



## Estudio de los personajes en *Tirant lo Blanc*

Mari Cruz Gallego Ruiz

Universidad de Murcia

[marigr23@hotmail.com](mailto:marigr23@hotmail.com)

---

De todo lo escrito acerca de *Tirant lo Blanc*, los críticos han centrado su estudio en las diferencias existentes entre la vasta obra de Joanot Martorell, y la gran cantidad de libros de caballerías que se publicaron en España durante los siglos XV y XVI. Se

ha señalado que *El Tirante* supone la creación de un personaje “humano”, un caballero que, aún recogiendo las virtudes atribuidas al resto de caballeros (valor, honestidad, fuerza) se separa de ellos ya que sus cualidades no pertenecen al ámbito de lo sobrenatural, sino de lo realista y verosímil. Adjetivos que, implícitamente, recoge Cervantes en su elogio a la obra:

“...por su estilo, es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y duermen y muren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen...Llévadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho” (*Don Quijote de la Mancha*, I, 6, p. 66 [1]).

De estas palabras se deduce que *Tirante el Blanco* es una obra en la que, no sólo los personajes se equiparan a estos dos adjetivos, sino que la materia narrativa en sí recoge las cualidades de *realista* y *verosímil*. Por eso su diferencia con los libros de caballería al uso.

Al respecto, y a partir de la cita de Cervantes, habría que señalar que la obra de Martorell inaugura una línea que no será seguida por el resto de autores de libros de caballerías: con la publicación del *Amadís* en 1508 se crea en España un auténtico *boom* literario. *Amadís de Gaula* es el ejemplo perfecto que representa en nuestro país el mundo de la fantasía y lo maravilloso que el ciclo artúrico había consagrado en Bretaña.

Para Martín de Riquer, la línea de Martorell es la culminación de una tendencia literaria que se había configurando con las biografías de caballeros reales que habían tenido su auge antes del triunfo de *Amadís*, y que recreaban un escenario histórico y unos hechos reales. Esta es la línea seguida por *Tirante el Blanco* y la posible causa de que *realismo* y *verosimilitud* sean los adjetivos que mejor le representen: el escritor no tiene que buscar sus modelos en un pasado lejano (como lo hace la colectividad con el mito de Arturo, o como lo hacen los escritores españoles del siglo XVI con las imitaciones de *Amadís*) sino que los tiene a pie de calle, en su realidad cotidiana. Incluso en su afán de dar realismo a lo narrado - y en *Tirante* aparece con bastante frecuencia- los caballeros no sólo actúan en espacios conocidos, sino que intervienen hechos y personajes históricos, cuyas acciones, aun no siendo reales, sirven para sustentar el deseo de verosimilitud que tienen estos escritores.

Sea como fuere, podemos decir que *Amadís* representa al caballero errante por tierras lejanas y exóticas, que busca la aventura por la aventura, rodeado de personajes y hechos fabulosos (sustentados por el tópico “principio de lejanía épica”) y en donde sus hazañas y los hechos que le rodean están más cerca del folclore que del personaje novelesco.

La clasificación genérica del *Tirante* es una de las cuestiones que más variedad de interpretaciones ha provocado entre los críticos: está claro que es interesante encuadrar la obra dentro de un estilo o género novelesco, pues las diferencias con sus coetáneos libros de caballerías la sitúan en un punto de inflexión en el paso de un estilo arcaico a otro, llamémosle “moderno”, del cual será *El Quijote* el claro iniciador.

Sin embargo, esto no explica porqué se debe encuadrar al *Tirante* como “novela” y esta cuestión es, quizá, la que se deba aclarar en primer lugar.

Martín de Riquer afirma que “El *Amadís de Gaula* y el *Tirante el Blanco* son dos largas narraciones muy diferentes: el primero es el mejor libro de caballerías y el segundo la mejor novela caballescá” [2]. Con esta diferenciación lo que el crítico

hace es establecer la dicotomía *romance / novela* entre Tirante y Amadís: los libros de caballerías tradicionales pertenecen a lo que se ha venido a llamar en la tradición crítica anglo-norteamericana “romances”, palabra que en España ha designado otra realidad literaria (composición poética tradicional). Sin embargo, la necesidad de esta pareja conceptual en los estudios hispánicos ha sido puesta de relieve por los críticos y se hace del todo indispensable para entender las innovaciones que introduce el *Tirante* en el género romance tradicional y que lo acercan a la novela.

