

FUNCIÓN Y SENTIDO DE LOS ESPACIOS DE LA CORTE
EN *TIRANT LO BLANCH*:
APOSENTOS PRIVADOS, SALAS DE CONSEJO,
HUERTOS Y ESPACIOS PÚBLICOS DEL PALACIO

Alejandro Velázquez Elizalde
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: En un artículo previo (Velázquez 2007), argumentaba que un análisis de la función y el sentido de los espacios en *Tirant lo Blanch* permitiría brindar una explicación sobre la caracterización y el desarrollo heroico *anómalo* que presentaba el protagonista respecto de otras obras de género caballeresco. Dicho estudio estuvo basado en la propuesta teórica de Campos García Rojas (2002), y su propósito fue examinar la relación existente entre los espacios exteriores y el desarrollo heroico que se daba en dichos lugares. Este artículo aborda la problemática antedicha, enfocándose en la corte y sus espacios. Establezco un análisis funcional de los aposentos privados, las salas de consejo, los huertos y los espacios del palacio y considero la relación que existe entre las acciones que ahí tienen lugar y su impacto en la conformación de Tirant. Asimismo, sostengo que los cambios de la visión del mundo en ese momento histórico tienen un correlato en el texto martorelliano. Tirant es un personaje que refleja dicha situación.

PALABRAS CLAVE: espacios, Tirant lo Blanc, corte, héroe, caballería.

ABSTRACT: "Function and Sense of the Court and its Spaces in *Tirant lo Blanch*: Chambers, Hall Council, Gardens and Palace's Public Spaces". In a previous article (Velázquez 2007), I set forth that the analysis of the function and sense of the spaces in Martorell's *Tirant lo Blanch* might explain the *anomalous* characterization and heroic development of its main character. I employed the theoretical framework proposed by Campos García Rojas (2002) to examine the relationship between the external spaces and the heroic development described in the said chivalric romance. This article deals with the issues therein studied. In this text, I will look upon the court and its spaces. I put forward a functional analysis of the chambers, the hall council, the gardens and the palace's public spaces. I will consider the actions that happen in these places and their relation to the portrait of Tirant. I also assert that there is a connection between the worldview changes in that historical point and its literary depiction in Martorell's work. Tirant is a character whose actions echo those modifications.

KEY WORDS: Spaces, Tirant lo Blanc, Court, Hero, Chivalry.

Para José Montes Domínguez y su familia

Ya en un artículo anterior, publicado en esta misma revista, aseveraba que el estudio funcional de los espacios en *Tirant lo Blanch* permite observar los rasgos que dan cuenta de un cambio de visión del mundo, así como del ideal didáctico expuesto

mediante un nuevo tipo de caballero; del mismo modo, contribuye a explicar —al menos parcialmente— los rasgos atípicos del personaje dentro de las convenciones de la narrativa de caballerías, así como la conformación de su caracterización heroica.¹

Tomando esta idea como punto de partida, si en el trabajo anterior enfocaba dicho estudio funcional hacia los espacios exteriores (ciudades, plazas, posadas e iglesias), en esta ocasión lo haré dirigiendo el análisis hacia los espacios interiores, partiendo del hecho de que en ellos se despliega gran parte de la obra. En consecuencia, los acontecimientos que ahí se presentan impactan la línea amorosa y la militar en el desarrollo del personaje. En primer lugar, exploraré cuáles son los cambios de los espacios de la corte coetáneos a la redacción de la obra martorelliana. Posteriormente, a la luz de la hipótesis planteada, analizaré las acciones que se dan en los aposentos privados, las salas de consejo, el huerto del palacio imperial y los espacios públicos palaciegos, que asignan una caracterización específica a Tirant.

1. El palacio a fines del Medioevo y su representación en *Tirant lo Blanch*

Uno de los cambios más notorios en el paso de la Edad Media a la Edad Moderna es el reemplazo del castillo por el palacio. El castillo, que hasta entonces había sido el lugar primario de las fortalezas de carácter defensivo, sin olvidar su función como centro señorial, fue gradualmente siendo sustituido por los palacios (Fleckenstein 2006: 78). Esta sustitución tiene como fundamento dos razones: la incomodidad propia de la vida en el castillo y la vulnerabilidad de estas construcciones ante las innovaciones en el armamento, y particularmente el uso de las armas de fuego. Así, el palacio urbano no sólo es más cómodo, sino que también es más seguro. Los reyes dejarán de viajar de castillo en castillo con su séquito. Todo lo que los monarcas requerían podía ser llevado a la ciudad que habían escogido como residencia, la cual, por la importancia de la administración gubernamental, se volvía la urbe central del reino (Siebt 2004: 183).

Este cambio es perceptible en *Tirant lo Blanch*. Dado el ambiente predominantemente urbano que se muestra en la obra, encontramos reflejada la presencia del poder político y, evidentemente, de la corte en los palacios. A diferencia

¹ Este estudio complementa el contenido del artículo “Función y sentido de los espacios exteriores en *Tirant lo Blanch*: ciudades, plazas, posadas e iglesias”, publicado en el número anterior (núm. 10) de la revista TIRANT [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.10/Art.Velázquez_Espacios.htm]. Hago patente mi agradecimiento al Dr. Rafael Beltrán, por sus observaciones en relación al título de estos textos, que permitieron precisar el propósito de estas líneas. De nuevo, reclamo para mí la entera responsabilidad por cualquier posible error.

de los castillos, ubicados fuera del entorno urbano y de función esencialmente militar, el palacio es la sede del poder real. En consecuencia, dado que Tirant es un caballero que pasa su vida en las cortes europeas, incluso desde antes de ingresar en la orden de caballería, es natural que el desarrollo primario del personaje se lleve a cabo en estos sitios.

Ahora bien, cabe puntualizar que las acciones que realiza el héroe en castillos y palacios no difieren en lo general, pues ambos son espacios cerrados que permiten el diálogo con otros personajes no sólo sobre cuestiones militares, sino amorosas, que son las dos líneas temáticas entreveradas en el texto.² No obstante, dado que los castillos poseen una asociación mayor con lo militar —lo cual no significa forzosamente con el espacio abierto—, no los he incluido en este análisis.

Para iniciar con el estudio de los palacios, éstos deben considerarse como un microcosmos, una reproducción de la ciudad en pequeño, aunque con actividades sumamente diferenciadas que, evidentemente, necesitan de espacios propios en los cuales desarrollarse. Así, en primer lugar, están los espacios públicos del palacio, en los que aparecen varios personajes. En ellos se busca resaltar la actitud de buen cortesano del caballero, en sus modos, trato y relaciones siempre discretas hacia las mujeres. En estos sitios también se exalta la heroicidad del protagonista por sus empresas bélicas. En segundo lugar, como espacios de una concurrencia menor a los sitios anteriormente señalados, aislados del boato palaciego, están las salas de consejo, lugares dedicados especialmente al trato de las cuestiones militares.

Por encima de ellos, los aposentos privados sobresalen por la explotación constante y profusa que se hace de ellos en la obra. Aunque en ocasiones se alude a ciertas pláticas militares, su función primordial es albergar el trasfondo de los asuntos amorosos, no sólo del protagonista y su amada, sino de las otras parejas que aparecen en la obra. El manejo de este espacio es notable por la descripción del espacio íntimo, que busca ser narrado de la manera más detallada posible, y por la descripción de una cotidianeidad cortesana. Pero, más importante aún, porque extiende los méritos del

² Como dice Marta Haro: “El héroe, sin lugar a dudas, es el protagonista absoluto de este tipo de literatura [los libros de caballerías] y la mujer [...] contribuye en gran medida a sublimar al caballero como amante y guerrero, pero es prácticamente imposible comprender la esencia del caballero sin la presencia femenina [...]. La función de la mujer en los libros de caballerías está indisolublemente unida a los dos ámbitos fundamentales que componen la esfera de actuación del caballero: las armas y el amor; sin embargo, no pueden considerarse como departamentos estancos, ya que una de las particularidades esenciales de estas obras es el entrelazamiento continuo de ambos ejes” (1998: 181-182)

protagonista hacia el trato con su dama y hacia una serie de acciones que suman erotismo, humor y valentía.

El aposento privado se ve como un perfecto paralelo del campo cerrado de batalla. Por ende, observamos una serie de aventuras caballerescas que tienen correspondencias en otros libros y que muestran la consumación del amor entre el caballero y su dama. En *Tirant lo Blanch*, justamente, la falta de resolución conduce a eventos francamente risibles. Por ello, estos recintos resultan importantes en la conformación del protagonista —el cual es retratado con todas sus debilidades físicas y de virtud en lo tocante a las mujeres y a su castidad—, repercutiendo inequívocamente en la interpretación que se da del caballero durante sus *hazañas* en estos sitios:

[...] ya que se trata de definir no el conjunto de lo privado, sino la vida privada por oposición a la vida pública, lo primero que parece advertirse es que semejante oposición es una cuestión de lugar. El área de la vida privada sería según eso el espacio doméstico circunscrito por un recinto. [...] No obstante, importa subrayar que hay grados distintos en la reclusión, que la noción de vida privada es de hecho relativa, puesto que se pasa progresivamente de lo más externo a lo más interno. (Duby 1987: 22-23)

2. Aposentos privados

Régnier-Bohler, al referirse a la manera en que la literatura medieval introduce diversas capas de la sociedad, hace notar que la distribución de los espacios interiores es más compleja cuando se pone en escena una sociedad aristocrática, porque en ella siempre se distingue, al menos entre sala y alcoba, como sitios de lo colectivo y lo privado, respectivamente (1987: 322-323). La alcoba es el lugar de la soledad, donde puede expresarse el dolor de manera privada, aunque también ahí se perciben formas de sociabilidad y diversión, como música, relatos, juegos. En consecuencia, señala, “las fronteras entre lugares colectivos y lugares reservados al individuo son porosas” (1987: 325-326).

En *Tirant lo Blanch*, observamos que la entrada del caballero bretón a los aposentos palaciegos de la corte londinense no se producirá sino cuando tenga los suficientes méritos para ello. Esto sucede una vez que ha cobrado gran fama por haber vencido a los cuatro caballeros extranjeros, amén de su batalla contra el alano, tan renombrada por haber ocurrido en una plaza en Londres, y contra el caballero de las “Viles-Ermes”.

Así, el episodio de entrada en el apartamento (con el sentido de ‘cámaras que forman una habitación’) del rey nos regala con dos detalles que incrementan la

sensación de realidad: la curación de las heridas de Tirant tras su enfrentamiento con Tomàs de Muntalbà y el regocijo general. Esta primera aparición de los aposentos privados carece de un ambiente intimista, aunque destaca el hecho de que sólo gente escogida puede estar en la celebración, que tiene como motivo una de las hazañas caballerescas de Tirant, así como el reconocimiento que se le hace por éstas, mediante los bailes:

»Aprés vengué lo Rei ab tots los stats e dones e donzelles, e Tirant anà a cavall, armat axí com stava, e acompanyaren-lo fins a l'apartament del rey. Allí lo desarmaren les donzelles, e los metges curaren-lo, e vestí's un manto borcat forrat de marts gebelins que-l rey li donà, e féu-lo sopar ab ell. Aprés sopar s'i feren moltes dançes, qui duraren tota la nit fins prop del dia. (LXXXIII, 336)³

La estancia en Sicilia es otro episodio cardinal, porque permite un diálogo semi-íntimo entre Ricomana y Tirant, con el cual éste logra el éxito como cortesano y como *alcahuete*, al forjar la alianza matrimonial de la princesa con Phelip. Esta conversación en la cámara de la hija del rey es significativa, porque se reconocen las habilidades cortesanas del caballero bretón, incluso superiores a las de un filósofo como el que la infanta había hecho traer de Calabria. Él, humildemente, reconoce que la defensa que realizó de Phelip seguramente habría causado molestias, con lo que se comporta cortés y condescientemente ante Ricomana, al tiempo que vence las últimas reticencias de ella frente al príncipe galo. Con esto, Tirant se apunta una victoria más, gracias a sus extraordinarias dotes cortesanas, algo que redundará en beneficios militares más adelante.

Este episodio muestra, pues, por un lado, la perfección retórica de la *argumentatio* de Tirant, pero aderezada por un ingenio casi humorístico, favorecido en las circunstancias del entorno cerrado y casi aislado de la cámara. Las explicaciones a los que recurre para describir a Phelip —cuya vulgaridad y falta de cortesía son bien conocidas— como un enfermo de amor ante una dama sin piedad, resaltan el efecto casi cómico de la escena. Este tipo de acción no la encontraremos en las escenas en exteriores o incluso en otros sitios más públicos de los palacios, en las que el caballero se muestra mucho más sobrio y preocupado por cuestiones militares o religiosas:

Tirant [...] tornà a la infanta [...] e recità-li lo parlament que havia tengut ab lo rey. Dix la infanta:

³ Todas las citas de *Tirant lo Blanch* corresponden a la edición de Albert Hauf (Martorell 2005). Cito entre paréntesis el capítulo en numerales romanos, seguido de la numeración de las páginas en arábigos.

—Tirant, senyor, yo confie molt en la vostra gran noblea e virtut, per què yo pose tot aquest fet en vostre poder. E tot lo que vós fareu yo u tindrè per fet e, si ara voleu que-s faça, també m’i fermaré de bon grat.

Tirant, vehent la disposició, véu a Phelip qui stava a la porta [...].

—Senyora —dix Tirant—, veu’s açí Phelip, lo qual té més desig e voluntat de servir la senyoria vostra que a totes les princesses del món, per què supplich a la mercè vostra [...] de voler-lo besar en senyal de fe.

[...] E Tirant signà a Phelip, e aquell prestament la pres en los braços, e portà-la en un lit de repòs que y havia e besà-la çinch o VI voltes. Dix la infanta:

—Tirant, no confiava yo tan poch de vós. Què m’haveu fet fer? Que us tenia en compte de un germà e haveu-me posada en mans de aquell qui no sé si-m serà amich o enemich.

—[...] ¿Com pot Phelip ésser enemich de la exel·lència vostra, qui us ama més que a la sua vida e us desija tenir en aquell lit de parament hon ha dormit esta nit, si-s vol tota nua o en camisa? [...] E puix, senyora —dix Tirant—, pujant-vos en aquell superior grau de dignitat que la altalesa vostra mereix, al desaventurat de Phelip, qui mor per la vostra amor [...]. (CXI, 442, 444)

Los aposentos privados del palacio en Constantinopla cambian la perspectiva que se venía manejando en la narración sobre dichos sitios. En Londres habían tenido una relación con lo militar con ligeros tintes festivos. Por su parte, en Sicilia tenían que ver con lo amoroso, con una influencia colateral de lo militar. En cambio, en Constantinopla la función principal es el desarrollo de la pasión entre el protagonista y Carmesina y, muy secundariamente, lo militar.

