

STUDIA AUREA

Actas del III Congreso de la AISO
(Toulouse, 1993)
III, Prosa

I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse
(eds.)

Don Quijote, Tirante el Blanco y la parodia realista. De nuevo sobre «el pasaje más oscuro del Quijote»

Pedro Javier Pardo García
Universidad de Salamanca

Desde que en 1833 Clemencín designara como «pasaje más oscuro del Quijote» al comentario que, durante su escrutinio libresco, realiza el cura sobre *Tirante el Blanco*, y en el que, después de alabar su estilo y una serie de episodios y personajes, dice que el autor merecería ser echado a galeras de por vida porque «no hizo tantas necedades de industria», han sido innumerables las interpretaciones que han intentado esclarecer esta aparente contradicción entre elogio a la obra y condena al autor, así como la oscura razón que el cura aduce para tal condena. No es mi intención añadir una nueva interpretación a la ya larga lista (más de una veintena sólo en el siglo XX), sino reforzar la que me parece más plausible y coherente, la de Sanvisenti (1922), como hicieron en su día Centeno (1935), Bates (1953 y 1967), Riley (1962), y, más recientemente, Bandera (1974) y Solà-Solé (1980), en respuesta a las nuevas interpretaciones que iban surgiendo¹. En esta línea de exégesis y reivindicación del hispanista italiano la única novedad que presenta este trabajo, por sorprendente que pueda parecer, es que se inspira en la lectura y análisis del *Tirante* —que, con la excepción de E. T. Aylward en la más reciente aportación al tema (1985), ha sido relegado por el análisis lingüístico o filológico del pasaje a un segundo plano— para de este modo, por paradójico que ello pueda parecer, responder precisamente a este último crítico, pues su análisis de la obra de Martorell lleva a conclusiones muy diferentes de las de Sanvisenti y plantea de nuevo un debate ya viejo pero apenas proyectado en el oscuro pasaje: el de hasta qué punto el *Tirante* es o no una parodia del género de caballerías².

¹ Por obvios motivos de economía las referencias bibliográficas aparecen en la bibliografía final.

² El debate comenzó cuando Frederick M. Warren afirmó en 1895 que Cervantes «found in *Tirante el Blanco* a predecessor of his own *Don Quixote*, and that the former is no less a parody than the latter.

Tras el trabajo de Aylward, y dejando de lado las interpretaciones morales del pasaje (afortunadamente creo que ya superadas), que explican la condena cervantina por los elementos indecorosos u obscenos del libro o por no estar éstos al servicio de un propósito moral o estético-moral, y que comienzan en Menéndez Pelayo (1905) para continuar con Mendizábal (1925), Díaz-Valenzuela (1933), Arnold (1935), Maldonado (1951), y Palacín (1964), tal debate es hoy por hoy esencial para esclarecer el oscuro pasaje, pues plantea la objeción más seria a Sanvisenti. Si éste interpreta el «no de industria» como no a propósito o no intencionadamente, en el sentido de que Martorell no incluyó los elementos alabados por el cura (las «necedades») con intención burlesca, para ridiculizar a los caballeros o el género, como sería lógico pensar, sino en serio, y por tanto sin un propósito claro y sin conciencia artística de lo que estaba haciendo, Martín de Riquer primero (1943), Antonio Torres después (1979), y finalmente Aylward (1985), todos ellos estudiosos del *Tirante*, niegan que ello fuera así y defienden la conciencia de Martorell del potencial irónico o burlesco de su obra y por tanto su