Para comenzar entendiendo la distinción conceptual, se puede partir de la clásica definición de Clara Reeve:

“The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manner, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves...” (*The progress of Romance*, 1785) [3].

A partir de esta definición, Riley afirma que lo esencial en la distinción Romance / Novela es la libertad imaginativa, sin ataduras a las normas de la verosimilitud del primero, frente al mayor realismo del segundo. Esta visión puede ser demasiado simplista al respecto, pues no podemos decir que en la novela no se dé pluma suelta a la libertad imaginativa y que sólo describa “a familiar relation of Duch things, as pass every day before our eyes...”. Pero tal y como afirma García Peinado, el concepto de “novela” sólo puede ser definido en una etapa concreta, atendiendo al sistema genérico del momento histórico en el que se inscribe [4]. Y lo que aquí nos interesa es la distinción entre un género tradicional, como es el “romance” y los inicios de un nuevo género que se vendría a llamar “novela”.

Los romances de caballerías tradicionales se caracterizan por situarse en un tiempo y espacio imprecisos, quizá por esto se consideran próximos al folclore, en los que el caballero inicia una “aventura”, en el sentido de “búsqueda”, para lograr su evolución en la orden de caballería, siendo imprescindible la consecución de la fama. Otras veces, la búsqueda es un objeto externo, relacionado con lo maravilloso, que traerá al mundo una época de felicidad perdida; en este caso se encuadra la tradición artúrica y la búsqueda del Grial.

Como en el resto de concreciones del género romance tradicional, estos libros se caracterizan también por la sucesión de peripecias sin que estas estén unidas por una evolución verosímil y muchas veces justificadas por el capricho de la fortuna o la Providencia Divina, por el uso de un lenguaje elevado y estereotipadas formulas retóricas como diálogo entre los personajes, que quedan reducidos a meros tipos maniqueos (buenos y malos) y que se caracterizan por cualidades excelsas. El comportamiento de estos personajes también queda sujeto, como sus diálogos, a fórmulas que definen cómo deben ser las relaciones entre ellos: el código cortés en las relaciones entre caballero y dama o el honor entre el caballero y el resto de personajes masculinos. Estas fórmulas son la evidencia literaria de una realidad: las relaciones feudales y la institución de la nobleza. De ahí que se haya dicho que los libros de caballerías pretenden “reavivar” un orden social que, ya en el siglo XV, vivía la crisis previa a su desaparición [5].

No podemos decir que *Tirante el Blanco* rompa con todas estas convenciones literarias, pues es hijo de su época, pero sí que en sus más de quinientas páginas tropezamos con rupturas de dichos tópicos, y son estos, podríamos denominar, pequeños paréntesis, los que le confieren la catalogación de iniciador de la novela moderna, tal y como lo entendió Cervantes. Junto a estas pequeñas escenas, hay

grandes componentes estructurales de la obra que contribuyen a esta ruptura genérica, como pueden ser el hecho de localizar geográfica e históricamente los sucesos relatados o el llevar el desenlace de la acción a un final en el que no triunfa la virtud, sino los amores incestuosos de la Emperatriz y el joven Hipólito tras la muerte “por enfermedad” de Tirante, frente a la más elevada y cercana al mundo del romance, muerte de Carmesina y el Emperador (por amor y tristeza al morir Tirante).

Junto a este hilo conductor de la trama, que confiere una unidad temática a la obra y del que mucho se ha hablado, existen, como ya hemos dicho, pequeñas escenas que determinan la ruptura con las convenciones del romance. Y es que, más que en la localización exacta de los hechos (que ya hemos visto se trata de una línea que ya se venía haciendo en las biografías de caballeros andantes) es en el comportamiento de los personajes donde hayamos los verdaderos motivos por los que *Tirante* es el primer eslabón de un género moderno.

