

Tirante el Blanco como reelaboración y como interpretación del *Tirant* de Martorell y como sugestión para el *Don Quijote* de Cervantes¹

GIUSEPPE GRILLI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE. NÁPOLES

Nuestro propósito es señalar un aspecto de la versión castellana del *Tirant lo Blanch*, su relación con el original catalano y la posible sugestión ejercitada sobre la obra cervantina. Voy a concretar mi intervención en tres puntos, relacionados entre ellos y que apuntan claramente a una hipótesis de lectura e interpretación. Coherentemente con cuanto voy estudiando en la relación entre las dos grandes novelas de la modernidad en las literaturas ibéricas, creo poder señalar un contacto entre ambas obras. Se trata de cómo en la estructura de la novela de aventuras o itinerante (tales son el *Tirante* y el *Quijote*) se abre un hueco y se detiene la acción.

Ese movimiento se realiza con la llegada a un Palacio, donde reside una corte fastuosa y dónde se forma un núcleo argumental de gran relieve y extensión. Además la acción se segmenta y se multiplica hasta llegar a componer auténticos entremeses teatrales, muy en la línea palaciega y cortesana de la diversión y el placer. Sin embargo todo se desarrolla con el ojo fijo en la tradición literaria y, concretamente, en la inolvidable materia de Bretaña.

La materia tristaniana y la artúrica son el contrapunto constante de la historia y de la ficción. Por otro lado hay que reconocer que los intentos (repetidos por la crítica) de encontrar paralelismos históricos y modelos vivos no son contradictorios de la identidad exquisitamente literaria que acabamos de definir.

Finalmente ni ignoro ni quiero escamotear las muchas diferencias y la distancia que corren entre las novela de Martorell y la de Cervantes. Pero ahora no se trata de ello. Sino de ver hasta dónde puede llegar una huella que parte del ambiente valenciano y llega a la Mancha.

¹ Textos de referencia: las eds. de M. DE RIQUER. Madrid, 1974 (5 tomos), y Barcelona, 1990, respectivamente del *Tirante* y del *Quijote*.

1. EL TIRANTE DE DIEGO GUMIEL Y EL PEQUEÑO REINO DE GANDÍA

La traducción castellana de 1511, muy posterior a la redacción de la novela por Martorell, aunque no tanto respecto a la *editio princeps* catalana de 1490, constituye un hito importante en la trasmisión y difusión de la obra. No quiero aquí entrar en el asunto, algo polémico, de la posible, aunque marginal, existencia de una doble redacción del libro, con la consiguiente adscripción del *Tirante* castellano a una de las dos tradiciones textuales². No cabe duda de que la organización del texto de la versión de 1511 representa, en todo caso, una lectura e interpretación del mismo que hay que tener en cuenta.

Es sabido que esta versión reorganiza la materia distribuyéndola en libros (cinco) y capítulos (respectivamente 86, 24, 164, 94, 80 por cada libro). La *princeps* catalana (Valencia 1490) y también la segunda edición (Barcelona 1497) mantienen otra numeración de los capítulos (487) y no reparten la materia en libros, aunque el colofón de la *princeps* hable de cuatro partes³.

La partición en libros, que por otro lado recuerda una similar distribución en la *princeps* del *Amadís* de Montalvo de 1508, permite la introducción de prólogos y epígrafes a cierto grupo de capítulos que por esta razón se constituyen como secciones autónomas de la novela.

Como decíamos la traducción castellana de la gran novela de Martorell es posterior en varios lustros de la *princeps* fechada en Valencia en 1490 en la imprenta de N. Spindler y resulta posterior en más de medio siglo en relación con la fecha de redacción de la misma que los estudios documentales sobre la biografía de Martorell datan ahora con más seguridad entre 1460 y 1464⁴. La circunstancia atestigua, pues, de un éxito nada corto de la *inventio* del caballero valenciano, un éxito que no se para ni siquiera delante la súbita decadencia de la sociedad en que está inspirada la obra y el "pequeño mundo" al cual alude.