Tirante is more respectful and not so much of a burlesque... Yet there are in *Tirante* so many points of resemblance to *Amadis* that our conclusion suggests itself. Either it parodied the popular chapbook, or else it furnished the latter with several novelistic elements...» (p. 173). Menéndez Pelayo contestó a estas afirmaciones en sus *Orígenes de la Novela* (1905) indicando que «No faltan en aquella novela episodios que superficialmente considerados pudieran hacer verosímil esta opinión... Todo esto es verdad, y no obstante, considerado el *Tirante* en su integridad, no puede dudarse que fue escrito en serio, y que las empresas guerreras del héroe son las más serias que en ningún libro de esta clase pueden encontrarse» (p. 400). Joseph A. Vaeth (1918) es de la misma opinión que Pelayo: «But the romance taken as a whole does not warrant such a conclusion [*Tirant* as a parody], for the general tone of it is earnest and sincere. Several features of the work seem to be presented in a satirical spirit, but still it is very doubtful that the author intended to hold up certain foibles, follies or vices to reprobation and ridicule. Is it not rather probable that these features are due to the realistic tendencies of the author, or to his whims and humors?» (pp. 161-62). El carácter humorístico de ciertos pasajes de la obra parece ser ya una verdad establecida entre los tirantistas, pero las discrepancias surgen al decidir el radio de acción de este humorismo, a qué afecta, y al definir su intención última y su función global en la obra (simple realismo, ironía, parodia de la literatura caballeresca, sátira de valores caballerescos en la sociedad de la época, etc.). Luis Nicolau d'Olwer (1961), tras responder a Warren afirmando que «... Martorell, por los años de 1460, no podía parodiar un género literario todavía en ciernes, por no decir inexistente; no podía tampoco ridiculizar la caballería misma, él que tanto se esforzaba —arriesgándose al ridículo— en mantener en su vida personal los prejuicios tradicionales del honor caballeresco», concluye que «El *Tirant* no es ni una sátira ni una parodia, porque no es un libro de tesis; pero hay en él abundantes elementos de sátira y de parodia» (p. 151). Riquer, en su introducción a una edición de la traducción castellana de la obra (1974), atribuye el humor del libro al talante realista del autor más que a intención satírica alguna, y constata cómo este humor siempre está vinculado a lo escabroso y obsceno, pero excluye todo lo caballeresco: «...Martorell nunca ironiza en lo que se refiere a la caballería ni al arte militar. Él, que tan orgulloso y satisfecho estaba de ser un caballero, en modo alguno podía emitir ni la más pequeña sombra de burla sobre su profesión y estamento» (p. LXXXVIII). Aylward (1985), sin embargo, ve en la obra un doble propósito didáctico y satírico que no sólo se refleja en el terreno amoroso, sino también en el caballeresco, y que ironiza sobre costumbres del momento que el autor considera obsoletas como las cartas de desafío o los votos caballerescos. Antonio Torres (1979), finalmente, haciéndose eco de la opinión de Nicolau, también niega que el *Tirante* sea una parodia caballeresca, pero reconoce elementos de sátira: «Lo que queremos decir es que si no hay parodia contra la caballería como tal, por no ser aún una peste libresca, y por ser el autor mismo un caballero, sí es muy posible que haya mucha malicia e ironía contra los caballeros y el mundo de su tiempo» (p. 144).

intención artística, lo que les lleva a interpretar lo que parece condena como elogio³. En el fondo las dos posiciones en este debate sobre el juicio cervantino son la de los tirantistas que quieren reivindicar la valía y modernidad de la obra del valenciano, frente a los cervantistas que, sin demasiado conocimiento de la misma, sólo tienen ojos para la modernidad de Cervantes. Sin embargo, y ésa es la dirección que adoptará este trabajo, la interpretación de Sanvisenti es defendible desde la lectura paródica del *Tirante* y desde su modernidad. Ello es así porque lo importante no es tanto si el *Tirante* es una parodia o no, y por tanto si Cervantes estaba o no en lo cierto, sino si hay elementos en la obra de Martorell que diluyan o contradigan el posible propósito paródico y que justifiquen que Cervantes pensara que Martorell no fue consciente del potencial burlesco de lo que hacía (aunque Cervantes estuviera en ello equivocado). El examen de *Tirante el Blanco* demostrará que los hay y que el comentario está justificado. Y demostrará, además (y de nuevo éste es un aspecto olvidado y relegado a un segundo plano por el debate mismo), que, interpretado desde esta perspectiva, el pasaje se perfila como un finísimo comentario no sólo sobre el *Tirante* sino también sobre el propio *Quijote* y las relaciones entre ambas obras, puesto que es lógico pensar que Cervantes imitó o se sintió al menos influenciado por aquello que alaba y se separó de Martorell en lo que critica. Si ello es así habremos además superado la objeción planteada por Eisenberg (1973) de que el que enjuicia es el cura, y no Cervantes: si el juicio es coherente y está acorde con su propia obra, con su práctica literaria, Cervantes está sin duda tras él.

I. Recordaremos que el pasaje comienza con una elogiosa enumeración de episodios y personajes del *Tirante* que hacen de él, según el cura, «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos», a saber: 1) los hermanos Quirieleison y Tomás de Montalbán con los que lucha Tirante, 2) el combate de éste con el alano, 3) la doncella Placerdemivida y sus agudezas, 4) los embustes de la Viuda Reposada, y 5) los amores de la Emperatriz y su escudero Hipólito. Es de reseñar que tales elementos se destacan por su valor cómico y humorístico, y que son precisamente los que permiten una interpretación paródica, «proto-cervantina», del *Tirante*.