Así, la primera entrada al palacio imperial, tras la bienvenida, es al aposento de la emperatriz, en donde Tirant se enamorará a primera vista de la heredera al trono. Lo que debemos notar aquí es que la forma en la que se produce este enamoramiento es sumamente sensual, rayana en lo cómico y en la delectación pornográfica, en palabras de Beltrán (1991: 637).

Notamos, pues, que Tirant no se enamora de la belleza moral de Carmesina, ni de la belleza en general que se percibe en otros libros de caballerías, como se dice de Leonorina, de quien se maravillan “en ver su gran fermosura [...] comoquiera que esta infanta a todas ellas en beldad passase” (Rodríguez de Montalvo 2003: 286). La descripción de Carmelina también está alejada de la de Oriana, “la más hermosa criatura que se nunca vio, tanto que ésta fue la que sin par se llamó, porque en su tiempo ninguna ovo que le igual fuesse” (Rodríguez de Montalvo 2004: 268). En efecto, en esta escena, se confirma que “Martorell no pot evitar la burla irònica d’aquest pas tòpic del cavaller amador” (Beltrán 1991: 637), por lo que se ve que Tirant, caballero piadoso, cumplidor de las normas de su fe, perfecto cortesano y diplomático, posee una excesiva debilidad por una parte del cuerpo de la princesa del Imperio Griego: sus pechos.

Así, esto perfila cómo las escenas íntimas sobre la conquista amorosa y el gradual incremento de la sensualidad son favorecidas por estos entornos, en los cuales se equipara la batalla militar con la amorosa, al tiempo que el efecto cómico en el lector

es ineludible, en virtud de la ironía que a partir de aquí comienza hacia la tradición del amor cortés y los resultados que ofrece. En el palacio imperial de Constantinopla, este primer encuentro entre el caballero y su dama no será sino el principio de una larga secuencia en la que la perspectiva del amor se vaya criticando y reajustando a una nueva realidad, donde el amor cortés resulta impráctico, según señala Ruiz de Conde: “Por lo que al amor se refiere, esta sátira se muestra en forma de animosidad contra un tipo de enamorado: contra el tipo de amante idealizado por la Francia del Sur y los trovadores” (1948: 148).⁴

Dient lo emperador tals o semblants paraules, les orelles de Tirant staven atentes a les rahons, e los hulls, d'altra part, contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que fehia, perquè havia stat amb les finestres tancades, stava mig descordada, *mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als hulls de Tirant que, de allí avant, no trobaren la porta per hon exir e tostemps foren apresonats en poder de persona liberta, fins que la mort dels dos féu separació.* Mas sé-us bé dir, certament, que los hulls de Tirant no havien jamés rebut semblant past, per moltes honors e consolacions que s'agués vistes, com fon sol aquest de veure la infanta. (CXVII, 469-CXVIII, 473; las cursivas son más)

A partir de aquí, se suceden los largos parlamentos entre Tirant y Carmesina, que por regla general se llevan a cabo en los aposentos de esta última. Si bien en un principio dichas conversaciones están más relacionadas con cuestiones militares -como la advertencia que hace Carmesina al héroe, precaviéndole de las iniquidades del duque de Macedonia, el cual había matado a traición al hijo del emperador-, poco a poco también se va estableciendo la línea amorosa, con el gesto simbólico del beso en la mano, para denotar la relación de vasallaje entre el caballero y su dama. Por tanto, en este momento, en el que el protagonista aún se aferra a ciertos modos y costumbres del

⁴ Esto, como señala Aylward, es un problema de interpretación hacia la obra, dado que las escenas de este tipo no se basan en una comicidad banal, sino que contienen un mensaje implícito, ya esbozado por Ruiz de Conde, en contra del amor cortés. *Tirant lo Blanch* sería, así, no sólo una obra que muestra la decadencia de los valores caballerescos, sino también de los sistemas que se incluían en la visión de mundo reflejada en ellos, como el amor cortés o la noción del placer; todo lo cual, por la misma idea de privacidad necesaria, se concentra en los aposentos privados: “All in all, the romantic episodes of *Tirant lo Blanch* are much more than mere “filler” or comic diversion from the main theme of the hero’s military exploits. They constitute a separate theme of nearly equal importance. Love and marriage are serious topics for Martorell, despite the sometimes hilarious escapades that punctuate the chapters that take place in the palace bedrooms. Unfortunately, Martorell is so adept at portraying the comic side of sex and romance, that he often succeeds in distracting the reader from the serious message that lies beneath all the erotic and comic events he presents. Perhaps a fifteenth-century reader would have perceived the serious social comment inherent in Martorell’s novel; for the reader of our own times who is either ignorant or unconcerned with the problem of clandestine marriage and Courtly Love, only the erotic or farcical elements are of interest —which is one of the principal reasons why this novel has for so long been grievously misunderstood and sadly unappreciated.” (1985: 116-117).

amor cortés, resulta importante cada paso que da hacia su amada, en particular cuando ésta condiciona su galardón a los éxitos militares del protagonista:⁵

E Tirant la supplicà que li donàs la mà, que la y volia besar. E la excelsa senyora no u volia consentir. E Tirant la'n supplicà moltes voltes e com véu que fer no u volia, cridà a la Viuda Reposada e a Stephania, e elles, per fer plaer al capità, la supplicaren molt que la y deixàs besar. E ella féu-ho en aquesta manera: no volent-ho consentir que de part de fora la y besàs, mas obrí la mà, e de part de dins que la y besàs, perquè besant dins és senyal de amor, e besant de fora és senyal de senyoria.

[...] Donchs [...] si tu ab voluntat sancera volies pendre aquestes coses per tues, e ab treball de tu e dels teus [...] yo-t promet donar-te tal premi que serà condecient segons la condició e virtut tua [...] Emperò, Déu piadós e misericordiós te vulla guardar de les mans de aquell famejant leó, duch de Macedònia, home molt cruel e envejós e molt destre e sabut en actes de tració. E aquesta és la sua reprovada fama que jamés no mata negú sinó malament. E fama certa és que ell matà aquell valentíssim cavaller jermà meu. [...] E per ço, cavaller virtuos, vos avise [...] que us guardeu de ell [...]. (CXXV, 513-514)

El aposento privado es el sitio de esta batalla de amor, complementada con los acercamientos y el avance del caballero, al cual, tras la *requesta d'amors*, se le inquiere sobre esto. El diálogo que se ofrece entre Tirant y Carmesina es una muestra de la medida de esta última ante la proposición del héroe, quien es reprendido por su atrevimiento. Sin embargo, la princesa otorga ciertas concesiones que van allanando el camino para las demostraciones de amor por parte del protagonista, siempre en la intimidad, pues esta relación, de ser conocida por los padres de Carmesina, no sólo sería ofensiva para la gracia que le ha otorgado el emperador a Tirant al nombrarlo capitán de sus ejércitos, sino que acarrearía graves consecuencias al protagonista en su honor y fama.

Ante esta situación, la respuesta que da Tirant es muy representativa de su carácter, pues pone los valores del amor por encima de la fama terrena. El único honor que él dice pretender alcanzar es que Carmesina le conceda su amor: “senyora, sé-us dir que, si mil anys vostra altesa viu en lo món, no trobareu jamés cavaller, patge ni scuder qui tant desije glòria, honor e la prosperitat de la celsitut vostra, com yo faç” (CXXIX, 534). Así, estos diálogos van descubriendo de manera indirecta los caracteres y los valores que se le han adjudicado al protagonista, en este caso como amante:

⁵ “En ocasiones, los besos amorosos adquieren una multiplicidad de sugerencias, porque la acción afectiva también tiene como referentes los mismos gestos desarrollados en los ámbitos religiosos y en las prácticas jurídicas. [...] Cada uno de ellos implica una progresión, desde el tímido enamorado que no se atreve ni siquiera a manifestar su amor, hasta el enamorado consentido. En los primeros momentos, Tirant ni siquiera se atreve a hablar a su enamorada. Su primera aproximación física consistirá en un beso de reverencia a Carmesina [...]. En ella se establece un sutil matiz entre el gesto ceremonioso de carácter honorífico y sus valores afectivos” (Cacho Blecua 1993).

E com açò serà sabut entre les gents, què poran dir de vós? ¡Que la filla de l'emperador, qui és posada en tan gran dignitat, sia stada requesta de amors per lo seu capità, lo qual ell de estrema amor amava e fiava, e la sua persona e los béns ha mesa en salvaguarda e custòdia vostra, e a mi, qui só succehidora en lo imperi! E no m'havéu guardada aquella honor e reverència que éreu tengut, ans com a jutge injust no haveu usat de justícia, sinó de mala fe e amor desonesta. O, capità, tan gran default haveu comès contra la majestat del senyor emperador, pare meu, e contra mi! E si yo u dehia a mon pare, hauriéu perduda la honor, la fama, e la mundanal glòria e tota la obediència de tants singulars pobles e la senyoria que teniu. E si tanta virtut abundàs en vós e vehésseu en mi alguna cosa que a vici fos imputat, per vós devia ésser represa en loch de mon pare, per la molta fe e crehença que ell té en vós. (CXXVIII, 532)

Tirant no es el único que termina enfermo o herido en un lecho en el transcurso de la obra. También su dama es afectada del mal de amores y cae enferma. Ante esta situación, Tirant, sin curarse de sus propias heridas, acude a toda prisa al lado de su amada. El remedio, que sirve tanto para la heredera del Imperio Griego cuanto para el capitán de los ejércitos del mismo imperio, es el beso amoroso y erótico en los pechos, en una escena que ya ha tenido antecedentes —como el del beso de Diafebus y Stephania⁶— y que se repetirá en la parte africana de la narración. Esto es, pues, parte del avance amoroso y se relaciona con el ambiente intimista del lecho por la enfermedad de amor, al tiempo que significa una de las primeras declaraciones por parte de Carmesina de sus sentimientos hacia el caballero, mientras “se cumple con los requisitos de palidez del amante y sufrimiento por la separación” (Ruiz de Conde 1948: 143):

—Prech-te, Tirant e senyor de mi, consentir no vulles que la mia esperança sia feta vana, car de tot lo meu mal tu sol est stada causa, e com lo mal me asaltà, fon per pensament de la tua amor. [...]

E posà lo cap davall la roba e dix a Tirant hi posàs lo seu. E dix-li:

—Besa'm en los pits per consolació mia e repòs teu.

E aquell ho féu de molt bon grat. Aprés que li hagué besats los pits, li besá los ulls e la cara, y ella dix:

—Senyor, de major premi és lo loguer que no és son ofici, e de aquestes coses més sol ésser la temor que'l perill, e lo qui vol haver temor ha vergonya quant se penit. (CLXXV, 753)

Poco después Tirant tendrá una escena de lamento similar a la de la princesa, ante la noticia del posible matrimonio de Carmesina con el Sultán, como parte de una de las propuestas de paz por parte de los turcos. En ella se manifiesta el tono elegíaco de un caballero que sufre más por la inminente pérdida de su amada, que por el sufrimiento

⁶ Parece que en la novela hay un obsesión, de parte de los personajes masculinos, por los pechos de las doncellas, tal y como lo manifiesta la relación erótico-cómica entre Diafebus y Stephania, en el cuarto de Carmesina, que parece reaprovechada en otros momentos de la narración (lo que apoyaría la propuesta de los autoplagios que van construyendo la narración): “Acabant la princessa les darrerres paraules, Diafebus donà dels genolls en la dura terra e besà-li la mà. E acostà's a Stephania e besà-la tres voltes en la boca a honor de la sancta Trinitat. Parlà Stephania e dix:/ —Puix ab tan gran sforç e requesta vostra, e per manament de ma senyora, yo us he besat, vull que a voluntat mia prengau possessió de mi, però de la cinta amunt./ E Diafebus no fon gens pereós. Posà-li de continent les mans als pits tocant-li les mamelles e tot lo que pogué” (CXLVI, 633).

de sus compañeros y parientes en el campo de batalla. Esto resalta el carácter más cortesano que guerrero de Tirant. También se ve como estos espacios privados favorecen el consuelo que proviene de la mujer hacia el caballero:

E hun dia Tirant, essent dins la cambra de la princessa, present moltes donzelles que y havia, dix: —O com me tinch per malaventurat per ésser vengut ací, per ço com veig dos contraris star ensemps en una voluntat, qui deneguen lo dret a de qui és! O cruel Tirant! ¿Per què dubtes morir, que veus lo pare unit ab son consell contra la excelsa persona de sa filla? Que sia sotsmesa a hun moro enemich de Déu e de la nostra ley! Tanta bellea, virtut e gràcia, ab tanta magnitud de linatge, ésser aterrada e posada en tan gran decaÿment! E si a mi era lícit de yo recitar les perfeccions e grans singularitats que la senyora princessa poseheix, la qual yo ame e desige servir, a una deessa la poria acomparar. (CLXXVIII, 759-760)

El paso siguiente de la serie de acercamientos y alejamientos entre los amantes es, sin embargo, el punto en el que “the rituals and conventions of Courtly Love have just about been exhausted [...] Tirant can no longer restrain his sexual drive and boldly enters Carmesina’s boudoir in search of erotic adventure” (Aylward 1985: 94). En efecto, el siguiente acercamiento amoroso ejemplifica al caballero que, atado por una serie de imposiciones legales, de estamento, religiosas (Beltrán 1991: 640), trata, con todo, de aproximarse a la princesa, siendo solamente interrumpido por la llegada de la Emperatriz.

Hay varios aspectos aquí que merecen especial atención. Por un lado, las intervenciones de Tirant son una repetición sobre el *topos* descriptivo de la belleza femenina en la que se condensan todas las perfecciones. No obstante, la resolución de nuevo es graciosa, al tener que ser ocultado por todas las doncellas; y, finalmente, en una acción más decisiva, toca el *loch vedat*, algo que se intensifica por la hiperbólica reacción del protagonista, al gastar liberalmente en adornar el zapato que tocó a la princesa.

Esta escena, tan animada a primera vista, es justamente un reflejo de las fiestas que se están celebrando en Constantinopla. Con ello, se ve el efecto de la algarabía pública en los personajes y en la misma narración, que progresivamente irá perdiendo el recato sostenido a duras penas hasta este momento. En consecuencia, lo que nos presentará desde aquí es una serie de encuentros con un contenido cada vez más sexual, y ya no sólo afectivo-amoroso:

—Qui dret vos ha donat que entreu ací? E aquest càrrech no és conivent ni és donat a tu de entrar en la mia cambra sens licència mia, car si l’emperador ho sab, de deslealtat te poran incriminar. Prech-te que te vages, car contínuament tremolen los meus pits de recel temerós. E Tirant no curà de les paraules de la princessa, sinó que s’acostà envers ella e pres-la en los braços e besà-la moltes vegades los pits, los ulls e la boca. E les donzelles, com veÿen que Tirant

axí jugava ab la senyora, totes staven a la cominal. Però com ell li posava la mà dejús la falda, totes eren en sa ajuda. E stant en aquests jochs e burles, sentiren que la emperadriu venia a la cambra de sa filla per veure què feya. E ab los jochs no la sentiren fins que fon a la porta de la cambra.