Se ha señalado en la casa ducal de Gandía el lugar de referencia en el que pudo inspirarse el mismo Martorell. En efecto su abuelo, Guillem, tuvo un cargo importante en la corte ducal de Alfons el Vell. Y durante unos años actuó como responsable de gastos de la casa, sucediendo en el cargo al que fue amante de la

² M.L. INDINI-V. MINERVINI, *Il viaggio di Tirante. Fortuna e infortuni di un romanzo cavalleresco*, "Quaderni di Romanica Vulgaria", 12, pp. 5-66. Cf. mi *Dal Tirante al Quijote*, Bari, 1994, cap. 1, para más datos sobre la polémica.

³ De ahí el problema de la posible atribución de esa hipotética cuarta parte a un *segundo autor* en la persona de J. MARTI DE GALBA, hoy descartada casi por unanimidad.

⁴ Cf. J. J. CHINER y J. VILLALMANZO, *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia*, Valencia, 1992, y J. J. CHINER GIMENO, *El viure novel.lesc. Biografia de Joanot Martorell*, Alcoi, 1993.

duquesa, doña Violante. Especulando sobre cierta relajación de costumbres de la duquesa, se ha llegado a pensar que el ambiente de la corte imperial de Constantinopla de la novela pudiera aludir a hechos reales y habladurías familiares⁵.

No creo que ésta sea la única pista para interpretar la deriva oriental de la novela, cuando el héroe protagonista desembarca en Constantinopla y abre el capítulo más importante y original de su historia. Más bien podríamos decir que la nueva etapa emprendida libera definitivamente la novela de la supeditación al género biográfico para asomarse a la modernidad en la caracterización de la trama y los personajes. Esa nueva dimensión narrativa se fija siguiendo unas rutas muy concretas y que la alejan bastante de la *Gandía* de sus posibles modelos vivos.

Más: la fortuna de la novela no se para tampoco frente a la barrera lingüística constituida por el abandono progresivo del catalán por parte del público culto receptor de la obra. A ello se opone el alto tiraje de la primera edición y una reimpresión barcelonesa a corta distancia en 1497. Pero no se limita al catalán la fortuna editorial de la obra. En castellano, y pronto también en italiano, en las cortes europeas y entre el núcleo de los cortesanos, o de los lectores identificados idealmente con ellos, se siguen leyendo las empresas del caballero bretón —héroe heredero de una tradición afamada no menos que larga y extensa— en sus múltiples facetas de *sportman*, aventurero y libertino. Claro está que el paso de una lengua a otra —así como el paso del tiempo— va desplazando radicalmente el lugar literario del *Tirant*. Alusiones provincianas y resentimientos personales de los Martorell debían resultar ya incomprensibles para los catalanes de finales del XV y ni merece suponer que a ello pudiesen referirse sus lectores en la Mantua de Isabella d'Este⁶.

Por otro lado no se puede olvidar que la construcción literaria de la Corte de Constantinopla se realiza según una línea estructural muy clara. Y ésta remonta a evidentes modelos literarios e historiográficos. *Tirant* llega a la capital del Imperio de Oriente siguiendo una ruta bien conocida: la del viaje a Oriente. Pero a ese viaje volveremos dentro de poco.

Quisiera ahora insistir en cómo la traducción castellana de 1511 establece el corte de la materia narrativa entre la primera parte, o las primeras dos partes de la novela, y el nuevo núcleo, que está destinado a constituirse en el núcleo central. La edición de 1511 ha repartido, en los dos primeros libros, la sección de exordio formada por su largo e intricado capítulo inglés, y las primeras hazañas de *Tirante* en el Mediterráneo, en Sicilia y Rodas.

⁵ Cf. A. FERRANDO, *Del Tiran de 1460-64 al Tirant de 1490*. "Actes del IX Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes", v. II, Montserrat, 1993, pp. 25-68 (pero especialmente las 51 y ss.).

⁶ Sobre la fortuna italiana (y lugo francesa) del *Tirante* cf. sobre todo los estudios tirantianos de G.E. Sansone recogidos en su *Scritti catalani di filologia e letteratura* (Bari, 1994).