Quirieleison de Montalbán es un fiero caballero de gigantescas dimensiones que acude a combatir con Tirante para vengar a su rey, al que Tirante ha matado en combate, pero que muere de pena al ver la tumba de su soberano, algo no muy propio de caballeros, como no lo es tampoco que Tirante luche con un fiero perro despojándose de sus armas y a mordisco limpio. En esta misma línea anti-caballeresca Placerdemivida representa una concepción del amor y de las relaciones entre caballero y dama radicalmente diferente de la que aparece tradicionalmente en el género de caballerías, una

³ Para ello realizan variados juegos malabares. Riquer interpreta «echar a galeras» como «imprimir», lo que ofrece numerosos inconvenientes señalados por Montolú (1949). Antonio Torres cree que la condena es irónica, que en realidad significa lo contrario, porque «necedades» se refiere no a los elementos del *Tirante* a los que se refiere el cura, sino a las de los demás libros de caballerías, como ya había indicado Giuseppe Sansone (1960). Aylward afirma, como había hecho antes Fernández-Turiénzo (1983), que las «necedades» se refieren a otros elementos del *Tirante* que el cura no menciona, concretamente los episodios abiertamente fantásticos y maravillosos, y luego interpreta «echar a galeras» como Riquer.

concepción que defiende ante Tirante y Carmesina y que finalmente se impone. Al sometimiento servil a la dama y a las normas cortesas que rodean al amor, al formalismo cortés, Placerdemivida opone el dominio del caballero en lo que para ella es su terreno y el meollo de la relación amorosa, el sexual, en el que el caballero debe imponerse, por la fuerza si es necesario, con la misma decisión que en el campo de batalla. Tirante comparte la misma concepción sexual del amor desde el primer momento (como lo demuestra, entre otras cosas, el hecho de que él mismo realiza el papel de Placerdemivida en la corte de Sicilia en los amores de Felipe y Ricomana) y presiona a la princesa constantemente en este sentido, incurriendo así en comportamientos anti-caballerescos, pero el apego de la princesa a los códigos amorosos cortesas, así como la falta de decisión de Tirante y su reticencia a forzar a Carmesina (como le aconseja Placerdemivida), le impiden llevar sus propósitos a buen término, lo que le hace blanco de las burlas de ésta, algo que de nuevo está poco acorde con su dignidad de héroe caballeresco. En este anti-caballeresco forcejeo entre Tirante y Carmesina para que se le entregue por las buenas, y entre Placerdemivida y Tirante para que la posea por la fuerza, el héroe se ve inmerso además en una serie de cómicas al tiempo que anti-heroicas situaciones en las que Placerdemivida siempre tiene parte. En una ocasión ésta lo esconde en un arca para que espíe a Carmesina mientras se baña y Placerdemivida maliciosamente recorre con sus manos la anatomía de la princesa; en otra lo mete en la cama de ésta y guía su mano por su cuerpo desnudo mientras finge que es ella la que lo está acariciando. Placerdemivida llega incluso a castigar a Tirante por su falta de decisión ante la resistencia de Carmesina encerrándolo en un cuarto oscuro desnudo y tiritando de frío. En dos ocasiones, y a resultas de la tercería de Placerdemivida, Tirante es sorprendido con Carmesina en su cámara: en una se esconde bajo un montón de ropa sobre el que se sientan Carmesina y su madre la Emperatriz a charlar mientras Carmesina peina disimulada y juguetonamente a Tirante; en la otra Tirante ha de huir por el balcón y se rompe una pierna. Todas estas anti-caballerescas situaciones en las que Placerdemivida actúa de agente provocador, así como sus agudezas y parlamentos, representan evidentemente una nueva realidad amorosa, extraña y ajena a la tradición caballeresca, y en conflicto con la misma. Lo mismo puede decirse de la Viuda Reposada y la Emperatriz a las que se refiere el cura, pues son también ejemplos de esta nueva conducta amorosa, de la sustitución e invalidación de modelos o códigos literarios previos por una nueva realidad. Las dos son mujeres viejas enamoradas de hombres jóvenes y de desigual condición (la Emperatriz de su sirviente Hipólito, la Viuda, sirvienta de la princesa, del enamorado de ésta, Tirante), las dos toman la iniciativa en estas relaciones, que las dos conciben en los mismos términos esencialmente sexuales y en las que adoptan el mismo comportamiento procaz y descarado. La Viuda urde engaños para alejar a Tirante de Carmesina, y llega incluso a un intento abierto de seducción mostrándole los pechos e intentando meterse desnuda en la cama en la que descansa Tirante, lo que hace huir a éste despavorido (de nuevo un comportamiento bastante poco heroico). La Emperatriz anima a Hipólito a poseerla sexualmente, lo que éste lleva a efecto con la mayor prontitud en el suelo mismo de su alcoba. Concentrada en los goces sexuales que le proporciona esta relación, que tiene

tintes incestuosos (la Emperatriz identifica a Hipólito con su hijo muerto), ésta parece insensible a la muerte de Tirante, su hija y su marido.

