

‘[...] hee could not withdraw his eyes from their comfort, which made him delay time in needelesse gazing’: la descripción visual y la mirada erótica en la traducción del Amadís de Gaula

‘[...] hee could not withdraw his eyes from their comfort, which made him delay time in needelesse gazing’: Visual Description and the Erotic Gaze in the Translation of Amadis de Gaula

Alejandra Ortiz Salamovich *

Universidad de Chile, Chile

alejandra.ortiz@u.uchile.cl

 <https://orcid.org/0000-0003-2102-344X>

 <https://www.researcherid.com/rid/L-8456-2017>

Recepción: 19 Noviembre 2024

Aprobación: 28 Enero 2025



Acceso abierto diamante

Resumen

Este artículo explora la descripción visual y la mirada erótica en el Amadís de Gaula español y en sus versiones en francés e inglés. Propongo que las traducciones desarrollan una estrategia editorial que rescata del original estos aspectos de la dimensión amorosa para ofrecer un producto llamativo, apelando al público a través de la narración y de aspectos visuales del libro como objeto. Por medio de los paratextos, ilustraciones y de una descripción detallada en el texto principal, las nuevas versiones invitan a lectores y lectoras a compartir con los personajes la observación de sus objetos de deseo. Las imágenes narradas y visuales incorporadas al texto le dan más relevancia al carácter físico de las escenas y muestran la excitación de los personajes antes y durante el acto sexual. De esta manera, las nuevas versiones apelan a que el público lector evoque su propia identidad sexual, mientras disfruta de la experiencia literaria.

Palabras clave: Amadís de Gaula, mirada erótica, traducción, estrategia editorial.

Abstract

This article explores the visual description and the erotic gaze within the Spanish Amadís de Gaula and the French and English versions. I argue that the translations develop a publishing strategy which recovers aspects of the romantic dimension from the original theses to offer an attractive product, appealing to the audience through the narration and the visual aspects of the book as object. By means of the paratexts, the woodcuts, and the detailed description in the main text, the new versions invite male and female readers to share the experience of the characters in their observation of their objects of desire. The narrated and visual images included in the text give relevance to the physical aspect of the scenes and show the arousal of the characters before and during the sexual act. Thus, the new versions appeal to the readers so they can recall their own sexual identity while enjoying the literary experience.

Keywords: Amadis de Gaule, erotic gaze, translation, editorial strategy.

Notas de autor

- * Chilena. Master of Arts in Medieval English Literature y PhD, ambos de la University of Leeds (Reino Unido). Profesora asistente en el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

La primera edición del *Amadís de Gaula* en su versión francesa (1540) le daba la bienvenida al público lector a través de la estimulante portada, que destacaba las '[...] múltiples aventuras de armas y de *amor*, que tendrán muchos *caballeros y damas* [...]'¹. El texto enfatiza elementos que apelan a un público mixto, como también lo hacían los otros prefacios de la serie francesa que prometían el goce del texto no sólo a través de las aventuras de los héroes sino también en el plano amoroso: '[...] ustedes amantes que desean *leer y ver* | Semejantes pasiones que el amor entrega | Encontrarán lo uno y lo otro en este libro [...]'². Loys de Masures en este poema introductorio del Libro IV alude a los elementos atractivos que los lectores y las lectoras podían encontrar en los textos, no sólo a través de la lectura sino también de la visión. La descripción detallada de las escenas eróticas en el texto principal muestra lo que De Masures indica, y que se complementa con el rol de observador del público. Michel Le Clerc, en el primer poema introductorio del Libro I, en la primera edición (1540), también destaca el rol del amor en la obra: '[...] Quién querrá *ver* al *amante* apreciar el amor | Y por amor los combates enfrentar [...]'³. El amor se presenta al público como un elemento de la obra tan importante como las aventuras del héroe, incluso como un incentivo para estimular la valentía del caballero andante. Michel Bideaux incluye en su edición del Libro I, un poema de Jean Maugin que apareció en la edición en 8° de 1548. En el texto, Maugin se dirige a las lectoras francesas ('Aux Dames Françoyes') que podrán gozar de este volumen de bolsillo y del deleite amoroso prometido en otras ediciones: 'Puedan encontrar remedio a su molestia | En este tema de *amor delicioso* | Que todo aburrimiento, pena e ira apacigua'⁴. Se apela a una identificación con la materia amorosa que no sólo aporta deleite en la lectura, sino que puede actuar como apoyo emocional. Michel Simonin argumenta que los textos cumplían con la promesa de deleite amoroso que expresaban los prefacios, y por esto los libros tuvieron tanto éxito en el mercado⁵.

Tomando como punto de partida las referencias a la experiencia de lectura en las ediciones del *Amadís* francés, exploro en este artículo la mirada erótica y la descripción visual de la obra española. Propongo que las traducciones desarrollan una estrategia editorial que rescata estos aspectos de la dimensión amorosa del original para ofrecer un producto llamativo, apelando al público a través de la narración y de aspectos visuales del libro como objeto. Tomo como punto de partida mi artículo "whether she did or no, judge you': Engaging Readers in the Translations of Spanish Romance", que se enfoca en el llamado que hace el narrador al público lector en las escenas de carácter sexual del *Amadís*. Considerando estas observaciones, analizo aquí la explícita descripción visual y el estímulo de la mirada erótica a través de los paratextos y de un formato atractivo en las traducciones. Examinó cómo se utilizan estos recursos para invitar al lector y la lectora a formar parte de esta experiencia de goce. El *Amadís* español, escrito por Garci Rodríguez de Montalvo y publicado en 1508, les da gran relevancia a las relaciones físicas, pero apela a la imaginación de lectores y lectoras para completar los vacíos en la narración ya que las descripciones de los encuentros son muy eufemísticas. Sin embargo, Nicolas Herberay des Essarts en su traducción francesa (1540-1544), presenta estos encuentros eróticos de manera más explícita. A través de los paratextos y de una descripción detallada en el texto principal invita a lectores y lectoras a compartir con los personajes la observación de sus objetos de deseo. Anthony Munday, en su traducción al inglés (c.1590-1619), sigue a su fuente francesa fielmente pero pone su atención en el potencial metafórico de las imágenes, construyendo escenas menos explícitas, pero no menos excitantes. Al agregar detalles visuales y resaltar el acto de observación, las traducciones involucran al público lector de manera más potente que el original español, y lo estimulan a participar como observador, disfrutando desde la distancia su placer en la ficción. La labor de los traductores se combina con la de los editores de los textos, quienes aluden a estos elementos gozosos de la lectura en sus prefacios y en las ilustraciones. Al incorporar al texto imágenes narradas y visuales que le dan más relevancia al carácter físico de las escenas y al mostrar la excitación de los personajes antes y durante el acto sexual, las nuevas versiones invitan al público lector a disfrutar de la experiencia más allá de los límites del texto literario, evocando su propia identidad sexual también.

La primera edición impresa que se conserva de los primeros cuatro libros del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo es la de 1508, editada por Jorge Coci en Zaragoza. Un quinto libro de la serie, *Las*

Sergas de Esplandián, también escrito por Rodríguez de Montalvo, se publicó en 1510. Actualmente, hay consenso de que el autor utilizó como base un manuscrito más temprano que contenía la historia de los tres primeros libros. Se piensa que el manuscrito posiblemente se origina en el siglo XIII⁶. Estos libros inician una larga serie continuada por otros autores y que se extiende durante el resto del siglo XVI. La obra trasciende la frontera de España y se disemina a través de Europa gracias a su traducción en varios idiomas. Christian Wentzlaff-Eggebert explica que la obra española y sus traducciones en Europa sumaron un tiraje de alrededor de 650.000 ejemplares durante el siglo XVI. Esta cifra sorprende, considerando el precio de las ediciones en la época y la reducida población que podía comprar los textos⁷. Las ediciones de los libros de caballerías españoles en el siglo XVI se caracterizaron por su uniformidad formal, siendo el folio el formato típico durante la primera mitad del siglo, junto con las portadas con “una estampa xilográfica, en que dominan los siguientes motivos iconográficos: [1] el caballero jinete, [2] bélico, [3] heráldico, y [4] otros motivos, como los de un príncipe portando los atributos de la realeza y escenas cortesanas”⁸. Esta uniformidad, argumenta Lucía Megías, hace que estos libros fueran reconocibles al público, como lo ejemplifican el cura y el barbero en el *Quijote*⁹. Estos eran volúmenes caros, dado su formato y su número de páginas, por lo que estaban destinados a un público reducido en un principio. Es durante la segunda mitad del siglo que las imprentas comienzan a desarrollar prácticas más baratas de producción, destinando los textos a un público más popular¹⁰. Helen Moore destaca la contradicción de que una obra pudiese ser tan deleitosa, pero, al mismo tiempo, tan criticada¹¹. Moore observa cómo el *Amadís* es visto como un texto noble, inspirando una conducta cortés masculina, y, por otro lado, como una obra lasciva y excesiva en su extravagancia retórica y en su fantasía¹².

En Francia, los primeros ocho libros de la serie se tradujeron al francés por Nicolas Herberay des Essarts, quien tenía el título de Commissaire Ordinaire à l'Artillerie du Roi durante el reinado de Francis I de Francia¹³. La edición del primer libro (1540) estuvo a cargo de los libreros Jean Longis y Vincent Sertenas, y por el impresor y librero Denis Janot¹⁴. La serie tuvo un éxito enorme, siendo reimpresos los Libros I, II y IV tres veces sólo en ese primer año. La práctica continuaría durante todo el siglo con traducciones de otros libros de la serie, nuevas reimpressiones y ediciones, sumando un total de veinticuatro libros franceses, compuestos por traducciones desde el español, italiano y alemán. Antes del 1600, comenta Marian Rothstein, había por lo menos 150 ediciones del *Amadís* en francés¹⁵. La publicación de los veinticuatro libros franceses fue una de ‘largo aliento’, comenta Jean-Marc Chatelain citando a Stephen Rawles, pues se extendió desde 1540 hasta 1615¹⁶. En 1559 se editó *Le Thresor des Livres D'Amadis de Gaule*, un compendio del ciclo francés elaborado como manual de escritura y habla. Tuvo mucho éxito editándose unas dieciocho veces hasta 1606¹⁷.