Ya en las primeras páginas, y antes de la aparición de Tirante, encontramos a un personaje cuyas intervenciones le conceden un dramatismo impensado en un tipo del romance: nos referimos a la Condesa de Varoyque. Los reproches que ésta lanza a su marido que parte a Tierra Santa como penitencia, dan cuenta al lector del dolor de esta mujer. Sus palabras se alejan de los parlamentos simplemente retóricos, echándole en cara a su marido su soledad y desesperación:

“-(...) Decidme, señor: ¿es éste el gozo y consolación que yo esperaba de vuestra señoría? ¿Aqueéste es el conorte de amor e fe conyugal que yo en vos tenía? ¡O mezquina de mí! ¿Dónde es yda mi grandíssima esperança que hasta aquí he tenido que lo restante de mi vida con vos, señor, me avía de gozar, y no avía bien adivinado mi desabrigada viudez?” (p. 17)

El matrimonio llega, incluso, a discutir, en una escena de gran realismo, en la que los reproches lanzados por la condesa crispan los nervios del conde, que le grita que se calle:

“-(...) ¿Queréis que os diga, señor? Más es mi dolor que no vuestro amor; que si fuesse como vuestra señoría dize, quedaríades sin partiros por mi amor (...) ¿Qué vale a mí amor de marido sin obras de amor?”

-Condesa señora -dixo el conde- ¿Queréys que demos fin a las palabras?, que a mí es forçado partir.” (p. 19)

Las escenas matrimoniales son impensables para un romance tradicional, pues no aportan nada a la aventura principal, sin embargo, para Martorell resulta importante incluirlas, pues ¿quién se había fijado en el dolor de una mujer que ve partir a su marido? La actuación de la condesa continúa en varios capítulos. A través de ella incluso le cuestiona al rey el valor de la caballería:

“-(...) ¿Quiéreme dar a entender vuestra alteza que aquesta arte de cavallería es bienaventurada? Antes digo que es desaventurada, dolorosa y muy triste. Sí: ¿quiere mayor experiencia que de vuestra alteza, que ayer estava sano y alegre y agora le veo muy triste, coxo y llagado? ¡Y aún más tristes de aquellos que dexan las personas! (...) E yo, señor, sé que son muy grandes los peligros de las batallas, y por esso mi ánima no puede tener reposo ninguno. El mejor consejo para mí es que vuestra alteza me dé a mi hijo, y vosotros hazed las batallas.” (p. 50)

Es importante señalar que a través de este personaje se llega incluso, a desafiar el poder del rey. Este cuestionamiento de un orden social establecido como “intocable” por los romances caballerescos confiere a la condesa una individualidad muy característica. Este desafío a la autoridad queda justificado por una reacción tan legítima como es el dolor de una madre que le lleva, incluso, a mentir cuando van a su casa los soldados y el propio rey buscando las armas de su marido (cap. 41).

Hay que destacar que sus palabras siempre quedan sin contestación por parte de los personajes masculinos. Ante los reproches de la mujer, el conde y el rey contestan con largos parlamentos retóricos, aludiendo a fuentes clásicas que ensalzan el valor de la caballería o la penitencia a Tierra Santa, como es típico de los diálogos tradicionales. Sin embargo, estas “autoridades” no convencen a la condesa, y ante la imposibilidad de conformarla, los personajes masculinos optan por decirle que se calle:

“El Rey, con gracioso semblante, dixo:

-Todas las palabras están bien en boca de dueña. Señora Condessa, no queráys gastar en vano vuestras palabras; andad con la paz de Nuestro Señor y tornaos a vuestra cibdad, que cosa deso no acabaréys conmigo.”  
(p. 50)

A pesar de esto, no podemos decir que “*Tirante el Blanco*” sea un libro que cuestione el valor social de la realeza o la caballería. Pero sí que hay un importante proceso de desmitificación de estos elementos a lo largo de toda la obra. Este proceso se produce a partir de escenas que revelan la espontaneidad de los personajes, que no sólo afecta a los de baja condición social, como puedan ser doncellas o escuderos, sino que llega a la escala más alta de la pirámide feudal: en el capítulo 221, ya en el Imperio Griego, tras las bodas de Estefanía y Diafebus, Placer de mi Vida decide gastar una broma a los recién casados, poniendo bajo la ventana de la alcoba nupcial a unos gatos, cuyo maullido intenta que se confunda con los gemidos de la esposa. Ante esta escena, aparece el Emperador burlándose de Estefanía y hablando con desenfado con el resto de doncellas. Llega entonces la emperatriz y se produce entre ellos una graciosa escena de celos conyugales:

“-¡O de aquesta sabida - dixo el Emperador - y cómo me agrada cuanto dize! Yo te prometo por Nuestro Señor que, si yo no toviesses muger, no tomaría sino a ti.