Es evidente que los tres personajes femeninos que cita el cura en su juicio representan e ilustran una nueva realidad en el amor, abiertamente anti-caballeresca, pues implica una cierta degradación de los ideales que sustentan el género de caballerías así como un desenmascaramiento de su carácter literario y poco realista. Se produce así un choque de esferas, entre los ideales y códigos literarios evocados por la evidente conexión del libro con el género caballeresco, y representados por los personajes en principio herederos de los mismos por su *status* y caracterización, y una realidad más vulgar y ordinaria que ellos mismos (incluyendo a Tirante y exceptuando a Carmesina) asumirán con su propio comportamiento, y que encarna sobre todo Placerdemivida. Este choque o incongruencia es una de las características esenciales de la parodia, y es el mismo choque que aparece en el *Quijote*, donde los ideales literarios que el hidalgo representa aparecen enfrentados a, y degradados por, 1) él mismo, su anti-heroica condición de hidalgo viejo y loco, y las situaciones a que ello le lleva, y 2) una realidad que los demuestra inoperantes y de la que se erige en portavoz Sancho Panza. De manera similar, en el *Tirante* los códigos literarios amorosos aparecen degradados por 1) el anti-heroico comportamiento de los personajes que deberían sustentarlos (empezando por Tirante, y siguiendo por la Viuda y la Emperatriz), y 2) por el conflicto de estos códigos ideales tal y como todavía los sustenta Carmesina con una nueva realidad que los demuestra obsoletos y de la que se erige en portavoz Placerdemivida. Esa nueva realidad anti-caballeresca también aparece en el ámbito del combate, y a ella hace alusión el cura en el pasaje en su referencia a Quirieleison y el alano, pues en el *Tirante* ya no hay monstruos y fieras, sino un simple perro con el que Tirante combate como un perro, a dentelladas, ni gigantes o jayanes, sino hombres grandes que parecen temibles pero luego se mueren de pena. Martorell, por tanto, lleva a cabo una transferencia del género de caballerías a una esfera más realista —los combates con seres extraordinarios se transforman en combates con seres ordinarios (y más tarde en la guerra colectiva), el amor idealista cortés en amor naturalista y sexual— y a este proceso de adaptación realista se refiere precisamente el cura acto seguido, en la segunda parte de su alabanza («comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas»). Pero de este proceso resulta a veces la incongruencia con la tradición literaria anterior y por tanto la parodia.

Cervantes, por tanto, reconoce en todos estos episodios y personajes el germen de la parodia realista, de esa distancia frente a los modelos literarios previos que resulta de su confrontación con una nueva realidad. Nótese que hablamos de parodia, y no de sátira, y evidentemente no de parodia de los libros de caballerías hispánicos del XVI, que son posteriores, sino del género de caballerías del que éstos descienden, que nace a finales del siglo XII con Chrétien de Troyes y se desarrolla y extiende por toda Europa (incluyendo España y sobre todo Cataluña) a partir del siglo XIII. Martorell se distancia respecto a prácticas y convenciones literarias pasadas (parodia) tanto en el combate como en el amor, como hemos visto, al actualizarlas y adaptarlas a una nueva realidad; otro tema diferente es si lo hace también respecto a las prácticas y valores caballerescos contemporáneos (sátira), respecto a la caballería formal del XV, algo que, sin atreverme a negar, me parece más dudoso teniendo en cuenta la vida de Martorell y el hecho de que

lo que a nosotros nos parece ridículo puede que no se lo pareciera a él. En cualquier caso, está claro que Cervantes se refiere en el pasaje al contenido paródico del *Tirante*, ya que enumera precisamente los elementos que sustentan esta lectura paródica de la obra, y que es la parodia del género de caballerías y no la sátira de los valores caballerescos lo que interesará a Cervantes en el *Quijote*. Las luchas con el alano y Quirieleison son una versión realista de lugares comunes del género de caballerías, las luchas con bestias y gigantes, que contrasta irónicamente con ellos proyectando una sombra paródica. El amor naturalista representado por Placerdemivida, la Viuda, y la Emperatriz, contrasta con las formas de amar de los personajes literario-caballerescos que les preceden, lo que crea un choque paródico entre el comportamiento de estas mujeres y las expectativas literarias del lector. En el momento en que este enfrentamiento se produce entre este comportamiento, esta nueva realidad amorosa, y las expectativas literarias de otros personajes, en este caso Carmesina, el conflicto paródico queda dramatizado en el seno de la propia obra como el conflicto entre la literatura y la vida, el gran hallazgo del *Quijote*, y es por tanto el germen de dicho hallazgo.