Los editores del *Amadís* francés demostraron su preocupación por conectarse con el público lector a través de sus paratextos y de las ediciones en diversos formatos y precios. Rothstein observa que la opción de tamaños específicos demuestra que los editores tenían un público en mente¹⁸. Comenzaron editando el texto en ediciones de lujo en folio y luego fueron cambiando los formatos para apelar a un público más amplio, a través de ediciones en cuarto y octavo, como aquella citada más arriba que estaba dirigida a un público femenino. Sin embargo, el éxito fue tal que las ediciones más caras en folio se siguieron produciendo en paralelo. Bideaux comenta que hasta 1548 un público esencialmente aristocrático compraba fielmente las ediciones que Janot, Longis y Sertenas ofrecían cada año¹⁹. Estos editores provocaron un impacto en la industria al producir un texto moderno que reemplazó la tipografía gótica, que había sido usada hasta entonces, por la romana. Esta novedad también se hizo evidente en las ilustraciones que fueron preparadas especialmente para la primera edición del texto²⁰, dando un tono especial a cada capítulo²¹. Denis Janot se especializaba en producir ediciones con lujosas ilustraciones²², pero las del *Amadís* tienen un carácter renacentista y moderno para la época, opuesto al estilo gótico de ediciones anteriores²³. Estas imágenes se presentaban en el *Amadís* al

comienzo de cada capítulo, en el cual el texto aparecía ocupando toda la página, a diferencia de las dos columnas de los textos españoles²⁴. Había un claro deseo de ruptura con una tradición editorial de libros caballerescos que se había mantenido viva en París hasta 1530, comenta Chatelain²⁵. Rawles nota que el cuidado estético en estas ediciones indica que había circunstancias especiales en la producción de esta serie. Esto se relaciona con el patrocinio que Francisco I le otorgó a Herberay y que él cedió a los editores. Por otro lado, las dedicatorias a integrantes de la Monarquía francesa²⁶, le dan un gran estatus a la publicación. Para Moore esto explica el énfasis de Herberay sobre temas de la corte. Por ejemplo, encontramos castillos ficticios dentro de la trama que son descritos con características de castillos reales de la época, acompañados con ilustraciones de los mismos²⁷. Luce Guillermin nota que los detalles en la descripción de estos espacios está destinada a un público del Renacimiento. La alusión a ambientes reales y el lujo del entorno invitan a lectores y lectoras de la aristocracia a admirar su propio reflejo en la narración²⁸.

La variedad de formatos en la serie francesa se puede vincular a un público lector más allá de la realeza y la aristocracia. Esto puede constatarse a partir de inventarios notariales del siglo XVI, observa Moore citando a Schutz. Este catastro revela copias de estos libros en las bibliotecas de hombres vinculados al ejército, comerciantes, funcionarios públicos y administrativos, y miembros de la burguesía. Por otro lado, Moore observa que en las traducciones de Herberay la mayoría de quienes son objeto de las dedicatorias y los autores de los poemas preliminares, se vinculan al mundo político o militar²⁹.

En Inglaterra, Anthony Munday tradujo los primeros cuatro libros del *Amadís* y posiblemente el quinto. El Libro I se editó por primera vez posiblemente en 1590 por Edward Allde en Londres, en cuarto³⁰. El Libro II aparece traducido por Lazarus Pyott (un pseudónimo de Munday)³¹ en 1595 y los Libros III y IV son editados de manera conjunta en 1618 por Nicholas Okes. Estas ediciones del Libro III y IV se editan en folio, así como también una segunda edición del Libro I y II en 1619. Los textos eran más elegantes, pero al mismo tiempo buscaban maximizar la cantidad de palabras en cada página, lo que ahorra costos. Usualmente se encuadernaban juntos estos Libros I-IV en folio, algo que no habría sido posible en cuarto pues el libro habría sido muy voluminoso³². El Libro V es publicado el año 1598 por Adam Islip para Hugh Jackson y la identidad del traductor no se indica³³. Los Libros VI-VIII de la serie fueron llevados al inglés por otros traductores durante el siglo XVII. Se editaron sólo una vez, salvo el Libro VII que tuvo dos ediciones. Esta cantidad de textos es mucho menor que las de la serie en España y Francia, y da cuenta de una importante diferencia con la historia editorial europea de la serie³⁴. Munday se basó principalmente en fuentes francesas. Es importante mencionar que las ediciones francesas dedicaron bastante espacio en sus prefacios para argumentar que la obra era superior al original español e incluso Herberay crea la ficción de un manuscrito en su lengua materna (de Picardía) que él habría usado como fuente³⁵. Esta práctica de 'afrancesamiento' de la obra española se puede explicar en parte por la rivalidad entre España y Francia en la época, lo que hizo que la traducción de esta serie fuera una "actividad politizada"³⁶. Parte del público inglés sólo conoció esta historia a través de la traducción inglesa, que llegó a Inglaterra luego de varias décadas de éxito en Europa. Como Munday no menciona el original español, los lectores y lectoras podían asumir que el original era francés. Sin embargo, la obra de Herberay fue conocida antes de la traducción de Munday en Inglaterra por quienes podían leer en francés. Entre el público más privilegiado estaba María I de Escocia, quien poseía varios libros de la serie francesa en su biblioteca real en Edimburgo, y entre el público burgués encontramos a Armagil Waad, miembro del Privy Council y del parlamento³⁷. Por otro lado, antes del Libro I del *Amadís*, el público había conocido fragmentos de la obra incluidos en *The Treasurie of Amadis of Fraunce* (c. 1572), obra que Thomas Paynell había traducido del francés *Le Thresor des Livres D'Amadis de Gaule*, mencionado más arriba. El texto sólo tuvo una edición inglesa, pero se constituye como la introducción del ciclo al público inglés, aunque en este formato adaptado.

Dado el objetivo de este artículo, resulta relevante comentar sobre el público lector de los libros de caballería en el período de publicación y en el medieval que lo precedió y que fue una importante influencia del género. María Carmen Marín Pina, por ejemplo, ha explorado la lectura de mujeres de los libros de caballerías españoles desde el siglo XII al XVI. Comenta, por ejemplo, sobre mujeres nobles y de la realeza que apoyaron la producción literaria en el siglo XII, como Leonor de Aquitania y María de Champagne³⁸. En España en particular, cita los ejemplos de Isabel la Católica, Germana de Foix e Isabel de Valois, que tenían libros de caballerías en sus bibliotecas, tapices con motivos caballerescos y en cuyas cortes se realizaban actividades lúdicas inspiradas en estos textos. Menciona también a monjas que cayeron bajo los encantos del género caballeresco, como Soror Violante de Jesús María y Santa Teresa de Jesús³⁹. Esta última, llegó al género en cuestión guiada por su madre e imitándola confiesa: “comencé a quedarme en costumbre de leerlos ... y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre.”⁴⁰

Muchos tratados de instrucción de mujeres aconsejaban el aprendizaje de la lectura, pero estableciendo límites con respecto al contenido del material. Jacqueline Pearson explora los manuales de conducta en Inglaterra y comenta que una preocupación común de los autores es cómo contener las “posibilidades subversivas” de la lectura de mujeres. La lectura devocional, instruccional, la historia, especialmente la vida de mujeres, era estimulada pero la poesía erótica, las obras de teatro y los libros de caballerías eran considerados inapropiados⁴¹. Juan Luis Vives, por ejemplo, en su *Instrucción de la mujer cristiana* (Valencia, 1528) aconseja evitar la lectura de los libros de caballerías y se queja de que sólo se leen en su tiempo libros “vulgares, do no halleréis otra materia sino de armas y de amores”⁴². Vives fue traducido al inglés alrededor de 1529 por Richard Hyrde y tuvo varias ediciones, por lo que su lectura parece haber sido extendida. Esta preocupación de Vives y otros intelectuales de la época, demuestra la popularidad del género y de un creciente público lector del mismo, comenta Elizabeth Teresa Howe⁴⁴. Juan Manuel Cacho Blecua destaca que los ataques a los libros de caballerías son muy extendidos en los textos moralistas entre los siglos XVI y XVII, lo que demuestra que los mismos críticos también leían este material⁴⁵.

En el original español, la dimensión erótica comienza en los primeros capítulos con la concepción del héroe. El texto suele dar poca información sobre los encuentros sexuales y frecuentemente el narrador alude a su intención de mantener un sentido del decoro omitiendo información. Esto es consistente con el libro de caballería medieval en que los actos sexuales suelen desarrollarse en privado y son descritos de manera breve y acudiendo a la insinuación. La privacidad y brevedad se contraponen al despliegue público y detallado de las hazañas del héroe en estos textos, que requieren de la corroboración del público para su validación. Algunos de los encuentros eróticos son matizados por la intervención del narrador en el texto español, quien busca hacer explícita una intención didáctica expresada en el Prólogo del Libro I. Aquí apreciamos una dimensión clara en que el público lector español es invitado a interactuar con el texto y que éste cobre relevancia para él. Herberay y Munday omiten la mayor parte de estas glosas moralizantes. Herberay explicita esta práctica de omisión en su dedicatoria al Duque de Orleans en el Libro I. El traductor argumenta que estas glosas fueron agregadas al original de Picardía que él ha identificado, por lo tanto, se justifica dejarlas fuera de su traducción pues es parte de un proceso de naturalización:

no he querido incorporar estas *adiciones*, que ellos llaman en su idioma *Consiliaria*, que corresponde a juicio o consejo, ya que me parece que esos sermones no son apropiados para la *materia* de esta historia⁴⁷ ...

