

MODALIDADES DE LA PALABRA EN ACCIÓN: NARRADORES INTERNOS, RECITACIONES, REZOS Y CONJUROS EN *TIRANT LO BLANC*

Rafael Beltran
Universitat de València

-
[Nota: este trabajo corresponde a un extracto de mi libro *Joanot Martorell, “Tirant lo Blanc”*, Madrid, Síntesis, 2006, pp. 232-243). En concreto, el contenido corresponde al cap. 4.8.1, 4.8.2, 4.8.3 y 4.8.4 del mismo. Se ha modificado la numeración de los capítulos y se han suprimido las referencias internas a otros capítulos y se han realizado ligeras modificaciones y actualizaciones.]

Como dice Vargas Llosa, la incontinencia verbal aqueja a todos los personajes de la novela por igual, sin excepciones:

Decir que las palabras son importantes en una novela parece una frase cacasena [...] Pero en *Tirant lo Blanc* las palabras son [...] las protagonistas de la historia. Unos personajes tan deslenguados y abundantes, tan intrusos, que a menudo parecen emanciparse de aquello que deberían expresar [...] ...todos hablan hasta por los codos, desde el narrador hasta el último de los personajes [...] Cotorras ambulantes, surtidores humanos de palabras, no callan nunca. Ahí están siempre, hablando y hablando, antes, durante y después de las batallas y de los torneos, en las cacerías, en los pasos de armas y en los viajes, en las instancias públicas y aun en los momentos más íntimos: los de la enfermedad y el amor. (*Actes*, 1993: 593-95)

Los personajes de *Tirant* practican, además, “el vicio de la locuacidad” de una manera especial. Es éste un atributo esencial de los protagonistas en *Tirant*, más allá de la obviedad de que las palabras protagonizan las historias de los libros de caballerías... y de toda literatura. Pero una cosa es la palabra, el uso del lenguaje en la novela y otra la capacidad del autor para hacer flexible y amoldable esa palabra, mediante registros y modalidades, a la complejidad del lenguaje de su tiempo, de su realidad histórica.

En el presente trabajo, que parte de nuestro estudio principal sobre la obra (Beltrán 2006: 232-46), vamos a concentrarnos exclusivamente en las modalidades de esa palabra locuaz de la que habla Vargas Llosa cuando entra en acción, es decir, cuando tiene valor de acto, valor perlocutivo. Nuestro repaso por recitados, conjuros, oraciones y otros registros no tendrá un carácter de enumeración exhaustiva, ni de comentario lingüístico, ni siquiera retórico, sino el de una simple introducción al tema, que pueda ofrecer tal vez ideas sugerentes a los estudiosos de la historia de la lengua, de la pragmática histórica, de la retórica y, naturalmente, de la literatura.

1. Narradores internos

El punto de vista moderno presenta las realidades parciales percibidas por cada personaje e insta al lector a reconstruir una totalidad a partir de ellas. Y la crítica actual distingue perfectamente, cuando menos, entre enunciador, responsable de lo que se expresa, y locutor, persona que físicamente profiere el enunciado. En *Tirant*, la presencia de locutores y receptores intratextuales demanda una multiplicidad de lecturas: documentos, cartas, libros, edictos,

sermones, testigos, monólogos, mensajeros, lenguajes simbólicos (el lenguaje de las banderas, por ejemplo; o el de las letras de invenciones), etc. Y exige una polifonía de registros, dentro de esas comunicaciones indirectas entre narrador y lector, que van desde el énfasis oratorio (la lectura épica en la comida y la fiesta) hasta la visualización en espectáculo. Como dice Cesare Segre, *Tirant*: “sigue una línea sustancialmente cronológica y recurre poco, y de una manera bastante primitiva, al *entrelacement*”. Sin embargo, busca “con frecuencia, y de una forma modernísima, efectos ilusionistas. La sucesión de hechos se somete a una iluminación cambiante, de modo que la realidad se revela a los distintos personajes con aspectos muy diversos. Víctimas de este espejismo son a menudo los personajes; pero también el lector, si está atento, se encuentra con verdaderas sorpresas” (*Actes*, 1993: 582).

Cuando el narrador-enunciador traslada temporalmente la voz en el relato o la composición del guión de la ceremonia a otro personaje-locutor, éste podrá iniciar un nuevo circuito de recepción en una situación particular dentro de la novela. Un ejemplo perfecto lo tenemos en el cambio de narrador interno para el relato de las gestas de Tirant en Inglaterra. Cuando Diafebus pormenoriza las victorias de Tirant (caps. 56-84), éste escucha con humildad y resignación sus palabras; es oidor, por vez primera en la novela, de la plasmación literaria de parte de su vida, a la que asiste incómodo y azorado, al verse engrandecido en el espejo de la recitación. Igualmente, cuando el Emperador propone el agasajo, en el mencionado cap. 275, “esto fue puesto en escrito en memoria de Tirante” (si era escribano de ración, Joanot Martorell sabía que, en efecto, esas instrucciones pormenorizadas habían de ser transcritas); convoca un Consejo real para su aprobación, pero cuando “Tirante supo que por tales negocios entravan, no quiso ser en él, antes se fue a su posada por no oír aquella vanagloria”. Actúa, pues, como hemos comentado más arriba, como el Ulises avergonzado —y en su caso apenado— al escuchar la narración de sus propias gestas en boca de Demódoco. En la mayor parte de las ocasiones, esta modalidad secundaria del discurso (la recitación o representación) no se basa en un pasado distante, sino que tiene que ver con una actualidad que implica al protagonista en los hechos mostrados; Tirant no sólo es referente, sino también lector/espectador, como nosotros mismos, de su pasado y presente, y su propia lectura de la historia puede ser determinante en el desarrollo de la trama.

