

Stephanie Béreiziat-Lang*

‘Espejos’ distorsionados – usurpación de poder y subversión literaria en *Tirant lo Blanc*

<https://doi.org/10.1515/iber-2018-0018>

Resumen: En *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, el caballero aspira al dominio sobre el Imperio de Oriente y con ello sobre el propio discurso caballeresco. Mediante un juego de disimulos y desvíos ópticos, la figura del héroe sin embargo se oscurece. Este artículo analiza cómo a través del discurso especular de una conquista amorosa aparentemente cómica el texto camufla el legado ideológico de la conquista musulmana. Al mismo tiempo, la vacuidad del héroe constituido por los meros reflejos turbios de sus ‘dobles’ revela la propia caballería como un simulacro discursivo potencialmente usurpador.¹

Palabras claves: *Tirant lo Blanc*, novela caballeresca, poder, voyerismo, simulacro

Abstract: In Joanot Martonell’s *Tirant lo Blanc*, the chivalric hero aspires to conquer the Eastern Roman Empire and, at the same time, to control the proper chivalric discourse. Yet, his character is blurred by a complex play of dissimulation and optical redirections. This contribution analyses how the text camouflages the ideological dimension of the Muslim conquest with the help of a specular discourse, an (apparently comical) amorous conquest. At the same time, the vacuity of the hero’s character, constituted by the turbid reflections of his own ‘dobles’, reveals the proper chivalric discourse as a mere simulacrum with an usurpatory potential.

Keywords: *Tirant lo Blanc*, chivalaric novel, power, voyeurism, simulacra

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco de la unidad de investigación (SFB) 933, ‘Material Text Cultures’, de la universidad de Heidelberg.

*Corresponding author: Dr. Stephanie Béreiziat-Lang, Romanisches Seminar, Universität Heidelberg, Seminarstr. 3, 69117 Heidelberg, E-Mail: stephanie.lang@rose.uni-heidelberg.de

1 *Tirant lo Blanc*² – *speculum obscurum*

„Totes les coses del món són més en openió que en fet“ (TB I, 287) – así dice el Soldán, uno de los soberanos musulmanes contra los cuales Tirant lo Blanc entra en batalla durante su conquista de África. La frase, aunque en boca de un enemigo de la fe cristiana, parece ser una clave metapoética de toda la obra de Joanot Martorell, ya que resume la idea de que los ‘hechos’ son manipulables por la visión de cada uno. En el prólogo del *Tirant*, sin embargo, Martorell afirma la utilidad moral de su narración y vincula la narración de los hechos del caballero bretón a la idea de crear ‘claredad’ y dejar entrever al lector un reflejo fiel de virtud. Este prólogo que juega con varios intertextos y tópicos prologales³, presenta el texto como un ‘espejo de príncipes y caballeros’⁴, un tratado moral que se propone aportar ejemplos edificantes para asegurar la conformidad de los cortesanos, caballeros o futuros dirigentes de estado con las reglas de cortesía y de buen gobierno: “[És] molt condecant, útil e expedient deduir en escrit les gestes e històries antigues dels hòmens forts e virtuosos, com sien espills molt clars, exemples e virtuosa doctrina de nostra vida” (TB I, 23). Ahora bien, me parece que más que un “espill molt clar”, el texto de Martorell viene a ser un *speculum obscurum* en el cual se ofuscan y deforman sistemáticamente los ‘hechos’ y los modelos literarios. En *Tirant lo Blanc*, la puesta en abismo, la mirada indirecta y los reflejos distorsionados de intertextos dejan entrever una deformación del código cortesano y caballeresco, una subversión de las estructuras de poder, tanto como un juego deliberado con los precursores literarios. En esta novela “anti-caballeresca” (Hauf i Valls 1995: 111) los códigos sociales de las novelas artúricas vienen a ser un mero espejismo, resultantes de una estética y ética del

2 La novela caballeresca, publicada en Valencia en 1490, cuenta las aventuras del caballero ficticio Tirant lo Blanc, que sale de Bretaña, viaja por toda Europa y el Norte de África ganando torneos y batallas contra musulmanes, y al reconquistar Constantinopla de los turcos, conquista también a la princesa Carmesina, hasta llegar él mismo al trono del Imperio Romano de Oriente. En esta contribución, no tomaré en cuenta los debates sobre la autoría compartida de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, concentrándome en la propia lógica interna del texto. Las citas de la novela (ed. Riquer 1983) vienen con la sigla TB, seguida de volumen (I / II) y página.

3 Ver Pujol 2002: 19–22, Badia 1993.

4 Cf. el ciclo de obras con el mismo nombre, cuyo primer texto, de Diego Ortúñez de Calahorra, salió impreso por primera vez en 1555. Otros ‘Espejos’ son, por sólo nombrar algunos, el *Libro primero del espejo del príncipe cristiano* de Francisco de Monzón (1544) o el *Espejo de verdadera nobleza* de Diego de Valera (segunda mitad siglo XV), antecedentes todos del famoso *Libro del cortegiano* de Baldassare Castiglione. Ver Gómez Montero 1992.

simulacrum que ya no distingue lo 'verdadero' de su copia vacía.⁵ En esta óptica, no sólo se cuestiona el supuesto 'realismo' del *Tirant*,⁶ sino que se esclarecen las estrategias de deformación textual e ideológica.

Es significativo que ya en la 'dedicatòria' Martorell marque el texto como una deformación, como una traducción del inglés al portugués y luego al valenciano: "si defalliments alguns hi són, certament, senyor, n'és en part causa la dita llengua anglesa, de la qual en algunes partides és impossible poder bé girar los vocables", se excusa Martorell (TB I, 22). A pesar de jugar con un tópico de la reescritura medieval,⁷ el texto admite ser el resultado de un proceso de translación fallida, de un doble desplazamiento o disimulo. De hecho, el desplazamiento intertextual es el rasgo más característico y más estudiado del *Tirant*⁸, pero me parece más interesante constatar que Martorell disimula sus 'fuentes' e incluso las disfraza: Cuando, por ejemplo, el joven Tirant recibe su primer enseñanza caballeresca del Conde Guillermo de Varoic, este caballero disfrazado de ermitaño le recita pasajes del *Llibre de l'ordre de cavalleria* de Ramón Llull, mientras que el texto afirma que se trata del *Arbre de batailles* de Honoré Bouvet (TB I, 67).⁹

¿Nos encontramos, pues, frente a un mero "joc entre literatura i més literatura", como quiere Rafael Beltrán (1993: 130)? Es un juego, sí, pero uno que, como los numerosos torneos que Tirant afronta, se juega "a tota ultrança" (TB I, 92). El sujeto del *Tirant* es nada menos que la lucha por el dominio del mundo – "ésser senyor del món" (TB II, 183). La trama global del *Tirant* que consiste en disolver la dinastía

5 Ya el torneo, modo preferente de la caballería cortesana, constituye el "paso de la competición al simulacro, del *agon* al *mimesis*" o bien un "desplazamiento desde [la] realidad social a la irreal realidad caballeresca" (Cátedra 2002: 75). Por su aspecto mimético, la fiesta queda relacionada a los conflictos reales (guerreros), como un reflejo mutuo, dando, al revés, un aire de 'fiesta' a la guerra (como también constata, por ejemplo, Georges Bataille).

6 Vargas Llosa ve en el *Tirant* una primera 'novela moderna' camino al realismo decimonónico (1991: 10–11). Para el supuesto 'realismo' ver Riquer 1990. Desde otra perspectiva, Goldberg constata la creación literaria de un "different unreal world": en el modo literario, "the reflection of the real world is oblique, not necessarily direct" (1984: 380). Según Martínez Romero, la 'verosimilitud' tiene que buscarse menos en las referencias extratextuales que en "l'adequació al model" literario (2000: 93).