El traductor/adaptador debió darse cuenta del gran cambio que supone el pasaje de la acción a Constantinopla, puesto que al dedicar al nuevo y largo episodio el libro tercero (un libro de entidad descaradamente desproporcionada, como hemos visto: 164 capítulos), introduce un prólogo largo y intencionado⁷.

Cuerpo central y abusivo de este prólogo es una larga cita del *Banquete* de Platón, aunque se recuerden también a Marcial, Séneca y Ovidio. Se abre con una declaración de disconformidad con la pauta mantenida hasta el momento: "Las grandes caballerías que de aquí en adelante se leerán de Tirante harán tener en poco y olvidar las pasadas, y por ventura a algunos parecerán imposibles". Sin embargo, al acabar, el fulcro de la novedad y de sus imposibles se concretiza en el valor [*virtus*] avivado por "el dulce amor de Carmesina".

De hecho redistribuyendo el material de los capítulos 117 y 118 del original, la versión castellana en el cap. 1 del libro III introduce el fruto más sabroso de la novela: el seno adolescente de la Infanta Carmesina. De tal manera que ha quedado desplazado al final del libro II la llegada de Tirante y los suyos y el encuentro con la ciudad, sus gentes y el mismo Emperador. Pero la solución de continuidad establecida por la nueva partición no logra escamotear la substancial contigüidad de la llegada al puerto, la entrada en la ciudad y la captura erótica.

Tirante, nada más ver a la niña semidesnuda, queda prendado de amor y como Tristán sufre el juego del *a/mar*. Viajero en cualidad de caballero y soldado, ha encontrado en el mar, o gracias a la mar, el personaje (femenino) destinado a cambiarle la vida. El juego de palabras de los primeros diálogos entre los dos *amatores* está recogido de entre las flores de una larga tradición (Chrétien, los trovadores), pero tiene su origen indudable en la historia de Tristán⁸.

2. EL VIAJE A ORIENTE Y EL DESCUBRIMIENTO DEL CUERPO

La distinción entre destino guerrero (y marítimo) y eros sin embargo se revela inconsistente. Es más, entre los dos destinos hay una total identificación. Y no solamente gracias al juego de palabras citado.

Volvamos al cambio de rumbo de la acción principal de la novela. Martorell mientras está desarrollando las aventuras caballerescas y militares de

⁷ Cf. J. M. CACHO BLECUA, *El amor en el Tirant lo Blanc: Hipòlit y la Emperadriu*, "Symposium Tirant lo Blanc", Barcelona, 1993, Quaderns Crema, pp. 133-169.

⁸ Así lo testimonia la versión de GOTTFRIED de Strassburg quien nos explica y glosa la palabra clave *lameir* que se triparte en *l'ameir* (amor), *la meir* (el mar), *l' ameir* (el amargo veneno).

Tirant, con la llegada a la capital del Imperio griego emprende un nuevo destino narrativo para su protagonista y le da un cambio radical de orientación. Aunque sea originalísima su invención narrativa, no surge de la nada y se establece dentro de un marco que podemos seguir y que, evidentemente, le debe al propio Martorell algunos de los rasgos más interesantes y característicos.

Rutas extraordinarias y caminos menores habían encontrado cabida en las literaturas ibéricas, y, antes, en las vidas. En principio catalanes y portugueses, luego más adelante también castellanos o españoles se habían dedicado a todo tipo de expedición. En este sentido no faltan testimonios en un buen número de textos de diversa índole y de diferentes géneros.

En otro lugar he estudiado el camino que lleva el viajero occidental, desde la *Crònica* de Ramon Muntaner hasta el *Tirante* y el *Amadís*, a pisar tierra en el Oriente y afincarse en la gran ciudad de Costantinopla⁹.

El viaje se realiza dentro de las coordenadas del *Mare Nostrum* y sigue casi sin cambios las antiguas rutas de los peregrinos islámicos o islamizados de los siglos IX-XI¹⁰. Si éstos, movidos por el deseo de llegarse a las ciudades santas de Kairuan, el Cairo o la Meca se metían en la mar para encontrar una vía de salvación; muy distinto va a ser el propósito de los nuevos iberos, esta vez cristianos, de los siglos XIV y XV¹¹. Mientras importa menos que sean unos héroes de ficción, otros estrictamente literarios.