-

2. Recitaciones

En *Tirant lo Blanc* muchas veces el narrador principal delega sus funciones en una serie de narradores intratextuales, y a través de ellos se multiplica como narrador oral (Diafebus), como lector-recitador (el anciano caballero que vamos a ver a continuación) o como actor-declamador (la Carmesina de los caps. 472-75); pero también haciendo el papel de director teatral (la Viuda Reposada) o incluso de mago ilusionista, creador de arquitecturas efímeras (la “roca” o el “entremés” de Artús y Morgana). Todos estos narradores parciales elevan el edificio de la novela, apoyándose en la reutilización y transformación de materiales clásicos, seudoclásicos y vernáculos heredados, pero también incorporando muchos absolutamente novedosos, con una complejidad compositiva que sería ridículo reducir al mero plano de la acción lineal.

En el cap. 275, el Emperador decide organizar una gran fiesta en honor a Tirant. Lo más vistoso y simbólico tiene que ser la preparación, encargada a maestros artesanos, de un número indeterminado de grandes banderas, tantas como batallas ha vencido el héroe, y de 372 estandartes con sus armas, tantos como castillos y ciudades ha conquistado para el Imperio durante los cuatro años y medio que lleva en Constantinopla. Las banderas habrán de ser colocadas en la iglesia de Santa Sofía, y los estandartes alrededor del altar mayor de la misma iglesia. Lo que ocurra a continuación tiene que ser entendido dentro del marco de este espléndido agasajo. El Emperador manda llamar a Tirant “a mucha prisa”, tal vez para que no llegue tarde a la función que le espera. Ordena que se sienten solo a una mesa de banquete ricamente preparada. Mientras el propio Emperador, la Emperatriz y Carmesina, junto a unas doncellas, le sirven los platos, todos los demás atienden embobados a una recitación:

...ningún cavallero ni otra muger no se allegava para le servir, antes todos estavan assentados y puestos en silencio, escuchando lo que quería dezir un cavallero anciano, experimentado en armas, muy eloqüente e gran leedor, el qual començó a recitar todas las cavallerías que Tirante hasta entonces avie hecho. Y todos oían de buena voluntad las grandes hazañas y honores que Tirante hasta en aquel día para sí avie sabido adquirir. Como Tirante ovo acabado de comer, el cavallero cessó de leer, que avie ya tres horas que durava. (cap. 282)

Después de esta curiosa lectura, que se prolonga durante las tres horas que dura la copiosa comida del homenajeado, comen los que le han servido (es decir, la familia imperial); luego, todos los cortesanos acuden al mercado, donde se corren toros, y se entretienen en otras fiestas y alegrías. Durante todo este capítulo parece que hayamos estado, en vez de con Tirant, con el Ulises del canto VIII de la *Odisea* agasajado por Alcínoo, escuchando tras el ágape la entonada y dulce voz de Demódoco, el aeda ciego, recitar las hazañas del héroe en Troya. Incluso la vergüenza de Ulises, que tapa con un manto su cara para evitar que sus lágrimas sean vistas por los feacios (vv. 83-96), tiene su trasunto en la vergüenza de Tirant, si bien más liviana, al escuchar la narración de sus propias gestas.

Y así como el recitado de Demódoco tiene una segunda parte en el mismo canto VIII (vv. 500-20), precisamente cuando cuenta el episodio del caballo de Troya, en *Tirant*, el mismo día, como en segunda sesión, venida la noche y tras la cena, se representarán entremeses con Tirant como protagonista. La traducción dice que “començaron las danças, momos y otros juegos de plazer, según la fiesta lo requería, y duraron casi toda la noche”, pero suprime unas precisiones fundamentales del original, que subrayamos: “les dançes duraren tant, ab *farces e entramesos*, segons en tal festa se requerien manifestar, *ço és, com Tirant entrava en les batalles*”. La emulación literaria conducía frecuentemente en la Edad Media a la práctica de verdaderas escenificaciones imitativas. En un mismo día se verifican dos niveles de transmisión de las acciones de Tirant: la lectura o recitación (“recitar todas las cavallerías que Tirante hasta entonces avie hecho”) y la representación (“manifestar ... cómo entraba en las batallas”). La lectura, a cargo de un anciano caballero militar y letrado (no es un juglar, ni un clérigo, sino un “gran leedor”; “legiste”, en catalán), ese Demódoco redivivo, suspende durante tres horas, “puestos en silencio”, los ánimos de quienes escuchan el recitado. La representación —los entremeses, farsas o “momos”, como se traduce en castellano— escenificaría probablemente una selección de algunos de los pasajes escuchados horas antes por los comensales. Tirant se encuentra consigo mismo hecho leyenda en su propia obra, como el Don Quijote de la segunda

parte cuando el bachiller Sansón Carrasco le cuenta cómo ya están escritas sus hazañas de la primera. Y parte de la leyenda es la imitación, por la noche, de “cómo entraba en las batallas”, a través de esos entremeses, tal vez paródicos —¿por qué no?—, o incluso quién sabe si con títeres infantiles, como los del retablo de Maese Pedro que destruye el airado Don Quijote.

