

# La idea de *ficción* y *realidad* en el *Amadís de* *Gaula* y en la *Historia verdadera de* *la conquista de la Nueva España*

*Resumen:* La sustancia del mito sobre la realidad y la ficción se halla en la historia. Así, el libro de caballerías *Amadís de Gaula* y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* vislumbran la combinación de ciertos elementos constitutivos de ficción narrativa. Se trata aquí de estudiar recurrencias, variantes y oposiciones para analizar sus posibilidades combinatorias y comparativas a partir del concepto de realidad y ficción que presenta cada una de ellas. Bernal Díaz recurre en sus crónicas a mecanismos narrativos para ejemplificar su idea de verdad, realidad y verosimilitud, en tanto Montalvo asume la idea del autor identificado plenamente con la tradición, la verdad y la moral, para que su *Amadís* sea leído no sólo como una ficción familiar y política, sino como una historia fingida.

*Palabras clave:* historia, mito, realidad, ficción, crónica, libro de caballerías.

*Abstract:* The substance of reality and fiction in myths can be found in history. Thus, the book of chivalric romances *Amadís de Gaula* and the *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* reveal the combination of certain constituent elements of narrative fiction. The aim of this article is to study recurrences, variants, and oppositions to analyze their combinatorial and comparative possibilities based on the notion of reality and fiction that they present. In his chronicles Bernal Díaz resorted to narrative mechanisms to exemplify his idea of truth, reality, and verisimilitude, while Montalvo adopted the idea of the author fully identified with tradition, truth, and morality, so that his *Amadís* was read not only as a familiar, political fiction, but also as a feigned history.

*Key words:* history, myth, reality, fiction, chronicle, chivalric romance.

La intención histórica que plantean algunos autores de crónicas de Indias como una serie de datos verosímiles y verdaderos es lo que han analizado los estudiosos de la narrativa colonial. El hecho de oponer la crónica —es decir la historia valorada en función de su presunto grado de adecuación a la realidad— a una producción de ficción novelística ha sido, y es todavía, el objeto de numerosos debates. El hecho de que desde el principio la narrativa hispanoamericana ha tendido a organizarse en torno a principios de exclusión —puestos en evidencia a partir de las prohibiciones de 1531, que limitaba la circulación y la impresión de textos de ficción en la América hispana—, ha dejado su huella tanto en la creación como en la crítica literaria.<sup>1</sup>

Uno de los propósitos de este artículo es demostrar que Bernal Díaz del Castillo sí hace novela, es decir hace ficción; su *Historia verdadera* tiene innumerables pasajes en los cuales se perciben mecanismos de narración propios de la novela. Uno de ellos es el de hacer una cronología novelada, dividida en capítulos: “Y Cortés les consoló, y que no oviesen miedo qu él estaba allí con todos nosotros y que los castigaría. Y pasemos adelante a otro capítulo y lo que sobr’ello se hizo”.<sup>2</sup> Bernal tiene una clara idea de lo que hace, su error es que resulta un poco desordenado en la manera de narrar algunos sucesos; pero es clara su idea sobre la novela y por ello menciona que narrará cosas en “otro capítulo”.

El *Amadís de Gaula* ha llegado hasta nosotros “corregido y enmendado” cumpliendo con el anhelo de su autor, Garci Rodríguez de Montalvo: la

\* Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

<sup>1</sup> La narrativa puede dividirse en cronista/hablador. Eso responde a dos binomios que remiten a una situación de polarización en dos planos: el plano epistemológico, discurso racionalista/discurso mítico y el plano estético/ético, narrativa tensa/instrumental/narrativa lúdica (Historia/historias).

<sup>2</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (manuscrito Guatemala)*, ed. de José A. Barbón Rodríguez, México/Madrid, El Colegio de México/UNAM/Servicio Alemán de Intercambio Académico/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005, p. 114.



búsqueda de fama a partir de la labor como escritor es el paradigma de los libros de caballerías en la península Ibérica. En el siglo XVI el *Amadís* era leído no sólo como una ficción familiar y política, sino como una historia fingida de dos amantes conocidos. Los lectores del texto es probable que entendieran el celebrado amor de Amadís y su encono militar como parte de una larga tradición que se remontaba al mundo clásico.<sup>3</sup> El sentido del texto que importa para mi análisis es la diferenciación que hace Montalvo entre lo que llama “historias fingidas” y las “historias verdaderas”. A las primeras el autor las ubica en la pura ficción, no son verdaderas. Las segundas son las que se fundan en el principio de la verdad. Montalvo escribió el prólogo del Libro I del *Amadís de Gaula* poco tiempo después del triunfo final de los reyes católicos en Granada. En edad avanzada, reflexionó que había sido testigo presencial de un periodo trascendente en la historia de España. Tenía una gran afición por la historiografía, medio por el cual se cree que su generación quería dejar memoria de los grandes sucesos de la época. Así, en el Prólogo quiere dejar constancia de las posibles diferencias entre crónica y libro de caballerías, ya que en el léxico de la época no las había.