El primer nivel de significación viene dado por el trazado del viaje y se encuentra en el mapa *subscriptum* al tejido narrativo que evidentemente inspira y guía la descripción. Oriente o Norte de Africa, todos los lugares que son meta de los viajes están en la costa mediterránea. Todos los itinerarios conducen hacia concretos centros urbanos, centros privilegiados por el imaginario del viajero.

Son Túnez en África y Constantinopla en Oriente: dos ciudades al fondo de los caminos de tierra y de mar¹². Se trata de puntos de atraco ya conocidos. Cuando el viajero se acerca a ellos, no lo hace para descubrir algo novedoso e incógnito, sino que es consciente de conquistar exactamente el lugar deseado. Un lugar que no despierta una curiosidad especial.

La labor del viajero que desembarca en Túnez o en Constantinopla es por esto la de descubrir el hilo de Ariadna que le consentirá captar el sentido de un

⁹ *Viatges a Orient: la descoberta del cos adolescent*, en prensa en "BRABLB".

¹⁰ Me refiero aquí a los estudios de M. DE EPALZA relativos a viajeros musulmanes por el Mediterráneo.

¹¹ Punto de partida historiográfico, pero también literario, es la *Crònica* de RAMON MUNTANER. Sigo la interpretación de L. BADIA, *Verdad y literatura en las crónicas medievales catalanas: Ramon Muntaner* "Dispositio" X (1985).

¹² Tomo como referencia privilegiada el *Curial* para Túnez y Constantinopla para *Tirante* y *Amadís*.

mundo culturalmente autosuficiente. Un mundo rico y variado del cual no se necesita explicar la naturaleza o ilustrar la estructura, un mundo ya conocido.

En este punto del recorrido se inscribe el topos del cuerpo femenino. Pues son las mujeres el exponente más significativo y conspicuo de la multitud aco-gedora. Esa multitud exuberante que recordamos como numéricamente indefinida, ahora fruto de una desproporción, ahora indicada como un conglomerado de individuos poco diferenciados, siempre opuesta a un grupo más reducido de viajeros y visitantes.

La meta alcanzada se define de nuevo. La conocíamos como depósito de la memoria, sitio antiguo que conserva una cultura que el viajero siente como extraña y separada, pero que a la vez reconoce como parte de su propio legado histórico. Además es lugar rico no sólo de restos y rastros, sino también de gente, un espacio lleno, frente a un espacio semivacío como el de dónde proceden ellos, náufragos, embajadores o guerreros.

Sin embargo en este lugar poblado la indeterminación y proliferación de los números se calma y se detiene cuando se embiste el cuerpo femenino. De pronto se empieza a contar por individualidades. Las mujeres, en el primer recuento que hace Tirante son todavía más de un centenar, pero ya están perfectamente individualizadas. Luego el cerco se cierra: la Emperatriz, la viuda Reposada, Placerdemivida y, sobretodo, Carmesina.

Cabe decir que esto acontezca en un momento de alta concentración literaria no sólo en la obra de Martorell. Y, cuando la singular belleza se concretiza, su edad oscila, respetando la tradición y el canon establecido, entre los nueve de la Leonorina del *Amadís* y los diez y seis años de la Camar del *Curial*, pasando por los catorce de Carmesina en el *Tirante*. Sin embargo, y a pesar de su juventud, esas muchachas están imbuídas de lecturas clásicas y ellas mismas se imaginan y se representan como reproposición de célebres modelos de la antigüedad.

Fugaz y rápido resulta el pasaje por la ciudad, efímero el contacto con los dueños del lugar. El ojo del viajero vuela sin detenerse y solamente descansa cuando aparece el cuerpo adolescente. Quisiera remarcar el valor del sintagma ojo en este decisivo pasaje del *Tirante* que se corresponde a sendas situaciones, muy similares, en el *Curial* y el *Amadís*¹³.