La Emperatriz yva a la cámara del Emperador y halló la puerta cerrada, que no avie ninguno sino un paje, que le dixo como el Emperador estava a la puerta de la cámara de la novia; y ella fue allá y hallóle con quatro doncellas que estavan con él. Como Plazer de mi Vida vio a la Emperatriz, antes que ninguno hablase, dixo:

-Moríos presto, señora, que me ha dicho el Emperador que si no tuviesse muger, que no tomaría a otra sino a mí; e pues asnsí es moríos luego muy presto.

-¡Ay, hija de mal padre! - dixo la Emperatriz - ¿Y tales palabras me dizes?

E bolviose hazia el Emperador e díxole:

-Y vos, bendito, ¿para qué queréis otra muger? ¿Para darle espaldarazos y no estocadas? Pues pensad que nunca murió dueña ni doncella de espaldarazos.” (p. 597)

Observamos la irreverencia con que se habla al Emperador, actitud que continuará en varios capítulos: así, más adelante, Plazer de Mi Vida confesará a Estefanía que el rey la persigue por las noches. Estas escenas nos llevan al tan comentado erotismo de la obra. Hay que señalar que este elemento cumple también la función de desmitificación de los personajes: el código cortés, que regía las relaciones entre caballero y dama llevaba implícito en la poesía provenzal una buena carga erótica. Pero en *Tirante el Blanco*, lo implícito se desvela, describiéndose situaciones de gran contenido sexual, incluso lésbico, como vemos en el capítulo 231:

“Cata aquí los ojos y la boca; yo los beso por ti. Cata aquí sus cristalinas tetas, que tengo cada una en una mano; mira como son chiquitas, duras, blancas y lisas. Cata aquí su vientre y los muslos y el lugar secreto (...)” (p. 624)

En esta escena, aún siendo un truco de Plazer de mi Vida para excitar a Tirante, no deja de revelar una confianza inusitada entre las dos mujeres, tal y como en el capítulo 233 se volverá a producir al meterse la dama con Tirante en la cama de la Princesa.

Podemos decir, siguiendo a Fernando Carmona [6], que el rito del amor cortés ha quedado aquí reducido a la simple humanización de los aspectos carnales del ser humano, y esta es una característica de un personaje individualizado, que no sigue una convención literaria como patrón de comportamiento. Actitud que se ve de manera muy clara cuando Hipólito se ríe de la Princesa al darle a Tirante unos cabellos suyos para que los guarde durante la batalla. Para el joven, este típico acto cortés resulta anticuado y no sirve para sus verdaderos propósitos.

Incluso la Emperatriz se dejará llevar por esta pasión, y sus amores adúlteros con el joven Hipólito serán los verdaderos triunfadores de la novela. Como dice Rafael Alemany Ferrer en su artículo “En torno al desenlace *del Tirant lo Blanc*” [7], se trata de una situación desmitificadora que está configurada a lo largo de toda la construcción de la obra, situación que tiene mucho que ver con la diferencia romance / novela en torno a la categoría del personaje, que venimos comentando

En relación a esta dicotomía, podemos también describir al personaje protagonista: Tirante no aparece como un típico héroe caballeresco, su fuerza, como ya hemos comentado, no es sobrehumana, y más que un caballero andante, es un militar y un estratega. El hecho de que la acción abandone pronto la simple búsqueda de batallas para ganar fama y se centre en los servicios que Tirante desempeña a favor de la Cristiandad, ya es un elemento realista a sumar en dicha humanización. Pero esto se quedaría en simple hilo argumental si el personaje no se configurara de manera distinta, es decir, creemos que, más que el argumento, es la forma de presentarlo aquello que diferencia a un personaje romancesco de un personaje novelesco. No podemos decir que Tirante sea esto último, pero sí que presenta una individualidad y humanización que se pueden entender como un paso intermedio.

Podemos distinguir, en esta singular manera de presentar al personaje por parte del narrador, dos tipos de mecanismos, que podríamos denominar paródicos y realistas.

Los primeros son aquellos, mucho más frecuentes en la obra, en los que el personaje de Tirante aparece protagonizando escenas cómicas, que persiguen fundamentalmente la parodia del “elevado caballero andante”: desde la presentación

del personaje cayéndose de un caballo por quedarse dormido (cap.29) hasta su propia muerte por un resfriado mal curado (cap.472), Tirante va protagonizando este tipo de escenas que revelan la actitud paródica del narrador. En la guerra, junto a hazañas victoriosas que le dan fama y renombre, también se cae constantemente del caballo; en sus encuentros con Carmesina, Plazer de mi Vida se burla dejándole más de una hora desnudo y en la oscuridad, por lo que coge un resfriado (cap.233); al caerse de la ventana de Carmesina, sus lamentos hacen que Hipólito y Diafebus lo confundan con una mujer (cap. 234), etc.