7 Para el debate en torno a este pasaje del 'Prólogo', ver Badia 1993.

8 Para el estudio de las 'fuentes' e intertextos literarios del *Tirant*, ver Pujol 2002, Badia 1993, Schönberger 1991. Según Pujol, la novela es "el millor testimoni quatrecentista de l'impacte, la recepció, la lectura i la redibilitat literària i cultural dels transllats d'obres llatines i de les novetats que, filtrades o no per la traducció al català, anaven arribant d'Itàlia" (2002: 96).

9 Un segundo ejemplo de este disimulo y entrelazamiento de fuentes sería la escena en la cual Martorell pone en boca del Rey Artus un resumen del *Dotzé del Crestià* de Eiximenis (cf. Badia 1993: 56). En los dos ejemplos se disimula igualmente la procedencia 'catalana' de las fuentes, y se opera una 'falsa' transculturación.

imperial de Constantinopla para coronar primero al propio Tirant y luego a su sobrino Hipòlit, ilustra una nueva movilidad social con toques meritocráticos, contra las antiguas autoridades reales.¹⁰ Pero, a mi modo de ver, la cuestión de poder se negocia en el texto de Martorell no tanto en las alusiones a detalles sociopolíticos más o menos ‘realistas’, sino precisamente mediante un juego discursivo de la deformación, que es un juego nada gratuito. En su lucha por el poder imperial, el bretón *parvenu* lleva a cabo tres ‘conquistas’ cuyos discursos entran mutuamente en conflicto, se reflejan y se contaminan: tiene que conquistar las tierras musulmanas para (re-)integrarlas al imperio griego, quiere conquistar a la princesa (de manera erótica, se entiende) y, al mismo tiempo, tiene que adquirir honor y credibilidad dentro del marco codificado por los discursos caballerescos y cortesanos. Como caballero-pícaro, Tirant se mueve constantemente entre los códigos del perfeccionamiento caballeresco (físico, espiritual y moral) y la lógica carnavalesca de un continuo juego de disfraces¹¹, que le permite esconder sus intereses eróticos y materiales con un ‘ingenio’ casi picaresco.¹²

El potencial ideológico del *Tirant* se despliega precisamente en este juego de reflejos discursivos, vinculando la cuestión del poder a un juego de perspectivas. De hecho, el texto llega a problematizar el propio ‘lugar’ del poder, su situación en el texto y en el mundo: En el *collage* de discursos y perspectivas superpuestas, se ofusca o desdibuja la imagen del propio Tirant.¹³ Dejando dudoso o incluso

10 Para las estructuras nobiliarias del siglo XV catalán, y la separación de *caballería* y nobleza y la metamorfosis del “caballero” al “caudillo”, ver Penzkofer 1997: 101–102. En la novela, los caballeros se autoproclaman pequeños reyes (“cascú de nosaltres presumeix ésser un petit rei en sa terra”, TB I, 225), por su mayor popularidad y grado de agencialidad (cf. el rey “proferí molt e féu poc”, TB I, 166). El ejemplo más destacado de esta actitud es Felip, el hijo del rey de Francia que necesita la ayuda del Tirant para ser visto como rey legítimo. Ver también Martínez Romero 2000: 100.

11 El *Tirant* parece reunir, dentro de un solo texto, algunas de las características de la oscilación “entre carnaval y conversión”, entre pícaros y peregrinos, que Ehrlicher ha constatado para la temprana edad moderna (2010: 20). En el trayecto rumbo a Constantinopla se superponen ciertamente el motivo literario de la ‘queste’ artúrica del Santo Grial, la exigencia cristiana de las peregrinaciones mayores y un afán descubridor pre-colonial.

12 El texto es habitualmente visto como un documento del cambio epocal entre ‘Edad Media’ y ‘Renacimiento’, ver Yates 1980, Badia 1993. Vargas Llosa ve en el texto un “canto del cisne” de la Edad media (1991: 90). Si aludo a la ‘pícarización’ de la novela de caballerías, doy cuenta de un acercamiento, en el *Tirant*, a la ‘visión del mundo’ del *homo faber* del siglo de oro, de la ‘sprezzatura’ de un Castiglione e incluso del *ingenium* barroco de un Gracián. Resalta, en toda la novela, la valoración del *ingenium* (‘enginy’). Ver también el diálogo moral sobre la supremacía de la fuerza o del ingenio (“¿ésser fort e no destre ni ginyós, o molt destre e ginyós e no fort?”, TB I, 131).

13 Para la cuestión del “ambiguous hero”, ver también Yates, quien ve esta ambigüedad tanto en el hiatus entre modelos artúricos anacrónicos y la adaptación a un “scepticism, the positivism and

vacío el lugar del héroe, el texto reúne en sí mismo un discurso hegemónico y eventuales contra-discursos y deviene, él mismo, este “point de renversement” constante que Foucault atribuye a la relación entre poder y resistencia (2004: 242).¹⁴ Así, el texto ya no estructura de manera coherente el “champ d’action éventuel” de los protagonistas (ibid: 237) ni las lecturas posibles de sus trayectorias. Veremos cómo, reduciendo la imagen del héroe a un reflejo discursivo precario e incierto, el texto de Martorell pone al propio lector en la situación de ‘gobernar’, es decir, con Foucault, estructurar el campo caótico de las referencias, identificar discursos y contra-discursos¹⁵ y, en último término, juzgar al héroe y a sí mismo como su ‘doble’.

2 Tirant como ojo y punto ciego: El poder del voyerismo

Quien tiene que ‘ver claro’, es el lector, nos indica el prólogo. Pero también para el protagonista, todo apunta hacia el ‘poder ver’, poner al desnudo y someter a su mirada el objeto de su deseo. Las dificultades que en ello encuentra remiten a un *assujettissement* inestable tanto de los discursos como del Otro.

Ha sido observado repetidamente¹⁶ que en el *Tirant* el discurso amoroso refleja directamente el discurso guerrero. La conquista de la princesa Carmesina es otra de las tantas batallas y acaba, después de centenas de discusiones cortesanas, con la victoria erótica del Tirant, i. e. “com [...] vencé la batalla e per força d’armes entrà lo castell” (TB II, 338). Si el vocabulario parece adecuado en el campo guerrero, corresponde a un claro equívoco discursivo en el ámbito amoroso cortesano. A punto de ser violada, la princesa le reprocha a Tirant precisamente esta confusión de los campos de acción:

the man-centred outlook of a new age” como en constituer un “problematic hero in a modern sense” (1980: 182). Según él, en la novela se interpenetran “myth and the reality” (ibid.: 191), “courtesy and passion, rhetoric and reality” (ibid.: 193).

14 En el breve texto “Pourquoi étudier le pouvoir. La question du sujet”, Foucault escribe: “Toute relation de pouvoir implique donc [...] une stratégie de lutte sans que pour autant elles viennent à [...] se confondre. Elles constituent l’une pour l’autre une sorte de limite permanente, de point de renversement possible.” (2004: 242).

15 “L’exercice du pouvoir consiste à conduire des conduites et à aménager la probabilité [...]. Gouverner, en ce sens, c’est structurer le champ d’action éventuel des autres.” (ibid.: 237).