Relato oído y representación festiva; acción y conmemoración; práctica bélica y ceremonial de victoria. La biografía lineal del personaje Tirant en la novela se construye como suma de cuadros de actividad pública y privada, pero buscando, como veremos, modernos efectos de cambio de perspectiva. Los cuadros públicos, desde las escenas de lucha en justas o batallas, pasando por las bodas, hasta el trance de la muerte, al ser abiertos, exigen que el narrador se multiplique en algunas de las varias perspectivas desde las que podrían ser vistos en la vida real que reflejan. Es compatible, por tanto, ese relato biográfico lineal con otros niveles, donde se ofrecen desde otros ángulos representaciones de algunas de las vicisitudes del personaje. Lecturas en distintos estratos, que aportan iluminaciones diferentes de Tirant y de otros personajes de la novela, y que entroncan *Tirant* con los mismos orígenes del género de la que Northrop Frye llama “la escritura profana”: la palabra en acción para contar las aventuras odiseicas.

3. La oración épica y el rezo de *Los tres reyes de Oriente*

Al hablar de las modalidades de la palabra en acción, cabe destacar el uso paródico de las oraciones religiosas en ambas obras: las oraciones cumplen a veces el papel de pre-textos, haciendo ver que quienes las practican desvían conscientemente el sentido original de los textos (sentido devoto) con fines contrapuestos (fines amorosos). En el auto I de la *Celestina*, al finalizar la escena IV, tras haber convencido Sempronio a su amo de que Celestina es el instrumento ideal para conseguir a Melibea, Calisto, entusiasmado con la idea, ordena al criado que acuda presto en su búsqueda. Mientras sale éste, o cuando acaba de salir de casa, Calisto reza:

¡O todopoderoso, perdurable Dios! Tú que *guías* los perdidos, y *los reyes orientales por el estrella* precedente a *Belén* truxiste, y en su patria los reduxiste, humildemente te ruego que *guíes* a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca vivir en el deseado fin.

Marcel Bataillon ya sugirió similitudes entre las palabras de Calisto y el himno litúrgico *Crudelis Herodes*, “Cruel Herodes”. Peter Russell llama la atención sobre el estilo pseudo-litúrgico de la secuencia, afirmando que se trata de una breve parodia de la tradicional oración de súplica (obsérvense los subrayados y las rimas “truxiste” / “reduxiste”, que no pueden ser simples casos de homeotéleuton). El modelo más conocido de este tipo peticiones de ayuda divina, o bien para la liberación de una prisión simbólica (la del pecado: así, al inicio del *Libro de buen amor*), o bien para la guía a la hora de emprender un camino plagado de dificultades, es la llamada “oración épica” (la oración de doña Jimena en el *Poema de mio Cid*, por ejemplo), inspirada en el *Ritual de agonizantes*, en la que se suele enumerar un listado de milagros con los que Dios salvó de situaciones extremas a diversos personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. En efecto, en el *Ritual de agonizantes*, también identificado como *Ordo commendationis animae*, se recita una lista de personajes liberados de peligro. Así ocurre, además de en las dos obras citadas, en el *Poema de Fernán González* o en el *Rimado de palacio*

del Canciller Pero López de Ayala, por traer a colación otros dos casos notables, entre muchos de obras hispánicas y europeas.

En *Tirant*, hay un uso serio del mencionado *Ritual* u *Ordo commendationis animae*, que puede igualmente ser tenido en cuenta junto a éstos mencionados. Cuando la princesa Carmesina se prepara para la muerte (cap. 478), reza una versión cabal del *Ritual de agonizantes*, que incluye la nómina más completa de personajes bíblicos que conocemos en obras hispánicas escritas en romance. Menciona las liberaciones de Noé y Elías, Isaac de Abraham, Lot de Sodoma, Moisés de Faraón, Daniel de los leones, Sidrac, Misac y Abdenago del horno ardiente, Judit de Olofernes, Job de las pasiones, Susana del falso crimen, David de Saúl y de Goliat, San Pedro y San Pablo de la prisión y Santa Tecla de los crueles tormentos. Añade, además, un final formalizado y mucho más completo también que en otros textos; algo que tampoco nos ha de extrañar, si se tiene en cuenta que la suya es una verdadera oración de agonizante — desconsolada por la súbita muerte de su amado Tirant, ella se prepara para bien morir— y no de simple preparación espiritual para un largo viaje.