Hay que destacar que estas escenas sólo afectan a los personajes “elevados”: al caballero y al Rey. Es muy significativo esto, pues supone dar la razón a aquellos críticos que interpretan la obra como una singular parodia del mundo de la caballería.

Junto a esto, hay otro tipo de escenas cuyo fin no es fundamentalmente paródico, sino que destacan cierta individualidad alejada del tipo al servicio de la acción, que no profundidad psicológica pues aún no podemos hablar de ello, en la configuración del personaje: tras confesar a Diafebus su amor por Carmesina, y escuchar los consejos de su compañero, Tirante se retira a su habitación y el narrador especifica que “estuvo un poco pensando y después se levantó de la cama y salió a la sala” (p. 312); más adelante, y conversando con el Emperador sobre la guerra, afirma con gran realismo, destacando que él no es un caballero, sino un militar:

“-Mucho me placería, capitán -dixo el Emperador- de saber qué son essas tres cosas de que la guerra tiene tanta necesidad.

-Señor -dixo Tirante- yo las diré: gente, moneda y pan; y si cualquiera destas cosas falta, de necesidad ha de cessar la guerra.” (p. 316)

Por otro lado, y en relación con esta individualidad descrita, es importante observar que el resto de personajes secundarios también adquieren gran relieve dentro de la obra: es típico en los libros de caballerías que todo el protagonismo se lo lleve el caballero, siendo el resto de personajes “agentes” al servicio de la acción principal y de la conquista de la fama por parte del caballero. En este caso, sin embargo, los personajes secundarios adquieren tanta entidad como el protagonista Tirante. Ya hemos comentado cómo el narrador dedica bastante tiempo a relatar el sufrimiento de la Condesa de Varoyque ante la marcha de su marido, pero hay otros ejemplos al respecto: se ha hablado de la complejidad en la creación de los personajes femeninos; es indudable que Carmesina o la Emperatriz son creaciones originales que se alejan de las damas pasivas que esperan a su caballero en los libros de este género, sin embargo, hay un personaje al que no se le ha prestado demasiada atención y que, según creo, constituye uno de los mejor recreados en la obra: se trata de Diafebus.

En primer lugar, hay que señalar que no se trata de un escudero, sino de otro caballero primo de Tirante, que llega a ser un militar tan importante como él (el rey le nombra finalmente Duque de Macedonia). Pero este personaje encierra en sí una profundidad de la cual creo, carece incluso Tirante. Eloy R. González analiza estructuralmente en su estudio “Tipología literaria de los personajes de *Amadís de Gaula*” [8] los personajes tipo de los relatos de caballerías, ejemplificando en el *Amadís*. Al respecto de los personajes secundarios, este autor destaca, según su función, los siguientes: testigos, mensajeros, el recapitulador y los sabios. Como personaje-agente, desde el punto de vista estructural, Diafebus aúna en su persona a todos estos: es testigo en las batallas de Tirante, mensajero de éste con el Emperador, recapitulador al narrar a las damas de palacio o al ermitaño, las conquistas de Tirante y sabio al convertirse en el primer consejero del protagonista cuando se entera de que está enamorado de Carmesina.

Si como “agente” ya Diafebus adquiere un importante valor, más lo hará como personaje individual: empieza siendo un inteligente alcahuete entre Tirante y Carmesina, pero pronto el narrador descubre que Diafebus va al palacio para algo más que para ayudar a su amigo. Se dibuja así a un conquistador que utiliza su palabra para impresionar a las damas de la corte:

“Diafebus tomó consigo otro cavallero e tomaron la vía de palacio, no con pensamiento de ver al Emperador, más por ver a las damas” (p. 301)

“Entrando en la gran sala vio a su primo Diafebus en medio de muchas doncellas, que les estava contando los amores de la hija del rey de Sicilia e de Felipe. Diafebus estava ya tan doméstico entre las doncellas y hablava con ellas como si toda su vida fuera cirado entr’ellas.” (p. 307).