II. En la segunda parte de su comentario el cura formula la polémica condena a galeras al autor por no haber hecho todas esas necedades de industria, es decir, por no hacerlas con un propósito deliberado, por no ser consciente del potencial paródico y del alcance artístico de lo que hacía. Cervantes evidentemente pensaba que, pese a su dimensión paródica, la obra no responde a un propósito paródico consciente, o, en otras palabras, encontraba elementos en la obra (a los que no se refiere el cura, de ahí el problema) que le hacían dudar de esta intención paródica o de que Martorell tuviera una intención clara. Aunque el razonamiento cervantino que va de estos elementos a negar tal intención en Martorell sea cuestionable, su actitud no está tan alejada de la de muchos tirantistas que reconocen los elementos paródicos del *Tirante* al tiempo que insisten en que no es una parodia. La misma idea, aunque encubierta en una siempre problemática negación de intención, late en las palabras de Cervantes, y sorprende que hayan buscado tan variopintas interpretaciones para convertir la condena en elogio cuando el juicio de Cervantes es en el fondo muy similar al suyo. La razón de esta ceguera tal vez radique en su reticencia a admitir, cegados por la modernidad del *Tirante*, que esta obra, pese a sus considerables innovaciones, sigue siendo básicamente un *romance* de caballerías, y esto es lo que lleva a Cervantes a negarle un propósito paródico o al menos un propósito claro.

Para entender esto es necesario realizar una distinción preliminar entre el *romance* como modo y como género. Como género se refiere al relato de caballerías medieval al que nos hemos venido refiriendo hasta ahora; como modo a un tipo de ficción idealista, caracterizado por un tipo de relación con la realidad diferente de la que se ha dado en llamar *realismo* (que es la que encontramos en la novela, por ejemplo), y que se observa en géneros de diferentes épocas (no sólo el caballeresco medieval, sino también el griego o bizantino del mundo antiguo o el pastoril del Renacimiento)⁴. Esta relación se

⁴ El estudio del *romance* como modo aparece en Northrop Frye, especialmente en su obra *The Secular Scripture*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, de la que tomo algunas ideas, y en Gillian

caracteriza por la presencia de una doble perspectiva vertical que está ausente en la ficción realista. El *romance* presenta dos mundos contrapuestos y de raigambre mítica, uno ideal superior y uno demoníaco inferior, y esta bipolaridad se expresa básicamente en la separación de los personajes en héroes y villanos, y ocasionalmente en la presencia de criaturas y elementos maravillosos pertenecientes a uno y otro mundo. Además, la acción en este universo bipolar responde siempre a un principio rector superior, situado por encima de las voluntades de los personajes y de las leyes de causa y efecto del mundo físico inferior, y que puede ser simplemente la casualidad, la fortuna, o la Providencia Divina. En consecuencia, la motivación y el ordenamiento de la acción narrativa no es causal sino casual, pues se basa en la intervención de un azar o un dios que ordena y determina las peripecias de los personajes. Este doble ordenamiento vertical se rige por la ley del deseo y no por las de la probabilidad. En el mundo superior del héroe se proyecta idealizadamente lo que se desea, las cualidades y los valores que el autor y el lector aprecian, una realidad positiva, y en el inferior lo que se teme, una realidad negativa. Y el ordenamiento casual, desde arriba, de la acción cumple los deseos de autor y lector, muchas veces frustrados por la realidad. A través de estos deseos, temores, e ideales, se filtra la realidad, pues ésta determina la forma en que éstos se materializan en personajes, escenarios, y acción. Por eso en cada época el *romance* toma diferentes formas genéricas dependiendo de la sociedad y la realidad que las produce.