Los conceptos de *autor*, *narrador*, *escritor* y *enmendador* son términos narrativos que se han ido modificando con el paso del tiempo. En la estructura social existe la conciencia colectiva de que el escritor se cons-

tituye como un elemento social especializado, como un creador que tiene una misión o un deber social. Su obra, por lo tanto suele reflejar la teoría o la concepción dominante en su época. En el paso de la Edad Media al Renacimiento, que es cuando Montalvo lleva su obra a la imprenta, la idea que dominaba era la de autor como mediador, una especie de copista que se identificaba plenamente con la tradición, la verdad y la moral. Ya desde el Prólogo Montalvo señala claramente su intención:

E yo esto considerando, desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livians y de menor substancia escribieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro quarto con las Sergas de Esplandián su hijo[...] que por gran dicha pareció en una tumba de piedra que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían; en los cuales cinco libros como quiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales enxemplos y doctrinas[...]<sup>4</sup>

El autor se coloca como corregidor y enmendador, pero al referirse a las *Sergas* adopta el motivo del manuscrito perdido y encontrado, típico del género caba-

<sup>3</sup> Elami Ortiz-Hernán Pupareli, “Tipología de algunas relaciones amorosas en el *Amadís de Gaula*”, tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2005, p. 100.

<sup>4</sup> Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan M. Cacho Bleuca, 2 vols. Madrid, Cátedra, 1988, p. 225.

llesco. El punto de vista medieval se basaba en juzgar la calidad de la obra según el grado de verdad que contenía. Se cree que Montalvo compensó la creación de una obra de ficción, que de entrada no es veraz, con su enfoque didáctico. La historia se creía un género didáctico, pues por medio de su lectura se podían evitar los errores del pasado. El historiador era el creador de los ejemplos de “virtud”, si se creaba una historia fingida y se la presentaba como verdadera, el peligro era en que se podía crear un falso modelo de virtud. El *Amadís de Gaula* es verdad como enunciado y conocimiento de lo verdadero: el texto enaltece la fuerza del cristianismo y la imagen social de los reyes. Además la obra tiene significativas marcas de intertextualidad dadas por el mismo Montalvo, el *Amadís* es un texto que siempre “habla” de otro texto.

A pesar de la censura a la que, junto a otros textos del género, se enfrentó, el *Amadís* influyó notablemente en la literatura posterior y en el nuevo gusto romántico y pese a la prohibición de 1531, que vedaba su circulación en América,<sup>5</sup> *Amadís de Gaula* y otras historias llegaron al Nuevo Mundo, como testimonia Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera*.

Algo que resulta interesante dentro de la estructura narrativa del *Amadís de Gaula* es la gradación de autor-narrador-testigo que se da en los distintos libros. En los Libros I y II Montalvo parece limitarse a la definición de narrador-refundidor y toma distancia con respecto al texto. En los siguientes libros, el III y IV, la voz del Montalvo autor como narrador puro se hace muy presente. Sobre todo en el nuevo uso de fórmulas del tipo: “yo os lo diré”, lo cual significa una directa apropiación de la palabra. La voz de Montalvo domina todo el acto de escritura, pero en el texto podemos identificar al menos dos voces y dos actitudes narrativas: la del refundidor y la que define a los “malos *scriptores*” del *Amadís* primitivo. Esta última es la causa final que justifica la escritura del *Amadís de Gaula*, aunada a la necesidad de imprimirle a la obra un carácter didáctico y moral.

Por otro lado, el término “historia” no siempre es usado por Montalvo con la misma idea. La utilización



### Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula: Complidos.

de términos como “dize la historia” frente a “esta historia lo dize,” señalan un discurso ajeno frente a uno presente. Pese al carácter fingido del texto, el narrador desplaza su actitud al rigor de la historia. El autor se muestra como un verdadero conocedor de la materia narrativa, ya que la comenta y la critica. Hay un narrador referencial en tercera persona (la historia, el autor), y un narrador “puro”,<sup>6</sup> que se entromete en la obra y se asume como un “yo”. Este narrador moraliza, apela al lector y tematiza sobre el acto de escribir. La marca del narrador en el texto está dada como reguladora del mismo. El narrador es un constructor, hace, dispone, ordena y crea el texto. Además entra en el texto por dos medios: para ser voz narrativa o para ser ficcionalizado, el narrador guía la lectura y a partir de ello cobra autoridad. Se trata de armar un metatexto que se separa de la novela, y esto lo logra Montalvo a partir de su criterio de enmendador.

El narrador destaca la necesidad de regular la lectura del texto apegado al lector, y al personaje. En el pri-

<sup>6</sup> Susana Lidia Tarzibachi, “Sobre el ‘autor’ y el ‘narrador’ en *Amadís de Gaula*”, en Lilia E.F. de Orduna (dir.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1992, p. 30.

<sup>5</sup> Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996, pp. 99-104.

mer caso lo hace con distintas modalidades, como la voluntad del narrador, las llamadas al lector del tipo: “como ya se vos contó,” “como ya oysteis,” “y sabed que este era,” “así como oys.” Todo esto apela a la participación activa del lector/escucha de la novela.

La creación de suspenso también es un recurso narrativo muy utilizado por Montalvo. Lo hace para dar utilidad a su palabra, en un sentido didáctico o para explicar los distintos acontecimientos en el desarrollo de la novela.

La descripción de algunas aventuras del texto —como la del Endriago— presenta una estructura curiosa, como una caja china. Es un espejo de la capacidad narrativa de Montalvo. El que cuenta la historia del monstruo a Amadís es Elisabad, tal como se hallaba escrita en un libro que tenía el emperador de Constantinopla. Acabada la historia Elisabad es elegido para ponerla por escrito. Elisabad cuenta una historia ajena, cuando la cuenta lo hace a partir de la moral cristiana, manifestando la necesidad de dejar constancia escrita sobre la muerte del Endriago. Hay una conciencia de verdad en Elisabad, y así se comprueba la idea de Montalvo de manifestar lo verdadero en su novela y sólo así puede ser un ejemplo de virtud. De nueva cuenta la moral, la palabra escrita, debe manifestar el mensaje de Dios, y lo didáctico van de la mano en la estructura narrativa del *Amadís de Gaula*.