Prestament Tirant se lançà stès per terra e llançaren-li roba dessus e la princessa segué's damunt ell.

[...] Tirant no y pogué satisfacer, sinó que les donzelles li tenien les mans per les burles e jochs que li feya, perquè no la desligàs. E com véu que se n'anava e ab les mans no la podia tocar, alargà la cama, e posà-la-y davall les faldes, e ab la çabata toquà-li en lo loch vedat e la sua cama posà dins les sues cuxes.

[...] Com Tirant fon en sa posada, descalsà's les calses e çabates. E aquella calsa e çabata ab què havia tocat a la princessa davall les faldes, féu-la molt ricament brodar. E fon stimat lo que y posà, ço és, perles, robins e diamants, passats XXV mília ducats. (CLXXXVIII, 787-790)

Otra faceta de estos acercamientos es representada por aquellos que acontecen cuando se ha borrado toda amenaza en contra de las relaciones amorosas entre Tirant y Carmesina. Aquél sigue decidido a la conquista de Carmesina, antes que acudir a su deber militar. Vemos que, al igualarse lo amoroso y lo militar dentro del mismo plano de acción, habrá tácticas similares en ambos y, por tanto, tendremos engaños y operaciones encubiertas. Es por ello que Tirant reacciona encubriendo la declaración de amor hacia la Princesa cuando es interrogado por el Emperador, a quien convence de que están hablando de otro asunto también muy propio del caballero: el tema religioso. Esto demuestra las dotes persuasivas de Tirant y sus habilidades retóricas, no sólo en el plano amoroso, sino también en el religioso, algo que probará ser de gran utilidad en momentos posteriores de la obra:

—O, fallit de enteniment! ¿Ab los béns de natura, los quals sens libertat posseheys, vols atényer nom de virtúos, que no s'ateny sinó ab multitud de treballosos actes? ¿Fies en la tua mà e corporal força, que tens atreviment de demanar dins la mia cambra, en presència de tantes dones e donzelles, lo premi que tu creus meréixer? [...]

Estant en aquestes rahons, entrà lo emperador per la cambra e véu-los que staven en hun rotle fet. Demanà'ls de què parlaven e la princessa responent, dix:

—Senyor, nosaltres demanàvem al capità, per ço com ell sab molt bé sermonar, quina cosa és fe. E ha'ns-ho ací declarat.

E lo capità, ans que lo emperador parlàs, se pres a dir:

—Senyor, lo nostre mestre e senyor Déu Jhesús manà en los seus sagrats Evangelis que nosaltres cregam bé e fermament tot ço e quant és contengut en aquells ab verdadera e pura fe sens dubitació alguna, e que en aquesta sancta fe e ley crestiana vullam viure e morir. E tots los qui lo contrari faran, sien tenguts per heretges e foragitats dels béns que-s fan en la sancta mare Sglésia. (CCXI, 841)

Mucho menos presente que lo amoroso está lo estrictamente militar en los aposentos privados. Sin embargo, a diferencia de la riqueza discursiva que existe en lo amoroso, en las facetas privadas lo militar pasa casi inadvertido y es una mera anécdota que interrumpe el desarrollo de la conquista amorosa. Esto confirma que el palacio —en particular, los aposentos— está más ajustado al desarrollo de la trama de amores. Más aún, refleja una concepción sobre lo bélico expresada en un personaje que se niega a

cumplir con su deber militar, y que ha trastocado la acción del caballero o del general en la guerra por meros diálogos acerca de ésta. Las charlas sobre lo militar son, en consecuencia, un mero evento incidental dentro de la vida palaciega amorosa que implica ires, venires y diálogos con Carmesina, con Plaerdemavida e inclusive con la Viuda Reposada:

Tirant se alegrà hun poch ab les burles de Plaerdemavida, e levà's en peus e dix-li:
—Donzella, segons me par, vos no amau en cubert a Ypòlit, ans voleu que tots ho sàpien qui saber-ho volran.
—Què-m fa a mi —dix Plaerdemavida— que tot lo món ho sàpia, puix Déu me ha dat lo bon grat ab la speranza ensemps? E per ço vosaltres, hòmens, moltes voltes sou desconexents, que volríeu cobrir la culpa vostra ab dissimulació de honest parlar, pensant que som donzelles e no tendrem atreviment de dir-ho. E teniu de propietat que en lo principi sou bons e en la fi sou mals, axí com és la mar qui, entrant-hi troba hom l'aygua suau, après, com sou molt dins, és fortunal! Axí és en lo principi d'amor que sou blans, après, aspres e terribles.
Estant en aquestes rahons, vengué lo emperador e pres per la mà al capità e tragué'l de la cambra, e parlaren molt sobre la guerra. (CCXIII, 845-846)

En otro episodio, la cámara funciona como un espacio público, y no es sino una de las tantas muestras en las que se da un reconocimiento muy temprano de la fama del caballero (dado que éste aún no ha partido siquiera a su primer combate), y un complemento para un suceso de felicidad absoluta para el capitán, quien había cenado con su amada. Esta escena también explica precisamente una distinción fundamental en el espacio cerrado del aposento privado: cuando éste se vuelve un espacio público deja de tener relaciones con la línea amorosa y se orienta hacia lo militar:

Aprés que foren dinats ab molt gran plaer —e en special Tirant, com menjava en un plat ab sa senyora, pensà ésser més benaventurat que no era—, lo emperador se n'entrà dins una cambra e féu entrar allí a la emperadriu, e a sa filla e a Tirant. Aprés, intraren totes les dames e cavallers.
[...] —Si la adversa fortuna fins açí ha permès disminuir la libertat e senyoria del nostre grech imperi, per haver perdut un tal cavaller e capità com era lo meu fill e per yo ésser posat en tal edat que no-m basta la virtut per a poder portar armes, ha dispensat la divina Providència, per la sua immensa pietat misericorde, trametre a vós, Tirant lo Blanch, en qui tota la nostra speranza reposa.
[...] Donant del genoll en la dura terra, besà la mà a l'emperador, prenent son comiat, e semblant féu a la emperadriu e a la excelsa princessa, la qual jamás volgué consentir que li besàs la mà. E axí com ell fon de peus per abraçar les donzelles, lo emperador li donà un sach ab XXX milia ducats. (CXXXII, 546; CXXXIII, 550)

En el punto medio entre lo público y lo privado se encuentra la intervención de Tirant para lograr la oficialización de un enlace, algo que ya se había hecho por medio de la ceremonia de las bodas sordas entre Stephania y Diafebus. Esto lo logra mediante una plática privada con el Emperador, que va mostrando el afecto que tiene hacia Tirant como un buen vasallo y cuán estrechamente están vinculados los éxitos amorosos con lo militar.

Nuevamente, las decisiones importantes para el caballero no se toman en los campos de batalla sino en los palacios, y más concretamente en los aposentos privados, los cuales le sirven para cumplir con ello sus ideales: obtener fama terrenal —la corona del Imperio Griego—, mediante el amor a su dama, y lograr la defensa de la verdadera religión. No obstante, cabe enfatizar que el primer propósito, dado que es terrenal, no es perenne, mientras que el segundo es el que le proporcionará fama eterna.

Así, puede decirse que el caballero va cumpliendo con una serie de objetivos que le van abriendo paso, en lo amoroso o en lo bélico, y que cada etapa que transcurre en un diferente lugar es parte de su desarrollo heroico. Tal y como menciona Campos García Rojas: “A lo largo de sus viajes, el caballero visita tierras remotas y desconocidas en las que vivirá experiencias significativas que desarrollarán su personalidad y mostrará que el héroe merece ser considerado como un ejemplo de comportamiento humano.” (2002: 27):

Tirant, per voler anar a sa posada, devallà per una scala, e fon en una cambra hon trobá lo gran conestable e Stephania e Plaerdemavida a grans rahons. E Tirant s’i acostá e dix-los:

—Vosaltres, germanes mies, de què parlau?

—Senyor —respòs Stephania—, de la poca amor que la princessa en aquest cars de vostra partida mostra a vostra senyoria, axí com ella se deuria sforçar, ara mes que jamés, en fer-vos festa ab amor, encara que ella y posás hun troç de sa honor. Aprés, senyor, parlàvem què serà de mi si vosaltres partiu, car la emperadriu me dix anit: «Stephania, tu ames». Yo torní roja e vergonyosa e abaxí los meus ulls en la mia falda.

[...] E stant en aquestes paraules, devallà l’emperador ab Carmesina per la mà, e pensà Tirant que en aquella hora tenien disposició de dir-ho a l’emperador. E acostà’s lo virtuós Tirant a l’emperador e, present la princessa, donà del genoll en terra e ab veu humil e de molta gràcia acompanyada, féu principi a la següent suplicació.

[...] ab molta submissió vull suplicar a la magestat vostra e de la senyora emperadriu e de la senyor princessa, qui ací present és, si tal suplicació en semblant cas pot ésser admesa, que fos fet matrimoni de la donzella Stephania de Macedònia ab lo meu singular germá comte de Sent Àngel e conestable major de vostra altesa. (CCXVIII, 857- CCXIX, 859)

En los espacios privados no sólo tienen lugar hechos culminantes para el desarrollo del personaje en la narración, sino que en ellos también se dan actos cotidianos, como el cambio de ropa, que acrecientan la sensación de realidad. Sin embargo, es importante apreciar que esto también forma parte del trasfondo de los acercamientos entre el caballero y su amada, en un evento entrelazado con la trama militar, ya que es uno de los momentos en los que se insiste al capitán para que regrese al campo de batalla.

Es, sin embargo, la intervención de Plaerdemavida la que crea una confusión de temas. En efecto, Tirant irá al campo de batalla, pero no al militar, tal y como espera el Emperador, sino al amoroso, que la donzella le tiene destinado en el cuarto de la

princesa. Este episodio también insiste en el hecho de que el amor tiene el poder de distraer el deber militar de la mente de Tirant, como demuestra el silencio en el que se queda cuando el Emperador le informa sobre su misión antes de partir:

L'endemà per lo matí lo emperador tramès per lo capità, e ell ana-y de continent. E troba'l que-s vestia. E la princessa era venguda per servir-lo y stava en gonella de brocat e no portava drap en los pits, e los cabells un poch desligats qui plegaven quasi prop de terra. Com Tirant fon prop de l'emperador, fon admirat de veure tanta singularitat en hun cors humà com en aquell cars en ella se mostrava.

L'emperador li dix:

—Nostre Capità, per Déu vos prech façau en totes maneres que sia presta la vostra partida ab tota la gent.

Tirant stava alienat, que no pogué parlar per la vista de tan singular dama, e, havent stat per bon spay, recordà's e dix:

—Pensant en los turchs, com he vista vostra majestat no he comprès lo que dit me haveu; per què suplique a la altesa vostra voler-me dir què vol que faça.

L'emperador, admirat de la sua vista, com la y véu axí alterada e lo poch entendre qui havia fet, cregué que fos axí, car per spay de mij-ora stigué sens recort. E tornà-li a dir l'emperador la primera rahó. Respòs Tirant:

—Senyor, la magestat vostra deu saber com la crida va per la ciutat notificant a tots la partida certa per a dilluns, e huy és divendres. Axí, senyor, la partida nostra és molt presta e quasi tothom és ja en punt. (CCXXIX, 887-888)

La forma en la que se comporta Tirant implica un progresivo desapego de las convenciones del amor cortés, así como la creciente intervención de Plaerdemavida, con el encargo de apoyar al héroe en su acercamiento hacia la princesa usando más la concepción del amor como placer. Estos factores se conjugaron en la escena del retrete, el sitio más privado dentro de la cámara, y en la cama en la habitación de Carmesina.⁷

Aquí, la descripción del cuerpo y de la ubicación de Tirant lo hacen aparecer como un espectador *voyeur*, mientras observa cómo se baña la Princesa. La comparación tópica del combate amoroso con la batalla militar aparece previamente, cuando, antes de acometer, Tirant diseña junto con Plaerdemavida un plan de ofensiva. Un momento después, cuando Tirant quiere por la fuerza obtener la virginidad de Carmesina, se revela una tergiversación del concepto de aventura. En *Tirant lo Blanch*

⁷ Los episodios en los que Tirant comienza su actuar hacia Carmesina —algo que forzosamente ha de ser privado, y que por tanto ocurre en las cámaras del Palacio— se deben a la intervención de Plaerdemavida. En palabras de Aylward: “By entrusting his romantic fortunes to the resourceful Plaerdemavida, Tirant relieves himself of the obligation to follow the precepts of Courtly Love [...]. Several other changes in tone can also be noticed from this point forward: there is a sharp increase in the number of erotic encounters as Plaerdemavida schemes to give Tirant entry to the Princess's bedroom with greater frequency [...] the middle-aged Viuda Reposada becomes a blocking agent for the young lovers because she secretly lusts after the virile Captain herself and hatches a series of plots designed to sow discord. [...] In the meantime Carmesina continues to struggle with the question of her honor, which causes her at times to become wrathful in the face of Tirant's new aggressiveness.” (1985: 98-99). A lo anterior, se suma el baño como un sitio con una importante función simbólica, pues es el espacio de la intimidad y del pudor, que puede ser transgredido, como demuestran textos del Medioevo como el *Roman de la Violette*, y, por ende, es un lugar que permite que aflore el erotismo (Régner-Bohler 1987: 363-364).

las aventuras ya no sólo son las caballerescas militares en el mundo externo, sino las amorosas en los aposentos privados, un espacio cerrado que separa a la princesa y que Tirant ha violentado, a fin de llevar a cabo su empresa erótica.

Ahora bien, dada la naturaleza de este tipo de aventuras, también el caballero está expuesto a heridas durante el combate o como consecuencia de éste, tal y como lo revela el hecho de que se haya tenido que defenestrar, para evitar ser atrapado *in fraganti* por el Emperador. Sin embargo, el efecto no puede ser menos que humorístico. Tal y como comenta Carmona: “El concepto total e idealizante de *aventura* da paso a una sucesión de ingeniosas y atrevidas aventuras en la guerra y en el amor; y éste, perdida su significación ideal y cortés, se reduce a erotismo sensual y espontáneo, pero sin ninguna trascendencia idealizante. Así pues, la *aventura* se convierte en aventuras y el *amor* en erotismo” (1995: 51):

E Plaerdemavida lo posà dins lo retret.