Amadís (libro III) representa la consecuencia y a su vez confirma que el topos se ha establecido con una tradición mínima, pero eficaz¹⁴.

¹³ Esta función estética tal vez pueda relacionarse con el *De perspectiva* (1270) de VITELLIONE que pronto recogerá SANTO TOMÁS.

¹⁴ No podemos olvidar que sobre la versión de Montalvo ha ejercitado una influencia directa el *Tirant*, según AVALLE-ARCE, *Amadís de Gaula, el primitivo y el de Montalvo*, México, 1990.

¿Qué más se puede decir?

Si he indicado un topos de raíz occidental, y remoto abolengo, no podemos olvidar que éste culmina en un texto, el *Tirante*, insuperado por lo menos en este aspecto. De ahí nace un sentido nuevo para el eros literario, más carnal y directo. No separado de la tradición más noble, pero decididamente abocado ya hacia la licenciosidad y hacia una sutil ironía.

La versión castellana de 1511 hemos visto que ampara la novedad con doc-tas, tal vez hipertróficas, citas clásicas. Pero el libro martorelliano no las necesitaba, puesto que ya celebraba, con el viaje a Oriente, su vuelta a los clásicos.

3. LA CORTE DE LOS DUQUES EN EL *QUIJOTE* Y EL PAPEL DEL ESCUDERO

En la II Parte del *Quijote* la llegada del Caballero Don Quijote y de su escudero Sancho Panza a un Palacio (así como una detenida estancia en él) determina un nuevo y radical cambio de rumbo de la novela. Nada irreal o desconocido, este Palacio ha sido perfectamente identificado por la crítica en un espacio determinado. Es el Palacio de Buenavía de los señores de Luna y Villahermosa, don Carlos de Borja y doña María Luisa de Aragón.

El resultado literario de la demora palaciega viene a delinear el conjunto casi como si fuera una novela en la novela. En este sentido podemos aludir a ese espacio narrativo de alrededor 30 capítulos, bajo el título único de Novela de los Duques.

En un estudio, monográficamente dirigido a investigar estructura y sentido de esa Novela injertada, he creído poder rastrear una huella tirantiana que quisiera ahora sacar a colación¹⁵.

La crítica ha percibido la excepcionalidad de esa sección del gran libro cervantino, sin encontrar una explicación global satisfactoria. Haciendo hincapié sobre todo en dos aspectos —uno formal, otro de contenido— se han recorrido varios caminos interpretativos. El primero se basa en el reconocimiento de la esencia palaciega de esos capítulos.

En nuestro caso, palaciego equivale a teatral o parateatral. En esa dirección podríamos modificar el mismo título de Novela de los Duques y cambiarlo en

¹⁵ *La Corte de los Duques: Quijote II, 30-33 (con al fondo el Tirante, el palacio de Costaninopla y sus fiestas*, "Edad de oro" XV, en prensa.

el de Entremés de los Duques. Un poco al estilo de lo que ocurre en el *Tirante* donde repetidas veces la acción se convierte y desemboca en un ahora breve, ahora largo entremés de naturaleza teatral. Y, muy especialmente, con la sección del libro tercero (en la versión de 1511 a la que nos hemos referido arriba) donde encontramos el largo Entremés del rey Artús.

La restitución a Entremés de aquellos episodios nos devuelve un escenario caballeresco. No faltan elementos para ello. Verbigracia el papel especialísimo que se le asigna en el texto cervantino a la ficción artúrica con la llegada de un disfrazado Merlín Y, sin embargo, ese escenario caballeresco poco se amolda a la clave barroca. La burla, la mascarada y la fiesta del barroco responden a un espíritu muy diferente de la fiesta palaciega que interrumpe o distrae en la narración de las hazañas de los caballeros del siglo XV. Baste con recordar el valor del lujo como *dignitas*, más que como placer, para percibir las disonancias.