Herberay justifica su trabajo de edición en base al género literario de su obra. Guillerme indica que los comentarios morales de Montalvo constituyen una interpretación separada de la ficción narrativa y, por lo tanto, los pocos que Herberay traduce, están integrados a la trama, eliminando la separación del texto español.

Las modificaciones de Herberay en este sentido parecen motivadas menos por ideología y más por un deseo de satisfacer a su público contemporáneo⁴⁸.

El atractivo visual de los textos ya sea en su conformación como libro o en la invitación de sus prefacios, se materializa también en la mirada amorosa en muchas escenas de la obra original y de las traducciones. Emilio J. Sales Dasí argumenta que la visión está muy presente en las obras de Chrétien de Troyes, por ejemplo, pues contribuían a la identificación del público, quien quería “verse identificado con una imagen idealizada”⁴⁹. Los libros caballerescos del siglo XVI siguieron desarrollando esta idea “considerando que leer o escuchar sus invenciones implicaba para sus lectores u oyentes “ver” la imagen apetecida del ideal”⁵⁰. El acto de mirar en estos textos se vincula a la actividad sexual tanto como al poder. Usualmente, el observador es masculino y su poder se despliega sobre aquello que observa, que muchas veces es caracterizado como femenino. Las mujeres comúnmente son descritas como objetos de intercambio y de posesión. Sin embargo, A. C. Spearing advierte que no todas las miradas masculinas en los textos de carácter cortés son iguales. En muchos casos expresan el deseo de algo o alguien que no se puede obtener y que por ende revelan la falta de poder. Por otro lado, en muchas ocasiones estos textos muestran al hombre observando a una pareja o describen a la mujer como observadora. Consecuentemente, la relación entre poder y género en el acto de mirar debe considerarse como compleja y ambigua, advierte Spearing⁵¹.

Al comienzo del Libro I, Elisena de la Pequeña Bretaña y Perión de Gaula se enamoran perdidamente a primera vista. Esto significa un cambio de conducta radical en la princesa, quien es descrita al principio de la trama dedicada a una vida de estricta contemplación religiosa que justifica su rechazo a las aproximaciones amorosas de diversos caballeros:

La otra fija, que Helisena fue llamada, en gran cantidad mucho más *hermosa* que primera fue. Y comoquiera que de muy grandes príncipes en casamiento demandad fuesse, nunca con ninguno dellos casar le plugo; antes su *retramiento* y *santa vida* dieron causa a que todos *beata perdida* la llamasen, considerando que persona de tan gran guisa, dotada de tanta hermosura, de tanto grandes *por matrimonio demandada*, no le era conveniente tal estilo de vida tomar⁵².

A lo largo de la historia, Montalvo le da gran importancia al vínculo de los personajes con una espiritualidad religiosa. Sin embargo, se describe aquí la desaprobación de la comunidad ante el aislamiento de la princesa, producto de su fe, pues se ve desperdiciada su belleza. Dada la descripción del rechazo de Elisena a todo pretendiente, es muy sorprendente la reacción de la princesa al conocer al rey Perión. Esto da una indicación de las apasionantes relaciones amorosas que se desarrollarán en el resto del texto y que son anunciadas en los prefacios de la traducción francesa, como mencioné anteriormente. El rey Perión es invitado como huésped al palacio del rey Garínter, padre de Elisena luego de conocerse en el bosque, y el texto describe el impacto visual de este primer encuentro:

Pues estando en aquel solaz, como aquella infanta tan hermosa fuese y el rey Perión por el semejante, y la fama de sus grandes cosas en armas por todas las partes del mundo divulgadas, en tal punto y ora *se miraron*, que la gran honestidad y santa vida della no pudo tanto que de incurable y muy gran amor presa no fuesse, y el Rey así mismo della, que fasta entonces su corazón sin ser sojuzgado a otra ninguna libre tenía, de guisa que así *el uno como el otro* estuvieron todo el comer *cuasi fuera de sentido*⁵³.

Se representa así el motivo convencional en los libros de caballerías del amor a primera vista, tópico heredado de la tradición clásica⁵⁴. Es importante notar que aquí la mirada es mutua entre Perión y Elisena y que el efecto es potente pues deja a los personajes “fuera de sentido”. Munday traduce, siguiendo literalmente el francés:

Now had love secretly *ambushed* himself, because he had long time *assayed* this yong Princesse, without any power to overcome her: but now he saw her so unprovided, as at this instant hower he might *touch her to the quick*, and thence forwarde hold a sure *conquest* of her. The like in king Perion, who thought of nothing but a friendly entertainment, yet when he *cast his eye* on the lady Elisena, and *she in like sorte* upon him: by virtue of this *pearcing regarde*, her wonted chaste and hoye life, had no longer power to privilege this Princesse, but she was wonderfully *thralled* in extreme love to this yong king, and he in selfe same manner to her, albeit till that hower, he had his hart Francke and free, without subjection in any other place⁵⁵.

He incluido la cita completa en inglés para que se pueda apreciar los efectos de los cambios que los traductores traen al texto. Se describe en detalle aquí el efecto de las miradas (“cast his eye” [puso su mirada], “pearcing regarde” [mirada penetrante] de los amantes. El efecto es tal que esclaviza (“enthralled” [esclavizada]) la voluntad⁵⁶ de Elisena. El impacto es descrito de manera física con un vocabulario militar que no está en el original español y que es característico de la literatura caballeresca (“ambushed” [desarrolló una emboscada], “assayed” [embestir], “conquest” [conquista]). Los términos usados parecen inspirados en el *Roman de la rose*⁵⁷, obra escrita por Guillaume de Lorris (c. 1225) y Jean de Meun (c. 1270), que todavía parecía popular en el tiempo de Herberay, como lo indican las veintiuna ediciones francesas impresas entre 1481 y 1538⁵⁸. Heather Arden comenta que el Roman es la primera obra en describir un “complejo erótico-militar”⁵⁹, aunque el castillo era comúnmente usado como imagen erótica en la literatura medieval. Claramente, tanto el traductor francés como el inglés consideraron útil el lenguaje metafórico para la descripción de la atracción amorosa.

Este impacto se desarrolla aún más al final de la cena, cuando a Elisena se le cae un anillo, Perión lo recoge, y el texto indica cómo se profundiza la mirada amorosa:

... las manos llegaron a una sazón, y el Rey tomóle la mano y apretósela. Helisena tornó muy colorada, y *mirando* al Rey con *ojos amorosos* le dixo passito que le agradecía aquel servicio ... de lo cual se siguió que esta infanta no pudiendo sufrir aquel nuevo *dolor* que con tanta *fuerça* al viejo pensamiento vencido avía⁶⁰...

Vemos aquí el impacto amoroso de la mirada del rey, que es descrito como un dolor físico que la princesa siente. Francisco Rico destaca cómo, aunque el contacto es fugaz, la narración previa hace que el público lector acompañe a los personajes en el proceso y en sus sensaciones⁶¹. Munday, siguiendo al texto francés, expande la descripción de este sufrimiento: “sin poder soportar este nuevo *fuego de amor* (que tan de pronto y con tanta *vehemencia* había conquistado su excelente y casta determinación:)”⁶². Pero no es sólo ella la afectada en el texto español, pues Perión le indica a la doncella de Elisena, Darioleta, en la siguiente escena “soy *llagado* de herida mortal”⁶³, sorprendido porque no ha recibido esta herida a través del ejercicio de las armas. Él le explica que esto le ha ocurrido cuando “yo *miré* la gran hermosura de Helisena”⁶⁴. Spearing indica que la literatura medieval cortés europea desarrolló ampliamente el motivo del amor provocado por la visión del objeto deseado. La flecha de Cupido daña al corazón a través de los ojos. Este tropo se encuentra en *De Amore* de Andreas Capellanus, quien quizás lo tomó de la obra de Chrétien de Troyes. A su vez, el entorno cultural de Chrétien pudo recibir esta herencia de la literatura clásica o incluso de la literatura erótica árabe⁶⁵. Heather Arden, citando a Edmond Faral, argumenta que Ovidio fue quien primero desarrolló la imagen de las flechas de Cupido hiriendo al amante, la cual se ha convertido en un cliché erótico. Sin embargo, es en el *Roman de la rose*, en que este tema y su vínculo con los ojos y el corazón se desarrolla en detalle⁶⁶.

Este concepto de la herida provocada por la visión se explicita a lo largo de este episodio, desarrollándose también con vocabulario médico. El rey Perión le pide a Darioleta que lo ayude a sanar esta herida a través de una “melezina”⁶⁷ o algún “remedio”⁶⁸ pues está cercano a la muerte. Esto ha sido provocado por la observación de la belleza de la princesa: “[...] en fuerte hora yo *miré* la gran *hermosura* de Helisena, vuestra señora, que

atormentado de *cuítas* y *congoxas* soy hasta el punto de la *muerte* [...]"⁶⁹. Darioleta le dice que el corazón de su señora "más que él es en *cuíta* y en *dolor* dessa mesma *llaga herido*"⁷⁰ y que ella les ayudará a que su "corazón satisfecho sea"⁷¹ y el de ella si es que él hace una promesa. Me parece importante desatacar nuevamente que ambos personajes parecen igualmente afectados por estos nuevos sentimientos. Describiéndose así una experiencia amorosa en común que podía potencialmente apelar a lectores y lectoras por igual.

Es notable que la solución a este sufrimiento sea la consumación sexual de este amor, organizada por Darioleta, y producto de la cual, el héroe, Amadís, es concebido. Sin embargo, la unión de los padres es amparada por un matrimonio clandestino. Cacho Bleuca nota que Darioleta le da un carácter ortodoxo a esta relación, estableciendo las condiciones de un matrimonio secreto "por palabras, que muestran el tiempo que es por venir", como se indica en las *Partidas* IV, I, II. Este es un acto jurídico común en la época, muy importante en el derecho canónico, que genera "la obligación de contraer matrimonio, la pública honestidad, y la conversión automática de la promesa en matrimonio si después de contraída esta se realiza la cúpula carnal"⁷². Rothstein, por su lado, comenta que esta unión era válida en la Francia de 1540, cuando no se requería la intervención de un cura sino sólo la declaración de la voluntad de la pareja (a través de *verba de futuro* y *verba de praesenti*) o la consumación⁷³. Darioleta, la doncella de Elisena, actúa como mediadora para organizar el encuentro nocturno y asegurarse de que el rey prometa casarse con la princesa, y así actúa de acuerdo al modelo de matrimonio secreto⁷⁴.