La sustancia del mito sobre la realidad y la ficción se halla en la historia: el sentido del libro de caballerías, en este caso del *Amadís de Gaula* y de la *Historia verdadera*, de Bernal Díaz del Castillo, está en la combinación de ciertos elementos constitutivos. Se trata aquí de estudiar sus recurrencias, sus variantes y sus oposiciones para analizar sus posibilidades combinatorias y comparativas a partir del concepto de realidad y ficción que presenta cada una. Bernal Díaz suele usar en su relato mecanismos narrativos para ejemplificar su idea de verdad, realidad y verosimilitud. Del primer caso he hallado en la *Historia verdadera* variados ejemplos:

Y después de aver escrito todas estas relaciones con todo el mayor acato y umilldad que podimos y convenía, y cada capítulo por sí declarando cada cosa, cómo, y cuándo y de que arte pasaron, como carta para nuestro rey y se-

ñor y no del arte que va aquí en esta mi relación. Y la firmamos todos los capitanes y soldados que éramos de la parte de Cortés; e fueron dos cartas duplicadas. Y nos rogó que se las mostrásemos; y como vio la relación tan verdadera y los grandes loores que d'él dávamos, ovo mucho placer.<sup>7</sup>

Parece que Bernal está planteando que las cartas dirigidas al rey sí son verdaderas, mientras la relación del cronista no. En realidad el soldado de Cortés señala varias cosas significativas. La primera es su sentido de pertenencia a una colectividad, en este caso la de los soldados, que se iguala con la jerarquía del conquistador. En las batallas y en la evangelización Cortés y sus guerreros están en el mismo bando, y eso resulta importante para Bernal. La segunda cuestión es el sentido de novela, es decir “ficción”, con el que caracteriza su *Historia verdadera*: señala que lo que se cuenta al rey en las cartas sí es la realidad, lo que sucedió, mas no así su relación. Este concepto de contar la realidad se halla muy presente a lo largo de todo el relato de Bernal, pero se encuentra matizado según el tema que esté tratando: “Y escribió Su Magestad que presto vernía a Castilla y entendería en lo que nos conviniese e nos aría merçedes. Y porque adelante lo diré muy por estenso, cómo y de qué manera pasó, se quedará aquí, así que nuestros procuradores aguardando la venida de Su Magestad”.<sup>8</sup>

O se mezcla con otros elementos como el sentido del “ver”:

Y antes que más pase adelante quiero decir, por lo que me han preguntado çiertos cavalleros muy curiosos, y aun tienen razón de lo saber, que cómo puedo yo escrebir en esta relación lo que no v, pues estaba en aquella sazón en las conquistas de la Nueva España quando nuestros procuradores dieron las cartas y recaudos y presentes de oro que llevaban para su Magestad, y tuvieron aquellas contiendas con el obispo de Burgos. A esto digo que nuestros procuradores nos escrebían a los verdaderos conquistadores lo que pasava, ansí lo del obispo de Burgos como lo que su Magestad fue servido mandar en nuestro fabor, letra por

<sup>7</sup> Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 132.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 137.

letra en capítulos, y de qué manera pasava. Y Cortés nos enviava otras cartas que rescibía de nuestros procuradores a las villas donde bivíamos en aquella sazón, para que viésemos quán bien negociaba con Su Magestad y quán contrario teníamos al obispo. Y esto doy por descargo de lo que me preguntavan.<sup>9</sup>

Bernal se defiende y se deslinda de cualquier malentendido sobre lo verosímil de su crónica. Hoy se sabe que lo verosímil no necesariamente debe ser verdadero. El sentido de realidad *vs.* ficción va encaminando en la *Historia verdadera* a un ámbito que se inserta en lo narrativo, en lo novelesco; y de ahí sus posibles comparaciones con el *Amadís de Gaula*; se trata de rasgos que definen la realidad y la ficción a partir de la historia fingida y del narrador-testigo, elementos muy presentes en ambos textos. Mientras el sentido de verosimilitud tiene que ver con la idea de la crónica misma, con su definición en la época y, concretamente en el texto de Bernal, con debatir, criticar y vituperar lo escrito por López de Gómara: “Y abía de ver lo que escribió y deviera tener enpacho de azer corónica contraria a la v[erdad], pues es la dicha sagrada, la verdad”.<sup>10</sup> En la obra de Gómara la escritura nunca prescindió de la oralidad. Las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral no posee este carácter de permanencia. Cuando una historia oral relatada a menudo no es narrada de hecho, lo único que de ella existe es el potencial de contarla.<sup>11</sup> Y eso es, finalmente lo que hace Cortés con Gómara, le cuenta lo vivido para que él, como un tercero, escriba lo que ni vio, ni oyó ni vivió, Gómara lo explica en otra crónica:

Muy dificultoso y muy trabajoso es saber la verdad, aun en la historia moderna, cuanto más en la vieja; porque en la una hemos de acudir a lo antiguo y por ventura a lo olvidado, y en la otra tomar lengua y noticia de los que se hallaron presentes en las guerras y cosas de que tratamos y aun a veces de quien lo oyó contar al que lo vio, los cua-