16 Ver Schönberger 1991, Yates 1980: 189.

Mon senyor Tirant [...] no siau cruel; no penseu açò ésser camp ni lliça d'infels; no vullau vençre la que és vençuda de vostra benvolença: cavaller vos mostrareu damunt l'abandonada donzella. [...] Ai cruel, fals cavaller! Cridaré! (TB II, 339)

Como „fals cavaller“ Tirant confunde o camufla voluntariamente los discursos. Oscilando entre la posición masculina y la femenina, el texto somete al falso caballero a una visión ambigua. En cambio, desde la conquista sexual masculina que llega a cumplir su fin, este discurso caballeresco se encuentra en una situación precaria. Estando “damunt”, el Tirant impone su propia versión del discurso y lo invierte en una cuasi comedia burlesca solo aparentemente inocente: Si en el campo de las batallas contra infieles parece seguir el código caballeresco del honor (cf. “L'honor sia mia e lo profit sia de vosaltres.” TB I, 285), en la batalla amorosa le interesa ganar el “profit” concreto y material de Carmesina (su cuerpo, su riqueza) para sí, dando poca cuenta del “honor”.

Si Tirant lucha para imponer su visión del mundo, lo hace mediante una ética del ‘ver claro’ y de una exigencia de mirada total¹⁷, que llega a poner al desnudo a la mujer y, con ella, el discurso cortesano. Visto así, no se equivoca la Viuda Reposada cuando dice de Tirant que “és home cruel [...] qui tot sol té ulls” (TB II, 16). Frente a las “ficcions de poesia” (TB I, 356) de Carmesina y la dimensión alegórica del discurso cortesano/caballeresco, Tirant opone la claridad de la vista y la desnudez retórica.¹⁸

Observemos más de cerca la escena en la cual Plaerdemavida, una de las alcahuetas tirantianas,¹⁹ deja a Tirant esconderse en la habitación de la princesa para asistir a su baño sin ser visto. En la escena se despliega un doble voyerismo,

17 El primer encuentro entre la princesa y Tirant ya muestra este afán de arrojar luz sobre las cosas para mejor ver- y poseerlas: al entrar en la sala oscura de las damas, Tirant abre la ventana y solo entonces las puede ver claramente (“[Tirant] anà a obrir les finestres. E aparegué a totes les dames que [...] havia molts dies que eren posades en tenebres” (TB: 334).

18 Desde el punto de vista del poder desnudo, el discurso codificado de Carmesina se descalifica como poco eficaz. Esta posición discursiva tirantiana será llevada al extremo por su sobrino Hipòlit. Cuando Carmesina quiere significar su amor a Tirant arrancándose tres cabellos, cada uno con determinado sentido alegórico, Hipòlit le contesta: [C]om, senyora!, ¿pensa vostra altesa que s'iam en lo temps antic, que usaven les gents de llei de gràcia? [...] No, senyora, no, que aqueix temps ja és passat. Lo que mon senyor Tirant desitja bé ho sé jo: que us pogués tenir en un llit nua o en camisa” (TB II, 75–76).

19 Desde la perspectiva del ‘deleite’, la dudosa moral de la donzella Plaerdemavida valora más el ‘ver’ que el ‘imaginar’: “[A]quella cosa que és amada quant més se veu més se delita. E per ço jo crec que molt major delit porta lo mirar que no fa lo pensar.” (TB I, 408). Es significativo que a la misma Plaerdemavida se le atribuyen las calidades de “cavalleressa”, tal que su ingenio intrigante se apareja al del propio Tirant. Plaerdemavida dice haber inventado y montado (‘aparellat’) la intriga “amant ma honor e perseguint com a cavalleressa lo que havia principiàt” (TB II, 34).

que juega con el radio visual y el deseo de poner al descubierto lo vedado a la vista:

[Plaerdemavida] obrí la caixa e deixà-la un poc oberta e posà roba dessus perquè neguna de les altres no ho vessen. La Princesa es començà a despullar, e Plaerdemavida li parà lo siti que venia en dret que Tirant la podia molt ben veure. E com ella fon tota nua, Plaerdemavida pres una candela encesa per fer plaer a Tirant: mirava-li tota la sua persona e tot quant havia filat e deia-li:

—A la fe, senyora, si Tirant fos ací, si us tocava ab les sues mans així com jo faç, jo pens que ell ho estimaria més que si el faïen senyor del realme de França. [...]

Tirant tot açò mirava, e prenia-hi lo major delit del món per la bona gràcia ab què Plaerdemavida ho raonava, e venien-li de grans temptacions de voler eixir de la caixa. (TB II, 46)

Plaerdemavida juega con el campo visual del Tirant y excita los deseos tanto del personaje escondido como del lector que supuestamente comparte su placer al desnudar princesas. Aunque desde la estrecha apertura de la caja Tirant no pueda satisfacer enteramente su deseo de la visión total panóptica, Plaerdemavida le proporciona las mejores condiciones de vista. Y más, Tirant se desdobra en la figura de la doncella, mediadora de su deseo, que tiene a la princesa bajo su control. Con René Girard se podría hablar de un triángulo mimético en el cual el deseo se desplaza y se mediatiza doblemente.²⁰ Si el tocar está vedado al Tirant, es gracias a la proyección visual hacia fuera y el desplazamiento de su deseo hacía la mimesis del Otro que consigue aumentar su campo de acción y poseer pieza por pieza el cuerpo de la princesa.

Este potencial visual se ha visto, con claros ecos lacanianos, como la base de la constitución de una subjetividad premoderna, basada en lo visual²¹. Según Burke, el sujeto premoderno se constituye en un campo visual chórico, mediante un “gaze [which] involves a vaste number, an enormous array, of proyecting, intervowen ocular planes” (2000: 25). Así, el sujeto se forma porque ve y es visto.²² Aquí, en cambio, Tirant ve y goza de un poder indirecto sobre el objeto de su deseo, pero no es visto – su presencia se mantiene virtual. Al esconder su *jouissance* en una caja y suprimir sus “grans temptacions de voler eixir”, y al

²⁰ Ver la concepción del „désir triangulaire“ de Girard (1961: 15–18), según la cual el sujeto deseante siempre imita a un modelo que se pone entre sujeto y objeto y figura como „médiateur du désir“. En este „désir selon l’Autre“ el sujeto se ve desplazado y, en último término, alienado del control directo sobre el objeto.

²¹ Como escribe James F. Burke: “[...] existence in the Middle Ages is a process understood primarily (if not completely) in terms of the visual” (2000: 10).

²² Cf. “If the individual exists largely because he or she sees and is seen, then the essence of this person [...] must be created primarily through some variety of visual imprinting [...]”, *ibid.*: 26–27.

camuflar su posición en el campo visual, el estatus de Tirant como sujeto soberano llega a ser problemático.

Si el campo visual de Tirant es limitado y su posición se camufla, el único que ve todo es el lector (él también escondido en su ‘cajita’). Mediante la proyección hacia fuera y la asimilación de lo visto, el lector compensa el campo de acción de Tirant y su intento de erigirse como sujeto soberano. Pero el deseo del lector, mediatizado a través del deseo de Tirant (otro “*désir selon l’Autre*” mediatizado, según Girard), se desdobra una vez más, cuando es mediatizado por las palabras de Plaerdemavida y por el mismo texto: es la misma Plaerdemavida quien indica satisfacer un deseo propio al verse desdoblada en la figura de Tirant.²³ Poniendo en práctica el espectáculo para Tirant, ella admite responder a su propio voyerismo y al deseo de ejercer su poder sobre los deseos de los otros: “lo que jo més desitge és que fésseu lo que jo vull” (TB II, 41). Se abre aquí una dimensión metapoética: el propio texto se entiende como mediador de un deseo erótico que es también una fantasía de poder ver y someter al otro.