[...] Mira, senyor Tirant, vet ací los cabells de la senyora princessa [...]. Vet ací los hulls, e la boca [...]. Vet ací les sues cristal-lines mamelles [...]. Mira, Tirant: vet ací lo seu ventre, les cuxes e lo secret. [...] Tirant tot açò mirava, e prenia-y lo major delit del món per la bona gràcia ab què Plaerdemavida ho rahonava, e venien-li de grans temptacions de voler eixir de la caixa.

[...] —Dormiu e fareu bé. E deixau-me tocar aquest cors que meu és —dix Plaerdemavida—, que yo só ací en loch de Tirant. [...]

E Tirant tenia la mà sobre lo ventre de la Princesa. E Plaerdemavida tenia la sua mà sobre lo cap de Tirant e, com ella conexia que la Princesa se adormia, fluixava la mà e lavors Tirant tocava a son plaer, e com ella despertar-se volia, strenyia lo cap a Tirant hi ell stava segur.

Com Plaerdemavida conegué que ella molt bé dormia, afluixà del tot la mà a Tirant hi ell volgué temptar de paciència de voler dar fi a son desig, e la princessa se començà a despertar e, mig adormida, dix:

—Què, mala ventura, fas? No-m pots leixar dormir? Est tornada folla, que vols temptar lo que és contra ta natura?

E no hagué molt stat que ella conegué que era més que dona, e no u volgué consentir e començà a donar grans crits.

[...] E Tirant donà volta e ligà fort la corda, e ab la pressa que tenia per no ésser vist ni conegut, no pensà la corda si bastava en terra. Deixà's anar per la corda avall e fallia-se'n més de XII alnes, que no plegava en terra. Fon-li forçat de leixar-se caure, perquè los braços no li podien sostenir lo cors, e donà tan gran colp en terra que's rompé la cama. (CCXXXI, 895, 897; CCXXXIII, 904-905)

De la misma manera, en las cámaras del palacio imperial se traman los planes amorosos que revelan la oposición a la pareja protagonista, aunque también tienen a Tirant como centro. En concreto, la declaración de amor de la Viuda Reposada, episodio en el que se confirma que lo amoroso, aun siendo en una versión trastocada, se ha de dar en aposentos privados. El episodio no se aleja del esquema más natural que

siguen los diálogos en palacio, según el cual la atención se centra en el desarrollo amoroso del personaje y sus idilios:⁸

E dels pits de Tirant hun suau sospir sortí que acompanyat venia de aquestes paraules:
—O piadosa fe! O reverendíssima vergonya! O castedat e pudícia inestimable de les honestes donzelles! ¿Qual persona pot ésser en lo món qui vulla o puga per parentesch de sanch o per acostada amiat, te ame axí com yo? Mal creus si axí creus vanament que negú te ame axí com yo. Donchs si yo més te ame, més pietat merite.
Callà e no volgué més dir. E la Reposada Viuda fon posada en gran pensament perquè Tirant no havia dada plena fe en les sues fictes paraules.
E estant ells en les desús dites rahons, entrà per la cambra lo emperador e véu allí a Tirant, e pres-lo per la mà e entraren-se'n en una cambra per parlar sobre los fets de la guerra. (CCLXIX, 1009)

Así, en ambas relaciones amorosas existen escenas eróticas. Ahora bien, si el episodio con la Princesa es humorístico por los resultados que conlleva (la fractura que se provoca Tirant al arrojarle por la ventana), el encuentro con la Viuda Reposada muestra un aspecto casi grotesco del erotismo. Asimismo, se deja entrever la fidelidad del héroe hacia su amada, pese a que ésta, según las mentiras de la Viuda, le ha sido infiel; lo cual muestra otro rasgo más de Tirant, quien, al ser un perfecto amador, llega al extremo de padecer como un *cornudo* sufrido:

Dix la Viuda:
—Ptix amar no-m voleu, consentiu tota nua puga hun poch star prop de vostra mercé.
E despullà's prestament la gonella, que tenia ja tota descordada. Com Tirant la véu en camisa, sortí del lit donant hun gran salt en terra, obrí la porta de la cambra e anà-se'n a sa posada de molta dolor acompanyat. E la Viuda no restà ab menys. (CCLXXXVI, 1055)

Este elemento se conjuga con la derrota militar para mostrar una de las facetas del caballero, que guarda la fidelidad de su amor hacia Carmesina, pero siente la derrota de su honor. Debido a esta razón, el mayor lamento de Tirant no es por el fracaso bélico que sufrió Diafebus, sino por la supuesta traición de Carmesina, mientras se encuentra en un cuarto del palacio. Esto no hace sino reforzar el concepto que ya se ha planteado sobre la mayor preponderancia de lo amoroso sobre lo bélico en la caracterización del protagonista; algo que no excluye, sin embargo, su deber hacia la Cristiandad y hacia sus familiares.

⁸ Un evento alternativo que se da en los aposentos privados y demás lugares cerrados del ámbito cortesano -que es donde principalmente se lleva a cabo el diálogo- más que en los espacios de guerra o abiertos, en los que se describen y sólo se muestra la voz del narrador, tiene que ver con la técnica de la repetición y del enlace entre los episodios. Esto no sólo recalca los orígenes de la fama del capitán, sino que, probablemente, sea rastro de marcas de oralización en el texto, amén de ser parte del lamento del capitán hacia los desdenes de la princesa. Eventos similares a éste se encuentran en un espacio público de la corte constantinopolitana (cap. 119) y -a modo de anagnórisis entre Plaerdemavida y Tirant que sirve de enlace entre las partes que se desarrollan en el Imperio Griego y en África- también en los hechos que tienen lugar en la tienda del campamento cristiano a las afueras de Montàgata (cap. 355).

Este episodio, por tanto, nos muestra la debilidad del caballero, cuando se siente derrotado en ambas batallas. En la amorosa, dado que otro ha sido quien, presuntamente ha gozado de Carmesina; y en la militar, al sentir que no ha comandado de forma adecuada al ejército que tiene bajo su responsabilidad. Por eso, igual que otros personajes, como el Emperador, aunque por razones muy distintas, Tirant sufre un desmayo que lo pone casi al borde de la muerte:

Tirant, que hoý dir tals paraules al metge, prestament se pres a dir:

—O mort cruel e desconexent! Com véns a vesitar los qui no-t desitgen e fuigs dels qui-t volrien seguir? ¿No fóra millor e més justa cosa que fosses venguda a mi primer, ans que yo no veja morir, no donzella, mas dona? Per bé que m'haja molt ofés, desitge de fer-li amigable companyia.

E d'estrema dolor que en aquell cars mostrava haver, caygué en terra. E donà tot lo cors sobre la cama que havia tenguda rompuda, e tornar-la's a rompre e ha fer-se més mal que tengut no havia. (CCLXXXX, 1064)

No obstante, los acontecimientos que tienen que ver con la actividad militar del caballero bretón y que se desarrollan en aposentos privados son escasos. En cambio, abundan las escenas eróticas, aun cuando se dan ya en el contexto del matrimonio, como lo es la primera ocasión que Tirant demanda la satisfacción de sus derechos conyugales (cap. 280), pero, sobre todo, cuando a su regreso victorioso de África logra la victoria en el amor, al tomar por fuerza de armas el castillo de la virginidad de Carmesina. Aquí se ofrece una visión más resuelta del protagonista, quien, abandonando toda formalidad, simple y sencillamente desflora a la princesa. A pesar de los reproches de Carmesina ante un caballero impaciente y brusco, ella no puede negar el gran gozo que ha tenido. A partir de ahí se sucederán, siempre a ocultas, otra serie de encuentros sexuales que representan la culminación del amor de Tirant por Carmesina, así como la consumación del matrimonio que ya habían celebrado:⁹

Dexau porfídia, senyor, no siau cruel. No penseu açò ésser camp ni liça de infels. No vullau vençre la qu-és vençuda de vostra benvolença. Cavaller vos mostrareu damunt la abandonada donzella? Feu-me part de la vostra homenia perquè us puga resistir. Ay, senyor! Y com vos pot delitar cosa forçada? Ay! E amor vos pot consentir que façau mal a la cosa amada? Senyor, deteniu-vos, per vostra virtut e acostumada noblea. Guardau, mesquina, que no deuen tallar les armes de amor, no han de rompre, no deu nafrar l'enamorada lança! Hajau pietat, hajau compassió de aquesta sola donzella! Ay cruel, fals cavaller! Cridaré! Guardau, que vull cridar!

⁹ Un elemento muy comentado en la crítica es la técnica usada para narrar esta escena. Ya Beltrán sostiene que es el relato, en tiempo presente, de una violación (1991: 646). Por su parte, Renedo argumenta al respecto lo siguiente: “El fet que en els moments de màxima intensitat eròtica Martorell s'estigui de descriure en tercera persona i narri l'acció a través del jo dels personatges femenins implicats en la situació pot ser interpretat com una demostració de l'objectivitat narrativa de J. Martorell, que en aquests moments crucials de la novel·la prefereix que els personatges parlin per ells mateixos i, a més, aconsegueix de tractar amb elegància una escena delicada i literàriament difícil.” (1989: 23).

Senyor Tirant, ¿no haureu mercè de mi? No sou Tirant. Trista de mi! ¿Açò és lo que jo tant desitjava?

[...] E no us penseu que per les piadoses paraules de la princessa Tirant stigués de fer son lavor, car en poca hora Tirant hagué vençuda la batalla delitosa e la princessa reté les armes e abandona's, mostrant-se smortida.

[...] Moltes altres rahons i delicades paraules fornides de enamorats sospirs passaren, y, ensemps parlant, moltes vegades conegueren de libidinosa amor los efectes. (CCCCXXXVI, 1418, CCCCXXXVIII, 1422)¹⁰

Y, en contraste con lo secreto que sucede en la cámara —la relación sexual entre Carmesina y Tirant—, la parte pública, es decir, la oficialización del matrimonio se lleva a cabo en este sitio. Si el triunfo sobre la virginidad de Carmesina había representado para Tirant la culminación de lo amoroso, el matrimonio no sólo representa el culmen de ello, sino que trae consigo el triunfo de la fama terrena, al convertirlo en príncipe del Imperio Griego:

E l'emperador pres a Tirant per la mà e portà'l a la cambra de la excelsa princessa [...] Entrant lo [...] emperador, tots se levaren e feren-li molt gran reverència. E asseyt l'emperador en lo reposat strado, féu seure a la sua part dreta la excelsa princessa e lo virtuós Tirant a la sinestra [...]. L'emperador [...] ab gest afable pronuncià forma de tals paraules:

—Ma filla, no ignorau los asenyalats servis e honors excelses que lo virtuós Tirant [...] nos ha fetes, e de quants dans e treballs, e afliccions nos ha preservats, y a tot l'imperi que ha liberat de tant de mal e de tantes impressions que-ns eren fetes per la gent morisca. E com nós conegam que al seu tant meréixer nós no tingam tant que siam suficients a premiar-lo, havem deliberat que nós no tenim res més car ne de major stima ne que més amem que la vostra persona. [...] us man, ma cara filla, que-l vullau pendre per marit e senyor. [...]

E donà fi a son parlar. Respòs la excelsa senyora ab graciosa [...] modesta continença [...].

Acabant la excelsa senyora lo seu parlar, l'emperador tramès per l'arquebisbe de la ciutat per sposar-los de continent. (CCCCLII, 1450)

Con ello, se aprecia la manera en que los acontecimientos más relevantes de la obra, estructural y temáticamente hablando, se desarrollan en espacios cerrados y, para ser más precisos, en aposentos privados. Esto permite una mayor libertad para el desarrollo de los diálogos, en los que se pone de relieve que el caballero ha sido caracterizado como un buen cortesano provisto de todas las armas de la retórica.

¹⁰ Partiendo de la propuesta de Campos García Rojas (en prensa), es posible subdividir lo que él clasifica como camas de amor y sexo para distinguir en qué casos se trata de una escena cuyas motivaciones son la preservación o engendramiento del linaje y cuáles tienen un mero fin placentero. “A primera vista, parecería que las relaciones adúlteras, en matrimonio secreto o sin la formalidad del sacramento, predomina el tener ambas vertientes. Sobre el engendramiento del linaje, tenemos un claro ejemplo en la relación entre el rey Perión y Helisena, que no están casados y engendran a Amadís (Rodríguez de Montalvo 2004: 237-240)”. Este hecho es, como menciona el estudioso arriba citado, un motivo fundamental, al ser “motor de la acción narrativa”. La relación amorosa entre Carmesina y Tirant, por su parte, entraría dentro del grupo de una relación justificada en el marco del matrimonio secreto, pero que sigue siendo oculta públicamente, y en la que se le otorga primacía al placer. Cabe señalar, además, que es importante que la pareja no conciba hijos, porque ello refuerza el final desencantado que hará que Ypòlit suba al trono del imperio. Éste, casado con la hija del rey de Inglaterra, sí tendrá hijos que mantengan su linaje en la corona imperial griega (CCCCLXXXVII, 1539). Tomando en cuenta lo anterior, considero que haría falta un estudio más completo de las funciones de los encuentros sexuales y su tipología, así como de la pertinencia para la trama en los libros de caballerías, algo que solamente esbozo aquí.

Además, ofrece un acercamiento a los detalles íntimos, consiguiendo un incremento en la impresión de realidad y complementando el propósito de concentrar y encarnar en el protagonista una nueva propuesta de valores, particularmente referidos a la concepción del amor cortés.

3. Salas de consejo

Partiendo de la definición que ofrece Beltrán para la estancia de Tirant en Constantinopla, como la novela de amor y de guerra (2006: 43), es posible dividir el desarrollo de la diégesis en dos lugares distintos. Lo amoroso, en los aposentos privados, y la planeación de las batallas, en las salas de consejo.

Esto es sumamente relevante para el héroe por varias razones. La primera es la muestra y despliegue de una habilidad de razonamiento previa a la aventura, elemento que distingue y singulariza al capitán de los ejércitos griegos. En segundo lugar, esta faceta estratégica constituye la parte alternativa a las secuencias de amor. Tercero, muestra la superioridad de Tirant en cuanto a sus valores cortesanos y militares caballerescos frente a otros caballeros del Imperio Griego; Tirant queda elevado por encima de ellos y de este modo se justifica la preferencia del Emperador hacia él y se confirman los méritos que tiene. Finalmente, en la línea didáctica arriba comentada, el protagonista queda configurado como un personaje que siempre es un fiel vasallo de su señor, el Emperador, y que cumple las órdenes de aquél, generalmente sin reticencia alguna. Con ello, Tirant muestra las cualidades de humildad necesarias, al cumplir el pacto vasallático con toda fidelidad y ser un digno sucesor a la corona del Imperio.