En la noche en que Darioleta ha planeado que los amantes se encuentren, Elisena y ella cruzan un jardín secreto iluminado por la luz de la luna para llegar a la habitación de Perión:

[...] Darioleta se levantó y tomó a Helisena así *desnuda* como en su lecho estaba, solamente la camisa y cubierta de un manto, y salieron ambas a la huerta, y el *lunar* había muy *claro*. La doncella *miró* a su señora, y abriéndole el manto, *católe el cuerpo* y dixo riendo:

—Señora, en buena hora nació el caballero que vos esta noche avrá, y bien dezían que ésta era la más hermosa doncella de rostro y de cuerpo que entonces se sabía⁷⁵.

El narrador es muy claro al describir la desnudez de la princesa, cubierta sólo por una camisa y un manto. Luego, es explícito también en indicar que Darioleta le abre el manto para observar un cuerpo que suponemos se ve a través de una camisa traslúcida y que se ilumina por una luna resplandeciente ("el lunar"). Cacho Bleuca interpreta la risa de Darioleta en la obra española como una señal de complicidad maliciosa, pues "se exalta el cuerpo femenino en cuanto apetecible para una posesión física"⁷⁶. Apreciamos una observación explícita del cuerpo desnudo de su dama, lo que provoca genuina admiración en Darioleta, pero donde no hay ninguna indicación de un carácter sexual. Sin embargo, un desnudo parcial puede ser más erótico que uno total, como observa Roger Middleton en su análisis de *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes⁷⁷, y quizás tornarse en un elemento atractivo para el público.

En el caso de las traducciones, Herberay y Munday (quien sigue al francés fielmente) omiten el acto de observación, pero incorporan la excitación de la doncella al anticiparse a la actividad erótica de Elisena:

[Elisena] hastily arose, and without tarrying, casting only a mantle about her shoulders, went forward. And afterwar they both entred the Garden. The time was then calme and gracious, the Moone faire and splendant, giving cleere light to the two Ladyes: but surely the one had more cause of content then the other, who *gladly would have tasted this good hap*, or such an other for her selfe, if she could any way have compast the meane, and so much she gave in outward appearance, as Elisena *perceived well*, that she wanted but the executor to performe the same: for Darioletta feeling in her *spirit*, the ease at hand which she should [receive]⁷⁸ whom shee conducted, could not but very pleasantly *jest* and *dally* with her Mistresse, breaking many a bitter *sigh* among, as though she were to participate in Elisenaes *future good fortune* [...]"⁷⁹

El narrador describe el deseo de Darioleta de verse involucrada en la misma actividad sexual de su dama (“con gusto habría probado esta buena suerte” [gladly would have tasted this good hap]) pero parece resignarse al final de la cita, bromeando con Elisena y suspirando. Munday ha modificado esta última sección que describe la reacción de la doncella ante la inminencia de la actividad sexual de su dama, pues Herberay traduce el español de esta manera:

[...] Darioleta, sintiendo en su mente el pronto alivio que aquella a quien guiaba estaba a punto de experimentar, *no podía contenerse de tocarse los pezones, los muslos y algo más; ella suspiraba frecuentemente de intensa pasión*⁸⁰.

La traducción de Herberay transforma la relación entre las mujeres de una intimidad amistosa en el texto español a una rivalidad cargada de un sentimiento erótico. El texto es casi pornográfico en su descripción de los detalles de la excitación de la doncella y audaz en la indicación de que Elisena se da cuenta del deseo de su doncella. Munday evita referirse de manera tan explícita a la expresión del deseo femenino y menciona sólo el ‘spirit’ de Darioleta. Por otro lado, el arrebatado del texto francés es cambiado en la versión inglesa a un tono aparentemente juguetón pero sugerente (“bromear y coquetear” [“jest and dally”]).

La expansión exagerada del texto francés es característica de la traducción de Herberay, la cual en general Munday sigue literalmente. Mireille Huchon comenta que el estilo del traductor francés y su uso del idioma eran tremendamente admirados cuando salieron al mercado las primeras ediciones de sus traducciones. Su trabajo era celebrado como un modelo de perfección y esto contribuyó a la validación del idioma⁸¹. Estos cambios profundos al texto son consistentes con la intensión del traductor expresada en su dedicatoria al Duque de Orleans en el Libro I, donde indica que pretende liberarse de la traducción literal:

Si usted percibe que en algunos lugares no he podido traducir *palabra por palabra*, [...] lo he hecho porque me pareció que muchas cosas no eran apropiadas para los personajes descritos con respecto a las *maneras y modas de hoy en día*, pero también por la recomendación de mis amigos que pensaron en librarme de la común *superstición* de los *traductores*, principalmente porque este *material* no requiere de meticulosa fidelidad⁸².

Herberay está claramente al tanto de los debates contemporáneos sobre traducción literal, contraria a la traducción del sentido. Rhodes nota que esta es una preocupación común en la época, independiente de que el material traducido sea religioso o secular⁸³. Sin embargo, el traductor francés parece muy cómodo al no seguir una aproximación literal, siguiendo el consejo de Etienne Dolet de que un traductor ideal no debiera atarse a las exigencias de una traducción de palabra por palabra. Bideaux nota que Dolet usa el término ‘superstition’ en su obra *La Maniere de bien traduire d’une langue en aultre* (c. 1540), un tratado sobre la traducción publicado el mismo año que el Libro I de Herberay⁸⁵. El traductor usa también el término de Dolet y se refiere en la cita a la liberación que implica traducir sólo el sentido y cómo la materia secular le permite esta licencia. Rothstein observa que Herberay aquí está considerando la responsabilidad del autor y las posibles reacciones del público lector. Expresa su libertad para reestructurar el texto y así satisfacer las expectativas sociales y estéticas de su tiempo⁸⁶. Bideaux nota su gran manejo de la lengua española⁸⁷, lo que le permite realizar todos estos cambios y extensiones. Jane H. M. Taylor propone que Herberay desarrolló ciertas estrategias estilísticas, como la expansión que observamos en el fragmento que describe la excitación de Darioleta, pues estaba consciente de las preferencias del público lector de la época. La práctica del traductor, observa Taylor, nos permite explorar la compleja relación entre el traductor y su fuente, así como también acceder a lo que constituye el gusto en su entorno cultural⁸⁸.

Resulta interesante contraponer a esta escena de observación y excitación femenina la siguiente en el relato, en que Elisena y Perión se reúnen para luego consumir su amor. Este capítulo de la consumación en las ediciones de Janot del texto francés es introducido por una ilustración. Como comenta Jean-Marc Chatelain, sólo ciertos capítulos de la serie incluyen imágenes. Las del Libro I son originales a éste, mientras que en los

libros posteriores éstas se reutilizan. Estas ilustraciones, argumenta Chatelain, fueron diseñadas especialmente para este primer libro. Sólo algunas de estas imágenes están directamente vinculadas a los hechos narrados en la trama⁸⁹, como es el caso del capítulo de la unión entre Perión y Elisena, visible en la edición moderna editada por Bideaux. La imagen parece mostrar los dos episodios clave de esta parte del relato. En el costado izquierdo aparecen dos mujeres en un jardín que podemos interpretar son Darioleta y Elisena y al costado derecho en una habitación, una pareja besándose, con una cama en el fondo. Considerando la descripción visual de estas escenas en la narración y la estrategia editorial para vincularse con el público lector, podemos suponer que hay mayor posibilidad de conexión de lectores y lectoras con este evento, dado que se complementa lo narrado con una imagen explícita. Elisena y Darioleta tocan la puerta del cuarto de Perión y entran. El rey se sobrealta al ver entrar a dos siluetas en la oscuridad y toma su espada para defenderse, pues no distingue quiénes han llegado. Darioleta le dice que tire su espada pues no le defenderá de ellas:

El Rey, que la conoció, *miró y vio* a Helisena su muy amada, y echando la espada y su escudo en tierra, cubrióse de un manto que ante la cama tenía con que algunas veces se levantaba, y fue a tomar a su señora entre los brazos, y ella le abrazó como aquel que más que sí amava. ... El Rey quedó solo con su amiga, que a la lumbrera de tres hachas que en la cámara seían la *mirava* paresciéndole que toda la fermosura del mundo en ella era junta, teniéndose por muy bien aventurado en que Dios a tal estado le traxera, y así abrazados *se fueron a echar en el lecho*⁹⁰.

El rey observa apasionado a su amada (“miró y vio”, “mirava”) como también lo hizo cuando se conocieron, recibiendo la flecha de Cupido entonces, al igual que Elisena. Ambos se abrazan como si su amor ya se viniera consolidando hace tiempo. Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, critica la verosimilitud de la escena, considerando la falta de luz:

También es descuido decir que el rey *mirava* la *hermosura del cuerpo* de Elisena con la lumbrera de tres *antorchas* que stavan ardiendo en la cámara, no acordándose que avía dicho que no avía otra claridad en la cámara sino la que de la *luna* entrava por entre la puerta, y no mirando que no ay mujer, por *deshonesta* que sea, que la primera vez que se vee con un hombre, por mucho que lo quiera, *se dexe mirar* de aquella manera⁹¹.