Su inteligencia se demuestra en las palabras que le dirige a Tirante, precaviéndole de las consecuencias que puede tener su enamoramiento de Carmesina:

“-(...) Que si esto viene a orejas del Emperador, lo que Dios no quiera, ¿qué tal quedarés vos y todos nosotros: que en el día que llegastes os enamorastes de su hija por diffamarle todo su estado y la corona del Imperio, y hazeysos juez de vuestra causa propia? Lo cual manifiestamente se muestra que queréys ser creýdo de vuestra sola palabra, queriendo hablar a las gentes de batallas, y la ejecución de vuestros pensamientos es de amores, y creéys que ninguno conocerá que soys enamorado queriendo que el primero día a todas gentes sea manifiesto”. (p. 312)

Palabras que no sólo demuestran el realismo que el narrador concede a este personaje, sino también el que se le concede a Tirante: su fama o su estampa como caballero no es suficiente para lograr la confianza del Emperador, antes bien, son sus hechos los que le darán la gloria. Diafebus teme que se acuse de hipócrita a su primo; resulta impensable que algún personaje reprenda a Amadís de que su conducta pueda ser equivocada.

El desarrollo de este personaje hace que, en un momento dado, llegue a enfadarse con su primo, dudando de sus verdaderas intenciones al dejarlo escondido tras los matorrales:

“Y continuando siempre la batalla, era ya casi ora de bísperas, que Diafebus maldecía a Tirante que en aquel lugar le avía metido. Y dezía:

-Él quiere siempre todas las honras para sí, y no quiere que ninguno haya parte. Aquí me ha dexado como si no fuesse bueno para nada. Por Dios que yo quiero aver parte de la honra”. (p.468).

El narrador no interviene en esta actitud del caballero, sino que presenta sus palabras y deja que el lector saque sus propias conclusiones. No se pone de parte de ninguno de los dos personajes, ni comenta los hechos, actitud de silencio que se contrapone a las intervenciones habituales de los narradores omniscientes de este tipo de relatos.

La fiel amistad que une a Tirante y Diafebus, a pesar de estas pequeñas rencillas, hace que el Duque de Macedonia llegue a amenazar al Emperador en el caso de que este haya hecho algún mal a Tirante si lo ha sorprendido en la habitación de Carmesina:

“-Por Nuestro Señor, que yo yva con tal intención, que si el Emperador oviera preso a Tirante, que con esta hacha yo le oviera muerto a él y a quantos fueran de su voluntad; y después, que Tirante o yo fuera emperador. Pero más vale que sea así”. (p. 631).

Este desafío a la autoridad del Emperador sigue la línea antes comentada de que, por encima del orden social establecido que rige habitualmente los libros de caballerías, en *Tirante el Blanco* son más importantes las relaciones personales entre los personajes que la jerarquía dominante. Otro buen ejemplo de ello es la importancia dedicada al desarrollo de los amores entre Tirante y Carmesina. Ya hemos hablado del marcado erotismo, pero hay un aspecto que posiblemente haya quedado marginado por la crítica, centrada en el análisis de estas escenas eróticas. Se trata del interés que Martorell tiene por dar verosimilitud al enamoramiento de estos dos personajes. Si desde el primer momento, Tirante se enamora a primera vista, el narrador, junto a la metáfora habitual en la literatura provenzal de la prisión, da verosimilitud al tópico, afirmando que Carmesina enseñaba los pechos, y es esto lo que mira fijamente Tirante. Incluso se insinúa, como más adelante lo hará de nuevo, que el caballero nunca había contemplado los pechos de una mujer:

“Diziendo el Emperador estas y otras semejantes palabras, los oídos de Tirante estaban atentos a ellas y los ojos, por otra parte, contemplaban en la gran belleza y hermosura de Carmesina. La qual, por el gran calor que hazía y porque avían estado con las ventanas cerradas, estava medio desabrochada, que se mostravan en sus pechos dos mançanas del paraíso que parecían cristalinas, las quales dieron entrada a los ojos de Tirante, que de allí adelante no hallaron la puerta por donde avían de salir, e para siempre quedaron en prisión (...) Mas séos bien decir de cierto que los ojos de Tirante no avían jamás recebido semejante cebo, por muchas honras y plazeres que avía visto, como fue solo este de ver a la Infanta.” (p. 298).