Varios críticos, y muy especialmente J. Canavaggio¹⁶, han puesto de relieve cómo el eje central del capítulo 30 (que es dónde empieza nuestra Novela de los Duques) consiste en el contraste o disputa entre Don Quijote y Sancho sobre el sentido de su presencia en la casa de los Duques y, a la vez, sobre la propia identidad de caballero y escudero. Mientras Sancho parece tener muy claro cuál es su cometido ahí, Don Quijote está suspenso, hasta que considera, confiado, que “aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos”.

Sabido es que esa clase de diversiones palaciegas iban encaminadas a solazar el público de corte, y en especial, el público femenino. Sin embargo, antes de que finalice el cap. 33, la duquesa quiere dejar constancia y delimitar el valor subversivo (por muy burlesca que fuera la subversión carnavalesca) de la fiesta. Su estructura, afirma ella, hablando en clave con Sancho, responde al fin y al cabo a la categoría de la comedia pedagógica. Es un juego para niños, una enseñanza representada, una visión artefacta que nos puede ayudar a salvar esos escollos peligrosos que la burla mete en escena.

El visto bueno para sacar adelante la representación, y despedir a Sancho que va a tomar posesión de la ínsula (el gobierno de Sancho es el emblema de la falsificación teatral), se acompaña con la citación de un libro escolar de gran renombre y difusión, el *Distichorum liber* de Michele Verino. Prueba evidente de la intención y del amparo moral de las barbaridades licenciosas que se llevarán a cabo según el programa ya esbozado. Y este juego para niños, esta burla que parece trágica y luego nos resulta pedagógica tal vez estaba ya en la representación del Moro Lauseta, en el mismo centro de la proyección palaciega del *Tirante*.

¹⁶ Cf. J. CANAVAGGIO, *Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza en Cervantes*. en AA.VV., *Estudios en víspera de su centenario*, Kassel, 1994.

En realidad en la Novela de los Duques las referencias al mundo de la caballería son numerosas y dispersas en la estructura, y en detalles concretos. Pienso ahora en pequeños elementos de contorno como los harañazos gatunos, el pan y las uvas como comida de socorro, la *descriptio puellae*, los amores de primería y tercería, el seno de la doncella, etc. En todos ellos creo que podríamos buscar y encontrar una anticipación en el mismo cap. 30 cuando Sancho promete “trasquilarse a cruces” si lo dicho no resultara verdad.

¿Cómo no recordar al propio don Tristán, trasquilado a cruces por amor y para disfrazar su identidad¹⁷? ¿Y no nos habíamos encontrado a Tristán como filigrana narrativa en las mismas rutas de mar (y del amar) al llegar al puerto de la ciudad encantada de Constantinopla?

La identidad de la parodia, de la reversibilidad carnavalesca sabemos que son posibles dentro del universo cervantino, y específicamente quijotesco, porque no se abandona jamás la ficción según la cual la sátira de los libros de caballería se realiza sin faltar demasiado al tenor de los ideales de la caballería.

Ahí está el problema que pone la Novela de los Duques. ¿Dónde se salva-guarda en esos capítulos el lado serio, el valor y el sentido heroico de la historia? ¿A qué se agarra Don Quijote cuando resulta patente que está dentro de un teatro y que todos los actores juegan en un texto ambiguo entre obscenidades y groserías? ¿O, en todo caso, entre burlas y truhanerías? Sancho viene a ser aquí, otra vez, y más que otras veces, su salvador. Porque logra vengarse de los burladores y contestar subvertiendo las burlas, pero sobre todo porque su naturaleza escuderial, reafirmada en el exordio, logra colocar la Novela del Palacio de los Duques dentro de una tradición literaria.

La tradición apuntada por la novela de Martorell. Ahí también hay un Palacio, el de Constantinopla, y dentro del Palacio tenemos dueñas, doncellas atrevidas, caballeros y escuderos. Ahí también se organizan fiestas y espectáculos, y llegan actores disfrazados de Morgana o del rey Artús. Y allí también se representan farsas, como la del Moro Lausetá, sin poner sobre aviso al personaje principal, que actúa sin saberlo. Allí también se engaña con el teatro al caballero esperando provocar su reacción y gozar de ella. Y allí también tenemos a una señora ama, la Emperatriz. Y mientras ella se apodera del joven amante, y juega con el escudero largas sesiones de cama, el héroe sufre en ayunas el deseo insatisfecho. En fin: ahí también, en el Palacio, el lugar preferente le toca al escudero, quien finalmente va a heredar el Imperio casándose con la Emperatriz tras la muerte del marido, después de haber sido su amante.