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>11</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1996, p. 20.

les todos suelen por odio o por envidia o por gracias o lisonja, encubrir la verdad, contando las cosas muy al revés de lo que fue.<sup>12</sup>

En todo relato novelesco intervienen las tres personas del verbo, dos de ellas reales, el autor que cuenta la historia (yo) y el lector a quien se la cuenta (tú), y una ficticia, el héroe de una historia (él). Sin embargo, hay casos en que la historia está narrada en primera persona, el héroe y el autor coinciden en una sola persona gramatical. Esta identificación del yo y él solo es aparente, ya que en las novelas escritas en primera persona el narrador no es nunca el propio autor.<sup>13</sup> A este narrador omnisciente se le ofrecen varias posibilidades: puede conocer los secretos de todos sus personajes, narrando la historia desde una distancia que permite al lector captarla y entender el desarrollo de los personajes en su totalidad; puede limitar este conocimiento absoluto a uno solo de sus personajes, contando el relato desde su punto de vista; o puede combinar estos dos procedimientos y narrarnos la historia desde sucesivos puntos de vista. En ambos textos, *El Amadís* y la *Historia verdadera*, el elemento novelesco funciona como un *ejemplo* del que se sirven los autores para ilustrar sus enseñanzas. Pero se debe tener muy en cuenta que el novelista medieval continúa la tradición estructural de la épica. Definir el término novela es una tarea compleja, por tratarse de un género que se fue formando en el curso de muchos siglos. En la Antigüedad existían ya ciertos textos de lo que hoy podríamos definir como novelas, aunque mezclados con la epopeya, la lírica, la tragedia y la historia. Estos géneros entraron en un periodo de “decadencia” debido, en buena medida, a las transformaciones sociales. Según Menéndez y Pelayo, el mundo moral se desmoronaba y esos novelistas de decadencia, los llamados *eróticos* por los griegos, comenzaron a inspirarse más en otros temas.<sup>14</sup>

Erich Auerbach plantea que en esta primera literatura tenía ya un público a partir del siglo V en Grecia,

<sup>12</sup> Francisco López de Gómara, “Crónica de los Barbarrojas”, en *Memorial Histórico Español*, vol. IV, Madrid, 1853, p. 337.

<sup>13</sup> Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, p. 39.

<sup>14</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Emecé, 1945, pp. 12 y 19.

y en el III en el mundo helenístico-alejandrino.<sup>15</sup> Dicho público procedía de familias acomodadas que, al terminar la educación básica, continuaban estudiando. En Roma, por ejemplo, este tipo de público creció rápidamente a principios del Imperio, pues en las familias de la clase rectora era común continuar estudiando con un gramático o un retórico particular.

Casi todas las “formas seminovelescas”, como el *Asno de oro* o el *Satyricon* fueron poco estudiadas y leídas en su época, y de hecho se veían como obras pertenecientes a géneros inferiores. Su desarrollo y aceptación se dio en la época alejandrina y greco-romana, aunque en general aún se cantaban o recitaban las obras. La actividad literaria siguió desarrollándose en un sentido retórico-literario; así, muchas formas literarias fueron objeto de la lectura pública, celebrada en el marco de una reunión más o menos íntima y elegante. Este tipo de “reunión,” con sus modificaciones, seguirá haciéndose siglos más tarde en las cortes europeas.

El llamado periodo de decadencia de esta época se debió, sobre todo, a que la literatura empezó a hacerse retórico-pomposa, el público culto ya no se relacionó con el popular y la literatura se fraccionó en pequeños grupos:

La unidad espiritual que domina al público romano de la época imperial, su “formación” es algo incomprensible, una unidad —en continua evolución y, sin embargo idéntica a sí misma—. Esta unidad de espíritu se apoya, sin embargo, en una comunidad fundamental muy concreta y susceptible de ser descrita, concretamente en su instrumento: un lenguaje común, el de los cultos, o literario, o “lenguaje elevado”. La existencia de esta lengua culta que solo puede formarse paulatinamente es, por decirlo así la premisa constitutiva necesaria para la formación de la clase social que llamamos aquí público, y también para la aparición de la literatura que un público así precisa.<sup>16</sup>



En cada época, y debido a causas políticas, sociales y culturales, el público literario fue cambiando. El último tercio del siglo XII y el primero del XIII son los de mayor desarrollo cultural. En esta época, a la que se llama “edad de oro” de la literatura, sobre todo la francesa, aparece la novela. Francia es la fuente principal donde abrevan las nuevas corrientes artísticas, con dos principales características: la revaloración del mundo clásico (Ovidio, Petronio y Apuleyo) y el progreso de la literatura en lengua vulgar. Estas novedades toman pronto un carácter europeo. Así las modas francesas llegan a las principales ciudades, cuya estructura social está uniformada por el feudalismo. Es también la lengua francesa, *d’oil* y *d’oc*, la que abre el horizonte de la literatura europea en lengua vulgar. García Gual ha hecho un planteamiento cronológico sobre el desarrollo de la novela europea. A finales del siglo XI se escribe la *Chanson de Roland*, a principios del siglo XII aparece la lírica provenzal de los trovadores, para llegar a mediados de siglo a la novela cortés.<sup>17</sup> Para mediados del siglo XII se comienza a oponer la canción de gesta anónima y popular a los libros de caballerías, brillante exposición de las ideas e ideales de la época. El público que solía tener este tipo de textos era el noble, el esta-

<sup>15</sup> Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 231.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 239, 241.