Tirant es ‘todo ojo’ (cf. *supra*), pero precisamente este ojo se revela como un mero reflejo del discurso de los otros personajes.²⁴ Son otros los que actúan en su lugar y crean su personalidad al referir sus actos y cualidades, que así sufren importantes cambios de valoración: Tirant es tanto héroe modelo como pícaro descarado²⁵ y encarna, a ratos, tanto al diablo como al propio Mesías²⁶. Ya su propio nombre ilustra esta ambigüedad: “es fa nomenar Tirant lo Blanc, e los seus

23 Aquí, el ‘*désir selon l’Autre*’ (Girard 1061: 15) se realiza de manera más concreta. En la escena del Castell, Plaerdemavida muestra igualmente un claro voyerismo erótico. Después de haber observado una escena erótica nocturna a través del “*forat de la porta*”, la refiere disfrazando lo visto en el relato de un sueño: „Plaerdemavida tenia desig de veure e sentir tot lo fet” (TB I, 365–367).

24 Los méritos de Tirant acumulados en los torneos de la corte del Rey de Inglaterra son únicamente reportados por Diafebus, narrador incierto (cf. TB I, 95–158). El mismo texto omite los hechos de Tirant (“*si totes havia de recitar no hi bastarien deu mans de paper*”, *ibid.* 150), y al Eremita no le parecen creíbles (*ibid.* 113). Para la “*manipulation of perspectives*”, ver también Yates 1980: 185s.

25 Para la manipulación de la figura del Tirant por los personajes secundarios, cf. las escenas alrededor de Kirieleyson de Muntalbà, ver Martínez Romero 2000.

26 Nótese que la santificación pasa, tal y como la constitución del sujeto caballeresco, por los enunciados y discursos de los otros: “*tots los qui en la cambra eren deien que aquest no demostrava ésser cavaller, mas un sant home religiós, per les moltes oracions que dix davant lo Corpus*” (TB: 1126). Es visto como “*espill en lo qual lo saber divinal se representa*” (TB II, 328) o como “*lo llur Messies*” (TB I, 384). Es un mesías, sin embargo, que se esfuerza mucho para parecer como tal: Cuando entra en Constantinopla como triunfador, como Jesús en Jerusalén, no entra humildemente por la puerta, sino se tiene que romper un trozo del muro para que pueda caber su carro y equipaje (cf. TB II, 381): Justo al contrario como aconseja la biblia: “Y otra vez os digo que

actes són ben negres” (TB I, 134). Un marinero resume así los rumores de la gente, augurios sobre su futuro que no se alejan tanto de la verdadera trama²⁷:

E han-nos dit al port [...] que un diable de francès és vengut capità dels grecs, que totes les batalles los venç, lo qual dien que ha nom Tirant. Per ma fe, ell poria haver bons fets així com dien, mas lo seu nom és lleig e vil, per ço com Tirant vol dir usurpador de béns o, més propi parlar, lladre. E creu, segons lo nom, per força ha de seguir les obres [...]. Com haurà vençudes les batalles, emprenyarà la filla [de l'Emperador], après la muller, après matarà l'Emperador, car així ho acostumen de fer los francesos: molt mala gent! (TB I, 371)

Tirant lo Blanc viene a ser una página ‘en blanco’, en la cual se forma un personaje múltiple compuesto desde los discursos polifónicos de los otros²⁸ y de las referencias intertextuales. El héroe constituye el reflejo indirecto de los códigos sociales, del prejuicio de los unos y de los deseos de los otros, y forma un punto vacío (‘blanc’) donde los discursos confluyen. Más que el ‘ojo’ y centro del discurso, viene a ser su punto ciego, el punto de fuga de los reflejos que corresponde a la non-existencia²⁹. Este vacío central viene a ser el campo de acción del lector. Al encontrarse a sí mismo en el lugar que el héroe deja en ‘blanc’, el lector tiene que ocupar este vacío con su propio deseo erótico y sus ansias de poder. Pero tiene también que juzgar sobre los múltiples reflejos discursivos de Tirant: Si se desplaza la posición central del héroe al lector, se le confiere también la soberanía hermenéutica, en un campo semántico que se ofusca cada vez más.³⁰

En este contexto es revelador confrontar la escena del baño con otra escena, en la que la mirada desviada proyecta el radio de acción de Tirant hacia fuera. En el desdoblamiento entre ver y actuar, del Tirant hacia su doble, esta escena revela la dimensión ideológica del trayecto de Tirant.

es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el reino de Dios” (MT 19, 24). Para la santificación del Tirant moribundo, ver Penzkofer 1997: 103.

27 El mismo Tirant, quien escucha los prejuicios, afirma las palabras del marinero: “tu dius una gran veritat” (TB I, 371).

28 Vargas Llosa constata que la rebelión consiste en el reflejo subversivo del dogma, su inversión y distorsión en un “plano intermediario”: “el plano objetivo desaparece, se cruza un plano subjetivo a través del cual pasa la materia antes de llegar al lector” (1991: 54).

29 Cf. “der Fluchtpunkt der Spiegelungen ist die Non-Existenz” (Penzkofer 2000: 263).

30 El mismo texto le parece advertir al lector, en palabras que Plaerdemavida dirige a la princesa: “no pense l’altesa vostra que Tirant sia tal com lo us han pintat” (TB II, 36).

3 Pielas blancas, máscaras negras: Tirant delante del Otro

En la escena de la “Ficció que féu la reprovada Viuda a Tirant” (TB: 776ss), éste se encuentra sujeto a una intriga de la Viuda Reposada.³¹ Para hacerle creer que Carmesina tiene una *liaison* con el jardinero negro, la viuda produce una situación paralela a la del baño. La “ficció” de la Viuda, situada esta vez en el *hortus conclusus* del jardín, consiste en enviar al jardinero a la ciudad, y disfrazar a Plaerdemavida con un “blackface”³², para que juegue con la Princesa en el jardín, mientras que Tirant observa la escena desde una cabaña. Otra vez tiene que ver ‘de sus propios ojos’³³, pero esta vez, el actuar y ver se complican por un juego de espejos que multiplican los planos de ficción y los desvíos de la mirada:

En la cambra havia una petita finestra que mirava dins l’hort, e tot quant se feia se podia bé veure. Emperò la finestra era molt alta que, sinó ab escala, no s’hi podia mirar. La Viuda hagué dos espills grans: l’u posà alt en la finestra, l’altre posà baix en dret de Tirant i en dret de l’altre, e tot ço que es mostrava en lo de dalt, tot resplandia en lo de baix, puix l’una lluna de l’espill estava en dret de l’altra. E per dar-ne major experiència: un home té una nafra en les espatles, com la porà veure? Prenga dos espills e pose l’u en la paret, e l’altre en dret d’aquell espill que vós lo pugau veure; e la plaga representa en lo primer espill, e d’aquell representa en l’altre. (TB II, 124)

Tirant no se fía de la visión de los espejos, sospechando una ilusión óptica, y se pone a romper los espejos, “mirant dins si havia alguna cosa maliciosa que fos feta per art de nigromància” (TB II, 125). Su campo visual es cada vez más precario, y aunque se sube con una cuerda hacia la ventana no consigue ver más, ya que el supuesto jardinero lleva a la princesa a un *séparé* y escapa a la vista.³⁴

31 Pujol discute posibles intertextos del episodio, como la *Fiammetta* boccacciana o la *Tragèdia de Caldesa* de Corella (2002: 156ss), pero insiste más bien en la dimensión cómica, legado también boccacciano (ibid: 176). Beltrán resalta la dimensión teatral del episodio y muestra que las alusiones festivo-religiosas ponen en escena una ‘Pasion’ paralela, para dar paso a un “cathartic theatre (the catarsis culminates in Lausetà’s death)” (1999: 27–28).