La consideración del *Tirante* como *romance* a pesar de sus considerables innovaciones se basa no tanto en el género como en el modo. Aunque se repiten muchos de los motivos y convenciones del género de caballerías, especialmente en la primera parte —un héroe de origen bretón, al que no sólo se compara con héroes artúricos como si éstos hubieran tenido existencia real sino que además se dice que proviene del linaje de Arturo, se dirige a la corte del rey de Inglaterra y prueba su valía en una sucesión de combates singulares—, según avanza la novela la guerra sustituye al combate singular, el sexo al amor cortés, y el relato toma derroteros bastante diferentes. Si nos limitamos al género hay que admitir que el *Tirante* es un libro diferente, cuya profunda dependencia de la realidad contemporánea llevó a Martín de Riquer (1974) a llamarlo «novela de caballerías» por oposición a los «libros de caballerías» como el *Amadís*, y a Vargas Llosa (1969) a calificarla como «novela total». Sin embargo, y esto es lo que detecta Cervantes bajo la intensa presencia de la realidad y la parodia, y lo que hace que la distinción de Riquer, lo mismo que el apelativo de Vargas Llosa, no sea demasiado afortunada en su elección del término «novela», el autor valenciano sigue apegado al *romance* en cuanto que modo de representar la realidad a través de una doble perspectiva vertical. Es evidente que el mundo que presenta el *Tirante* sigue dividido en dos ámbitos claramente diferenciados. Aunque la separación entre un mundo superior deseable y uno

Beer, *The Romance*, London, Methuen, 1970. En el ámbito hispánico, concretamente en el cervantino, Edward C. Riley es el crítico que mejor ha entendido este significado más profundo de *romance* como modo que se metamorfosea en diferentes géneros (véase su «Teoría literaria», en J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, eds., *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 293-322, y «Cervantes: Una cuestión de género», en George Haley, ed., *El «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 37-51).

inferior indeseable se plantea en términos más realistas al localizarse en una geografía real y un ambiente histórico que tiende a nivelar sus perfiles míticos, ésta sigue presente en términos religiosos y también políticos en la clara polaridad entre el mundo cristiano del héroe y el pagano que lo amenaza y contra el que combate. Esto se traduce en lo que a caracterización se refiere en la nítida separación entre héroes y villanos, que de nuevo no es tan tajante como en otros *romances* pero sigue presente. Tirante, pese a sus rasgos más humanos y realistas, sigue siendo el héroe de cualidades superlativas, no el más fuerte pero sí el de mayor resistencia física, el más inteligente, astuto, y valiente, el mejor capitán, el mejor gobernador, el más hermoso, generoso, y compasivo, el campeón supremo de la fe católica. Frente a él están los villanos, tanto «interiores» —el Duque de Macedonia, mezquino, celoso, sospechoso de haber asesinado al hijo del Emperador— como «exteriores» —los paganos, no sólo enemigos de verdadera religión, sino traidores y crueles, como demuestran los caudillos que desafían a Tirante a combate singular con ánimo de traicionarle—. Esta perspectiva vertical parece diluirse cuando el caudillo que acoge a Tirante en Berbería aparece como un ser generoso y bueno, pero finalmente resulta ser un villano. Lo mismo ocurre a la inversa, cuando el rey de Etiopía, Escariano, que es la encarnación más clara de la barbarie pagana con sus asesinatos despiadados, se arrepiente de sus crímenes y deja de ser un villano para aliarse con Tirante y luchar con él contra los otros reyes paganos. Sin embargo, esta transformación coincide con su conversión al cristianismo, de modo que permite reproducir el conflicto pagano-cristiano dentro del propio mundo pagano y mantener así la perspectiva vertical. Las transgresiones de la perspectiva vertical sirven así en última instancia para restablecerla y reforzarla. El segundo principio de verticalidad típico del *romance* está presente en el *Tirante* todavía con mayor claridad. El ordenamiento providencial del acaecer, la concepción providencialista del universo, aparece claramente: 1) en la forma en que vencer en el combate o en la batalla implica la ayuda y la voluntad de Dios y por tanto que Éste y la verdad están del lado del vencedor, bien sea Tirante, bien el ejército cristiano; 2) en los signos que señalan a Tirante como el elegido de los cielos para conquistar y cristianizar Berbería y en el cumplimiento de tales signos a través de un providencial naufragio que le lleva a esta tierra, lo que a su vez le permitirá utilizar su nuevo poder para regresar y salvar al Imperio, aunque no antes del providencial reencuentro con Placerdemivida; y, finalmente, 3) en los milagros que salpican la historia, prueba evidente de la intervención divina en las acciones de los hombres. La acción, finalmente, responde claramente al sueño de cumplimiento de deseos que da forma al *romance*, tanto en el plano individual como en el colectivo. Tirante asciende de simple caballero de fortuna a liberador y heredero del Imperio Griego, y eso tras conquistar toda Berbería y convertir a millares de paganos. Tales logros representan los sueños insatisfechos de una sociedad frente a una realidad muy diferente que los frustraba (el creciente poder pagano y la caída de Constantinopla). La irónica muerte del héroe (por enfermedad) deja un sabor amargo y nos recuerda, junto con los episodios que hemos analizado y la intensa presencia de la realidad contemporánea, que no estamos ante un *romance* de caballerías al uso. Pero esta realidad sigue mediatizada por las leyes del deseo y por la doble perspectiva vertical, que, recordemos de nuevo, no excluye la realidad, simplemente la filtra en mayor o menor medida.