<sup>17</sup> Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974, p. 33

mento que tenía acceso a la cultura y que gustaba de verse reflejado en los textos.<sup>18</sup>

Para la época de Chrétien de Troyes (siglo XII) el término *roman* denominaba algo ya más cercano a lo que hoy conocemos como novela, y su separación de la épica y la historia era más notoria. El término comenzó a ser sinónimo de novelesco. Durante esta época la historia era un gran soporte que le daba prestigio a la novela, pues como no se reconocía como género con rasgos propios aparece como relato histórico y épico para irse independizando poco a poco. Chrétien supo romper con la tradición narrativa de la epopeya, desarrollando una teoría nueva de la novela que le permitiría darle a sus obras una estructura, por primera vez en Europa, verdaderamente novelesca.<sup>19</sup> Es el primero que distingue entre realidad aparente y sensible (*matière*) y realidad subyacente (*sans*). Ambos elementos son inseparables, ya que el *sans* organiza artísticamente la *matière*. Todas las unidades de la composición novelesca sirven para clarificar, destacar y explicar el *sans*.

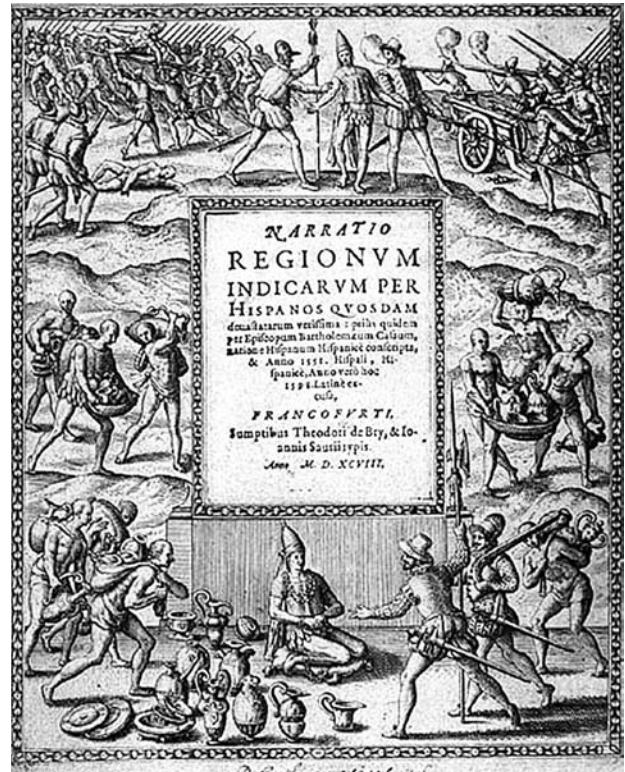
La caballería, que ya había tenido una transformación de institución a clase hereditaria, es la verdadera creadora de la cultura caballeresca reflejada en los libros. El ideal de clase caballeresca exalta el heroísmo guerrero, la rigurosidad en las reglas de conducta, la primacía de las virtudes nobles sobre el origen, la cristianización de su sistema ético y, también, una nueva concepción del amor.<sup>20</sup>

Los libros de caballerías peninsulares se hallan muy influidos por el *roman courtois*. Sin embargo, las obras francesas son mucho más ricas en episodios maravillosos que las españolas. Pero hay puntos de contacto: personajes fabulosos, profecías y sueños, elementos y

<sup>18</sup> Desde esta perspectiva la idea de ficción y realidad tiene en los caballeros, guerreros, que ya empezaban a estar desfuncionalizados para el siglo XIV, un tono de nostalgia por los tiempos pasados. Muchos caballeros siguieron llevando un tipo de vida en honor a un canon difundido por la literatura. Pero en la realidad el caballero forma parte de un grupo social cada vez más cerrado y más reducido y en el cual es importante a partir de su legado familiar, su linaje y su sangre; mientras que lo que refleja la literatura es la destreza bélica, la búsqueda de aventuras y el tratamiento cortés con las damas.

<sup>19</sup> Armando Durán, *op. cit.*

<sup>20</sup> María Rosa Petruccelli, "Amadís de Gaula. Personajes, marca y sentido en el relato", en Lilia E.F. de Orduna (dir.), *op. cit.*, p. 90.



lugares mágicos. El principal recurso de que se valen los autores del género caballeresco en España es el *entrelacement*, procedimiento desconocido por los primeros continuadores de Chrétien de Troyes y por Robert de Boron, pero empujado por el autor de la *Suite du Merlin* y llevado más tarde a un alto nivel de efectividad técnica por los autores del *Lancelot* y de la *Queste de La Vulgata*. En la *Suite* y en el *Lancelot* el recurso asume la misma forma: en cada capítulo se cuentan las aventuras de un personaje distinto. En la *Queste* el novelista prefiere periodos más amplios y dedica a las aventuras de cada personaje varios capítulos seguidos. En los libros de caballerías hispánicos y en la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo el resultado es el mismo: la acción de cada personaje queda en suspenso durante mayor o menor número de capítulos, conservándose el interés del lector, precisamente gracias a la programación de estos suspenso sucesivos. Bernal y Montalvo usan el mismo método para sus relatos. Para Brémond todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión no hay relato sino, por ejemplo, descripción, deducción, efusión lírica. Donde no hay integración en la unidad de acción, tampoco hay relato, sólo cronolo-