Entendemos que Valdés no está realmente preocupado de la lógica interna de la trama sino de la mirada erótica de Perión y del riesgo moral de Elisena que según él está consciente de esta observación (“se dexe mirar”). Este comentario es de gran interés por demostrar una respuesta contemporánea al texto vinculada a la crítica negativa que recibió el género caballeresco en su tiempo. Es claro que en esta escena el acto de mirar se enmarca en un contexto erótico pues precede a la consumación de los personajes. Sin embargo, no hay referencia explícita a la desnudez de ambos y la unión sexual es eufemísticamente resumida en la frase “se fueron a echar en el lecho”. No obstante, para un lector contemporáneo como Valdés, la descripción es suficientemente sugerente. Me parece interesante notar por contraste que el texto es muy explícito sobre el cuerpo de Elisena en la escena anterior con Darioleta. Sin embargo, la descripción de la desnudez en los libros de caballería medievales muchas veces involucra distintas capas de vestido y tiene significado diverso, no necesariamente erótico⁹². Aunque el texto de Montalvo se publica al comienzo del siglo XVI, se sitúa en la tradición caballerescas artúrica medieval de manera explícita⁹³, y además hay evidencia de composición medieval anterior, como se comentaba más arriba. Por esto, tiene sentido considerar que estas concepciones medievales de la desnudez están representadas en el texto. Sin embargo, las traducciones al francés y al inglés muestran en su descripción más explícita de la actividad sexual, ciertos cambios culturales con respecto a la desnudez, lo erótico y su representación literaria.

En la versión española, después de este primer encuentro amoroso, la pareja permanece en íntima conversación hasta que Darioleta vuelve a buscar a la princesa, aconsejándole que regrese a su cuarto. En la versión inglesa, siguiendo a la francesa, se agrega otro encuentro sexual y se involucra al público lector:

he [the King] prayed Darioletta to walke into the Garden, and to bring him word in what corner the winde sat: in meane while he tooke his amorous conge, with such *reciprocally pleasure, as you that love may easily judge*, then sweetly kissing her, he saide, I assure you Madame, that for your sake I will stay longer in this Country then you imagine⁹⁴ ...

El goce de la pareja es descrito como mutuo (“recíproco” [reciprocally]) y se invita al público lector a identificarse con la escena (“como ustedes que aman pueden fácilmente juzgar” [as you that love may easily judge]). Esta cercanía con el público lector se aprecia también en otras escenas íntimas del *Amadís*, no sólo con respecto a la actividad sexual del héroe, sino también de su hermano Galaor. Las traducciones le dan énfasis a una complicidad con el público que Montalvo desarrolla de manera sutil en el original español.

Después de este primer encuentro sexual, Montalvo presenta una glosa moralizante juzgando la conducta de Elisena. Esta es una de varias alusiones directas al público lector con un tono didáctico:

Por donde se da entender que así las mujeres apartando sus pensamientos de las mundanales cosas ... deven con mucho cuidado atapar las orejas, cerrar los ojos, ... recogiendo en las devotas contemplaciones, en las oraciones sanctas ... porque con las fablas, con las vistas su sancto propósito dañan, do no sea así como lo fue el desta fermosa infanta Helisena, que en cabo de tanto tiempo que guardarse quiso, en sólo un momento, veyendo la grand fermosura de aquel Perión, fue su propósito mudado de tal forma, que si fuera por la discreción de aquella doncella suya, que su honra con el matrimonio reparar quiso, en verdad ella de todo punto era determinada de caer en la peor y más baxa parte de su deshonor [...] ⁹⁶

La traducción al francés y al inglés inusualmente traducen de manera literal este comentario. Vemos aquí la alusión al poder de la visión amorosa pues provoca la caída moral de la princesa. Entendemos el rol del matrimonio secreto en resguardar la honra de Elisena, y también, aunque no es explícito aquí, de cautelar por la legitimidad del héroe⁹⁷. Aunque Montalvo es explícito en la descripción de la atracción entre los personajes y su consiguiente consumación, también presenta claramente a la princesa como un *exemplum* que se debe evitar⁹⁸. Valdés, nuevamente comenta en su *Diálogo* sobre lo inverosímil del comportamiento de Elisena:

Descuido creo que sea el no guardar el *decoro* en los amores de Perión con Elisena, porque, acordándose que a ella haze hija de rey, estando en casa de su padre le da tanta *libertad* y la haze tan *deshonesta* que con la primera plática la primera noche se la trae a la cama¹⁰⁰.

Esto es importante por mostrarnos una respuesta contemporánea, como se ha comentado antes, pero también porque evidencia las expectativas con respecto al género y al decoro en términos culturales. Esta visión de los roles de hombres y mujeres se vislumbra en la siguiente descripción en que Montalvo explica que Perión se quedó diez días más, “folgando todas las noches con aquella su muy amada amiga”¹⁰¹. Mientras el original es claro en la responsabilidad de ambos en esta experiencia moralmente cuestionable, Herberay traduce enfocándose en Elisena “él permanece diez días¹⁰²... desde el gozo de Elisena, quien no falló ninguna noche de volver al lugar bien encontrado la primera noche”. En la versión francesa es ella la que busca repetir el momento de satisfacción del primer encuentro. Munday sigue al texto francés, pero agrega lenguaje metafórico y amoroso “él [Perion] se quedó diez días con Garinter, luego de divertirse (“sporting”) con Elisena, quien no falló ninguna noche de visitar su amoroso lugar”¹⁰³.

Una de las escenas más llamativas desde la perspectiva de la mirada erótica en el texto y de la conexión con el público lector, es la de la consumación del amor entre el héroe Amadís de Gaula y la princesa Oriana, hija del Rey Lisuarte de Gran Bretaña. En las tres versiones, Amadís es motivado por el amor de Oriana, a quien ha jurado lealtad. El servicio a la princesa es recompensado por el primer encuentro sexual de los personajes¹⁰⁴, que se encuentra enmarcado por un matrimonio secreto, como el de Perión y Elisena. Estos matrimonios representan, “un recurso ideológico antes que narrativo”, comenta Cacho Bleca¹⁰⁵. La pareja hace el amor por primera vez en el Libro I, en la etapa temprana de la carrera caballeresca de Amadís, y no es hasta el Libro IV que su matrimonio es celebrado públicamente.

En el texto español, Amadís y Oriana consuman su matrimonio clandestino en el capítulo XXXV, después de que la princesa ha sido rescatada por el héroe del encantador Arcalaus. En el texto español, Oriana se acuesta a descansar en el bosque, muy cansada luego de sobrevivir a aquel peligroso cautiverio, el héroe la observa mientras duerme:

... Amadís tornó a su señora; y cuando así la *vio* tan *fermosa* y en su *poder*, aviéndole ella otorgada su voluntad, fue tan *turbado* de *plazer* y de empacho, que solo *catar no la osava*¹⁰⁶...

El héroe siente el efecto físico de observar su hermosura, pero es notable que también el poder que ella le ha otorgado, al consentir a la consumación de su amor (antes de esta cita en la trama), provoca en él una sensación instintiva muy poderosa. Oriana está cumpliendo una promesa hecha hace varios capítulos. Sin embargo, Montalvo describe la vergüenza de Amadís (“empacho”), como comenta Bideaux¹⁰⁷, pues él desvía la mirada (“catar no la osava”). A pesar de esto, los amantes hacen el amor finalmente, como se comentará más abajo. Este gesto ambivalente de observar y al mismo tiempo desviar la mirada, es transformado en la traducción francesa de Herberay, seguida por la inglesa, quien no solo elimina la vacilación del héroe, sino que agrega detalles de aquello que él ve. En la versión francesa, Amadís mira intensamente a Oriana pues, “no podía sacarle los ojos de encima”¹⁰⁸, lo que Munday cambia levemente expresando que Amadís “no podía retirar los ojos de su comodidad, lo que le hacía *demorarse en contemplar sin razón*.”¹⁰⁹ Los textos de Herberay y Munday, describen el torbellino emocional y físico que experimenta Amadís al observar a Oriana:

The *heart* was *ravished* in thoughts, the *eye*, in *contemplation* of excellent beauty, the *mouth*, with sweete kisses, the *armes*, with kinde embracings: and no one mal content in any point, except the *eyes*, which *wished themselves in number like the stares in heaven*, for their better ability in function, thinking they could *not sufficiently beholde* so divine an object. In great *paine* were they likewise, because they were hindered from the pride of beauty [...]¹¹⁰

Las traducciones destacan la desesperación de Amadís al no poder mirarla incluso con mayor detención, todos detalles que no están en el texto español original. La mirada del héroe se enfatiza en la traducción (“el ojo, en contemplación”, [“the eye, in contemplation”], “los ojos, que deseaban ser en número como las estrellas en el cielo” [“the eyes, which wished themselves in number like the stares in heaven”]). Amadís desea observar con mayor atención lo que ya mira con demasiada intensidad (“pensando que no podían mirar lo suficiente” [“thinking they could not sufficiently beholde”]) y sus ojos se encuentran adoloridos (“paine”) por no poder hacerlo. Luego Munday, siguiendo literalmente a Herberay, describe lo que observa Amadís de pie junto a Oriana, incorporando este texto que no figura en el original español:

[...] for the Princesse *held her eyes closed*, as well to disguise her desire of sleepe, as also for the discreet *shame* conceived by this *pleasure*, so that shee durst not *boldly looke* on him she most loved. Hereupon, carelessly speading her *armes* abroad *as though she slept in deed*, and by reason of the exceeding heate, *leaving her gorget open, two alablaster [sic] bowles* lively shewed themselves in her bosome, so faire and sweetly respiring, as Nature never shewed more curious workmanshippe¹¹¹.