32 Nótese la repetida presencia de Plaerdemavida como doble, disfrazado esta vez.

33 „ab los vostres ulls corporals vos ho faré veure” (TB II, 104), o bien: “senyor Tirant, si a les dues hores tocades volreu ésser en lloc secret, poreu veure tot lo que he dit vos he.” (TB II, 124).

34 “E volgué pujar alt en la finestra per veure si veuria més e a quina fi vendrien aquells afers, [...] pres una corda que tallà de la cortina, e passà-la per la biga, e ell pujà alt, e véu com lo negre hortolà se’n portava per la mà a la Princesa en una cambra que dins l’hort havia, a on tenia la sua artelleria per a conrear l’hort e per a son dormir” (TB II, 125).

En realidad, quien “té una nafra en les espatles” es el propio Tirant. El texto pone el dedo en la llaga cuando demuestra los defectos escondidos de éste, visibles sólo desde una perspectiva doblemente desviada. Se refleja aquí la situación del baño, pero disimulando los mismos actores, de modo que la proyección del Tirant ya no alcanza directamente el objeto de su deseo, sino que la proyección se desvía y refleja su propio doble abyecto.³⁵

El jardinero, un hombre negro y musulmán, además de esclavo de la corte³⁶, acumula todos los criterios de Otridad para el sujeto caballeresco que quiere ser Tirant. Es “home de la més vil condició e natura que pogués ésser trobada, e enemic de la nostra santa catòlica fe” (TB II, 126), un “salvatge” y bárbaro peludo (cf. TB II, 107). Tanto más duele al supuesto sujeto caballeresco en su amorío cortesano, civilizado, que este Otro se apodera de la princesa: “de mos ulls he vist posseir quietament a un moro negre lo que jo no he pogut obtenir ni ab precis ni ab quants treballs ne perills que he comportats en la mia persona per la sua amor” (TB II, 128). El auténtico escándalo no está, pues, en el hecho del contraste flagrante entre el “salvatge negre” y la belleza del “cos celestial” de la princesa (TB II, 105), sino en el hecho de que la máscara negra de Plaerdemavida, doble de Tirant, se superpone también a su propia cara de caballero ‘blanc’.³⁷ Confluyen en las imágenes de los espejos la persona cortesana y su doble negro, que a su vez es sólo una máscara negra en una cortesana blanca, un disfraz carnavalesco.³⁸ Así, también la máscara ‘blanca’ del Tirant, su constitución cortesana, se tiñe de negro. Viendo a su doble actuar como un hombre en plena capacidad de acción, Tirant ve no solo su propio deseo realizarse mediante el otro, sino entrevé también la dimensión abyecta de este deseo. El horror del reflejo, la confrontación del yo a sus fantasmas, le hace romper los vidrios para no tener que enfrentarse con su

35 También Rafael Beltrán constata que el episodio “signifies a [...] scenification at which Tirant is obliged to assist, thus doubling his own actions”, mientras que el lector observa a Tirant “having the opportunity to decide his future” (1999: 27). El desafío de este futuro no lo ve, en cambio, en el episodio africano y la conquista del imperio, sino en la propia temática amorosa: “to bring the lover to reason” y “to be carried away by his sexual appetite” (ibid.).

36 Cf. “[...] esclau negre, comprat e venut, moro per sa natura, hortolà que l’hort acostuma de procurar” (TB II, 104); “un moro catiu negre, comprat e venut” (TB II, 129).

37 Al principio del episodio africano, al llegar desnudo a la costa africana e iniciar su guerra santa, Tirant se autodenomina “Blanc” (TB II, 158). Para el juego de nomenclatura, ver Espadaler 1995: 68ss.

38 Se deja de lado, aquí, la dimensión de género, tratada por Folger en el contexto de *Cárcel de amor* (2006), un texto que tiene varios puntos en común con el *Tirant*. Como ‘Deseo’ actúa Plaerdemavida. Lo abyecto se desdobra aquí en un lado femenino y uno negro/musulmán, acumulando con los disfraces los rasgos de otridad.

propio *alter ego* salvaje.³⁹ El doble disfraz y la mirada especular superponen las imágenes contrarias de deseo y abyección, la autocontemplación narcisista de la escena del baño se fisura, hasta que la visión y la mirada ya no se corresponden. Esta escisión escópica del sujeto pone en duda el potencial de autoafirmarse como sujeto coherente: Tirant tiene que domar y refrenar el poder de las imágenes para asegurarse como sujeto socialmente consagrado (cf. Folger 2006: 137). Por eso resulta también coherente que Tirant acabe por matar al jardinero, al verdadero esta vez, ‘daño colateral’ de un combate “a tota ultrança” por el poder, el poder de afirmarse como sujeto soberano de acción.

Al mismo tiempo, el desdoblamiento en la figura del negro remite también a la otra ‘conquista’ de Tirant, la de África. Al episodio del jardín siguen los largos y serios capítulos de la recuperación de los territorios perdidos por el imperio griego. Al margen de las implicaciones históricas, que frente a la ‘real’ conquista de Constantinopla en 1453 por los turcos dejan suponer una cierta voluntad de ‘compensar’ lo histórico mediante la ficción⁴⁰, se ha visto en estos capítulos una necesidad narrativa dentro del periplo heroico de Tirant rumbo a la figuración mesiánica, dándole una misión sacrosanta⁴¹ para purgar sus aventuras amorosas.⁴²

En cuanto a la ‘compensación’ que ofrece el episodio africano, se puede observar que se restituye, mediante el sometimiento y la cristianización, el cuerpo salvaje y abyecto en el cual Tirant ha tenido que ver su doble. Así, por ejemplo, cambia radicalmente la visión del cuerpo negro del Rey Escariano, cruel y desmesurado⁴³, cuando se convierte al cristianismo: “com a catòlic cristià” (TB II, 221), el

39 Relativo a *Cárcel de Amor*, Folger escribe: “[D]as Paradox zwischen Abjektion und Selbstermächtigung in der höfischen Liebe [wird] sinnfällig: die höfische Persona als Doppel eines gezähmten, doch sexualisierten wilden Mannes in Besitz eines weiblichen Körpers, der instrumental in der Selbstermächtigung des maskulinen Subjekts ist” (2006: 145).

40 Penzkofer 1997: 95; Para el impacto de la conquista de Constantinopla, véase Alemany Ferrer 1995: 15; Pujol 2002: 65. González-Casanovas (1993) ve el mito épico de la conquista de Constantinopla como un *grand récit* de la superioridad moral y económica de Occidente. En cuanto a la compensación, Wild habla de la construcción de un “dispositivo anti-osmánico” que se crea su propia “Makrotopographie, die textuell behauptet, was militärisch verloren ist” (2005: 243).

41 La fórmula “sant viatge” aparece en TB I, 174, 175, 179, 190 y TB II, 295 (x2).

42 Cf. Alemany Ferrer 1997: 234: “L’épisode africain doit être comprise fondamentalement comme le moyen par lequel le chevalier dégradé accomplit la pénitence découlant de ses fautes, afin de pouvoir reprendre, lavé de tout crime, la mission historique qui était la sienne”. Para las alusiones cristológicas en la apoteosis de Tirant, ver Penzkofer 1997. Su conquista maravillosa es la obra de un *miles Christi* (ver, por ejemplo la cristianización de Etiopía, Cap. CDVI-CDIX), y su muerte una *imitatio Christi* (cf. Lk 23,46: “Tirant llança un gran crit dient: [...] en les tues mans, Senyor, coman lo meu esperit. E dites aquestes paraules reté la noble ànima”, TB II, 385).