Pero encontramos también en *Tirant*, a diferencia de esta oración de encomienda del alma, que se declama en un momento grave y dramático, una versión restringida y paródica de esta “oración épica” (presentada como la de Calisto dentro de un contexto amoroso), que podríamos denominar oración de *Los tres reyes de Oriente*. Cuando Eliseo sorprende a la Emperatriz levantándose de la cama a deshora, la mujer inventa como excusa que “avíaseme olvidado aquella devota oración que yo suelo dezir todas las noches”. Y cuando la muchacha le pregunta ingenuamente acerca de su contenido, ella contesta:

...en la noche, la primera estrella que verás, te hinques de rodillas en tierra y digas tres paternostres con tres avemarías, a reverencia de *los tres reyes de Oriente*, que les plega querer recadar de nuestro señor Jhesucrito y de su bendita Madre que, *assí como ellos fueron guiados y guardados*, caminando, durmiendo y velando, de las manos *del rey Herodes*, que les plega quererte recadar gracia que seas librada de vergüenza e infamia, y que todas tus cosas sean prosperadas y aumentadas en bien, y seas cierta que alcançarás todo lo que quisieres. Y tórnete acostar; no me estorves de mi devoción. (cap. 260)

La “devota oración” trasluce repeticiones, paralelismos y rimas internas de una plegaria. La fórmula, en catalán, presenta repetido un sintagma que el traductor lima en castellano: “que.ls plàcia voler-te recaptar gràcia”; deja, así, una reveladora rima (“plàcia” / “gràcia”), que confirma otras previas (como el “truxiste” / “reduxiste” de Calisto). Para comprender la repetición del esquema de la oración, baste comparar con los versos del *Libro de buen amor*: “Señor, tú diste graçia a Ester la reyna, / ... / Señor, dame tu graçia e tu merced ayna, / ... / Señor, tú que sacaste al profeta del lago, / ... / Libra a mí, Dios mío... / Señor, tú que libreste a la Santa Susaña, / líbrame tú, mi Dios, desta coyta tan maña.” (estrs. 2-4). Incluso el final: “que seas librada de vergüenza e infamia”, vendría a coincidir con el de *LBA*, 10c: “faz que todo se torne sobre los mescladores”.

Tal vez haya que poner, además, esta oración de *Los tres reyes* en relación con el llamado conjuro de las estrellas, que se hacía igualmente a la primera estrella de la noche (“la primera estrella que verás”, dice la Emperatriz). Sin olvidar, volviendo de nuevo a la liturgia, posibles reminiscencias del *Salmo 71 (Súplica de un anciano)*, que sería muy apropiado para la senil Emperatriz: “Tú que has hecho grandes cosas /... / has de volver a recobrarne. / Vendrás a sacarme de los abismos de la tierra, / sustentarás mi ancianidad, volverás a consolarme”; y que

incluye la petición: “Confusión y vergüenza para aquellos / que acusan a mi alma; / cúbranse de ignominia y de vergüenza / los que buscan mi mal [...] porque han sido avergonzados, porque han enrojecido / los que buscaban mi desgracia”.

Habrà otra alusión a la misma oración, dos capítulos más adelante. La Emperatriz ha recibido su premio, otorgado por unos personajes tradicionalmente dadivosos como los tres reyes de Oriente, después de rezarles su oración, en el pasaje citado, y la “gracia” se encarna en Ypólito, con quien mantiene su primer encuentro carnal en la misma terraza en la que había rezado devota por su llegada. Cuando la Emperatriz recrea este delicioso momento, lo hace, contándose al propio Emperador y a los médicos que han acudido a verla, pero como si lo hubiera soñado:

...me adormecí, y prestamente me pareció que estava en camisa con una ropa corta de terciopelo negro, enforrada en martas gebelinas, y que estava en un terrado para dezir la *oración* que yo acostumbro a *los tres reyes de Oriente*. Y como la huve acabada, oy una boz que me dixo: “No te vayas, que en este lugar abrás la gracia que demandas”. E no tardó que vi venir a mi hijo tan amado, acompañado de muchos cavalleros, todos vestidos de blanco, y traía a Ypólito por la mano... [...] E asentados en el paymento del terrado passamos muchas razones de consolación, en las quales yo me deleyté mucho. (cap. 262)

No nos tiene por qué extrañar el aprovechamiento, con fines amorosos, de una oración cristiana (de hecho, su “visión”, en el plano histórico, puede recordar las alucinaciones, o falsas revelaciones, de beatas profesionales, estudiadas por Julio Caro Baroja); entronca con una tradición de parodia de plegarias religiosas muy fecunda en la Edad Media. Desconcierta, eso sí, que, sobre todo en esta segunda secuencia, parezca jugar también con los mensajes evangélicos de la Anunciación: “Alégrate, llena eres de gracia, el Señor está contigo” (*Lucas*, 1, 28) y “No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios” (*Lucas*, 1, 30). Vemos en la cita cómo a la Emperatriz, en su sueño, una voz le dice: “No te vayas, que en este lugar abrás la gracia que demandas”. Y su hijo (fallecido) e Ypólito vienen acompañados de una escolta angélica (“muchos cavalleros, todos vestidos de blanco”). Pero dejemos pendiente durante unas páginas el comentario de la conclusión del episodio.