gía, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Por último, donde no hay implicación de interés humano, no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada. Desde esa perspectiva, lo que hace Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera* es una cronología, mientras en el *Amadís de Gaula* Montalvo usa numerosas técnicas narrativas. Cuando un proceso de mejoramiento llega a su término, alcanza un estado de equilibrio que puede marcar el fin del relato. Si el narrador elige continuar, debe recrear un estado de tensión, para ello introduce fuerzas de oposición nuevas; esto se llama proceso de degradación. Al final del Libro II del *Amadís*, Montalvo inserta el proceso de degradación a través de la infamia: al caer enfermo, Galaor desaparece por un tiempo sin dar explicaciones. Montalvo destaca así el énfasis que desea poner en la figura de Amadís: el relato puede demorarse o acelerarse según diferentes movimientos. En lo que se denomina narración sumaria, lo que condensa y sintetiza los hechos transcurridos también se manifiesta en forma reiterada: “Assí fueron como oís”. El narrador sólo puede contar hechos que en la realidad se dan simultáneamente a partir de una sucesión, ya que no existe la posibilidad de narración sincrónica. En el *Amadís* este problema se intenta resolver por medio de la alternancia; Montalvo crea una sensación de simultaneidad en las acciones: “Aquí dexa el autor de contar de esto [...]”.<sup>21</sup> Bernal Díaz del Castillo usa también este recurso en su texto en la figura de Cortés. Ambos autores destacan en su técnica narrativa al no dejar ningún detalle de la acción deshilvanado, todos los sucesos narrados confluyen y se enlazan, constituyendo una sólida unidad.

En esta medida el *Amadís de Gaula* es un relato de acontecimientos narrativizado, en el que predomina el discurso directo con muy poca focalización, pues el narrador sabe más que sus personajes y éstos no tienen secretos para él. El saber del narrador puede basarse en la captación simultánea de los pensamientos de varios personajes, en la narración de los acontecimientos, o en

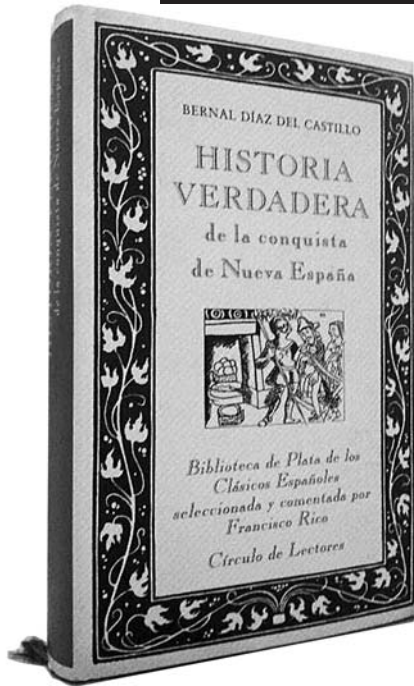
ambas. En el *Amadís de Gaula* el narrador *todo* lo sabe, *todo* lo cuenta y *todo* lo explica. El texto de Montalvo tiene una función ideológica y esencialmente didáctica. Montalvo compara los hechos de armas de distintas obras de las que tenía noticia o leyó: la *Historia de Roma* de Tito Livio con la *Gran conquista de ultramar*,<sup>22</sup> y menciona que de lo verdadero de buena parte de la narración de la conquista de la Tierra Santa a lo histórico, se integran muchos elementos fabulosos. Finalmente, Montalvo plantea que el lector puede aceptar por verdaderas las hazañas que narra Tito Livio, pero debe reconocer que las que se cuentan en las historias caballerescas se deben más bien a la afición de los historiadores. La *Historia de Roma* de Tito Livio es para Montalvo una “historia verdadera” y es la categoría a la que más prestigio da. El *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*, sus obras, son pura ficción que narran “cosas admirables fuera del orden de natura”, son las “historias fingidas” y para dar prestigio y jerarquía a ellas resalta, ya desde el prólogo, su misión didáctica. Al destacar la utilidad del *Amadís* y de las *Sergas* como manual para caballeros, Montalvo defiende el valor de su obra frente al de las historias de afición y las historias verdaderas. En efecto, las obras que Montalvo designa como “historias fingidas”, esto es los libros de caballerías, eran vituperados por los cronistas castellanos más prestigiosos. Desde finales del siglo XIV los moralistas y autores de “historias verdaderas” las habían calificado de peligrosas y livianas. De esta forma es como Montalvo, a través de su afán didáctico, y su clasificación de la historia, plantea una dura crítica a sus contemporáneos.

Algo similar ocurre en el texto de Bernal. En ambos relatos hay continuas referencias a los soberbios, los ambiciosos y codiciosos, a los deberes del buen cristiano y de los reyes. Hay también recurrentes viajes de ida y vuelta. Los narradores de ambos textos desde un pre-

<sup>22</sup> Historia amplia de las cruzadas. Se trata de una traducción castellana de finales del siglo XIII de la *Estoire de Eracles Empereur et la conquete de la terre d'Outremer*. Se basaba en la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro y varios continuadores. La versión castellana se imprimió por primera vez en Salamanca en 1503, sólo cinco años de la publicación de la primera edición conocida del *Amadís* de Montalvo.