43 Cf.: “home fortíssim, tot negre e de molt desmesurada figura segons los altres hòmens” (TB II, 158).

rey Escoriano es “de molt bella disposició, molt fort e valentíssim cavaller, e [...] tot negre” (TB II, 296). Si negrura y caballería ya no se contradicen, se caballeriza al Otro y se restituye el horror abyecto dentro del paradigma del cuerpo caballeresco, para reasegurarle a su vez al propio Tirant su estatus de ‘caballero’.

Me parece que, más que una ‘compensación’, las matanzas y bautizos en masa que las santas cruzadas conllevan⁴⁴ constituyen la otra cara, el reflejo distorsionado de este ‘honor de caballería’ que Tirant es supuesto de aprender de la doctrina caballeresca expuesta por Varoic (y Llull). La sucesión de episodios especulares pone en duda la supuesta ‘santidad’ del héroe al final de su vida, revelando la fallida *translatio* caballeresca desde Varoic hasta el sobrino de Tirant, Hipòlit.

No es por casualidad que la conquista de Carmesina por “un salvatge negre” (TB II, 105) se articule de manera paralela a la del Imperio griego sometido al poder musulmán: “¡Oh Grècia, com te veig desolada, que restaràs orfe, viuda e desemparada! Ara seràs mudada en novella senyoria” (TB II, 132). Como eufemismos de la verdadera conquista y del encuentro nada juguetón con los moros, la conquista alegre de Carmesina ofrece el perfecto disfraz discursivo para una lucha por el poder que equivale a una guerra brutal en las tierras musulmanas.⁴⁵ Así se da una nueva versión de lo que Jean-Charles Payen ha llamado, para el *Cantar de Roldán*, una “poétique du génocide joyeux” (1979). Es precisamente en el entorno cortesano, calificado como más ‘realista’ comparado con el fantástico viaje a las maravillosas tierras africanas, que la verdadera dimensión ideológica de la conquista se hace patente: el “devoir de violence et plaisir de tuer” (ibid.). Confluyendo con la imagen de su Otro, el deseo revela su lado oscuro y la máscara de la caballería ‘civilizada’ cae.

Desde esta óptica, el verdadero espejismo llega a ser la conquista africana – sólo allí, en un ambiente de fantasía y de las propias proyecciones del mundo civilizado, las reglas de la caballería ‘funcionan’, se dan sin distorsiones y elementos irónicos, y pueden crear una textualidad de acuerdo con el “génocide joyeux”, base de cada ‘auténtica’ literatura caballeresca. Al revés, esto significa que la virtud cortesana europea corresponde al reflejo turbio de las ansias de poder violentas. Si Tirant aparece solo en África como hombre ejemplar y honra-

⁴⁴ Ver los episodios entorno a Escoriano y los bautizos en masa, cap. CDII-CDIV. Para la manipulación del discurso religioso como justificación de la violencia y del “escampament de sang”, ver Hauf i Valls 1998: 74.

⁴⁵ Cf. la violencia en las batallas que evocan el tono épico y el tópic ariostesco de la sangre en los verdes prados: „L’atxa de Tirant entre les altres era ben coneguda, la qual estava tota vermella e rajant sang dels hòmens que mort havia. E la terra era coberta de cossos morts e tota vermella de la molta sang que s’hi era escampada“ (TBI, 346).

do, y en su propio entorno cortesano es una figura vacía, mero reflejo de la nuda voluntad de poder, toda caballería revela ser un espejismo, un falso reflejo de virtud y honor – y que en el mundo al revés que es el terreno del Otro, la crueldad se muestra como virtud y la traición como lealtad. En el texto de Martorell, el discurso amoroso no se deja pues reducir a un juego o a una parodia, sino forma un espacio discursivo especular que refleja el gesto conquistador o (pre)colonial del discurso caballeresco.⁴⁶

4 La *translatio* fallida: El poder del simulacro

[P]rimer deu hom examinar lo cavaller [...], car si ell és virtuós, ell ne farà mil de virtuosos; e tot per lo contrari si és viciós, tal serà lo criat. (TB I, 380)

Sólo a nivel macrodiscursivo es visible, pues, la dimensión ideológica del discurso caballeresco. Si volvemos ahora a la construcción general del texto, la identidad especular de Tirant se refleja, mediante una *mise en abyme* distorsionada, también en los otros ‘dobles’ suyos: Varoic, Felipe (el infante de Francia) e Hipòlit. Se ha constatado que esta *translatio* de los modelos caballerescos implica cierta degradación⁴⁷ de las formas de gobierno y de los intertextos, de un “lulisme-clasicisme” de Varoic, un “arturisme” de Tirant hacia su “contrapunt” con Hipòlit (Martínez Romero 2000: 103), lo que corresponde a un gradual desplazamiento al materialismo y al pragmatismo, implicando un desplazamiento del universo discursivo de los códigos retóricos hacia una ‘franqueza’ discursiva.⁴⁸ Me parece que existe, además de esta degradación lineal, una interrelación entre estos ‘falsos reyes’⁴⁹, cuyos modelos se reflejan mutuamente y enriquecen al

⁴⁶ De modo similar, Wild (2005) sostiene la necesidad del discurso artúrico de ‘orientalizarse’ para no perder su vigor.

⁴⁷ Alemany Ferrer (1995: 19) piensa que la sucesión del poder a la “inmoral pareja [...] venga a rematar, paradójica- y grotescamente, la apoteósica gesta de Tirant”, lo que prueba, según él, la “visión distanciada, escéptica y [...] patética, de un representante de aquel estamento caballeresco en declive” (ibid.: 26). Yates ve la emergencia de un “new spirit of (‘bourgeois’) positivism” (1980: 182). Creo, sin embargo, que no hay ruptura sino más bien continuidad entre Tirant e Hipòlit.

⁴⁸ La doctrina de Varoic es todavía libresca, codificada y alegórica, además de situarse en el heterotopo de la ermita, es pues un espacio completamente ‘textual’, que se opone a la ‘vida’ extratextual de los sucesores de Tirant. Tirant mismo sería, desde esta óptica, un personaje liminal, al margen del heterotopo textual.

⁴⁹ Más ponderada es la visión de Martínez Romero, quien ve realizado en el texto “l’exemplificació d’una diversitat de cavalleries que [...] fan superar la barrera entre cavalleries antigues i

héroe central con sus atributos. Es significativo que los tres 'otros' que remiten a la figura del Tirant, se esconden bajo la legitimidad de un disfraz. El caballero-peregrino Varoic⁵⁰ aparece primero como eremita y opera luego como rey interino mediante un mero cambio de ropa. Felipe, el infante de Francia, sube al trono de Sicilia gracias a los trucos de Tirant, que le hacen pasar por un caballero digno aunque "porta l'escrit en lo front de molt ignorant home e avar" (TB I, 204). Finalmente, Hipòlit construye su sucesión de Tirant mediante una imitación superficial, legitimándose sobre todo "perquè [...] era cosín germà del príncep Tirant" (TB II, 373). La cadena de imitación mutua y la *translatio imperii* dudosa en cuanto a su legitimidad, no imita el modelo caballeresco en su esencia, sino que copia de manera superficial su parecer. Tanto Varoic, como ilusión óptica y reflejo puramente textual de la caballería, como Tirant y, más aún, su sobrino Hipòlit, son meros simulacros caballerescos, reflejos distorsionados de un modelo que ya no remite a ningún origen.