III. A la luz de este análisis y del oscuro pasaje podemos llegar a una serie de conclusiones sobre el *Tirante*, el *Quijote*, y la relación entre ambos. En lo que se refiere al primero, no cabe duda de que Martorell sigue apegado al modo característico de representar la realidad del *romance* de caballerías, aunque la realidad que represente sea nueva y empiece a devorar con su intensa presencia la perspectiva que la filtra. Este apego es evidentemente lo que hace dudar de las intenciones de Martorell no sólo a Cervantes por boca del cura, sino a muchos críticos, y es la raíz de la ambivalencia y ambigüedad fundamental del texto, que se escapa a toda clasificación y oscila entre lo caballeresco y anti-caballeresco, la parodia y la exaltación. La clave de tal oscilación tal vez sea que en el *Tirante* se encuentra efectivamente el germen de la parodia realista que Cervantes alaba en el pasaje, pero Martorell parodia el género (al menos en ciertos aspectos) desde el mismo modo, el *romance*, lo que crea esa ambigüedad en cuanto a su posición paródica y su intención, y esto es lo que le recrimina Cervantes, que lo hará desde un nuevo modo, el *realismo* de la novela. Por eso, como bien indicó Dámaso Alonso (1961), la confrontación en el *Tirante* entre idealismo y positivismo, entre el género de caballerías y la nueva realidad, no es conflictiva sino *armonizadora*, no se produce en términos de oposición, como en el *Quijote*, sino de adaptación, y a esa diferencia hace alusión el juicio de Cervantes.

La diferente posición de ambos autores frente al género de caballerías puede ser aclarada si tenemos en cuenta que, como ha argumentado recientemente Linda Hutcheon⁵, la parodia se define «formalmente» como una imitación distanciada y crítica, que pone de manifiesto las diferencias más que las similitudes frente a los textos imitados, y «pragmáticamente» por una variedad de intenciones o efectos perseguidos que van desde el respeto al modelo a la burla sangrante. La novedad de este planteamiento y su utilidad para el caso del *Tirante* radica en que la parodia no implica necesariamente burla, sólo distancia crítica. Formalmente, el *Tirante* posee elementos paródicos, pero la distancia paródica que éstos delatan es respetuosa y conservadora, no burlesca y destructiva. Esta duplicidad es la que recogen las aparentemente contradictorias palabras del cura. Los elogios de Cervantes, y la afinidad entre ambos autores, deben situarse en el terreno formal, y la crítica, como la interpretación de Sanvisenti pone de manifiesto, en el pragmático, en el de las intenciones, en el que ambos autores difieren radicalmente. Cervantes encuentra el germen de la parodia realista en el *Tirante*, en ambas obras aparece la misma confrontación del género de caballerías con una nueva realidad, pero en Martorell la parodia es respetuosa, en Cervantes burlesca, y de ahí la crítica. Cervantes da la espalda definitivamente al género caballeresco y lleva la parodia que se apunta en *Tirante* a sus últimas consecuencias, narrando no cómo el héroe capaz de vencer en el universo literario caballeresco tradicional (representado por las aventuras de Tirante en la corte inglesa) se transforma y adapta a una nueva realidad en gran medida anti-caballeresca (la del amor y la guerra en la corte de Constantinopla), sino cómo un anti-héroe anclado en esa tradición literaria se estrella en esa realidad.

⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, London, Routledge, 1991 (1985).

