En prensa).
- La onomástica personal masculina del Amadís de Gaula*. Inves-
tigación inédita.
- 1991-92 "La Torre de Apolidón y el influjo del Libro de Marco Polo en
el *Amadís de Gaula*". *Letras*, 25-26, 153-172.
- Williams, Grace S.
1909 "The *Amadís* Question". *Revue Hispanique*, 21, 1-167.