Es interesante al respecto comparar un detalle del 'disfraz' caballeresco de los tres personajes: sus zapatos. En el episodio de Varoic, recitando el tratado luliano sobre las insignias del buen caballero, se da un valor alegórico a cada parte de las armas y vestimentos. Con los vestidos, cada parte del cuerpo recibe un sentido simbólico relacionado al código y comportamiento del *miles Christi*:

Los esperons daurats que lo cavaller calça tenen molts significats, car l'or, qui és tan estimat, se met als peus, perquè lo cavaller no deu estimar que per aquell haja de fer tració ne maldat, ne tals actes que defrauden l'honor de cavalleria. Los esperons són aguts perquè puguen fer córrer lo cavall, e signifiquen que lo cavaller deu punxar lo poble per fer-lo virtuós [...]. (TB I, 72)

Desprecio de riquezas y ejemplaridad moral no son precisamente las primeras virtudes de Tirant, ni por supuesto de su sobrino Hipòlit. En la *imitatio* tirantiana de Varoic, el ornato de los zapatos adquiere otras connotaciones. Cuando, durante los primeros intentos de acercarse a Carmesina, Tirant solo consigue alargar los pies para tocarla entre las piernas, hace ornar el zapato con diamantes y perlas y aparece en este ornato en los próximos torneos:

[A]quella calça e sabata ab què havia tocat a la Princesa davall les faldes, féu-la molt ricament brodar; e fon estimat lo que hi posà, ço és, perles, robins e diamants, passats vint-e-cinc-mília ducats. E lo dia del reng se calçà la calça e la sabata; e tots quants hi havia que

modernes" y yuxtaponen "despropòsits i encerts, coses positives o negatives" dentro de cada modelo (2000: 104–105).

50 Para la coherencia de los episodios de Varoic y Tirant, ver Boehne, según quien "the beginning of Tirant lo Blanc is the conclusion of Guy of Warwick" (1993: 9).

veien semblant cosa, estaven admirats de la gran singularitat de les pedres fines que hi havia, ne tan rica sabata de couro no era estada vista. E en aquella cama no portava arnès negú, sinó en la sinestra; e paria estar molt bé. (TB I, 410)

No sólo se exhibe así el éxito erótico, sino también el valor económico de la conquista amorosa. El fetiche desplaza el deseo a la esfera material y materializa el valor alegórico del zapato. La admiración del pueblo –y del lector– delante de la “gran singularitat” del ornato señala la resemantización original de una textualidad marcadamente alegórica con un nuevo significado (prueba de “ingenium”), y la materialización de un deseo común que vacía los valores caballerescos y sitúa el valor en su copia material.

Si los zapatos de Tirant conservan un sentido alegórico mientras desplazan el deseo de poder al discurso erótico, en su sucesor Hipòlit la imitatio del modelo caballeresco se vacía completamente. Ya no se intenta ‘significar’ nada más con el ornato del zapato que la misma figura de *imitatio*. Hipòlit refleja los amoríos de Tirant en su propia conquista amorosa, de la vieja Emperatriz, con un amor que muestra claros rasgos incestuosos y edípicos. Así mismo se pervierte el acceso al poder mediante el amor, y lo vincula a una usurpación de discursos. Cuando Hipòlit y la Emperatriz concluyen su relación amorosa e Hipòlit se acerca al trono imperial, la sucesión de Tirant pasa por una *imitatio* no sólo de los diálogos (cf. TB II, 84ss), sino también de su ornato de piernas. Para elevarse al rango de un caballero digno, Hipòlit necesita ocupar una posición propia en el campo discursivo de la *translatio* tirantiana, y por eso necesita ilustrar su propio ornato: la *foundational fiction* de su propia relación amorosa se ilustra mediante la “comparació de la vinya”, brodada en las calcetas. Esta pseudo-parábola no tiene nada del supuesto carácter instructivo, sino explica de manera fácilmente descifrable el deseo inicial de los amantes que rápidamente afloja.⁵¹ Si Hipòlit lleva este mensaje en su vestido, es para no significar más que la pura imitación de la forma:

Aprés la donzella tragué de la caixa mil e quatre-cents grans de perles molt grosses e de singular llustre, e pregà'l que, per l'amor sua, se'n brodàs unes calces de raïms, e los grans fossen de perles, puix per causa dels raïms la pau era estada feta. (TB II, 97)

51 “Senyor, ja cerca los que són bé madurs e posa'ls-se en la boca e menja's la molla de dins e llança la pellofa.’ [...] Tal demostració fa la majestat vostra, senyora, a mi, que só entrat en aquesta cambra, e menjava los raïms a mossos i a grapades, de quatre en quatre e de cinc en cinc, e l'altesa vostra no em deia que me n'anàs, ni l'Emperador que degués venir ni entrar ni reconèixer vostres cambres. Mas ara, que menge los grans d'u en u, me donau comiat e dieu-me que me'n vaja” (TB II, 95).

En esta imitación del modelo el verdadero fetiche es la misma figura de la *imitatio*. Si los zapatos de Tirant ya correspondían a un incumplimiento del código caballeresco y un reflejo deformado de la alegoría, Hipòlit fetichiza el mismo simulacro, doble reflejo de una usurpación del discurso caballeresco vaciado de significado y totalmente materializado.

Como “novell Cèsar de l’Imperi grec” (TB II, 362), Tirant está pues insertado en una *translatio imperii* que conserva el discurso pero lo vacía y lo reduce a un *simulacrum* discursivo, donde el poder sí pasa por el fetiche del discurso caballeresco, pero ya no toma en cuenta su significado sino que se agota en un reflejo sin cuerpo. Así tiene razón Hipòlit cuando constata que, “si aquest cavaller mor, tota la cavalleria del món serà morta” (TB II, 139). La figura de Varoic muestra en cambio que el discurso caballeresco no es, ni siquiera en sus fundamentos, más que un espejismo – un disfraz o una ilusión óptica, que solo vive en el *hortus conclusus* de la ficción.

5 Romper los espejos: El gobierno del lector

Si el texto mismo viene a ser el medio de asegurar el poder y constituye así el objeto del deseo, el prosaico final de Tirant tiene que interpretarse como un último intento –destinado al fracaso– de simular acontecimientos heroicos y/o mesiánicos.⁵² Su muerte, causada por un repentino dolor de costilla, es una clara *Untererfüllung* a nivel de la *histoire*. Pero al mismo tiempo forma, bajo el disfraz palabrero de los largos discursos de este episodio, un exceso discursivo que colma el vacío del personaje Tirant. Solo con la desaparición del paradigma caballeresco (anunciada y efectuada por Hipòlit), esta discrepancia se resuelve, re-fundándose la brecha entre la forma (prosaica) y la ideología del texto (materialista y usurpadora). El discurso caballeresco en sí constituye pues un discurso de escisión entre forma discursiva e ideología, siendo la forma el reflejo desviado de una violencia fundamental. Por eso también el texto termina cuando Hipòlit, interesado en un mero *profit* cómodo que ya se multiplica por sí solo, puede prescindir de las peligrosas y sangrientas conquistas y llama a una Paz de 100 años. Allí se puede realmente constatar cínicamente que “tota la cavalleria del món serà morta” (TB II, 139). En cambio, la “alegre conquista” de Tirant opera todavía mediante el disfraz discursivo de sus intenciones ‘desnudas’.

Se ha visto que el juego de escondite de un Tirant que intenta mirar todo y no mostrar su verdadera cara, tiene consecuencias para la articulación y el ejercicio

52 Cf. Hauf i Valls 1998, Penzkofer 2000.

del poder acumulado por el héroe: Primero, que una auténtica subjetivización le es vedada, dejando su carácter vacío y no permitiendo una constitución como ente caballeresco creíble. Escapándose de la mirada de los otros, e infiltrándose a escondidas en la esfera cortesana, se revela como sujeto usurpador. La combinación de esta conquista ilegítima con el Otro africano/musulmán en la escena del jardín (que me parece ser una clave para la comprensión del texto entero), proyecta esta ilegitimidad sobre la trama de las cruzadas y conquistas, que, siendo imitaciones de mágicas *questes* de Giales y de cantares de Roldán, prefiguran también las ‘conquistas’ americanas.