No cabe duda, entonces, del entronque común de las dos plegarias (la de Calisto y la de la Emperatriz). No tienen estrictamente nada que ver con los usos exagerados de la *religio amoris* que practican el mismo Calisto y Tirant, y que se vinculan a la tradición de la poesía del amor cortés. Y otro tipo de juego paródico las aleja del arquetipo de la oración religiosa, desde el momento en que todos (también Melibea en *La Celestina*) rezan para obtener algo contrario a las normas de la religión que profesan: “que convierta mi pena y tristeza en gozo, y [...] merezca vivir en el deseado fin”, como dice Calisto; o “que todas tus cosas sean prosperadas y aumentadas en bien”, como dice la Emperatriz. En fin, el desmarque de la tradición sería u ortodoxa que realizan hermanadas las oraciones de *Tirant* y *La Celestina* resulta bastante intrigante, puesto que los antecedentes literarios principales de estas parodias se encuentran en la tradición del *fabliau*, el *novellino* o la poesía goliárdica, pero difícilmente en la novela de caballerías o en la sentimental.

4. El conjuro de *Las cuatro esquinitas*

Eliseo, nada más descubrir a la Emperatriz y a Ypólito en la cama, endilga a la pareja unas duras palabras de condena. Evidentemente, a situaciones desmesuradas corresponden discursos desproporcionados, pero el tono hiperbólico de éste llama especialmente la atención. Y se descubre claramente, incluso a través de la traducción, su estructura formalizada:

¿Quién es este cruel que está cerca de vos, que tanto dolor trae consigo? [1] Si es rey no conocido, ruego yo a Nuestro Señor que corona de fuego *le vea yo poner* en la cabeça. [2] Si es duque, en cárcel perpetua *le vea yo morir*. [3] Si es marqués, de ravia los pies y las manos *le vea yo comer*. [4] Si es conde, de malas armas *él muera*. [5] Si es vizconde, con espada de turco desde la cabeça hasta la cinta *le vea yo hender*. [6] Y si es cavallero, en cruel fortuna de mar y en lo más hondo fenezca sus días. [7] Y si en mí estoviesse tanta virtud como poseya aquella Pantasilea, de su atrevimiento *yo le haría repenir*, mas mi triste costumbre es dolor y llorar. (cap. 262)

[[1] És rei no conegut? / Prec al sobirà Déu que / corona de foc al cap / *li veja jo posar*. / [2] Si és duc, / en carçre perpètua / *lo veja jo finar*. / [3] Si és marquès, / de ràbia les mans e los peus / *li veja jo menjar*. / [4] Si és comte, / de males armes / *dega morir*. / [5] Si és vescomte, / ab espasa de turc / *lo cap fins al melic* / *lo veja jo en un colp partir*. / [6] E si és cavaller, / en fortuna vàlida, en la mar, / tota pietat a part posada, / en lo més fondo fine sos dies. / [7] E si en mi habitàs / tanta virtut com possehia la reyna Pantasilea / [...] / *jo el ne fera penedir*.]

La magia es la respuesta a la sensación de desesperanza que tiene el hombre en un mundo que no pueden controlar. La perplejidad y desasosiego que han embargado a Eliseo ante una situación que escapaba totalmente de sus previsiones, se libera a través de un conjuro aprendido quién sabe de quién. La letanía anafórica y las truculencias del contenido no dejan dudas. Lo repite, como se hace con las oraciones, con automatismo, pero a diferencia de lo que ocurre con éstas, el enunciado es conminatorio. Ypólito es un espíritu maléfico, que Eliseo quisiera expulsar del recinto clausurado cuyas puertas ha forzado inexplicablemente. La impotencia no le deja a Eliseo más recurso que el de utilizar la palabra como acción.

Tanto los elementos hiperbólicos como las rimas del fragmento podrían remitir a una tradición oral, tal vez relacionada —Eliseo, niña, es inmadura e inexperta— con el mundo infantil. Pero la tradición folclórica catalana y románica cuenta con muchos conjuros y sortilegios (sólo algunos utilizados inocentemente por los niños), y algunos de los destinados a librar un lugar de malos espíritus presentan notables paralelos con el de Eliseo en el sentido, sintaxis y rimas: “Jesús, Maria i Josep, / si hi ha una bruixa, ja l’han trec; / si hi ha nostre Senyor, jo me’l bec; / si hi ha el dimoni, jo el llenço; / si hi ha Nostre Senyor, jo el prenc. / Jesús, Maria i Josep, / s’hi ha cap bruixa, jo l’ha trec / ab el bastó de Sant Josep / catric-catrec” (Amades, nº 3.461). Muchos conjuros se pronuncian al abrir la puerta de casa por vez primera, para que no entren malos espíritus, brujas ni maleficios. El mismo deseo que expresa Eliseo se encuentra, por ejemplo, en éste: “que cap lladre ni malvat / de forçarla sigui gosat / [...] / que li quedi el cap tallat” (Amades, nº 3.463).