Las salas de consejo no aparecen sino hasta que el capitán está trabado en la mayor campaña de su carrera caballerisca-militar: la defensa de Constantinopla. En medio de la desorganización reinante —puesto que las grandes rivalidades existentes habían culminado con la muerte del hijo del Emperador traicionado por el duque de Macedonia (CXXV, 398)—, Tirant se perfila como un caballero que está por encima de esas rencillas políticas y que, con sus valores más elevados, tiene dos objetivos claros: defender a la Cristiandad y obedecer fielmente a su señor:

Com foren dins lo consell aseguts, lo emperador dreçà les noves a Tirant e dix paraules de semblant stil.

[...] Per què us prech, capità virtuos, que us vullau dispondre en anar contra los enemichs nostres, los genovesos, generació mala, que muyren a cruel mort. E la vostra gloriosa fama per obra sia manifestada en aquestes parts, que puix tenui la capitania, que prengau armes vencedores perquè prest de aquells puguam aconseguir gloriosa victòria, tal com de vós speram,

com tinguan nova certa que les naus dels genovesos són arribades al port de Aulida carregades de gent d'armes, de cavalls e de vitualles, les quals vénen de Tosquana e de Lombardia. (CXXI, 499-CXXII, 500)

Estas discusiones en el consejo muestran la seguridad y tranquilidad del caballero que ante las peores circunstancias bélicas es capaz de mostrarse ecuánime, así como la planeación que realiza antes de su primera salida a combate. Este sosiego marca un contraste entre él y la agitación de los demás caballeros y la ciudad entera, que pierden el ánimo al oír las noticias de la derrota del duque de Macedonia. A partir de este punto, se establece la oposición entre el buen y el mal comandante, con un fin didáctico-ejemplar. De esta manera, el pérfido duque recibe ayuda de Tirant, siempre fiel vasallo del Emperador.

Al mismo tiempo, se comienza a observar cómo el caballero es mucho más sensible a las cuestiones que impliquen una separación de su amada, al enterarse de la noticia de que Carmesina tal vez sea enviada con su hermana a Hungría. Esto instaura la distinción entre el caballero temperado en cuestiones militares y más sensible en lo amoroso (CXXX, 538; CXXXI, 541). El episodio, en consecuencia, es un ejemplo de conducta pública que se muestra en el espacio del consejo.

En consecuencia, dada la doble misión en Constantinopla, las líneas argumentales también se entrelazan en resoluciones que se toman en las salas de consejo. Un ejemplo de ello es cuando Tirant tiene que ceder en otorgar tregua a los turcos, debido a que no puede combatir por estar aún en malas condiciones de salud tras las heridas recibidas en su última batalla. Es aquí donde se ponen de manifiesto tanto los fingimientos de Tirant en lo que respecta a sus sentimientos por Carmesina -lo que lo caracteriza como discreto-, como la evidencia de que las decisiones en consejo son mejores que los arrebatos individuales para combatir a los enemigos:

Lo emperador hagué bé comprés tot lo que l'embaxador havia preposat. Levà's de allí on se'ja e entrà-se'n en una altra sala ab lo Capità e ab tots los de son consell. Concordaren allí, per sguart de la malaltia del capità, fossen donades e atorgades les treves.

Lo emperador féu entrar allí los embaxadors e dix-los que per amor e contemplació del gran soldà e, per semblant, del Gran Turch, ell era content de fermar en les dites treves e pau de tres mesos, e de les altres coses se aturava son acort. (CLXXVIII, 759)

Incluso en África, en el palacio del rey de Tremicén, existen consejos, y Tirant, que se ha vuelto parte del séquito real, tiene el derecho de intervenir. Esta participación permite mostrar la habilidad diplomática del caballero, su mayor iniciativa frente a los demás caballeros y el respeto hacia su señor, sea moro o cristiano:

E tenint hun dia consell, dix Tirant al Rei:

—Senyor, feu-me una gràcia: dexau-me anar com embaxador vostre al rey Scariano, e veuré la sua gent com stan en punt e si·ls poríem esvayr en una manera o en altra.

Tots loaren lo seu consell, mas los més del consell tenien dubte no se'n passàs ab los enemichs, axí com feyen molts d'altres, car a cascu plau lo vencedor. (CCCVII, 1120)

La última gran decisión que Tirant tiene que ejecutar es la que culmina su éxito militar y, por ende, lo pone a nonada de su victoria amorosa. La resolución ofrece al consejo la capacidad de determinar que se aseste el golpe de gracia a los turcos, con la ayuda del poder militar, forjado a partir de las actividades del caballero bretón, de los reinos norafricanos recién convertidos al cristianismo, así como la de de las coronas europeas. Sin embargo, la decisión que prevalece es aceptar una tregua por ciento un años, a cambio de la restitución de territorios y con condiciones severas e inflexibles para el enemigo. Esto parece estar en concordancia con la caracterización del héroe como alguien pacífico. Por tanto, la obra no termina con una masacre de infieles, sino en un tono más compasivo hacia el enemigo. Siguiendo a Aylward: “One of the lessons Martorell attempts to teach in his novel is that merciful gestures are not incompatible with the many other virtues of a strong military leader” (1985: 71):

—Sacra magestat, tot lo consell és de acort que, per dar repòs tranquil·le a la senectut vostra e de tots los vassalls e servidors de tot l'imperi, havem deliberat que per scusar la pèrdua de tanta multitud de gent que en la guerra morrien ans que fos cobrat tot l'Imperi Grech, que consellam a la magestat vostra faça pau final ab lo gran soldà e ab lo Turch, e ab tots los altres grans senyors qui són en lur companyia, ab pacte e condició tal que·s posen en poder de vostra excel·lència com a presoners e que jamás exiran de presó fins a tant que complit hagen tot lo que han ofert. E los altres moros que se'n vagen tots a peu e sens armes.

De aquest deliber fon l'emperador molt content, com tan bé consellat lo havien. E ixqueren tots del consell. (CCCCXLIII, 1431-1432)

Todo lo anterior ejemplifica la forma en que el héroe actúa como estratega militar, siempre como uno más *inter pares*, en lugar de optar ya por la aventura solitaria. Esto también es significativo, porque resulta mucho menos relevante el espacio que se dedica a lo bélico, a pesar de que el hecho desencadenante de la acción en Constantinopla es la defensa de la Cristiandad. Se adjudica más tiempo al protagonista involucrado en la parte cortesana de lo militar que a la guerra misma, debido a la participación axial del héroe en las discusiones que se realizan en las salas de consejo.

4. El huerto del palacio imperial de Constantinopla

El huerto es uno de los espacios que, hacia fines de la Edad Media, comienza a distinguirse de un lugar parecido a él: el jardín. La diferencia radica en la utilidad

material que se obtiene del primero, pues servía como terreno cultivado en castillos y monasterios, aunque, en realidad, la distinción entre ambos tipos de lugares para plantación de flores y árboles frutales, incluso a finales del siglo XV, no era clara.

La preeminencia simbólica de estos sitios viene dada por su asociación con el Jardín del Edén. Las relaciones simbólico-religiosas también incluyen a la Virgen María, apelada *hortus conclusus* (un sintagma extraído del *Cantar de los Cantares*), por lo que se harán evidentes los paralelos entre “el jardín, paraíso protegido, y virginidad intacta y fecunda” (Cardini 1989: 78). Igualmente, el jardín se comienza a concebir como un microcosmos de la naturaleza. Ya que la concepción primordial de los huertos y los jardines coincide con la de lugares cerrados, en la literatura caballeresca este recinto aparece protegido por un muro, por lo que es propicio para las complacencias amorosas y para las reuniones lúdicas (Cardini 1989: 78-79).

La función del huerto, como representación textual de los *topoi* literarios del *hortus conclusus* y del *locus amoenus*,¹¹ es especialmente relevante, dado que su ubicación en el palacio imperial convierte este espacio en escenario de varios episodios capitales en la narración. Si partimos de los eventos que tienen lugar en él, se asemejaría a los aposentos privados, pues también en él se representan actos sumamente secretos, todos vinculados con lo amoroso, aunque no siempre dichosos. El peso de estos acontecimientos, así como la oposición entre civilización creada por la mano del hombre y un intento de regreso a la imagen de la naturaleza que aflora en dicho lugar, obliga a estudiar el espacio del huerto de manera separada de los de las cámaras del palacio imperial.

El primer acontecimiento que se ubica en el huerto es la defenestración obligada de Tirant. Éste, a punto de ser descubierto en la cama con la princesa Carmesina, termina cayendo en él, con el resultado de una pierna rota en tres pedazos. La escena inmediatamente posterior refleja en gran medida lo que ocurre en los aposentos privados, con un diálogo en el que no se ha de desvelar lo que ha acontecido previamente. Esta conversación también posee altos visos de comicidad, ya que el capitán debe hacerse pasar por un espíritu. El desencadenante, desde luego, ha sido un accidente caballeresco, *à la Tirant*: un combate con damas en campo cerrado, o sea, en

¹¹ “Tradicionalmente, la utilización de un jardín como entorno placentero para llevar una vida ideal es frecuente en el arte y la literatura, especialmente en los libros de caballerías. *Topoi* como el *hortus conclusus* y el *locus amoenus* son espacios que usualmente constituyen escenarios paradisiacos en la ficción narrativa” (Campos García Rojas 2002: 55-56).

el aposento de la princesa.¹² El huerto se presenta también como lugar propio para los lamentos exagerados, a través de los que el héroe insiste en que prefiere la muerte a verse separado de su amada:

Ells foren a la porta de l'ort e sentiren lo plànyer gran que dins l'ort feÿen, però no podien comprendre lo que deÿa ni podien conèixer la veu, car ab la gran dolor que ell passava, tota la veu li era cambiada.

Dix lo vezcomte:

—Metam-ne les portes, car és de nit e negú no sabrà que nosaltres ho hajam fet.

[...] E Tirant se pensà que aquells fossen de l'emperador e, per no ésser conegut e que se n'anassen, desfreçà la veu, per bé que la tingués, ab lo mal que passava, prou desfreçada. Dix:

—Yo fuy en mon temps crestià batejat e per mos pecats vaig en molt gran pena. Yo só sperit invisible, mas, encara que vosaltres me vejau, n'és causa que pren forma. E los mals sperits qui ací són, me trocegen los ossos e la carn e, de troç en troç, la lançen per l'ayre. O, quina pena és tan cruel, la que yo passe! E si vosaltres ací estau, sereu participants en la mia dolor. (CCXXXIII, 911)

Si el anterior episodio es una muestra de cómo lo tragicómico puede ocurrir en el huerto, el siguiente será, sin lugar a dudas, uno de los puntos más felices de toda la obra. No obstante, dadas las circunstancias que aún imperan (la falta del triunfo de los turcos por parte del caballero bretón), la ceremonia de las bodas sordas entre el capitán y la princesa sólo puede ser de ese modo: secreta.¹³ Pero, más allá de estas circunstancias, está la capital importancia que reviste este episodio, porque es el que permite a Tirant no sólo conseguir la palabra de presente de su amada, sino parte del triunfo amoroso. Por ello, el marco del *locus amoenus*, imagen del paraíso, no es sino el complemento perfecto para la dicha terrenal de Tirant.

Empero, hay un detalle anómalo que merece nuestra atención. La escena revela a Carmesina como el personaje que ejerce el control de la situación, lo que dará pie a los malentendidos posteriores, una vez que Tirant trate de consumir el matrimonio. Carmesina es quien pide al caballero, no a la inversa. Este episodio, en suma, trata de reconciliar los principios del amor cortés con la idea de matrimonio. Este hecho es importante porque las alianzas militares y las coronas no se obtienen de otra manera. Es decir, el matrimonio permite conjugar lo militar con lo amoroso:

¹² Esta alusión al combate con damas lo expresa el mismo Tirant en su diálogo con Plaerdemavida en África (en un momento en que aún no la ha identificado), lo que demuestra la igualación que se da entre la batalla militar y la amorosa –determinando que las batallas más relevantes para la obra no sean las que se desarrollan en el espacio abierto, sino, como se ha visto previamente, en los aposentos privados-, al tiempo que revela un respeto por la mujer. Algo que otros caballeros, como el mismo señor de Agramunt (que en una escena posterior tratará de matar a Plaerdemavida, pues la cree responsable del desmayo casi fatal de Tirant), no comparten: “No acostume yo de combatir donzellas sinó en cambra secreta. E si és perfumada e algaliada, més me plau” (CCCLIII, 1248).

¹³ “Lugar de lo privado, lugar de la sociabilidad, el jardín da testimonio a su vez de una obsesión por las delimitaciones y la ambivalencia de las fronteras. La clausura del jardín hace de él ante todo el lugar ideal para el encuentro de los amantes, el lugar de la seducción y del secreto [...]” (Régnier-Bohler 1987: 321).

Com hagué stat per bon spay [...] passejant-se per l'ort [...] cridà a Tirant e dix-li com stava tota cansada e que la prengués de braç e així-s passejarien per l'ort.

[...] —Descriure no-s dexen les passions ab què amor la mia atribulada pensa turmenta, car la fi de hun mal és a mi principi de altre. E yo per amor só dita benaventurada [...]. E per ço que los meus mals hagen fi e la mia pensa reposada stiga ab major repòs, ab paraules de present asseguraré la tua demanda. Dóna'm la tua mà dreita, e ajustaré aquella ab la mia.

E com les mans foren ajuntades, dix la princessa:

—Perquè açò sia verdader matrimoni, dich yo ab paraules, de present: yo, Carmesina, dó mon cors a vós, Tirant lo Blanch, per leal muller, e prenc lo vostre per leal marit.

E les matexes paraules dix Tirant [...].

Aprés dix la Princesa:

—Besem-nos en senyal de fe, puix sent Pere e sent Pau ho manen, los quals en semblant cars facen testimoni de veritat; e après, en nom de la Sancta Trinitat, qui és Pare e Fill e Sanct Sperit, te done plena potestat que faces de mi com de muller qui és companyona del marit. (CCLXIX, 1012; CCLXXI, 1015)

La misma discreción que ofrece el lugar permite ciertos apartes para diálogos, con lo cual se refuerza la similitud con la privacidad que ofrecen los aposentos privados. Además, la localización del huerto en el conjunto del palacio permite salir a escondidas, hecho que aprovecha Tirant para retirarse de la habitación de Carmesina. En estos brevísimos apartes en el huerto, queda de relieve cómo los personajes se mueven más en el plano de la individualidad que en el de la colectividad. En consecuencia, existe un mayor acercamiento y aumenta la impresión de realidad que se ofrece de ellos. En el caso de la incursión nocturna, puede verse cómo en el huerto se da una comparación guerra-amor. Así, a Tirant le son permitidos los ardides para escapar por el huerto, algo verdaderamente muy pertinente para seguir conservando el halo de privacidad:

E ab hun besar de amor strema se partiren. La reyna lo pres per la mà e devallà'l per una porta falsa en l'ort. E devallant, lo virtuós Tirant volgué besar les mans a la reyna e la reyna no u consentí que les hi besàs, mas dix-li semblants paraules:

—Tirant, senyor ¿com és contenta la senyoria vostra del que tant ha desijat?