Las expansiones de Herberay y Munday de aquello que sólo es sugerido en su fuente española, indican cómo los traductores aprovechan un elemento atractivo en el texto original y abren las posibilidades de vinculaciones de los lectores y lectoras, haciendo visible aquello que puede ser llamativo, pero también sugiriendo otros aspectos excitantes. Guillerm destaca la oportunidad voyerista que le ofrece al público la perspectiva desde la que Amadís observa a Oriana. Helen Hackett, por su lado, nota que las traducciones siembran la duda con respecto a si Oriana está realmente durmiendo (“como si durmiera”) o si está intencionalmente dejando sus pechos descubiertos para aumentar el deseo de su amado¹¹². El color blanco de los pechos de Oriana sigue la convención de la descripción femenina en los libros de caballerías medievales. La piel suele ser blanca como la leche o la nieve, enfatizando el elevado estatus social del personaje¹¹³. Hackett analiza la libertad sexual de las

heroínas del Amadís y concluye que ésta es utilizada para darle visibilidad a la virilidad del héroe. Considerando esto propone que esta escena pudiese haber sido atractiva para un público masculino en la época, ya que es la mirada del héroe la que le invita a entrar en el texto¹¹⁴. Taylor nota que esta mirada es sin duda masculina y como tal es ‘inquietantemente invasiva’¹¹⁵. Sin embargo, me parece que las lectoras de la época pudieron también haber disfrutado de esta escena¹¹⁶, y, por lo tanto, identificarse con esta mirada masculina. Esto tiene sentido si consideramos que los prefacios y ciertas alusiones del narrador le hablan directamente a un público femenino. Este erotismo disimulado que estimula la imaginación¹¹⁷ está presente en la obra original de Montalvo, pero Herberay considera que un enfoque en lo visual ayuda a construir la fantasía de los lectores y de las lectoras, y esto a su vez es consistente con lo que se le prometió al público lector en los paratextos de la serie.

Considerando el interés de un público mixto, que ha sido invitado a participar de esta escena como observador, es importante analizar qué ocurre en el momento de la consumación sexual propiamente tal. En la versión española, Montalvo, como es su costumbre, ofrece pocos detalles, pero el acto es claro y lo que se destaca es el consentimiento de la amada, la pérdida de su virginidad, y un vínculo con el público lector:

[...] más por la *gracia y comedimiento* de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue *hecha dueña* la más hermosa doncella del mundo [...] Así estuvieron de consuno con aquellos autos amorosos, *cuales pensar y sentir puede aquel y aquella* que de semejante saeta sus coraçones feridos son [...] ¹¹⁸

La prudencia de Amadís se destaca (sin “desemboltura” ni “osadía”) y el narrador se dirige tanto a lectores como a lectoras (“aquel y aquella”), apelando a la identificación con su propia experiencia romántica. Es la imagen de la “herida amorosa” la que se usa aquí para establecer el vínculo con el público, destacando el mismo motivo que encontramos en la descripción de la unión entre Elisena y Perión. Sin embargo, el relato español es breve, en comparación con la versión francesa e inglesa, las cuales describen en detalle el evento, aludiendo tanto al placer de Amadís como al de Oriana. El texto de Munday, no obstante, desarrolla un estilo un tanto ambiguo en que describe la preocupación de la princesa por esconder su deseo, pero al mismo tiempo demostrando su placer:

[...] Amadis forgetting his former *bashfulness*, seeing Fortune allowed him so *quaint a favour*, let loose the reins of amorous desire with such advantage, as notwithstanding some weak resistance of the Princesse, she was enforced to prove the good and bad together, which maketh *friendly* maidens become *faire* women. *Dainty* was the good grace and *subtiltie* of Oriana, in *shadowing* her surpassing pleasure, with a feminine complaint of Amadis *boldnesse*, shewing in countenance such a *gracious choller* and *contented displeasure*: as in stead of consuming time in excuses, Amadis resaluted her with sundry sweet kisses [...] But she being loth to mixe angry speeches with amiable sollace, or with frowning lookes to crosse an equall content, thought it better to *commend* the *controule* of so *kinde* a louer, and therefore continued this pleasing recreation, as *neither party* receiued occasion of *mislake*: rather with kisses [...] they chose to confirm their unanimity [...] ¹¹⁹

En el texto español es la voluntad de Oriana (“gracia y comedimiento”), contraria a la timidez (“bashfulness”) de Amadís, la que permite el encuentro sexual. Herberay a través de una extensa expansión, alegremente muestra lo contrario, pues en su versión la disposición de Oriana es expresada como reticencia fingida, que Munday traduce literalmente. Incluyo la traducción inglesa aquí en toda su extensión para que se pueda apreciar los cambios que traen los traductores al texto y cómo le dan al público la oportunidad de “ver” la escena. Guillerm sostiene que ese es el rol que le corresponde en esta comedia del amor que Herberay presenta para el deleite del público lector¹²⁰. Similarmente, Taylor nota el uso de un “oxymoron cortésano” para expresar la modestia de Oriana¹²¹, evidente aquí en la frase “ira cortés y ‘satisfecho desagrado” (“gracious choller and contented displeasure”). El traductor francés también hace énfasis en el ingenio de la princesa en controlar sus emociones “ocultado su abundante placer” (“shadowing her surpassing pleasure” [‘temperer son

grand plaisir receu']¹²². Por lo tanto, la agencia de Oriana va más allá de la reticencia fingida que observa Guillerm, pues ella también astutamente controla sus reacciones físicas. Munday también enfatiza la idea del ocultamiento, concentrándose en como Oriana esconde su placer, traduciendo el francés “temperer” (atenuar) como “shadowing” (ocultando). Hackett sostiene que para que Oriana “deje en evidencia su virtud esencial, debe mostrar la capacidad de esconder su gozo”¹²³. Sin embargo, la descripción de Munday en términos más convencionales se complica por la voluntad sexual de Oriana y por el hecho de que ella está claramente disfrutando de la experiencia, al parecer sólo fingiendo estar preocupada por su modestia.

Finalmente, se puede observar que los tres textos apelan a la mirada del público lector para que comparta la experiencia erótica de los personajes. A pesar del marco moral de la versión española y la falta de detalles en la descripción de las escenas sexuales, se aprecia el vínculo que se establece potencialmente con el público lector, tanto en términos físicos como emocionales. Rico destaca el nivel de detalle e intensidad en la narración en general, vinculando esto a la satisfacción del público lector. Las acotaciones del narrador sobre lo que lectores y lectoras pueden oír nos acercan a la práctica de lectura en voz alta de estos textos y a una experiencia colectiva de lectura que, argumenta Rico, reforzaba el deleite provocado por la trama. Los traductores, aprovechando esta y otras características del original, expanden las dimensiones eróticas, apelando a la identificación del público a través de detalles visuales que contribuyen a construir fantasías literarias más complejas y cercanas. El traductor inglés, por su lado, también reflexiona sobre las expectativas de los entornos sociales y expresa en sus opciones la ambivalencia entre los roles esperados por hombres y mujeres y la innegable fuerza del instinto. A través de la narración, se les da relevancia a las experiencias previas de los lectores y de las lectoras para así atraer su atención al texto. Todo esto se enmarca en un proyecto editorial que busca involucrar al público desde sus paratextos, estimulando a lectores y lectoras a través de portadas, prólogos e ilustraciones que hacen más visible y, por lo tanto, más atractiva la dimensión sensual de la trama.

Referencias

- Arden, Heather. "The Slings and Arrows of Outrageous Love in the *Roman de la Rose*". En *The Medieval City under Siege*. Editado por Ivy A. Corfis and Michael Wolfe. Woodbridge: Boydell, 1995.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Benhaïm, Véronique. "Les *Thresors D'Amadis*". En *Les Amadis en France au XVIe siècle*. Ed. por Nicole Cazauran. publié par le Centre V. L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne. Paris: Editions Rue D'Ulm, 2000.
- Bideaux, Michel. "Introduction Générale". En Nicolas Herberay des Essarts, trad., *Amadis de Gaule, Livre I*. Ed. por Michel Bideaux. Paris: Honoré Champion, 2006.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel. "Introducción". En Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Ed. por Juan Manuel Cacho Bleuca, 6ª ed., 2 vols. Madrid: Cátedra, 2008, I.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel. *Amadís: Heroísmo Mítico y cortesano*. Madrid: Cupsa, 1979.
- Chatelain, Jean-Marc. "L'illustration d'*Amadis de Gaule* dans les éditions françaises du XVIe siècle". En *Les Amadis en France au XVIe siècle*. Ed. por Nicole Cazauran, publié par le Centre V. L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne. Paris: Editions Rue D'Ulm, 2000.
- Fantazzi, Charles. "Introduction: Prelude to the Other Voice in Vives". En Juan Luis Vives, *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-Century Manual*. Ed. y trad. Charles Fantazzi. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Gil-Albarellos, Susana. *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.
- Guillerm, Luce. "Introduction". En Nicolas Herberay des Essarts, trad., *Amadis de Gaule Livre IV*. Ed. por Luce Guillerm. Paris: Honoré Champion, 2005.
- Guillerm, Luce. *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*. Lille: Atelier National Reproduction des theses, Université Lille III, 1988.
- Hackett, Helen. *Women and Romance Fiction in the English Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Herberay des Essarts, Nicolas, trad. *Amadis de Gaule, Livre I*. Ed. por Michel Bideaux. Paris: Honoré Champion, 2006.
- Herberay des Essarts, Nicolas, trad., *Amadis de Gaule Livre IV*. Ed. por Luce Guillerm. Paris: Honoré Champion, 2005.
- Hopkins, Amanda. "'wordy vnthur wede': Clothing, Nakedness and the Erotic in Some Romances of Medieval Britain". En *The Erotic in the Literature of Medieval Britain*, ed. por Amanda Hopkins y Cory James Rushton. Cambridge: Brewer, 2007.
- Howe, Elizabeth Teresa. *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Huchon, Mireille. "Amadis, 'Parfaicte idée de nostre langue françoise'". En *Les Amadis en France au XVIe siècle*. Ed. por Nicole Cazauran. Publié par le Centre V. L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne. Paris: Editions Rue D'Ulm, 2000.
- Lucía Megías, José Manuel. "Los libros de caballerías y la imprenta". En *Amadís de Gaula 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Ed. por José Manuel Lucía Megías. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2009.