Además, sin poder demostrar que el conjuro de Eliseo se base en una variante de la famosa oración de *Las cuatro esquinas* (magníficamente estudiada en su tradición folclórica y literaria por Pedrosa [1995: 187-220]), se pueden aportar argumentos a favor basados, primero, en que el espacio de la cama es el eje o epicentro deíctico de esta oración, y, segundo, en que la lista de los miedos que se quieren conjurar contiene elementos y secuenciación muy semejantes. La cama tiene, sin duda, un protagonismo esencial en todo el episodio. La Emperatriz alude crípticamente a los rincones de su cama: “...yo creo que buscaré esta noche todos los cantones de la cama”, y en seguida: “toda la cama quiero tener por mía...” (cap. 260). Antes de su

encuentro con Ypólito manda perfumarla; Ypólito la subirá a la “bienaventurada cama”. Eliseo, en fin, descubre allí a la pareja, antes de pronunciar su conjuro: “Como se allegó a la cama, vio un hombre al costado de la Emperatriz, que tenía el brazo tendido, y la cabeza del galán sobre aquel brazo y la boca en la teta” (cap. 262).

En cuanto a la composición de la lista de miedos —que en el conjuro se convierten, dando la vuelta a la oración, en elementos que, para ser exorcisados, han de ser previamente condenados—, Eliseo lanza una imprecación para que la persona que encuentra sea: [1] quemada, [2] encarcelada, [3] caiga enferma de rabia, [4] muera en duelo singular, “de malas armas”, o [5] en batalla contra el turco, [6] se ahogue y muera inconfesa (“tota pietat a part posada” [no se traduce]); [7] expresa el deseo de ser ella misma, como una nueva amazona (Pantasilea), la ejecutora de la muerte; y por último —unas líneas más adelante—, [8] que un león devore a esa persona. (Ricomana maldice a Tirant, en el cap. 109, utilizando dos variantes de [1] y [7]). En la oración de *Las cuatro esquinas* se pide protección a una serie de ángeles (cuatro, seis o siete), que a veces coinciden con los nombres de los cuatro evangelistas. ¿Protección contra qué o contra quién? En principio, contra un peligro genérico “no tengas miedo / de ninguna cosa” (“no tinguis por de cap mala cosa”). Pero cuando ese peligro se desgrana, como ocurre en la tradición judía, lo hace siguiendo un esquema determinado. Así: “[1] de fuego y [3] de landra / y [6] de muerte supetania” (Pedrosa 1995: 202). La “landra” o “landre” tiene su parangón en la “rabia” [3] del conjuro de Eliseo (baste notar las muchas expresiones, del tipo “mala rabia te dé” o “mala landre te dé”, en que ambos lexemas se intercambian). Morir [6] “de malas armas” es morir accidental o inesperadamente, sin confesión, como Calisto, es decir, morir de muerte “supitaña”. Pero, además, cuando el esquema se amplía, como ocurre en una oración sefardí recogida en Salónica, lo hace con el peligro de muerte por arma ofensiva (cuchillo o espada, como la “espada de turco” de Eliseo), es decir, con [4] y [5]: “[1] de huego, [3] de landra, / [4] de cuchillo, [5] de spada, / y [6] de muerte sopetaña”. Por tanto, en esta oración tenemos coincidencias con el conjuro de Eliseo en [1], [3], [4], [5] y [6].

5. Rezo religioso, iconografía, acción y representación

Al mediar la parodia, además de la variación consustancial a la tradición oral, es imposible fijar unos mínimos de fidelidad o filiación en el caso de las oraciones religiosas, y todo queda en el terreno vago —aun siendo los ecos tan potentes— de las resonancias. No se puede hablar, en definitiva, de presencia clara, aunque sí de posibles huellas de las oraciones de *Los tres reyes de Oriente* y *Las cuatro esquinas*. Y el simple reconocimiento de esas huellas ya facilita claves para la interpretación de algunos episodios, y en concreto del del encuentro entre la Emperatriz e Ypólito. La Emperatriz, como la Virgen María de la Anunciación, en el plano religioso (y también como Isabel, la madre de Juan Bautista, la mujer madura y aparentemente estéril), y desde luego como Fedra deseando a Hipólito, en el plano pagano, espera ardientemente la llegada de su ansiado hijo. Reza, a la salida de la primera estrella, su “devota oración”, su “bendita oración” a los reyes de Oriente, intermediarios de Dios, para que los guíen —a ella y a Ypólito— como ellos fueron guiados y los protejan como ellos fueron protegidos. Una voz le pide que espere la “gracia”. Y la revelación que sueña haber tenido en la terraza, junto a su habitación (¿habrá que hacer explícitos elementos iconográficos obvios para esa

contigüidad de espacios, cámara y terraza, en las imágenes de la Anunciación?), le ratifica lo correcto de la elección, como confirmó la estrella a los reyes que se encontraban en el buen camino y que no iban a realizar un acción equivocada (una idolatría).