Respós Tirant:

—Germana senyora, la mia lengua no bastaria a dir la gran contentació que tinch de ma senyora, e de vós per la molta virtut vostra, que crech jamés poré satisfacer la gràcia singular que de vós he obtesa. E si la divina potència me fa gràcia que puga atényer la fi del que tinch començat, stau ab confiança segura que yo smenaré lo que en vós he fallit. (CCCCXXXIX, 1424)

Finalmente, la privacidad del huerto permite mostrar un acto -único dentro de las caballerías de Tirant- en el que el caballero se muestra imprudente y cegado por la ira y los celos. Nos referimos, por supuesto, al asesinato de Lauseta, el esclavo negro que sólo aparece como un personaje del cual se puede disponer para aumentar la tensión dramática.

Este episodio tiene repercusiones en la narración, porque incrementará el malestar de Tirant, quien, evidentemente, tiene un cargo de conciencia que lo desespera aún más, amén de ser uno de los actos previos al castigo que el hado le tiene deparado.

La misma idea de huerto como lugar de placer ha sido aquí sustituida por la de refugio secreto que mantiene la intimidad de un acto vergonzante, como es el asesinato de un inocente, que había sido acusado injustamente por la Viuda Reposada. La escena no puede dejar de tener un viso didáctico contra los malos consejeros de los caballeros, así como de servir de aviso en relación a las virtudes que éste debe ensalzar en todo momento:¹⁴

Aprés ixqué tot sol de la cambra ab la gran ira que ab si portava. Tot desfreçat anà-se'n a la porta de l'ort, tan secret com pugué. E troba dins l'ort, que poch havia que era vengut, lo negre ortolà, e véu-lo a la porta de la cambra sua, que stava calçant-se unes calses vermelles. Tirant que-l véu, mirà a totes parts e no véu negú. Pres-lo per los cabells e posà'l dins la cambra e degollà'l. (CCLXXXVI, 1056)

En suma, si bien el huerto conserva muchos rasgos del *locus amoenus*, lo que provoca que se destaquen las escenas amorosas que tienen lugar en él; hay momentos en que pierde esas características. Así, el hecho de preservar el aspecto secreto y oculto de las acciones, o de permitir incluso ciertos visos cómicos -consecuencia de los *accidentes caballerescos tirantianos*- o actos que claramente salen de la norma, como la muerte de los inocentes, son factores que causan que la tranquilidad de este lugar quede subvertida.

5. Espacios públicos del palacio

En una relación de complementariedad con los lugares descritos anteriormente se encuentran los espacios públicos de los palacios.¹⁵ El término público debe tomarse con reservas, pues hay que insistir en que solamente se refiere a que tienen una mayor afluencia de personas, siempre y cuando correspondan al estamento de la nobleza. Además, pese a la presencia de gran número de individuos, no se pierde del todo la privacidad:

¹⁴ La idea de los malos consejeros y de los buenos consejeros, que ya Piccus (1962) había aplicado a *Zifar*, también aparece en *Tirant lo Blanch*. En efecto, puede hacerse una distinción entre buenos consejeros, como el mismo capitán y sus parientes, Guillem de Varoych y Artús; frente a los inicuos, como los miembros del consejo que recomiendan que se acepte la tregua de los turcos a cambio de entregar al sultán de Egipto a Carmesina, o la misma Viuda Reposada, que no hace otra cosa sino crear problemas entre la princesa y el caballero bretón. En este último caso, sus actos la conducen a un castigo muy propio de los malos consejeros: la muerte.

¹⁵ “La sala [...] es el lugar reservado a la vida colectiva; separada de la calle, es el lugar usual de las reuniones, el lugar por excelencia de la sociabilidad. [...] Constituye en particular el espacio de los grandes acontecimientos espectaculares [...]. La sala, sin embargo, también es lugar de esparcimiento, al margen de las reuniones ligadas a una fecha ritual en las que se comprueba la cohesión del grupo. [...] El final de los relatos utilizará la sala como el ámbito colectivo de la glorificación del héroe” (Régnier-Bohler 1987: 321).

Los componentes del espacio muestran a las claras una distribución de ciertos lugares más públicos y de otros más privados. Ahora bien, el aparte concierne precisamente a la manera como dos individuos se aíslan por propia voluntad para comunicarse lo que no está destinado a un grupo más amplio, situación confidencial en que se da expresión a lo secreto (Régnier-Bohler 1987: 321)

Un suceso capital en la trayectoria heroica de Tirant es el inicio de su actividad caballeresca. Así, una vez que ha recibido las sabias enseñanzas del ermitaño Guillem, se encuentra en posibilidad de entrar a actuar en el mundo como buen guerrero —para defender la religión— y como buen cortesano, mediante su investidura como caballero en la sala del palacio londinense. La ceremonia es importante porque representa el modo en el que la Iglesia y la orden de caballería se han vuelto indisolubles. También se nos presentan la preparación y las normas que rigen el rito de investidura. A esto hay que sumar el hecho de que se le conceda en primer lugar la orden a Tirant, demostrando su protagonismo ante la concurrencia:

»E lo primer a qui lo rey donà l'orde de cavalleria fon a Tirant lo Blanch, e lo primer qui féu armes fon ell. Aquell dia, senyor, ell ajustà tot lo seu stat de gentilshòmens e de donzelles e anaren al cadafal lla hon lo rey havia ordenat de fer los cavallers. [...] Aprés [...] los reys d'armes se feren sobre la porta alt del cadafal, e digueren: «¿Què és lo que voleu?». Digueren les donzelles: «Gentilhom tenim qui vol rebre l'orde de cavalleria, e demana cavalleria puix és digne e mereixedor de rebre-la».

»Prestament obriren les portes [...]. Com foren enmig d'una gran sala, feren seure lo gentilom [...] e allí examinaren-lo si era per a rebre l'orde de cavalleria, ni de ses costumes, e si era coixo o afollat de algú de sos membres, per què no fos dispost per entrar en batailla. E trobant-lo tal com ésser devia e rebuda informació de testimonis dignes de fe, venia lo arquebisbe de Anglaterra revesit com a diaca, ab lo missal ubert en les mans. (LVIII, 242)

Las siguientes apariciones de la sede palaciega de la corte están vinculadas con la actividad guerrera de Tirant y con su entrenamiento en los torneos de Londres. El espacio público del palacio es un buen lugar para que los caballeros se requieran en batalla. Tal es el caso del caballero “Vila-Fermosa”, cuya petición de amores ha sido rechazada mientras no derrote al ya famoso Tirant (LXXIII, 298-LXIV, 300). Del mismo modo, éste es el lugar donde, ante todos, puede ponerse en disputa el honor del caballero. Así lo hace la doncella que lo acusa de traidor por la muerte de los cuatro caballeros extranjeros: los reyes de Frisa y de Apolonia, y los duques de Borgoña y Baviera (LXXIV, 302-LXXV, 304).

En un primer momento, Tirant se encuentra ausente; mientras que en la segunda ocasión, no. Sin embargo, en ninguno de los casos rehúsa a tomar las armas, como un medio de defensa de su honra, así como de ganar mayor prez, aun a pesar de sus condiciones de salud: “Tirant sempre accepta la batalla, encara que estiga ferit o

recuperant-se d'altres encontres, amb això no vol caure mai en la pressumpció de covardia” (Martín Pascual 2006).

Esta secuencia de acusaciones y aceptaciones de duelo no terminará sino hasta después de la muerte de Kirielayson de Muntalbà, cuyo deceso trata de vengar su hermano, requiriendo a Tirant en batalla ante la corte. El intercambio de palabras en la corte muestra el estilo retórico de la defensa que Tirant hace de sus acciones, trasluciendo una disposición al diálogo antes que al combate, y esa será la tónica que se mantenga a lo largo de su trayectoria heroica. Asimismo, es posible notar ciertos gestos, como el abrazo y el beso dentro de este duelo, en señal de perdón anticipada, que indican, a modo de detalles, cómo estos rasgos tan propios del ritual caballeresco se manifiestan en el ámbito de la corte:

»Com Tirant sabé que aquell cavaller lo demanava, deixà les rahons de les dames e anà prestament davant lo rey. Lo cavaller, qui-l véu, féu principi a tal parlar.

»—Tirant, yo só vengut ací per venjar la mort de aquell virtuós cavaller Kirielayson de Muntalbà, germà meu, e per dret de armes refusar no-m deveu. E aquella, per aquella requesta que mon germà vos volia combatre, aquella mateixa vos combatré a tota ultrança sens afegir-ne levar-ne res.

[...] »Lo cavaller se levà del cap lo bonet que portava e Tirant pres una cadena d'or e posaren-ho en poder dels jutges del camp. E com açò fon fet, los dos cavallers se abraçaren e-s besaren a manera de perdó que-s fehia lo hu a l'altre si-s mataven. (LXXX, 320-LXXXI, 322)

No será hasta la llegada de Tirant a Sicilia cuando se vuelva a apreciar el boato cortesano en los palacios y en las andanzas caballerescas que Tirant realizará allí. A pesar de la situación tan angustiosa por el sitio de Rodas, la acción se extiende porque, a la llegada a Sicilia, las aventuras se oponen al ambiente de la corte. Así, la comida y las fiestas se vuelven un reto para el poco cortesano Phelip, quien depende de la asistencia de Tirant para salir adelante, algo que redundará en beneficio de este último.

La escena, dado el contraste entre los personajes, tiene matices cómicos, al tiempo que vuelve un acto tan común como es el de comer en medio de una fiesta en un evento de mayor importancia, al ser una prueba para demostrar la cortesía del príncipe. La justificación que esgrime Tirant, en el espacio público que constituye la sala de banquetes del palacio en Palermo, dice mucho de las dotes retóricas y del ingenio del caballero. Aquí, pues, el tono irónico se obtiene sin necesidad de modificar todo el escenario, sino sólo desajustando las pautas de comportamiento esperadas de los personajes en actividades no guerreras, sino rutinarias:

Phelip, com véu lo pa davant, pres cuytadament un ganivet e pres un pa e lescà'l tot, e féu-ne XII lesques grans a adobà-les. Com la infanta véu tal entramès no-s pogué detenir de riure. [...] Fon forçat vingués a notícia de Tirant per ço com no partia jamés lo hull de Phelip. [...]

—Per mon Déu! Phelip haurà fallit en sa honor, que deu haver feta alguna gran bajania.

E posà's al costat seu, davant la taula del rey. [...] Tirant li levà prestament les lesques, mès mà a la boça e tragué XII ducats en or, e posà en cascuna lesqua un ducat e féu-ho donar a XII pobres. Com lo rey e la infanta veren lo que Tirant havia fet, tots cessaren de riure. [...]

Dix la reyna:

—Molt me plauria saber aquest entramès.

Respòs Tirant en la següent forma:

—Senyor, la excel·lència vostra stà admirada [...] del que Phelip ha fet principi e yo he feta la fi, fahent-ne tots burla. E la causa de asò, senyor, és [...] que los crestianíssims senyors reys de França [...] instituhiren que tots los llurs fills [...], al dinar, ans que menjen, lo primer pa que-ls posen davant ne fan dotze lesques [...] E com han rebut lo orde de cavalleria posen en cascuna lesqua una peça de or. [...] E per açò, senyor, Phelip ha taillat lo pa, e n' à fetes XII tallades [...]. (CI, 394-CII, 396)

Una vez recibida la carta del emperador del Imperio Griego en Palermo (sitio donde también se asocia lo político y lo amoroso, debido a la llegada de los embajadores enviados por el rey de Francia para pedir en matrimonio a Ricomana), Tirant es enviado a Constantinopla, donde tiene su asiento el mayor escenario palaciego que se encuentra en la obra.

La primera vez que se observa un espacio público del palacio imperial es con motivo de las fiestas que se hacen como parte del gozo general al recibir a Tirant. Esto es un nuevo indicador de su fama, que tiene una repercusión en lo amoroso, porque le permitirá comenzar su acercamiento a la princesa, con quien en principio baila. Asimismo, se resalta la importancia que tienen los convites, banquetes y ocasiones de regocijo en general en la obra, sea para demostrar las dotes cortesananas del héroe (ya que su éxito militar también depende de lo que haga en los palacios), sea para reconocer su fama. Todo lo anterior queda enlazado con la trama amorosa de estos capítulos, pues es en la misma Carmesina en quien también comienza a perfilarse su atracción hacia el gallardo capitán.

Nuevamente, estos espacios públicos son propicios para los acercamientos, ya sea en la cotidianeidad de las comidas, ya en los diálogos entre los personajes, aun cuando éstos sólo se delineen a través de la voz del narrador. Para el desarrollo del héroe, son los diálogos que se desarrollan durante las comidas o cenas (*dinar* o *sopar*) los que importan y en los que queda de relieve cómo aprovecha estos espacios y tiempos para sus fines políticos y amorosos.

El caso más ejemplar lo muestra el diálogo a la hora de cenar, según afirma Hauf, pues éste le sirve a Tirant para sus objetivos primarios. En efecto, él puede alcanzar la fama terrena de la corona imperial si obtiene la mano de una Carmesina

princesa, más que infanta (CXXI, 499, n. 5). Al mismo tiempo, muestra la habilidad de Tirant como consejero y el prestigio de su palabra, pues el Emperador acepta sin reticencias la sugerencia que éste le hace:

Com Tirant agué hoït lo manament de sa senyora, partí de la posada e anà davant lo emperador; e preguà'l que dançàs ab sa filla Carmesina [...]. E tornà-sse'n molt alegre Tirant a la sua posada per ço com contínuament havia dançat ab la infanta, la qual li havia dites moltes gracioses paraules que ell havia preses en compte de gran estima.

Lo dia següent lo emperador féu gran convit per amor de Tirant. Tots los duchs, comtes e marquesos que allí-s trobaren menjaren en la taula ab ell, e la emperadriu e sa filla. [...]. Aprés del dinar vengueren les dançes. E com hagueren un poch dançat, vengué la gran col·lació.

[...]—Senyor —dix Tirant—, cosa és molt impròpia, segons lo meu parer, que la filla qui és succehidora en lo imperi sia nomenada infanta. Per què la majestat vostra li furta lo seu propi nom de princessa? Per bé, senyor, que vostra altesa tinga altra filla, [...] e per lo gran dot que la majestat vostra li donà en contemplació del matrimoni, ella renuncià a tots sos drets a la excel·lent Carmesina. E per ço, senyor [...], li deu ésser mudat lo nom, com no pertangua sinó a filla de rey dir-li infanta, si donchs no havia ésser heretera del regne, que també la nomenarien princessa.