<sup>21</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 278.





sente vuelven a un pasado para enunciar un futuro. En el caso de Montalvo privilegia y acentúa sin duda el lazo de unión entre los dos últimos libros del *Amadís*. El ejemplo más claro es el deseo de Oriana de ir a la Ínsola Firme en el Libro III, y que se concreta en el Libro IV. Hay igualmente en el texto una especie de relato en segundo grado en el cual el protagonista, en paralelo con el narrador, también “escribe” y habla de él mismo, creando un relato autotextual que conformará iguales estructuras semánticas expuestas en la narración principal.<sup>23</sup>

Durante el siglo XV se nota en la península Ibérica una creciente atracción de nobles, clérigos y los estamentos letrados hacia la historiografía. Se multiplican las crónicas oficiales durante los reinados de Enrique IV y los reyes católicos. Además, durante la segunda mitad del siglo se da un renacimiento de la historia latina, habida cuenta de la mediocridad del siglo anterior, y esto —aunado a crónicas no oficiales que narran las biografías de algunos aristócratas— resulta en la creación de nuevos modelos de historiador, que en el siglo XV se vuelve un verdadero profesional.

La primera versión del *Amadís de Gaula* está fechada en 1285, durante el reinado de Sancho IV (1284-1295), cuando empezó el cultivo de la prosa artística castellana. A partir de ese texto primitivo

Garcí Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo, reconstruyó el texto agregándole el libro cuarto:

E yo esto considerando, desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquellos que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor substancia escribieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escritores, o componedores muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con Las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha paresció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en un hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España[...].<sup>24</sup>

La versión de Montalvo está fechada en 1508, en Zaragoza. Además, en 1957 a Antonio Rodríguez Moñino le llegaron desde Almería cuatro fragmentos manuscritos castellanos salvados al cambiar las encuadernaciones de unos viejos volúmenes. Los manuscritos resultaron ser los capítulos XV, XVII, XX y XXII del Libro tercero, según la numeración de Montalvo. Están escritos en castellano-leonés y fechados en 1420. Después, en 1978, Derek Lomax encontró en el *Libro de Confesiones* (1318) de Martín Pérez y escrito en castellano, lo que parecía un hecho formidable, como leyó el nombre “Amadín”, dio por seguro que esa era la más antigua referencia al *Amadís de Gaula*. Sin embargo, Avallé Arce, quien en un principio había dado por bueno el hallazgo, rectificó su criterio y arguyó que lo que debía decir es “amandi”, del libro de Ovidio *De arte amandi*. Por eso califica de pseudo-hallazgo al de Lomax, pues evidentemente la confusión de “amadín” por “amandi” se debió a una errata del copista. No obstante se permite una sutileza psicológica y sostiene la relevancia del hallazgo como el testimonio más alejado en el tiempo de la historia del *Amadís*.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Armando Durán, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>24</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, pp. 223-224.

<sup>25</sup> Entre el *Amadís* primitivo y el de Montalvo hubo algunas

La multiplicación constante de la idea de realidad ficcional hace concluir que, si no hubiera repetición, el lenguaje no se hubiera originado, ya que él mismo se genera en el principio fundamental de la reiteración. A través del lenguaje del narrador tanto el *Amadís* como la *Historia verdadera* se irán estructurando, y el funcionamiento del recurso autotextual hará posible que el lector descubra las estrategias usadas por el narrador, aunque muchas de éstas aparezcan de forma velada. La finalidad de ambos autores es que el lector no olvide lo que se ha dicho.

En la *Historia verdadera* el narrador se dirige a su narratario con tres frases que son reiteradas continuamente: “Ya avrán oído decir”, “como memorado tengo”, “como ya he contado”, dicha actitud supone que el narrador cuenta con un narratario (oyente) cuya atención no debe desviarse en ningún momento. Ante la sospecha de que el lector haya olvidado lo relatado anteriormente, el narrador se asegura por medio de estas tres fórmulas, y otras más, que los sucesos que seguirá narrando sean enteramente comprendidos. A este lector imaginado se dirige Bernal (y Montalvo) para hacerle determinadas advertencias en relación con los hechos históricos. Pretende con ello que el lector comparta su opinión y también le otorga la tarea subjetiva de llenar los espacios vacíos dejados en su texto: “Y luego sacó de una petaca, qu'es como caxa, muchas pieças de oro y de buenas labores, e ricas; y mandó traer diez cargas de ropa blanca de algodón y de pluma cosas muy de ver, y otras cosas que ya no me acuerdo, y muchas comida, que eran gallinas y fruta y pescado asado”.<sup>26</sup>

El narrador a través del uso del modo condicional presenta una supuesta posibilidad de “no decir”, pero da su parecer con el único objeto de asegurarse la adhesión del lector. Tanto Montalvo como Bernal Díaz exteriorizan su dominio de la materia narrativa sin ocultar nada; y manipulan al lector planteando, de manera bastante



categorica, lo que es conveniente narrar u omitir. Ambos autores suelen terminar algunas digresiones como intermediarios del relato omniscientes: “la ystoria vos lo mostrará adelante.” Ambos se acoplan al modelo de los moralistas castellanos. El peligro del relato falso es grande, ya que cuando el historiador falsifica los hechos que escribe termina por crear un falso modelo de virtud para la posteridad. Es la palabra del historiador y no el suceso en sí lo que se proyecta hacia el futuro. La falsificación de la fama de una acción virtuosa priva esa acción de toda virtud futura.