Pero la figura maternal de la Emperatriz no sólo puede ser asociada con la Virgen de la Anunciación. También con la de la Asunción, tan importante en las representaciones dramáticas del Medievo. Tengamos presente que la figura iconográfica de la virgen en el lecho, la *dormitio*, pudo estar en el origen del llamado Padrenuestro blanco, que se relaciona con la oración de *Las cuatro esquinas*, según la tesis de Gifford, pues la cama es el lugar del amor, pero también de la muerte: “Yo me echo / en mi cama, / mi cama es una sepultura. / A la hora de mi muerte, / ayudadme, Virgen pura”. Como un encantamiento, la oración se dará bajo la categoría de magia simpática, y la asociación de la propia cama con la santidad de la Virgen en su dormición inspira la petición a Dios para que reciba el alma de uno si la muerte le llega (Pedrosa 1995: 209-10).

Y en su camino hacia el amor, la Emperatriz, como los Reyes Magos, va a tener un escollo importante. Para ellos fue Herodes; para ella la entrometida doncella Eliseo. Eliseo habla en determinado momento como Herodes, sobreactúa como Herodes; llega a ser tan cruel y ridícula como el Herodes que fue forjando en Europa buena parte de la tradición popular, en gran medida al amparo de sus representaciones en la liturgia del ciclo navideño. En una *Adoració dels Reis Mags* mallorquina, que ha estudiado Hauf, Herodes habla con la misma estridencia exagerada que Eliseo: “Ai de mi, desgraciat! / Mon cor pateix grans torments / des que n’he decretat / la mort de tants d’innocents! / Sa sang sens dubte a los cels / contra mi crida venjança; / ja he perdut sa esperança; / tenc es dolors més cruels. / Sa corona em cau d’es cap... / Es cetre em fuig de ses mans, / i de ràbia, en breus instants, / moriré desesperat...” Pero si Eliseo puede confundir su voz con la de Herodes, Ypólito se convierte en un niño inocente (hasta tres veces se menciona que está chupando la teta de la Emperatriz), como una víctima de la popular *Degolla*, aquí representada por la inquisidora amenaza de Eliseo-Herodes, portavoz de la ley y la moral. De nuevo confirma y a la vez contradice esa asociación uno de los ademanes desmesurados de Ypólito, que comentamos a continuación. Pocos gestos más explícitos de acción teatral en el drama medieval que el intento de suicidio de Herodes, cuando se entera de que los Reyes Magos han regresado por otro camino y se le han escapado. En el drama latino de *La matanza de los Santos Inocentes*, recogido en el conocido manuscrito de Fleury, [traducción] “Herodes, muy alterado, cogerá la espada y hace como si se fuera a suicidar”. El gesto exorbitado provocaba sin duda la hilaridad entre los espectadores. De igual modo, Ypólito, al ser descubierto en la cama de la Emperatriz y escuchar los gritos de Eliseo y las expresiones de temor de aquella, “ovo gran piedad de sí mismo, como hombre que en semejantes negocios jamás se avie visto, y con la poca edad que tenía hizo compañía a la Emperatriz sirviéndola de lágrimas más que de consejo ni remedio”. Sin embargo, cambia el llanto por una repentina decisión:

Empero rogó a la donzella que le hiziese gracia de le traer su espada, que estava en el retrete. Y tomando esfuerço en sí, dixo:

—Aquí quiero tomar martirio delante vuestra majestad y terné mi muerte por bien enpleada.

Ypólito troca el gesto cobarde de Herodes por uno arrojado, pero igualmente ridículo: pretender defender a la Emperatriz con la espada en una ocasión en la que el uso del arma era

absolutamente inútil.

Había cohesión, en los dramas escolares —en concreto, en el manuscrito de Fleury—, entre el *Officium Stellae*, que está en la base de *La representación de Herodes*, y *La matanza de los inocentes*. En el primer drama, la tramoya tenía que hacer que la estrella, a la que se alude constantemente en las acotaciones, se desplazara en el escenario. Y en ambos, Herodes emplea su espada: en el primer caso para amenazar a la estrella que guía a los Reyes y en el segundo para intentar suicidarse y, arrepentido al instante, ofrecer esa espada para la matanza.

Estrellas, espadas, camas, habitaciones, terrazas...; *atrezzo*, decorados, espacios... Elementos de determinados programas iconográficos, en principio plásticos, pero susceptibles de integración en acciones teatrales. Una vez más, pistas de influencias difícilmente verificables, pero tan llamativas que no podemos dejar de atenderlas.

Hay huellas de otras oraciones en *Tirant*, naturalmente. El rey de Inglaterra, cercado por los moros, reza a la Virgen suplicando su ayuda. Ésta se le aparece en un semisueño: el rey reclina su cabeza sobre la cama y le parece ver una procesión, presidida por una hermosa doncella de blanco, con un niño en brazos; un séquito de doncellas canta el *Magnificat*... La doncella de blanco le consuela y le indica lo que tiene que hacer: dar la capitanía al primer hombre barbudo que vea pidiendo limosna (ese hombre será Guillén de Varoic) (cap. 6). Tirant reza una oración de acción de gracias en toda regla, tras derrotar a Tomás de Montalbán: “Virgen digna, no me desampares...” (cap. 83). Unas veces será un himno de salutación (cap. 107); otras, como en el caso del Tirant preparando su buena muerte, una oración sacramental ante el *Corpus Christi* (cap. 468).