Por supuesto se puede argüir que Cervantes no es justo al negarle a Martorell una intención paródica porque su distancia paródica es distinta, al negarle un propósito claro porque su propósito es diferente, en definitiva, al negarle intención artística en sus logros por el mero hecho de que las intenciones de Martorell no son las suyas. Y así es, en efecto. Pero la crítica cervantina está más justificada si tenemos en cuenta las implicaciones artísticas de esta discrepancia de intenciones, implicaciones que Cervantes sin duda percibe y que son la razón última de dicha crítica. La parodia en Martorell, como hemos dicho, surge de su intento de adaptar el género de caballerías a una nueva realidad para renovarlo, en Cervantes del enfrentamiento del mismo a una nueva realidad para ridiculizarlo. El resultado es que el primero expande el género incluyendo nuevas realidades, mientras que el segundo muestra precisamente su incapacidad de incluir otras realidades antagónicas y crea un nuevo modo que pueda hacerlo. Por tanto uno lleva a cabo una transformación del «género» en virtud de una nueva realidad, el otro va más allá, a una transformación del «modo» de representar la realidad para crear un nuevo modo de relación entre literatura y realidad, la novela. Así pues, Cervantes está acusando a Martorell de no haber visto las enormes posibilidades de la parodia realista que tiene en sus manos, que son ni más ni menos que las posibilidades de la novela. En este sentido le faltó propósito, le faltó «industria». El propósito paródico o artístico que le faltó a Martorell, equivale pues, en última instancia, al propósito novelístico que le sobró a Cervantes, aunque éste nunca hubiera podido llamarlo así porque la novela, en el sentido moderno del término, aún no estaba inventada. Estaba siendo inventada mientras el cura pronunciaba su juicio.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., «*Tirant lo Blanc*, novela moderna», en *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 201-53.
- Arnold, H. H., «The Most Difficult Passage of *Don Quijote*», *Modern Language Notes*, 50, 1935, pp. 182-85.
- Aylward, E. T., «*Tirant lo Blanch* and the Artistic Intent of Joanot Martorell», *Hispanofilia*, 28, 1985, pp. 23-32.
- Bandera, C., «Cervantes frente a *Don Quijote*: violenta simetría entre la realidad y la ficción», *Modern Language Notes*, 89, 1974, pp. 159-72.
- Bates, M., «Cervantes' Criticism of *Tirant lo Blanch*», *Hispanic Review*, 21, 1953, pp. 142-44.
- _____, «Cervantes and Martorell», *Hispanic Review*, 35, 1967, pp. 365-66.
- Centeno, A., «Sobre el pasaje del *Quijote* referente al *Tirant lo Blanc*», *Modern Language Notes*, 50, 1935, pp. 375-78.
- Díaz-Valenzuela, O., «Sobre el pasaje más oscuro del *Quijote*», *Hispania*, 16, 1933, pp. 149-153.
- Eisenberg, D., «Pero Pérez the Priest and His Comment on *Tirant lo Blanch*», *Modern Language Notes*, 88, 1973, pp. 321-30.
- Fernández-Turienzo, F., «El "pasaje más oscuro" del *Quijote* y las ideas estéticas de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 21, 1983, pp. 51-72.
- Maldonado de Guevara, F., «El dolo como potencia estética», *Anales Cervantinos*, 1, 1951, pp. 133-57.
- Mendizábal, R., «Más notas para el *Quijote*», *Revista de Filología Española*, 12, 1925, pp. 180-84.
- Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la Novela*, vol. I, en *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Santander, C.S.I.C., 1943 (1905), vol. 13.
- Montolú, M. de, «El juicio de Cervantes sobre el *Tirant lo Blanch*», *Boletín de la Real Academia Española*, 29, 1949, pp. 263-77.
- Nicolau d'Olwer, L., «*Tirant lo Blanc*: Examen de algunas cuestiones», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 1961, pp. 131-54.
- Palacín Iglesias, G. B., «El pasaje más oscuro del *Quijote*», *Duquesne Hispanic Review*, 3, 1964, pp. 1-18.
- Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966 (1962).
- Riquer, Martín de, «"Echar a galeras" y el pasaje más oscuro del *Quijote*», *Revista de Filología Española*, 27, 1943, pp. 82-86.
- _____, «Introducción», en Joanot Martorell, *Tirante el Blanco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- Sansone, G., «Ancora del Giudizio di Cervantes sul *Tirant lo Blanch*», *Studi mediolatini e volgari*, 8, 1960, pp. 235-53.
- Sanvisenti, B., «Il passo più oscuro del *Chisciotte*», *Revista de Filología Española*, 9, 1922, pp. 58-62.
- Solà-Solé, J. M., «El *Tirant* i el *Quixot*», en *Miscel·lània Aramon i Serra*, Barcelona, Curial, 1980, vol. 1, pp. 543-52.
- Torres, A., *El realismo del «Tirant lo Blanch» y su influencia en el «Quijote»*, Barcelona, Puvill, 1979.
- Vaeth, J. A., «*Tirant lo Blanch*: A Study of its Authorship, Principal Sources and Historical Setting», New York, Columbia University Press, 1918.
- Vargas Llosa, M., «Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*», *Revista de Occidente*, 70, 1969, pp. 1-21.
- Warren, F. M., *A History of the Novel Previous to the Seventeenth Century*, New York, Holt, 1895.