

**ACTAS**

**II CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA ASOCIACIÓN  
HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**

**(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)**

**II**

**Editado por:**

**José Manuel Lucía Megías**

**Paloma Gracia Alonso**

**Carmen Martín Daza**

**UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**

**1992**

**UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES**

**SERVICIO DE PUBLICACIONES**

**ISBN 84-86981-63-8**

**DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992**

**IMPRIME: Imprenta U.A.H.**

MORGANA Y ARTUS EN CONSTANTINOPLA  
(UN EPISODIO DEL *TIRANT LO BLANC*)

L'Emperador pregà a la reina Morgana  
que dansàs, puix havia trobada la cosa  
que més desijava trobar en aquest món  
(p. 641)<sup>1</sup>

Cuenta *La muerte del rey Arturo* que el agonizante monarca, en el doloroso ocaso de Salesbierres donde Mordred el traidor muriera, dice a Girflete, uno de los pocos caballeros que sobreviven al desastre:

Id a aquella colina, en la que encontraréis un lago; tirad mi espada dentro, pues no quiero que se quede en este reino para que no se apoderen de ella los malvados herederos que perviven<sup>2</sup>.

El caballero del doloroso encargo, tras lamentarse de que ningún héroe pueda hacer suyo el mágico símbolo de la soberanía y la justicia, lanza la espada al agua. Una mano misteriosa sale del lago, recoge el arma y la mueve en el aire. A continuación, la mano desaparece en la profundidad de las aguas. El propio Arturo, moribundo como el ideal que encarna, es recogido por una de esas naves que conducen a una realidad diferente de la que conocemos. En la nave, entre varias doncellas de rara hermosura, se encuentra el hada Morgana, aquella a quien la tradición convierte en hermana del rey y en su amante, bajo la acción del hechizo. Su destino no puede ser otro que la isla feérica de Avalón, refugio bienaventurado de los héroes. Mientras, el mundo seguirá aguardando su retorno. Como en el caso de otros reyes carismáticos y "fadados" (pensamos en el rey Don Sebastián de Portugal), la fantasía y el inconsciente de todo un pueblo sueña su liberación bajo las máscaras del deseado que ha de volver desde las islas bienaventuradas una mañana de nieblá.

Esta imagen no pudo dejar de excitar la imaginación de unos personajes obsesionados por los ritos y los fastos caballerescos. De este modo, hacia 1350 el mallorquín Guillem de Torroella busca aproximarse, a su manera, al rey misterioso, a Escalibor y al Hada. En *La Faula*, el nuevo héroe viaja a lomos de una ballena a una isla lejana: el otro mundo se va acercando a la realidad geográfica del propio Torroella, y queda situado el refugio de la mítica pareja en el Mediterráneo, en la isla de Sicilia. En este lugar ve Torroella un caballo mágico, bellamente adornado con la trágica historia de Tristán e Isolda. En un palacio contempla los retratos de los héroes artúricos. El hada Morgana que ha atraído al poeta a la isla para que compruebe que Arturo aún vive alza su anillo: sólo tras la consumación de este gesto podrá contemplar con sus ojos al monarca, absorto en la visión de la espada. El poeta, sorprendido, se atreve a decirle al Hada lo que había leído en las historias: el rey Arturo murió en la última batalla, y con él la mayor parte de los caballeros de la Tabla Redonda y el mundo que éstos representaban. Morgana le explica la verdad: las heridas del rey aunque eran mortales, fueron curadas con las aguas de un río paradisíaco; ahora su cuerpo se mantiene libre de los efectos corruptores del tiempo gracias a los benéficos influjos del Santo Grial. Mas Guillem de Torroella no comprende la sobrecogedora melancolía del rey hasta que mira la espada de Arturo, donde ve representado el ocaso de la caballería y la consiguiente perversidad del mundo.

La meditación cenital de la espada alcanza su poder significativo. Señala Maurice Keen que el rito de bendición de la espada estaba en directa correspondencia con las ceremonias de coronación de los reyes<sup>3</sup>. Si todo poder deriva de Dios, la espada de la justicia cumple una función análoga en las manos de un caballero y en las de un rey. Con la decadencia de una orden tan grande y tan noble como la caballería -el caballero debe ser tan orgulloso y fuerte como un león cuando persigue a su presa, según Froissart- era inevitable que el desorden y la injusticia imperaran en el mundo.