Sin embargo hay grandes distancias y diferencias. El placer sexual en la obra de Martorell se explica en la trama y no en la transfiguración verbal. El caballero no se limita con soñar a la dama, sino que tras larga espera y duro

¹⁷ Cf. I. de RIQUER, *Tristán, trasquilado a cruces*, “Cultura neolatina”, LV (1995), pp. 89-99.

asedio finalmente logra plena satisfacción a su deseo. A su vez el cometido escuderial se cumple en la relación adúltera de la Emperatriz con el paje Hipólito y no se desvía en bromas con una dueña. Hipólito gana el gobierno del Imperio después de haber ganado en la cama la batalla decisiva, y no por burla, como Sancho, al ganar la batalla de los chistes. Sin embargo en su raíz se esconde la clave del placer que informa la cervantina Novela de los Duques.

La diversión palaciega en el *Tirante* proporciona una satisfacción realística fundamentada en los placeres del cuerpo y el lector es llamado a gozar como *voyeur* ante el embrollo de las carnes y las palabras de amor lascivo. Como se deduce de sus frecuentes escenas licenciosas, lo sexual aflora con todas sus ansias y toda su agresividad.

De forma muy distinta acontece en la Novela cervantina de los Duques, donde el triunfo del escudero y del sexo se cumple en la dimensión libresca. La misma del placer alcanzado por sus lectores intra y extradiegéticos: un mismo placer literario une la Duquesa del *Quijote* a su posible descendencia de carne y hueso.

En un término medio se ha querido situar el traductor del *Tirante* de 1511. Éste evidentemente no podía cambiar la novela. Pero al remarcar con el prólogo del Tercer libro el carácter ficticio de la *inventio* martorelliana, casi como un ejercicio de *variatio* retórica, ha abierto una brecha dentro del Palacio donde Cervantes debería entrar de lleno.

4. CONCLUSIÓN GENERAL

1. En el *Tirante* de 1511 (libro III) se destaca la novedad de la situación palaciega y la identidad erótica en una línea de continuidad y ruptura paródica de la tradición tristaniana y artúrica, sin perder de vista

2. el legado del viaje a Oriente e identidad sexual como auténtica médula de la continuidad cultural entre pasado clásico y nueva sensibilidad y modernas curiosidades;

3. sin embargo el exceso de retoricismo introducido en 1511 y con el que se trama en la versión castellana puede haber constituido una sugerencia para utilizar lo novedoso de la materia tirantiana dentro de un distinto planteamiento, donde lo paródico sale de la misma literatura y no de la realidad representada.

Queda por explicar el papel de los posibles modelos históricos de la detención palaciega en ambas novelas.

Los modelos vivos inspiradores de Martorell son los marqueses de Villena y condes de Ribagorza, duques de Gandía. Los modelos vivos de los duques del *Quijote* pertenecen a la casa de Villahermosa y Luna: la duquesa heredera del condado de Ribagorza y su marido heredero del ducado de Gandía. Por cierto hay una curiosa continuidad heráldica entre los antiguos duques de Gandía y los Borja y Aragón.

Al fondo de la posible transformación literaria de estas casas encontramos la conducta licenciosa de una gran dama. Como sea, y me inclino a tomar con escepticismo toda referencia de verosimilitud, en la literatura, o por lo menos en esas dos grandes novelas, el moralismo ni está ni se asoma¹⁸. Gracias a Dios. Y a la lección de los clásicos penetrada en ambas obras.

¹⁸ *La Corte de los Duques: Quijote II*, 30-33 (con al fondo el *Tirante*, el palacio de Costantinopla y sus fiestas, "Edad de oro" XV, en prensa.