- Marín Pina, María Carmen. “La mujer y los libros de caballerías. Recepción del género caballeresco entre el público femenino”. *Revista de Literatura Medieval*, n.º 3 (1991): 129-148.
- Moore, Helen. “Introduction”. En Anthony Munday, trad., *Amadis de Gaule*. Ed. por Helen Moore. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Moore, Helen. *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Munday, Anthony, trad. *Amadis de Gaule*. Ed. por Helen Moore. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Munday, Anthony, trad., *The Ancient, Famous And Honourable History of Amadis de Gaule* (London: by Nicholas Oakes, 1619), *Early English Books Online*. En <http://0-eebo.chadwyck.com.wam.leeds.ac.uk>.
- Ortiz-Salamovich, Alejandra. “‘whether she did or no, judge you’: Engaging Readers in the Translations of Spanish Romance”, *Cahiers Élisabéthains* 104, n.º 1, (2021): 23-41.
- Ortiz-Salamovich, Alejandra. “*Amadis de Gaule* (V-VIII), 1598-1694”. En *Los libros de caballerías en Inglaterra, 1578-1700*. Ed. por Jordi Sánchez-Martí. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020.
- Pearson, Jacqueline. “Women Reading, Reading Women”. En *Women and Literature in Britain, 1500-1700*. Ed. por Helen Wilcox. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Pettegree, Andrew, Malcolm Walsby y Alexander Wilkinson, eds., *French Vernacular Books: Books published in the French Language before 1601*. 2 vols. Leiden: Brill, 2007. vol. 1.
- Rawles, Stephen. “The Earliest Editions of Nicholas de Herberay’s Translations of *Amadis de Gaule*”, *The Library*, 6th ser., n.º 3 (1981): 91-108.
- Rhodes, Neil. “Introduction”. En *English Renaissance Translation Theory*. Ed. por Neil Rhodes con Gordon Kendal and Louise Wilson, Modern Humanities Research Association: Tudor and Stuart Translations, 9. London: Modern Humanities Research Association, 2013.
- Rico, Francisco. *Breve Biblioteca de Autores Españoles*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadis de Gaula*. Ed. por Juan Manuel Cacho Blecua, 6ª ed., 2 vols. Madrid: Cátedra, 2008.
- Rothstein, Marian. “Clandestine Marriage and *Amadis de Gaule*: The Text, the World, and the Reader”, *The Sixteenth Century Journal* 25, n.º 4 (1994): 873-86.
- Rothstein, Marian. *Reading in the Renaissance: Amadis de Gaule and the Lessons of Memory*. Newark: University of Delaware Press, 1999.
- Sales Dasí, Emilio J. “‘Ver’ y ‘mirar’ en los libros de caballerías”, *Thesaurus* 54, n.º 1 (1999): 1-32.
- Simonin, Michel. “La disgrace d’Amadis”, *Studi Francesi*, n.º 28 (1984): 1-35.
- Spearing, A. C. *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love-Narratives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Taylor, Jane H. M. *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France: From Manuscript to Printed Book*. Cambridge: D. S. Brewer, 2014.
- Vines, Amy N. “Invisible Woman: Rape as a Chivalric Necessity in Medieval Romance”. En *Sexual Culture in the Literature of Medieval Britain*. Ed. por Amanda Hopkins, Robert Allen Rouse, Cory James Rushton. Cambridge: D. S. Brewer, 2014.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian. “El *Amadís* de Montalvo (Sevilla 1492?): Herencia Medieval y Modernidad”. En *Sevilla en el Imperio de Carlos V Encrucijada Entre Dos Mundos y Dos Épocas*, Actas del Simposio internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia (23-25 de junio de 1988). Ed. por Pedro M. Piñero Ramírez y Christian Wentzlaf-Eggebert. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.

- Worth-Stylianou, Valerie. “*Translatio* and translation in the Renaissance: from Italy to France”. En *The Cambridge History of Literary Criticism*, 9 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1989-2013, III. Ed. por Glyn P. Norton (1999).
- Wright, Celeste Turner. “Lazarus Pyott’ and Other Inventions of Anthony Mundy”, *Philological Quarterly* 42, n.º 4 (1963): 532-541.

Notas

- 1 Nicolas Herberay des Essarts, trad., *Amadis de Gaule, Livre I*, ed. por Michel Bideaux (Paris: Honoré Champion, 2006), 158. Todas las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario.
- 2 Nicolas Herberay des Essarts, trad., *Amadis de Gaule Livre IV*, ed. por Luce Guillerm (Paris: Honoré Champion, 2005), 70. Mi énfasis.
- 3 Herberay, *Amadis de Gaule, Livre I*, 161. Mi énfasis.
- 4 Ibid., 163. Mi énfasis.
- 5 Michel Simonin, “La disgrace d’Amadis”, *Studi Francesi*, 28 (1984): 28, citado por Alejandra Ortiz-Salamovich, “‘whether she did or no, judge you’: Engaging Readers in the Translations of Spanish Romance”, *Cahiers Élisabéthains* 104, n.º 1, (2021): 28.
- 6 Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción”, en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. por Juan Manuel Cacho Blecua, 6ª ed., 2 vols (Madrid: Cátedra, 2008), I, 67-72.
- 7 Christian Wentzloff-Eggebert, “El Amadís de Montalvo (Sevilla 1492?): Herencia Medieval y Modernidad”, en *Sevilla en el Imperio de Carlos V Encrucijada Entre Dos Mundos y Dos Épocas, Actas del Simposio internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia* (23-25 de junio de 1988), ed. por Pedro M. Piñero Ramírez y Christian Wentzloff-Eggebert (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991), 38.
- 8 José Manuel Lucía Megías, “Los libros de caballerías y la imprenta”, en *Amadís de Gaula 1508: quinientos años de libros de caballerías* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2009), ed. por José Manuel Lucía Megías, 108.
- 9 Lucía Megías, “Los libros de caballerías y la imprenta”, 106-108.
- 10 Ibid., 115-16.
- 11 Helen Moore, *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 100.
- 12 Moore, *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*, 43.
- 13 Michel Bideaux, “Introduction Générale”, en Nicolas Herberay des Essarts, trad, *Amadis de Gaule, Livre I*, ed. por Michel Bideaux (Paris: Honoré Champion, 2006), 56.
- 14 Bideaux, “Introduction Générale”, 49.
- 15 Marian Rothstein, *Reading in the Renaissance: Amadis de Gaule and the Lessons of Memory* (Newark: University of Delaware Press, 1999), 32-33.
- 16 Jean-Marc Chatelain, “L’illustration d’Amadis de Gaule dans les éditions françaises du XVIe siècle”, en *Les Amadis en France au XVIe siècle*, ed. por Nicole Cazauran, publié par le Centre V. L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne (Paris: Editions Rue D’Ulm, 2000), 41.
- 17 Véronique Benhaïm, ‘Les Thresors D’Amadis’, en *Les Amadis en France au XVIe siècle*, ed. por Nicole Cazauran, publié par le Centre V. L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne (Paris: Editions Rue D’Ulm, 2000), 165.
- 18 Rothstein, *Reading in the Renaissance*, 33.
- 19 Bideaux, “Introduction Générale”, 49.
- 20 Rothstein, *Reading in the Renaissance*, 32-33.
- 21 Bideaux, “Introduction Générale”, 50.
- 22 Moore, *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*, 54.
- 23 Stephen, Rawles, “The Earliest Editions of Nicholas de Herberay’s Translations of Amadis de Gaule”, *The Library*, 6th ser., n.º 3 (1981): 93.
- 24 Bideaux, “Introduction Générale”, 50.
- 25 Chatelain, “L’illustration d’Amadis de Gaule”, 41.
- 26 Moore, *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*, 47-48.

- 27 Ibid., 48.
- 28 Luce Guillerm, "Introduction", en Nicolas Herberay des Essarts, trad., *Amadis de Gaule Livre IV*, ed. por Luce Guillerm (Paris: Honoré Champion, 2005), 37; 43.
- 29 Moore, *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*, pp. 55-56.
- 30 Helen Moore comenta que de la única copia de la cual se tiene noticia no se conserva la portada. Sin embargo, el Libro I al IV aparecen inscritos por Aldee en el Stationers' Register el 15 de enero de 1590, lo que lleva a especular sobre este año para la fecha de publicación. Helen Moore, "Introduction", en Anthony Munday, trad., *Amadis de Gaule* ed. por Helen Moore (Aldershot: Ashgate, 2004), xxvi.
- 31 Celeste Turner Wright, "'Lazarus Pyott' and Other Inventions of Anthony Mundy", *Philological Quarterly* 42, n.º 4 (1963), 532-541.
- 32 Moore, *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*, 132
- 33 En otra publicación exploro la posibilidad de que el traductor sea distinto a Munday. Alejandra Ortiz-Salamovich, "Amadis de Gaule (V-VIII), 1598-1694", en *Los libros de caballerías en Inglaterra, 1578-1700*, ed. por Jordi Sánchez-Martí (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020), 164-66.
- 34 Ortiz-Salamovich, "Amadis de Gaule (V-VIII), 1598-1694", 166-75.
- 35 Jane H. M. Taylor, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France: From Manuscript to Printed Book* (Cambridge: Brewer, 2014), 163.
- 36 Moore, *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*, 51-52.
- 37 Ibid., 66.
- 38 María Carmen Marín Pina, "La mujer y los libros de caballerías. Recepción del género caballeresco entre el público femenino", *Revista de Literatura Medieval*, n.º 3 (1991), 130.
- 39 Marín Pina, "La Mujer y los Libros de Caballerías", 130-31.
- 40 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida* (Madrid: Libra, 1970), citado por Susana Gil-Albarellos, *Amadis de Gaula y el género caballeresco en España* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999), 187.
- 41 Jacqueline Pearson, "Women Reading, Reading Women", in *Women and Literature in Britain, 1500-1700*, ed. por Helen Wilcox (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 81.
- 42 Marín Pina, "La Mujer y los Libros de Caballerías", 133.
- 43 Charles Fantazzi, "Introduction: Prelude to the Other Voice in Vives", en Juan Luis Vives, *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-Century Manual*, ed. y trad. por Charles Fantazzi (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 31.
- 44 Elizabeth Teresa Howe, *Education and Women in the Early Modern Hispanic World* (Aldershot: Ashgate, 2008), 103.
- 45 Cacho Blecua, "Introducción", 198. Citado por Ortiz-Salamovich, "whether she did or no, judge you", 31.
- 46 Amy N. Vines, "Invisible Woman: Rape as a Chivalric Necessity in Medieval Romance," in *Sexual Culture in the Literature of Medieval Britain*, ed. por Amanda Hopkins, Robert Allen Rouse, Cory James Rushton (Cambridge: D. S. Brewer, 2014), 175.
- 47 Herberay, *Amadis, Livre I*, 166. Mi énfasis.
- 48 Luce Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540* (Lille: Atelier national Reproduction des thèses, 1988), 161.
- 49 Emilio J. Sales Dasí, "'Ver' y 'mirar' en los libros de caballerías", *Thesaurus* 54, n.º 1 (1999): 2.
- 50 Sales Dasí, "'Ver' y 'mirar'", 3.
- 51 A. C. Spearing, *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love-Narratives*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 22-25.
- 52 Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, ed. por Juan Manuel Cacho Blecua, 6ª ed., 2 vols (Madrid: Cátedra, 2008), vol. 1, 227-28.
- 53 Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, 230. Mi énfasis.
- 54 Sales Dasí, "'Ver' y 'mirar'", 10-11.
- 55 Anthony Munday, trad., *Amadis de Gaule* ed. por Helen Moore (Aldershot: Ashgate, 2004), 9.
- 56 Sales Dasí, "'Ver' y 'mirar'", 10.
- 57 Helen Moore nota esta inspiración en Munday en otras secciones del texto. Munday, *Amadis de Gaule*, 973 (nota al final para la página 199).