Lo emperador qui véu la avisada rahó de Tirant, manà que de aquí avant no li diguessen sinó princessa. (CXXI, 498)

La siguiente escena de los espacios públicos de palacio resulta compleja por su construcción. Por un lado, estas áreas, entre el tráfigo de banquetes o fiestas, tienen una animación propia que habitualmente sólo es descrita como el caso anterior, y los diálogos que se realizan quedan simplemente esbozados. Sin embargo, en los momentos en los que la acción se centra en los protagonistas, y éstos quedan en apartes dentro de dichos lugares, el escenario se vuelve privado y permite el diálogo.

Así, mientras duran los bailes, se presenta un intercambio de palabras entre Carmesina y Tirant, que remite al motivo del enamorado que se declara mostrando el reflejo de su amada (Thompson 1955: T.57.1, *Lover declares himself by showing her own reflection to his beloved*), al entregarle un espejo en el que Carmesina, inesperadamente, ve que el objeto de los amores del capitán es ella misma. De este modo, la sutil y sigilosa entrega del espejo en la sala de bailes constituye el primer acercamiento formal del protagonista hacia la princesa. La escena también muestra las convenciones del discurso de Tirant, quien es reconocido por su ingenio, demostrado en este caso en la declaración amorosa sin palabras:¹⁶

¹⁶ Esta escena también brinda una nota sobre la forma de caracterizar psicológicamente a los personajes, en este caso, de Tirant, tal y como argumenta Aylward: "Throughout the early stages of their relationship Tirant is too timid to express his true feelings towards Carmesina, even in the moments when they are alone; his innate shyness obliges him to resort to the hackneyed stratagem of employing a mirror to represent a portrait of his beloved, so that when the curious Princess seizes it and glances at her own reflection there, she comes to realize the embarrassing truth that the tongue-tied Tirant cannot bring himself to reveal." (1985: 91).

E la princessa [...] pres a Tirant per la mà e asigueren-se en una finestra.
 [...] —Senyora, puix la altesa vostra me força de dir-ho, no puch més dir sinó que ame.
 [...] —Digau-me, Tirant —dix la princessa—, [...] dieu-me qui és la senyora qui tant de mal vos fa passar, que, si en cosa neguna vos hi poré ajudar, ho faré de molt bona voluntat [...].
 Tirant posà la mà en la mànega e tragué lo espill, e dix:
 —Senyora, la ymatge que y veureu me pot donar mort o vida. Mane-li vostra altesa que-m prengua a merçè.
 La princessa pres prestament lo espill e [...] se n'entrà dins la cambra pensant que y trobaria alguna dona pintada, e no y véu res sinó la sua cara. Lavors ella [...] fon molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama de amors. (CXXVI, 523, 525; CXXVII, 526)

Es también en uno de estos apartes en una sala cuando se desarrolla una de la primeras muestras de afecto de Carmesina hacia el capitán, aunque bajo la máscara y excusa del asunto militar. La entrega de la camisa antes de la partida resulta simbólica por cuanto pertenece a un momento específico de la serie de avances primeros del amante, como sostiene Ruiz de Conde: “Y así, lleno de esperanzas, parte Tirant a la guerra, pero, cumpliendo con una de las leyes del amor, guarda absoluto secreto sobre la procedencia de esa prenda y al mismo emperador le dice que se la regaló una doncella en Francia y que tiene la virtud de hacer bien, lo que al viejo emperador le parece muy natural” (1948: 144):

—Senyora —dix Tirant—, yo, com a servidor obedient de la altesa vostra, vos faç infinides gràcies, mas supplich-vos me fassau una singular gràcia.
 —Si a mi serà honesta cosa —dix la Princesa—, yo seré contenta de fer-ho. [...]
 [...] E yo, senyora, no us demane sinó que la altesa vostra me faça gràcia que-m doneu aqueixa camisa que portau, per ço com vos és més acostada a la vostra preciosa carn, e yo ab les mies mans la pugua despullar.
 —Sancta Maria val! —dix la Princesa— Hi què és lo que-m dieu? Yo seré bé contenta de dar-vos la camisa, joyes e robes e tot quant he; mas a mi par que no seria justa cosa que les vostres mans toquen lla hon negú no ha tocat.
 E prestament se n'entrà en la sua cambra e despullà's la camisa e vestí-se'n una altra. Ixqué en la gran sala, hon trobà a Tirant, [...] e cridà'l a un depart e donà-li la camisa, e besà-la davant ell moltes veguades perquè fos més content. (CXXXII, 545)

Así, las fiestas y los banquetes en el *Tirant* usualmente trascienden el hecho de la cotidianidad, porque mientras tienen lugar se llevan a cabo eventos que afectan al desarrollo y despliegue de las habilidades del protagonista, o bien preludian un acto de enseñanza sobre la doctrina caballeresca, como en el caso de la llegada de Artús. El episodio de las doncellas es, en su primera parte, teatral en su concepción, favorecido por el contexto festivo de la estancia de los embajadores del Sultán, y mientras los demás caballeros descansan tras los combates singulares que han entablado:

Aprés que tots los cavallers desarmats foren, anaren al palau e allí parlaven de semblant fet d'armes axí singular que deyen los strangers jamés haver vista tan bella gent, axí ben abillats de cavalls emparamentats ni d'armes. E fon tenguda per festa de gran singularitat. Lo emperador se asigué a taula e féu que tots los cavallers qui armes havien fetes se aturassen allí a menjar.

Com foren a la fi del dinar, digueren a l'emperador com una nau era arribada al port sens arbre ne vela, tota coberta de negre. E tal nova recitant, per la gran sala entraren quatre donzelles de inestimable bellea, encara que de dol anassen vestides. Los lurs noms eren admirables: la una lo seu nom era Honor, e lo seu gest ho devisava; la segona, Castedat se nomenava per los cavallers e dames qui de amar sabien; la tercera per ço com en flum Jordá era stada batejada, era nomenada Sperança; la quarta, per heretatge li venia de ésser nomenada Bellea. E plegades davant l'emperador li feren molt gran reverencia. (CLXXXVIII, 798)

Así, la conclusión de la sección palatina del episodio de Artús acentúa el ambiente festivo que se ofrece, así como la fama de Tirant, quien tendrá el honor de ser la pareja de baile de Morgana. El acto es relevante, porque muestra al Emperador debilitado y envejecido, mientras que para Tirant significa una exhibición de sus méritos que lo sitúan a ojos de Morgana, a pesar de su origen en la baja nobleza, por encima del Emperador:

En tal forma devisada, la reyna Morgana vingué davant l'emperador ab lo rey Artús, son germà, e dix allí, en presència de tots:

—Gran cosa és a una longa set sostenguda venir a la font e no beure per dexar beure altri. E per ço és molt liberal cavaller qui la sua honor dóna.

E de continent se pres a dançar e no volgué més dir. Pres per la mà a Tirant, perquè li paregué de major auctoritat, en presència de tots, e dansaren per bon spay. (CCI, 823)

Igualmente, la trama amorosa, cuando se halla más asociada con lo militar, entra en el espacio público. Una vez que han terminado la cena y los bailes en celebración de la boda de Diafebus y Stephania, Tirant tiene que mostrarse agradecido con su señor natural, por la merced que ha otorgado autorizando el matrimonio de la pareja. El discurso que sigue está en consonancia con la habilidad retórica de Tirant y sirve como una declaración de principios, en la cual esgrime que el afecto a sus parientes, el respeto al pacto vasallático y el servicio a la religión han sido motivos para haberse negado a una boda con Stephania.

Es forzoso notar que, aun cuando sus palabras pueden tomarse al pie de la letra, la manera en que se ha ido configurando el personaje hasta ese momento permite esbozar que detrás del discurso del caballero bretón hay una gran habilidad con la palabra. Esta arma, apropiadamente usada, facilita encubrir las verdaderas razones, bien conocidas a estas alturas, ya que él va tras el amor de Carmesina, y aspira a la fama terrenal del imperio, y no a un simple ducado. En esta escena, pues, se ve cómo hasta el Emperador alaba las aptitudes cortesanas del caballero y, en consecuencia, su deseo de hacerlo incluso rey, al encarecer la valía del caballero ante su hija:

Tirant [...] ab tots los del linatge de Roca Salada, anaren a besar lo peu e la mà a l'emperador, fent-li infinides gràcies de la molta mercè que-ls havia feta en donar sa bella neboda per muller a Diafebus.

[Tirant, después de que el Emperador recusa los actos del caballero, responde] —No pot negú en lo món major riquea posseyr que ésser content. E com lo voler meu no sia en desijar béns de fortuna ni grans terres senyorejar, sinó sol que pogués servir [...] la magestat vostra, en tal forma que, per mijà de mos treballs, yo pogués reparar e aumentar la corona de l'Imperi Grech [...]. Car, encara que lo meu ànimo sia magnànim en donar, no és cobejós en ajustar tresor ni gran senyoria, car sol de la honor me contente e-n reste premiat [...]. E la major glòria que yo puch atényer és en poder heretar a mos parents e amichs [...]. Ni vull res de la altesa vostra qui a vós puga servir, car, puix a Déu servesch en augment de la santa fe cathòlica, ell me darà la sua acostumada gràcia, que fins ací jamés me ha fallit. E yo, senyor, a la altíssima magestat vostra bese les mans e fas infinides gràcies del benefici que la altea vostra ha fet a Diafebus [...]. Plagueren a l'antich emperador les [...] paraules de Tirant [...]. E girà's lo emperador devers sa filla, e dix-li:

—Yo no he jamés conegut cavaller tan de preclara virtut com la persona de Tirant, e tinch molt gran admiració de la molta bondat que posseheix. Mas si Déu me dóna vida, yo-l pujaré a rey coronat. (CCXXII, 870-871; CCXXIV, 874)

El diàlogo con la Viuda Reposada constituye un momento en el que, una vez más, las salas, lugares públicos, cuando tienen como función asuntos amorosos, se cruzan en su función como si fuesen alcobas. El diàlogo que se entabla tiene como motivo la pasión que siente la Viuda hacia el capitán, quien nuevamente retrasa su salida hacia el campo de batalla, no sólo por esta conversación, sino por el miedo a verse separado de su amada Carmesina.

El poder de la palabra es empleado también por la Viuda, que la usa como una estratagema, igual que Tirant o Plaerdemavida. Es así que se prueba la importancia de los diálogos entre los personajes y su repercusión sobre las acciones, ya que el acto de elocución y el engaño encubierto con un estilo ampuloso son mejores armas que la espada para obtener los fines deseados, sean políticos o amorosos. De la misma manera, Tirant vuelve a demostrar una gran humildad en el reconocimiento de sus méritos, incluso ante la propuesta amorosa de una dama como la Viuda, al aducir carencia de estado para aceptar su requerimiento.

Además, el diàlogo favorece las digresiones, como la narración sobre el mercader Gaubedí, que ahora comentaremos y que posee, como *similitudo*, una intención didáctica, al ejemplificar cómo las aparentemente peores tragedias pueden alcanzar las salidas más venturosas. Esta narración presagia el naufragio de Tirant, el cual en un momento inicial parece infausto y termina siendo el factor determinante en la defensa de la Cristiandad que acomete. Así, parte de este diàlogo cae en uno de los casos que menciona Perujo Melgar (1995) sobre la prolepsis en *Tirant lo Blanch*: “Com hem pogut comprovar a partir del buidatge de les anticipacions del *Tirant*, la tònica general en aquest relat és que amb aquesta tècnica se'ns avancen explícitament fets que tindran lloc en un moment posterior”:

Com Tirant sabé que sa senyora lo trametia a cridar que per son delit degués venir, no sperà negú que ab ell anàs. E la Viuda, que tenia bona guarda quan vendria, com lo véu en la cambra de parament, féu demostració que en aquell punt exia de la cambra de la Princesa, e acostà's a ell e féu-li gran reverència e honor.

[...] Assegueren-se en l'estrado e Tirant féu principi a paraules de semblant stil.

[...] E si la fortuna me era pròspera en fer-me atényer tant de bé quant de vós ma vida spera, [...] satisfaré recitant-vos de hun mercader un exemple, qui era nomenat Gaubedí.

»Anant per mar, lo qual era partit de aquella gran [...] ciutat de Pisa, e navegant per les mars d'Espanya, tot lo seu cabal [...] havia posat en hun barril de jochs de naÿps [...] A la fi, a mal grat seu, lo hagué a desemparar e, anant per aconseguir a terra, ab tota la sperança perduda de recobrar son barril, encontrà's ab una gran caxa. [...] Com per bon spay se fon lamentat, partí's de la caixa com a home desesperat, [...] tornà a la caixa [...]. E rompent aquella, trobà moltes robes de brocat e de seda, [...] e tot lo sòl de la caixa cobert de ducats e de fermalls e de moltes pedres precioses, que valia tot hun infinit tresor.

[Tras la declaración de amor de la Viuda, Tirant le responderá lo siguiente:] vos prech [...], vos plàcia posar tot lo pensament [...] en altre cavaller, per ço com ne trobareu infinits de major sforç e virtut, de dignitat e senyoria, que no só yo. (CCLXIV, 996-997- CCLXV, 998; CCLXVII, 1002)

En África se observa un complemento y reflejo de las escenas palaciegas de carácter público. En Tremicén, por ejemplo, se ilustra el mejoramiento de la fortuna del caballero, que después de haber estado abandonado en una cueva y preso en un castillo, pasa a gozar del favor del rey, quien lo nombra su embajador ante el rey Scariano. Esto es parte de la demostración del extenso conocimiento diplomático del capitán, que le permite superar su malhadada situación, frente a la posibilidad de quedar como esclavo en tierra de moros.

La sala principal del palacio es el sitio en el que se discuten las cuestiones diplomáticas, del mismo modo que había sido en Sicilia el sitio de recepción de los embajadores franceses (cap. 109). La plática con la hija del rey resulta uno de los abundantes ejemplos en los que las palabras, no por proferirlas alguien de gran rectitud como Tirant, significa que hayan de ser verdaderas en todas las ocasiones. El uso de las palabras está regido por la prudencia y forma parte de una de las tantas estrategias que ha de articular el caballero. Finalmente, en lo que respecta a la técnica, es un episodio que condensa y recapitula eventos anteriores:

Venint Tirant hun dia al palau del rey per demanar-li licència que volia anar a son senyor lo Capdillo [...], com lo rey sabé lo cars, dix-li:

—Crestià virtuós, prech-te que no-t partexques de mi, car yo he tramès per lo Capdillo, ton senyor, que vinga ací [...]. Ordena'm la ciutat e posa-y aquell orde que tu conexeràs que necessari sia, que yo-t promet [...] fer-te franch e posar-te en libertat.

Tirant donà dels genolls en terra [...] li besà la mà e conortà'l [...].