Volviendo, para concluir, con otra cita de Vargas Llosa, podemos imaginar a los héroes de la novela hablando, rezando, demandando o prestando favores con las palabras, actuando a través de ellas... En definitiva:

Expresivos siempre, los personajes nos dan la impresión de estar permanentemente sobreactuados, como se dice en el lenguaje teatral, y eso, al ser algo que todos practican, constituye la normalidad, la manera natural de comportarse y de ser en la sociedad ficticia. (*Actes*, 1993: 600)

BIBLIOGRAFÍA

Actes, 1993 = *Actes del Symposium "Tirant lo Blanc"*, Barcelona, Quaderns Crema.

Actes, 1997 = *Actes del Col.loqui Internacional "Tirant le Blanc: l'albor de la novel.la moderna europea"* (Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994), ed. Jean Marie Barberà, Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques - Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Alonso, Dámaso (1951), "*Tirant lo Blanc*, novela moderna", *Revista Valenciana de Filología*, I, 179-215.

Amadís (1987-1988) = Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 2 vols.

Beltran Llavador, Rafael (1983), "*Tirant lo Blanc*": *evolució i revolta de la narració de cavalleries*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

- Casanova, Emili (1994), "Llengua popular i llengua col·loquial al *Tirant lo Blanch*", en *Miscel·lània Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, eds. A. Ferrando y A. Hauf, vol. VIII, Barcelona, Departament de Filologia Catalana (Univ. de València) - Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 119-38.
- Chiner Gimeno, Jaume Josep (1993), *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell (amb un fragment d'un manuscrit del "Tirant lo Blanch")*, Alcoi, Marfil.
- Eberenz, Rolf (1982), "Diàleg i llenguatge col·loquial al *Tirant lo Blanc*", *Miscelánea de estudios hispánicos. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, ed. Luis López Molina, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 55-67.
- Estudios*, 1995 = *Estudios sobre el "Tirant lo Blanc"*, eds. J. Paredes, E. Nogueras y L. Sánchez, Granada, Univ. de Granada.
- Grilli, Giuseppe (1994), *Dal "Tirant" al "Quijote"*, Bari, Adriatica.
- Guia i Marin, Josep (1996), *De Martorell a Corella. Descobrint l'autor del "Tirant lo Blanc"*, Catarroja-Barcelona, Afers.
- Hauf, Albert (ed.) (2004), Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, Valencia, Ed. Tirant lo Blanch.
- Lacarra, M.^a Eugenia (1990), *Cómo leer "La Celestina"*, Madrid, Júcar.
- Limorti i Payà, Paül (1999), *"Tirant lo Blanc" i a historiografia catalana medieval*, Alicante, Generalitat Valenciana - Institut de Cultura "Juan Gil-Albert".
- Martines, Vicent (1997), *El "Tirant" poliglota. Estudi sobre el "Tirant lo Blanch" a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Mc Nerney, Kathleen (1983), *"Tirant lo Blanc". Revisited: A Critical Study*, Detroit, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Studies.
- New Approaches*, 1999 = *"Tirant lo Blanc". New Approaches*, ed. A. Terry, Londres, Tamesis.
- Pedrosa, José Manuel (1995), "Correspondencias cristianas y judías de la oración de *Las cuatro esquinas*", en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, FCE, pp. 187-220.
- Perujo Melgar, Joan M. (1995), *La coherència estructural del "Tirant lo Blanc"*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Pujol, Josep (2002), *La memòria literària de Joanot Martorell (Models i escriptura en el "Tirant lo Blanc")*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Riquer, Martí de (ed.) (1990), Joanot Martorell, *Tirante el Blanco (Traducción castellana del siglo XVI)*, Barcelona, Planeta.
- (1990), *Aproximació al "Tirant lo Blanc"*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1992), *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona, Sirmio.
- y Mario Vargas Llosa (1972), *El combate imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Barral [reed., Barcelona, Sirmio, 1990].
- Ruiz-Domènec, José Enrique (1998), *Siete mujeres para Tirant*, Valencia, Ayuntamiento [1^a ed., en catalán, Barcelona, Columna, 1991].
- Siviero, Donatella (1997), *"Tirant lo Blanc" e la tradizione medievale. Ecchi testuali e modelli generici*, Messina, Rubbettino.

- Torres [-Alcalá], Antonio (1979), *El realismo de "Tirant lo Blanc" y su influencia en el "Quijote"*, Barcelona, Puvill.
- Turró, Jaume (2002), "Joanot Martorell, escrivà de ració", *L'Avenç*, 273, pp. 12-18.
- Vaeth, Joseph E. (1918), *"Tirant lo Blanc": A Study of its Authorship, Principal Sources and Historical Setting*, Nueva York, Columbia University [reimpr., Nueva York, AMS Press, 1966].
- Vargas Llosa, Mario (1969), "Carta de batalla por Tirant lo Blanc", *Revista de Occidente*, 70, pp. 1-21 [hay varias reimpresiones, y traducciones del estudio al catalán, francés, alemán e inglés].
- Villalmanzo, Jesús (1995), *Joanot Martorell: biografía ilustrada y diplomatario*, Valencia, Ayuntamiento.