Durante la estancia de Tirante en el Imperio, no sólo el narrador detalla los esfuerzos por consumar la relación, sino cómo se va enamorando el caballero de Carmesina. En este terreno, Tirante aparece tímido, y más de una vez es reprendido por Plazer de mi Vida o Estefanía por esta actitud, mientras que Carmesina, alejada de las pasivas damas medievales, se erige como una figura activa y espontánea, rasgos que cautivan al caballero:

“...Y tornó a entrar en la cámara donde estava Tirante, e hízole quitar la ropa que tenía encima; y él dio un gran salto y tomó a la Princesa en sus brazos y llevóla bailando por la cámara y besándola muxas veces le dixo:

-Tanta beldad y discreción jamás vi en doncella del mundo. Vuestra majestad sobrepuja a todas las otras en saber y gran discreción, y agora no me maravillo si el moro Soldán os desea tener en sus braços. “(p. 552).

El narrador se detiene en describir la personalidad activa de la dama: es ella quien trama un ardid para disimular ante su madre que Tirante está en la habitación (caps. 189 y 233); también es, junto a Estefanía, quien se decide a ir al campo de batalla sólo para estar cerca de su señor (cap. 155). Su actitud espontánea y alegre no sólo se demuestra en su trato hacia Tirante, sino también en pequeñas escenas narradas que sirven como contrapunto humorístico al grave del tema principal, y que aparecen de la mano de varios personajes en toda la obra:

“Como el Emperador estaba en el real de los moros, la Princesa, desde lexos, vio un negrito y apresuradamente fue hacia aquella parte y prestamente descavalgó y entró dentro de la tienda donde el negrito estaba escondido, y tomóle por los cabellos y levóle delante del Emperador y dixo:

-Yo me pondré alavar delante de nuestro capitán como he sido valiente cavalleresa, que dentro del campo de los enemigos, con ánimo esforzado, he sabido aprisionar un turco.” (pág. 471)

En resumen, y viendo el conjunto del análisis, podemos decir que la actitud espontánea y desenfadada de los personajes y el detenimiento del narrador en acciones de estos que nada aportan a la acción principal, esto es, a la aventura, revelan un profundo cambio en la concepción de personaje. Vinçent Beltrán, en su artículo “Realismo, coloquialismo y erotismo en *Tirant lo Blanc*”<sup>[9]</sup>, vincula esta invasión del lenguaje coloquial y este realismo con toda una tradición forjada en la corte valenciana de los Duques de Calabria, denominada “Escuela Satírica Valenciana”, de la que *Tirante* sería el primer eslabón. Pero los ejemplos aducidos por este autor se refieren a la lírica, en ningún caso se alude a ningún ejemplo novelístico, o con pretensiones novelísticas, equiparable a la obra de Martorell. Sea heredera de la espontaneidad surgida en los pícaros poemas provenzales recogidos en esta corte valenciana, o sea exponente de una tradición realista creada por las biografías de caballeros reales que abundaban antes de la gran explosión de la ficción caballeresca con el *Amadís*, y aunque sepultada su tradición por el gran éxito que en España tuvieron estos romances durante los siglos XV y XVI, el caso es que la configuración de los personajes en *Tirante el Blanco* supusieron una renovación cercana a la modernidad, de la que tomó buena cuenta la sensibilidad de Cervantes, tal y como se deduce de su elogio a la obra.

## Notas bibliográficas

- [1] Cervantes, M., *Don Quijote de la Mancha*, (Edición del IV Centenario), Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005.
- [2] Martorell, J., *Tirante el Blanco*, (Prólogo de Martín de Riquer), Barcelona, Planeta, p. 47. A partir de ahora citaremos siempre esta edición.
- [3] Citado en Riley, E., “Romance y novela en Cervantes” en Criado de Val, M. (dir.) *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981.
- [4] García Peinado, M.A., *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco-Libros, 1998.
- [5] Lo dice por ejemplo, Fernando Carmona en *La transformación de la narrativa a finales de la Edad Media*, Murcia, Límites, 1984.
- [6] “La aventura y el amor en *Tirant lo Blanc*”, en Paredes, J., Noguerras, E., y Sánchez, L., (eds.) *Estudios sobre el Tirant lo Blanc*, Granada, Universidad, 1995.
- [7] Ob. cit.

[8] Gonzalez, E., “Tipología literaria de los personajes en el Amadís de Gaula”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX, nº 2, 1991, pp. 825-864.

[9] En Paredes, J., Nogueras, E., y Sánchez, L., (eds.) *Estudios sobre el Tirant lo Blanc*, Granada, Universidad, 1995.

© Mari Cruz Gallego Ruiz 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