- 58 *French Vernacular Books: Books published in the French Language before 1601*, ed. por Andrew Pettegree, Malcolm Walsby, y Alexander Wilkinson, 2 vols. (Leiden: Brill, 2007), vol. 1, 720-21.
- 59 Heather Arden, “The Slings and Arrows of Outrageous Love in the Roman de la Rose”, en *The Medieval City under Siege*, ed. por Ivy A. Corfis and Michael Wolfe (Woodbridge: Boydell, 1995), 193.
- 60 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 231. Mi énfasis.
- 61 Francisco Rico, *Breve Biblioteca de Autores Españoles* (Barcelona: Seix Barral, 1991), 52
- 62 Munday, *Amadis de Gaule*, 9. Mi énfasis.
- 63 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 232. Mi énfasis.
- 64 *Ibid.*, 233. Mi énfasis.
- 65 Spearing, *The Medieval Poet as Voyeur*, 7-10.
- 66 Arden, “The Slings and Arrows of Outrageous Love”, 193-94.
- 67 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 232.
- 68 *Ibid.*, 233.
- 69 *Ibid.*, 232-233. Mi énfasis.
- 70 *Ibid.*, 233. Mi énfasis.
- 71 *Ibid.*, 233. Mi énfasis.
- 72 *Ibid.*, 233-234 (notas al pie 37, 42).
- 73 Marian Rothstein, “Clandestine Marriage and Amadis de Gaule: The Text, the World, and the Reader”, *The Sixteenth Century Journal* 25, n.º 4 (1994): 873-86 (p. 879).
- 74 Rothstein, “Clandestine Marriage and Amadis de Gaule”, 879.
- 75 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 237-38. Mi énfasis.
- 76 *Ibid.*, 237 (nota al pie 4).
- 77 Roger Middleton, “Enide’s See-through Dress”, en *Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field*, ed. por Bonnie Wheeler (Brewer, Cambridge, 2004), pp. 143–63 (p. 154). Citado por Amanda Hopkins, “‘wordy vnthur wede’: Clothing, Nakedness and the Erotic in some Romances of Medieval Britain”, en *The Erotic in the Literature of Medieval Britain*, ed. por Amanda Hopkins y Cory James Rushton (Cambridge: Brewer, 2007), 63 (nota al pie 33).
- 78 Esto no se encuentra en la edición de Moore. Ver Anthony Munday, trad., *The Ancient, Famous And Honourable History of Amadis de Gaule* (London: by Nicholas Oakes, 1619) (STC 687:11), Early English Books Online. En <http://0-eebo.chadwyck.com.wam.leeds.ac.uk>, sig. B4r.
- 79 Munday, *Amadis de Gaule*, 13.
- 80 Herberay, *Amadis, Livre I*, 191. Mi énfasis.
- 81 Huchon, Mireille, ‘Amadis, “Parfaicte idée de nostre langue françoise”’, in *Les Amadis en France au XVIe siècle*, publié par le Centre V. L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne (Paris: Editions Rue D’Ulm, 2000), 183-84.
- 82 Herberay, *Amadis, Livre I*, 168. Mi énfasis.
- 83 Neil Rhodes, “Introduction”, en *English Renaissance Translation Theory*, ed. por Neil Rhodes with Gordon Kendal and Louise Wilson, Modern Humanities Research Association: Tudor and Stuart Translations, 9 (London: Modern Humanities Research Association, 2013), 16.
- 84 Valerie Worth-Stylianou, “Translatio and translation in the Renaissance: from Italy to France”, en *The Cambridge History of Literary Criticism*, 9 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1989-2013), III, ed. por Glyn P. Norton (1999), 129.
- 85 Michel Bideaux, “Introduction Générale”, *Amadis, Livre I*, p. 64 (nota al pie 3).
- 86 Rothstein, “Clandestine Marriage and Amadis de Gaule”, 874.
- 87 Bideaux, “Introduction Générale”, *Amadis, Livre I*, 65.
- 88 Jane H. M. Taylor, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France: From Manuscript to Printed Book* (Cambridge: Brewer, 2014), 167.
- 89 Chatelain, “L’illustration d’Amadis de Gaule”, 44-46.
- 90 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 239. Mi énfasis.
- 91 Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, pág. 211, citado en Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 241, (nota al pie 13).

- 92 Julia Jوسفeld, 'Forms and Functions of Nakedness in Middle English Romances', in *Forcing Nature: Essays in Medieval Literature* (Gotinga: Universitätsverlag Göttingen 2019), ed. by P. S. Langeslag and Julia Stumpf, pp. 125-152 (p. 127).
- 93 Juan Manuel Cacho Blecua, “La tradición artúrica”, “Introducción” en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. por Juan Manuel Cacho Blecua, 6th edn, 2 vols (Madrid: Cátedra, 2008), I, 19-32.
- 94 Munday, *Amadís de Gaule*, 16-17. Mi énfasis.
- 95 Ortiz-Salamovich, “whether she did or no, judge you”, 33.
- 96 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 240.
- 97 Cacho Blecua, “Introducción”, 122-23.
- 98 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 240 (nota al pie 21).
- 99 Susana Gil-Albarellos, *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999), p. 188.
- 100 Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, 251, citado en Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, 239 (nota al pie 15). Mi énfasis.
- 101 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 242.
- 102 Herberay, *Amadís de Gaule, Livre I*, 195.
- 103 Munday, *Amadís de Gaule*, 16.
- 104 Cacho Blecua, *Amadís: Heroísmo mítico y cortesano* (Madrid: Cupsa, 1979), 170-89.
- 105 Cacho Blecua, “Introducción”, 122.
- 106 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, 574. Mi énfasis.
- 107 Herberay (trad.), *Amadís de Gaule, Livre I*, ed. Michel Bideaux (Paris: Honoré Champion, 2006), 556 (nota al pie 1).
- 108 Ibid., 556.
- 109 Munday, *Amadís de Gaule*, 252.
- 110 Ibid., 252. Mi énfasis.
- 111 Ibid., 252. Mi énfasis.
- 112 Helen Hackett, *Women and Romance Fiction in the English Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 68.
- 113 Amanda Hopkins, “‘wordy vnthur wede’: Clothing, Nakedness and the Erotic in some Romances of Medieval Britain”, in *The Erotic in the Literature of Medieval Britain*, ed. by Amanda Hopkins and Cory Mames Rushton (Cambridge: D.S. Brewer, 2007), 53-70 (55).
- 114 Hackett, *Women and Romance Fiction*, 68.
- 115 Jane H. M. Taylor, *Rewriting Arthurian Romance*, p. 172. Citado en Ortiz-Salamovich, “whether she did or no, judge you”, p. 34.
- 116 Ortiz-Salamovich, “whether she did or no, judge you”, 34.
- 117 Jane H. M. Taylor, *Rewriting Arthurian Romance*, p. 172. Citado en Ortiz-Salamovich, “whether she did or no, judge you”, p. 34.
- 118 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, 574. Mi énfasis.
- 119 Munday, *Amadís de Gaule*, 252-53. Mi énfasis.
- 120 Guillerm, *Sujet de l'écriture*, 265.
- 121 Jane H. M. Taylor, *Rewriting Arthurian Romance*, 173.
- 122 Herberay (trad.), *Amadís de Gaule, Livre I*, 556.
- 123 Hackett, *Women and Romance Fiction*, 30-31; 65. Mi traducción.
- 124 Rico, *Breve Biblioteca*, 55.

Enlace alternativo

<https://revistas.uft.cl/index.php/amox/article/view/516> (html)



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=615781615004>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Alejandra Ortiz Salamovich

'[...] hee could not withdraw his eyes from their comfort, which made him delay time in needelesse gazing': la descripción visual y la mirada erótica en la traducción del Amadís de Gaula

'[...] hee could not withdraw his eyes from their comfort, which made him delay time in needelesse gazing': Visual Description and the Erotic Gaze in the Translation of Amadis de Gaula

Amoxтли

núm. 13, 2024

Universidad Finis Terrae, Chile

amoxтли@uft.cl

ISSN-E: 0719-997X

DOI: <https://doi.org/10.38123/amox13.516>