Sin embargo, una diferencia significativa en los recursos narrativos usados por ambos autores es que Montalvo se cuida mucho de no dejar cabos sueltos en el desarrollo de la novela, pues esto supondría perder frente al lector. Bernal Díaz simplemente no se ocupa de esto, no le interesa, no tiene los mecanismos que sí sabe utilizar Montalvo. Éste nos informa de todos los detalles, y se preocupa de mantener un orden en la narración. Su idea de ficción *vs* realidad se entiende más bien por otro lado, distinto al del cronista. El soldado de Cortés está tan interesado en narrar *su* verdad y en ser verosímil que en muchas ocasiones deja de serlo. En ambos autores memoria y origen del relato permanecen siempre unidos, ya que sin memoria no hay relato. El juicio del narrador es categórico en Montalvo. Dada la época, el autor del *Amadís* ejerce

alusiones intermedias al texto. Una es la de Pero Ferrús (1370), en el Cancionero de Baena confirma que circulaba un *Amadís* en tres libros. Según María Rosa Lida, otras referencias al texto primitivo son las de Juan García de Castrojeriz y Pero López de Ayala en el siglo XVI.

<sup>26</sup> Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 94.

como *auctoritas* en el texto: su voz debe ser acatada y creída sin discusión, pues reúne todo el saber, la racionalidad y el equilibrio.

El narrador con un imperativo obliga a su narratario a “ver” y “mirar” las consecuencias nefastas que acarrean la soberbia, la ambición y la codicia. La presencia de la vista es un elemento fundamental en el desarrollo de la literatura medieval. Los verbos “ver” y oír” desempeñan una importante función al ser los principales elementos constitutivos de las numerosas fórmulas que usa el narrador en los distintos textos. La voz y la memoria del narrador tienen el valor de una sólida estructura funcional. Cabe señalar que si bien el hombre medieval tenía una experiencia articulada y ordenada, aún no había llegado a la formulación de un pensamiento científico. Vivía una especie de etapa mítica, donde el sentido de la vista era esencial para captar la realidad del mundo, ya que su universo simbólico no estaba configurado del todo.<sup>27</sup>

La utilización de cartas como recurso novelístico es un elemento que se halla presente tanto en la *Historia verdadera* como en el *Amadís de Gaula*. En los libros de caballerías se suelen usar de tres maneras: el monólogo, que se construye como una carta; la carta como tal, pero sin que se constituya como un verdadero proceso epistolar; el desarrollo de cartas. Bernal suele usar las cartas como recurso novelesco y no le resulta significativo darles una solución de continuidad. Se limita a “transcribir” el asunto para insertar marcas de autenticidad y verosimilitud a su relato:

Y Cortés escribió por sí, según él nos dixo, con reta relación, mas no vimos su carta; y el cabildo escribió juntamente con diez soldados de los que fuimos en que se poblase la tierra y le alçamos a Cortés por general; y con toda verdad, que no faltó cosa ninguna en la carta; iva yo firmado en ella. Y demás // destas cartas y relaciones, todos los capitanes y soldados juntamente escrevimos otra carta e relación.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Aída Amelia Porta, “*Amadís de Gaula*, el ‘llamado’ al lector”, en Lilia E.F. de Orduna (dir.), *op. cit.*, pp. 71-73.

<sup>28</sup> Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 129.

En definitiva, el *Amadís de Gaula* configuró un paradigma mientras pervivió el género caballeresco. A lo largo de la primera mitad del siglo XVI las directrices esenciales se van enriqueciendo y en cada nuevo texto hay originalidad. Pero también hay divergencia en los enfoques si se tienen en cuenta los desiguales momentos históricos; así, las reivindicaciones de Amadís como personaje son la afirmación de una nobleza amenazada en sus privilegios. Esa desigualdad de circunstancias de la realidad, concierne en los dos textos que me propuse comparar en este trabajo al problema religioso; a partir de dos características, la lejanía hostil o la posible integración del infiel. Estos rasgos se encuentran bien presentes tanto en el *Amadís* como en la *Historia verdadera*.

Los críticos de los libros de caballerías temían que las historias fingidas y de afición se leyeran como relatos verdaderos, quitando mérito a las crónicas legítimas. Tal temor se hallaba bien fundamentado pues los autores de libros de caballerías presentaban, por medio de los tópicos del narrador-testigo y del manuscrito encontrado, sus obras como historias verdaderas. Por su parte, los cronistas rigurosos del siglo XV insisten con frecuencia en lo verdadero de sus relatos. Baste este ejemplo de Fernando del Pulgar: “E porque la Historia es luz de la verdad, testigo del tiempo, mostradora de la antigüedad, recontaremos, mediante la voluntad de dios, la verdad de las cosas, en las cuales verán los que esta historia leyeren, la utilidad que trae á los presentes saber los hechos pasados que nos muestran en el discurso desta vida lo que debemos saber para lo seguir, e lo que debemos huir para lo aborrecer”.<sup>29</sup>

Al refundir el *Amadís de Gaula* a finales del siglo XV, Montalvo quiso evitar lo que Pérez de Guzmán consideraba un “grave error moral”: el error de la falsificación. El esquema de clasificación del género de la historia, el cual permite a Montalvo apartar al *Amadís* de la “historia legítima”, se deriva de la síntesis y aplicación de las ideas historiográficas de sus contemporáneos.

<sup>29</sup> Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. de Cayetano Rosell, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1877, p. 229.