Como centro vacío (sujeto-espejismo), Tirant se constituye mediante el reflejo turbio de sus ‘dobles’, estos personajes secundarios que desdoblan la noción de poder en una *imitatio* meramente formal. La proyección de los episodios amorosos sobre la macro-narración de la *translatio* y de la conquista militar da también más relevancia al lugar del lector en el texto: Cuando, en el juego de miradas, ‘dobles’ y espejos, el héroe se desdibuja, es el lector quien ocupa su lugar y se ve como otro ‘doble’ suyo en cuanto a la voluntad de poder y a la dominación heroica (si heroísmo significa desnudar a las princesas). Al asistir al doble desvío de los espejos, el lector se encuentra también él en una situación de voyerismo complicada, viendo en el héroe la proyección de sus fantasías de dominación de lo Otro (de lo femenino/de lo salvaje, respectivamente). El vacío de poder en un juego de perspectivas múltiples que giran alrededor del héroe Tirant, coincide pues tanto con el propio ‘punto ciego’ de la ideología caballeresca, es decir de la “conquête joyeuse”, como con el punto de vista del lector, quien no solo ve reflejadas sus propias ansias de poder y la fragilidad de su constitución como sujeto ‘fuerte’, sino que también tiene que ‘gobernar’, redirigir los espejos y mirar bajo las máscaras.

Nada de “espill molt clar”, entonces – pero sí una invitación a ‘ver claro’, a reflejarse en el juego de espejos y a reflexionar sobre el espejismo de las ‘conquistas alegres’.

Bibliografía

- Alemany Ferrer, Rafael (1995): “En torno al desenlace del Tirant”, en: Paredes, Juan/Nogueras Valdivieso, Enrique/Sánchez Rodrigo, Lourdes (eds.): *Estudios sobre el Tirant lo Blanc*, Granada: Universidad de Granada, pp. 11–26.
- Alemany Ferrer, Rafael (1997): “À propos des épisodes africains de Tirant le Blanc et de Curial et Güelfa”, en: Barberà, Jean Marie (ed.): *Actes del Col.loqui internacional Tirant lo Blanc. L'albor de la novel.la moderna europea*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 231–238.
- Badia, Lola (1993): “El Tirant en la tardor medieval catalana”, en: Ed. coll.: *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 35–100.

- Beltrán, Rafael (1993): "Tirant lo blanc i la biografia cavalleresca", en: Ed. coll.: *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 101–132.
- Beltrán, Rafael (1999): "Comedy and Performance in Tirant lo Blanc", en: Terry, Arthur (ed.): *Tirant lo Blanc. New Approaches*, London: Tamesis, pp. 15–28.
- Boehne, Patricia J. (1993): "Lovesickness as Contagion: Guy and Tirant", en: Solà-Solé, Josep M. (ed.): *Tirant lo Blanc: Text and Context*, New York et al.: Lang, pp. 5–18.
- Burke, James F. (2000): *Vision, the Gaze, and the function of the Senses in Celestina*, University Park, PA: Pennsylvania State UP.
- Cátedra, Pedro M. (2002): "Realidad, disfraz e identidad caballeresca", en: Carro Carbajal, Eva Belén/Puerto Moro, Laura/Sánchez Pérez, María (eds.): *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 71–85.
- Ehrlicher, Hanno (2010): *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, München: Fink.
- Espadaler, Anton M. (1995): "Piezas para construir Tirant", en: Paredes, Juan/Nogueras Valdivieso, Enrique/Sánchez Rodrigo, Lourdes (eds.): *Estudios sobre el Tirant lo Blanc*, Granada: Universidad de Granada, pp. 59–74.
- Folger, Robert (2006): "Geschlechterentwürfe und die (Ent-)pluralisierung des Subjekts im frühneuzeitlichen Medienwandel (Spanien 15. und 16. Jahrhundert)", en: Klinger, Judith/Thiemann, Susanne (eds.): *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*, Potsdam: Universitätsverlag, pp. 131–56.
- Foucault, Michel (2004): "Pourquoi étudier le pouvoir. La question du sujet", en: Id.: *Dits et écrits IV*, Paris: Seuil, pp. 222–243.
- Girard, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset.
- Goldberg, Harriet (1984): "Clothing in Tirant-lo-Blanc: Evidence of 'Realismo vitalista' or of a New Unreality", en: *Hispanic Review* 52. 3, pp. 379–392.
- Gómez Montero, Javier (1992): *Literatura caballeresca en España e Italia: (1483–1542). El Espejo de Cavallerías (deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen: Niemeyer.
- González-Casanovas, Roberto J. (1993): "History as Myth in Muntaner's and Martorell's Story of (Re)conquest", en: Solà-Solé, Josep M. (ed.): *Tirant lo Blanc: Text and Context*, New York et al.: Lang, pp. 71–92.
- Hauf i Valls, Albert (1995): "Tirant lo Blanc: ¿Novela anticaballeresca? Algunas cuestiones que plantea la conexión coreliana", en: Paredes, Juan/Nogueras Valdivieso, Enrique/Sánchez Rodrigo, Lourdes (eds.): *Estudios sobre el Tirant lo Blanc*, Granada: Universidad de Granada, pp. 111–151.
- Hauf i Valls, Albert (1998): "Sinó per la fé de Jhesuchrist", en: *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* LXXIV. 1, pp. 48–75.
- Martínez Romero, Tomàs (2000): "Kireleyson de Muntalbà o la literatura com a base i contrapunt", in: *Medioevo Romanzo* 24. 1, pp. 92–109.
- Martorell, Joanot (1983): *Tirant lo Blanc*, II vols, ed. de Martí de Riquer, Barcelona: Edicions 62.
- Payen, Jean Charles (1979): "Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la Chanson de Roland", en: *Olifant* 6.3., pp. 226–236.
- Penzkofer, Gerhard (1997): "Die aventure des Romans: Roman und Novelle in Martorells Tirant lo Blanc", en: Lange, Wolf-Dieter/Matzat, Wolfgang (eds.): *Sonderwege in die Neuzeit. Dialogizität und Intertextualität in der spanischen Literatur zwischen Mittelalter und Aufklärung*, Bonn: Romanistischer Verlag, pp. 83–104.

- Penzkofer, Gerhard (2000): "Innovation und Introspektion in *Cárcel de Amor* von Diego de San Pedro", en: Matzat, Wolfgang/Teuber, Bernhard (eds.): *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer, pp. 245–266.
- Pujol, Josep (2002): *La memoria literaria de Joanot Martorell. Models i escriptura en el Tirant lo Blanc*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Riquer, Martí de (1990): *Aproximació al Tirant Lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Schönberger, Axel (1991): "'Tirant lo Blanc' (1490) und 'Curial e Güelfa' (ca. 1450): Formen ritterlicher Liebe im späten katalanischen Mittelalter", en: *Zeitschrift für Katalanistik* 4, pp. 174–248.
- Vargas Llosa, Mario (1991): *Carta de Batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona: Seix Barral.
- Wild, Gerhard (2005): "'Viajes en Turquía' oder: Wie sich der Ritterroman 'orientalisierte'", en: *Raumerfahrung – Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident*, Berlin: Akademie, pp. 235–250.
- Yates, Alan (1980): "Tirant lo Blanc: The ambiguous Hero", en: England, John (ed.): *Hispanic Studies in Honour of Frank Pierce*, Sheffield: UP, pp. 181–198.