La filla del rey, qui véu la bella disposició de la persona de Tirant e los actes virtuosos que havia fets per lo rey [...] e per ella, e les laors e lagoteries que Tirant li deÿa en presència de tots, desijava que Déu li fes gràcia que l'esposat morís perquè pogués pendre a Tirant per marit. E la filla del rey, trobant-se ab ell a soles, li dix semblants paraules:

—Crestià benaventurat, yo-t prech [...] te plàcia voler-me dir la tua nació ne de quina terra est natural [...].

E Tirant, responent, dix:

—Digna de honor, puix tant la mercè vostra vol saber la mia desventura, yo só cavaller, e per ma adversa fortuna perdí en mar tot quant portava en una galera. [...]. E yo solia ésser senyor e ara só catiu e servent [...]. E dich com yo só de la última Spanya natural, fill de hun cavaller virtuós [...]. (CCCVII, 1118-119)

Tirant, en su ascenso como capitán victorioso, también asume compromisos palaciegos que él, como buen administrador, debe cumplir. Entre ellos se encuentra la recepción de embajadores de Constantinopla, que destaca la privación en que se encuentra. El episodio que ocurre en el palacio de Caramén es estructurante para unir la trama militar y amorosa del Imperio Griego con lo que ha hecho Tirant en Berbería, ya que en las cartas se exponen dos asuntos: la apremiante situación por el asedio turco y el amor de Carmesina. Por ello, esta escena muestra un ambiente que delinea la caracterización psicológica de un personaje tan abrumado por sus responsabilidades militares y su deber hacia su dama, que sufre un desmayo. Esto hace que destaque el verismo del personaje en un espacio público del palacio:

Com Tirant hagué lesta la letra de la princessa, ell fon posat en tan gran agonia que s'esmortí per la molta dolor e compassió que hagué de l'emperador e de la sua princessa e de les lamentacions de aquella, car en aquell instant li fon presentat en lo conspecte seu los grans e amarchs infortunis en què eren posats, e de la captivitat del duch de Macedònia, cosín germà seu, e dels altres parents e amichs seus, per què caygué en terra com a mort.

La gran remor se mogué en lo palau per l'esmortiment de Tirant. (CCCXCIX, 1334)

Así, a medida que la fortuna de Tirant va cambiando para bien y va logrando la conquista de Berbería y la conversión al cristianismo de los habitantes de dicho territorio, las escenas palaciegas se van volviendo con más frecuencia ocasiones de gozo, coincidiendo con el contento y el boato de las ceremonias que se celebran.

La primera de estas fiestas se da con motivo de la boda del señor de Agramunt con Plaerdemavida. Este hecho es significativo, no sólo porque representa una forma de congraciarse con ella después de que ha hecho -y aún hará- todo lo posible para favorecer su amor con Carmesina, sino porque militarmente constituye un paso importante, al vincular a la doncella más importante de la princesa del Imperio con la parentela del caballero. Entre tanto, el señor de Agramunt se vuelve uno de los compañeros más importantes, ya que los territorios africanos sobre los que reina (Bogia y Fez), constituyen parte del pilar militar que ayudará a llevar a buen término la empresa de lucha final con los turcos:

No fon de poca stima la contentació que Tirant pres en haver conduït aquest matrimoni, que més se n'alegrà que de tota la conquesta de la Barbaria. E féu molt prestament emparamentar lo palau de la senyora de Montàgata de molts bells draps d'or y de seda, e féu-se venir tots los músichs de tota aquella terra, de tota natura d'estruments que trobar-se pogueren. E hagué fet provesió de

molts confits e d'especials vins per triümpfar la festa. E Plaerdemavida fon molt ben abillada, que la sua presència e gest demostrava bé ésser reyna. Fon portada en la gran sala hon era lo rey Scariano e Tirant e molts altres barons e cavallers, e la reyna, muller del rei Scariano, que vingué en companyia de Plaerdemavida ab moltes altres dones d'estat. E feren les sposalles ab grandíssima festa e danses de diverses maneres, e molt singulars col·lacions que y foren fetes. Aquells dies que les festes duraren, Tirant tingué tinell a tots los qui menjar hi volgueren. Duraren aquestes festes huyt dies en gran abundància de totes coses. (CCCLXXXIII, 1310)

La segunda ocasión de regocijo es con motivo de su llegada a Sicilia, que representa no sólo el contento por su regreso al mundo cristiano, victorioso como evangelizador y conquistador de Berbería, sino la segunda parte de su viaje de alianzas militares, con las cuales podrá romper el cerco que se cierra en torno de Constantinopla. Este punto es su última escala antes de la batalla final y una vez más queda de manifiesto el boato cortesano. No obstante vale la pena concentrarse en la actitud humilde del caballero, que no ocupa el lugar de honor al sentarse. Con ello, reitera, con un fin didáctico, la perenne actitud de Tirant frente a los honores terrenos:¹⁷

Com foren en lo palau, lo gran dinar fon aparellat. Lo rey pres a Tirant per la una mà e al rei de Feç per l'altra; e la reyna de Sicília a la reyna de Feç, e axí anaren a una gran sala, la qual era molt bé emparamentada de draps d'or e de seda e, per terra, de molt bella tapiceria. E al cap de la sala havia hun bell tinell tot ple de vexella d'or e d'argent, car aquest rey Phelip de Sicília era home un poch avar e havia ajustat molt tresor ab la molta diligència que tenia en fer-se molt rich. Com foren en la sala lo rey de Sicília volgué fer seure primer en la taula a Tirant, emperò ell no u permès, mas feren seure primer al rey de Feç, après al rei de Sicília e Tirant davant lo rei de Sicília. E la reina de Feç après del rey de Sicília e la reyna de Sicília après de la reyna de Feç. E ab gran magnitud de trompetes e de ministrés ells se dinaren ab gran plaer e ab gran abundància de totes maneres de viandes pertanyents a semblant convit. (CCCCVIII, 1358)

Otro de los espacios públicos del palacio imperial no se encuentra en el interior, sino que lo conforma la plaza de dicha construcción. El boato del banquete que celebra el Emperador indica dicha y agradecimiento ante el caballero por su defensa exitosa de Constantinopla y por los prisioneros de guerra que ha capturado como parte de la tregua acordada con los turcos. Es el justo festejo por todas las acciones militares del protagonista y, desde luego, por sus triunfos. Tenemos, así, la manifestación palatina del reconocimiento público y oficial de los merecimientos del héroe:

¹⁷ Parece haber ecos aquí del episodio del Evangelio de San Lucas, en el que se hace notar la virtud de la humildad al elegir el asiento en una comida a la que es invitado Jesús en casa de un jefe de los fariseos: "Notando cómo los invitados elegían los primeros puestos, les dijo una parábola: «Cuando alguien te invite a una boda, no te pongas en el primer puesto, no sea que haya invitado a otro más distinguido que tú y, viniendo el que os invito a ti y a él, te diga: 'Deja el sitio a éste', y tengas que ir, avergonzado, a sentarte en el último puesto. Al contrario, cuando te inviten, vete a sentarte en el último puesto, de manera que, cuando venga el que te invitó, te diga: 'Amigo, sube más arriba'. Y esto será un honor para ti delante de los que estén contigo a la mesa. Porque todo el que se ensalce, será humillado; y el que se humille, será ensalzado.»" (14, 7-11). Esta enseñanza parece estar implícita en la actitud de Tirant, mostrado como alguien que se humilla voluntariamente y, justamente por esa actitud, como el mejor de todos los caballeros.

Com foren en la gran plaça del palau, veren l'emperador alt en lo cadafal, asseyt en la imperial cadira, ab la emperadriu a la part sinistra, asseyta en son siti, e la princesa asseyta a la dreta de l'emperador, emperò pus baix, hun poch, en senyal de succeïdora de l'imperi; [...] Posaren de continent les taules e feren seure cascú per orde, segons son grau. L'emperador volgué que Tirant menjàs en sua taula e menjaren tots cinch: lo emperador e la emperadriu, la princesa e Tirant e la reyna de Feç. E cascú en son plat, e ab son trinchant davant cascú. E féu seure Tirant davant la princesa [...]. L'emperador manà que los presoners fossen servits ab gran honor [...], per bé que fossen infels, eren hòmens de gran dignitat e senyoria. E fon fet molt bé e ab gran abudància de viandes precioses e vins de diverses natures, que ells n'estaven admirats [...]. (CCCCXLVIII, 1439-1440)

Así, los espacios públicos de los palacios son los lugares que permiten la exaltación del caballero ante los demás. La confirmación de su carácter protagonista está en el hecho de que aquí lo contemplamos no como el ejecutor del movimiento de la trama, sino como el centro de atención en virtud de sus acciones. Sin embargo, Tirant manifiesta una nobleza de carácter, una prudencia y una humildad propias del mejor caballero de la Cristiandad. Esto eleva significativamente la valía de Tirant como caballero ejemplar.

Para terminar, es posible afirmar que las acciones definatorias de Tirant, su desarrollo heroico y el reconocimiento que obtiene a partir de sus hazañas, están centradas en los espacios cerrados que favorecen actos íntimos, como los diálogos, o hechos de la rutina cotidiana, como las comidas, elevados unos y otros a un rango significativo tanto para demostrar las habilidades cortesanas como para celebrar sus éxitos. De esta manera, se recalca la individualidad del protagonista, así como la singularidad de su misión. Coincidimos con el momento histórico en el que ha llegado a la literatura la concepción de la emergencia del individuo y, en consecuencia, la idea de que la actuación de la persona en favor de los demás —de la colectividad— redunde en su beneficio propio (Braunstein 1987: 529).

Así, *Tirant lo Blanch* se erige como una de las primeras muestras de este cambio en la narrativa del mundo occidental. Los valores vitales, la fama, el amor, el ideal caballeresco, la religiosidad y, además, el ambiente en el que estos valores estaban insertos atravesaban por profundos cambios. Tirant aparece como heraldo de unos cambios que marcarían el inicio de una nueva visión del mundo. No es Tirant el que cambia ante los nuevos tiempos retratados, sino que una nueva cronotopía lo ajusta a ellos. Esta complejidad y profundidad en el manejo de los espacios y la acción es la que nos asombra aún hoy y la que hará que sigamos hablando de *Tirant lo Blanch* en los más altos y encomiables términos.

BIBLIOGRAFÍA

- AYLWARD, EDWARD T. (1985), *Martorell's "Tirant lo Blanch": A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, 'North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures', 225, Chapel Hill, University of North Carolina Press (Department of Romance Languages).
- BELTRÁN, RAFAEL (1989), "Llegir *Tirant lo Blanc* (I i II)", *El temps. Apèndix. El món del "Tirant"*, 24 y 25, pp. 625-648.
- (2006), "*Tirant lo Blanc*", de *Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis.
- BRAUNSTEIN, PHILIPPE (1987), "Aproximaciones a la intimidad, siglos XIV y XV", en *Historia de la vida privada, 2. De la Europa feudal al Renacimiento*, dirs. Philippe Ariès y Georges Duby, Madrid, Taurus, pp. 526-621.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL (1993), "El beso en el *Tirant lo Blanc*", en *Homenaje al prof. José Fradejas Lebrero*, coord. A. Lorente, J. Romera y A. M.^a Freire, Madrid, UNED, pp. 39-58.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL (2002), *Geografía y desarrollo del héroe en "Tristán de Leonís" y "Tristán el Joven"*, Alicante, Universidad.
- (en prensa), "Escenas de cama en los libros de caballerías: del *Amadís* al *Quijote*", ponencia leída en el Coloquio "*El que a buen árbol se arrima*": *Horizonte cultural del Quijote*.
- CARDINI, FRANCO (1989), *Europa 1492. Retrato de un continente hace quinientos años*, New York, Facts on File.
- CARMONA, FERNANDO (1995), "La aventura y el amor en el *Tirant lo Blanc*", en *Estudios sobre el "Tirant lo Blanc"*, eds. Juan Paredes, Enrique Noguerras y Lourdes Sánchez, Granada, Universidad de Granada, pp. 45-58.
- DUBY, GEORGES (1987), "Obertura", en *Historia de la vida privada, 2. De la Europa feudal al Renacimiento*, dirs. Philippe Ariès y Georges Duby, Madrid, Taurus, pp. 19-44.
- FLECKENSTEIN, JOSEF (2006), *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, Siglo XXI-Real Maestranza de Caballería de Ronda-Fundación Cultural de la Nobleza Española.
- HARO, MARTA (1998), "La mujer en la aventura caballeresca: Dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*", en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 181-217.

- MARTÍN PASCUAL, LLÚCIA (2006), “La formació del cavaller. Els capítols 40-97. Tirant a Anglaterra”, en *Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives* [citado 7 agosto 2006].
http://www.lluïsvives.com/servlet/SirveObras/tir/12593396448142644198846/p0000001.htm#I_0_
- MARTORELL, JOANOT (MARTÍ JOAN DE GALBA) (2005), *Tirant lo Blanch*, ed. Albert Hauf, València, Tirant lo Blanch.
- NUEVA Biblia de Jerusalén (1998), Bilbao, Desclée de Brouwer.
- PERUJO MELGAR, JOAN M. (1995), “La tècnica de l’anticipació en el *Tirant lo Blanch*”, en *Medievo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 27 de septiembre-1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada, Servicio de Publicaciones, Universidad de Granada, vol. III, pp. 51-65.
- PICCUS, JULES (1962), “Consejos y consejeros en el *Libro del Cavallero Zifar*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16, pp. 16-30.
- RÉIGNER-BOHLER, DANIELLE (1987), “Ficciones”, en *Historia de la vida privada, 2. De la Europa feudal al Renacimiento*, dirs. Philippe Ariés y Georges Duby, Madrid, Taurus, pp. 311-391.
- RENEDO PUIG, XAVIER (1989), “De libidinosa amor los efectes”, *L’Avenç*, 123, pp. 18-23.
- RODRIGUEZ DE MONTALVO, GARCI, (2004), *Amadís de Gaula, I*, ed. Juan Manuel Cacho Bleca, ‘Letras Hispánicas’, 255, Madrid, Cátedra.
- (2003), *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, ‘Clásicos Castalia’, 272, Madrid, Castalia.
- RUIZ DE CONDE, JUSTINA (1948), *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar.
- SEIBT, FERDINAND (2004), *La fundación de Europa. Informe provisional sobre los últimos mil años*, ‘Paidós Orígenes’, 45, Barcelona, Paidós.
- THOMPSON, STITH (1955), *Motif-Index of Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University.
- VELÁZQUEZ ELIZALDE, ALEJANDRO (2007), “Función y sentido de los espacios exteriores en *Tirant lo Blanch*: ciudades, plazas, posadas e iglesias”, *TIRANT*, 10 [citado 29 octubre 2008]. http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.10/Art.Velázquez_Espacios.htm