La historia que cuenta Torroella reaparece de otro modo en el *Tirant lo Blanc*. Aquí, Joanot Martorell, su autor, hijo de un siglo más escéptico y melancólico, se acerca a su adorada caballería con mirada que alterna la gravedad rígida de un código plenamente teatralizado con la burla traviesa y sensual de la erótica cortesana. Así como la retórica del amor cortés reaparece por momentos como adorno lujoso de la seducción palaciega, el sueño estético de la heroica caballería se asume más como juego, aunque en él uno pueda jugarse precisamente la vida.

En la versión de Martorell son los personajes del mito los que rompen y desgarran los límites de la realidad para aparecer en el mundo de la corte aristocrática y la representación suntuosa. Una Bizancio con todos los prestigios de un nombre exótico que encubre un ambiente mucho más próximo, un ambiente que el autor conoce a la perfección porque es el suyo propio. Y es en este marco donde comienza a hacer acto de presencia algo parecido a lo que entendemos por efecto-realidad.

Durante el transcurso de un torneo palaciego aparecen representadas la sabia Sibila y las mujeres que bien habían amado, como fueron la reina Ginebra, que a Lanzarote amara, la reina Isolda, Penélope, Helena, Briseida, Medea, Dido, Deyanira, Fedra. Y cada una de ellas lleva su correspondiente fusta en la mano. El caballero indigno que defraude a Amor y a todo su poder es sentenciado a muerte por la sabia Sibila. Entonces, las doncellas y las diosas suplican por su vida, que sea conmutada la sentencia a cambio de unos azotes de tan delicadas damiselas. Y la Sibila, cediendo ante tan generosos ruegos, condena al infeliz caballero a la pública humillación de ser desarmado delante de todos antes de recibir, en premio a su derrota, un sangriento galardón a manos de las bellas. Así, el Gran Condestable, tras cinco espectaculares encuentros, derriba de la silla al duque de Sindòpoli; éste es desarmado y bien azotado por las mujeres desconocidas de amor por los falsos enamorados.

En cambio, a los vencedores los sientan en la silla de la Sibila; ella y las otras damas gran honor les hacen. Y entre tales juegos y lances, sin que falten amorosas coplillas, viene a resquebrajarse el principio de realidad. Y no hablamos de los severísimos señores de doradas espuelas que no consienten la entrada al torneo de ninguno que no las lleve, juntamente con ropajes de seda y brocado; ni cómo muchos se hicieron caballeros aquel día por estar en aquellas armas. De este modo, nos cuenta Martorell una de esas graves ceremonias, la Princesa le lleva la espada, el Emperador hace traer las doradas espuelas, recibe el beso de la Emperatriz: "Lo costum és com aquella senyora l'ha fet cavaller lo besa, e així ho féu l'Emperadriu" (p. 631).

¿En qué momento saltan los goznes y se rompen las puertas de la verosimilitud? Ahora, de pronto, la imaginación ha de dar un salto, porque se nos propone la aparición de unos seres míticos dentro del mismo plano que empezábamos a percibir como realidad. Los límites de esta realidad fingida se ven sobrepasados por la llegada de una nave... ¿del otro mundo?<sup>4</sup>. Una nave sin mástil ni velas, toda cubierta de negro. Y a la sala del Emperador entran cuatro doncellas de inestimable belleza, todas vestidas de duelo. No en vano son cuatro, pues la

estructura cuaternaria ha sido propuesta en diversas tradiciones como cifra de la totalidad y de sí mismo<sup>5</sup>.

Las doncellas dicen llamarse Honor, Castidad, Esperanza y Belleza. Estas apariciones alegóricas con cuerpo de mujer son mensajeras de la reina Morgana; por tempestuosa mar de adversidad llevan precisamente *cuatro* años en su "queste" profana, con gran deseo de hallar a aquel famoso rey que por el mundo se hace llamar Artús, rey de la inglesa isla. Solicitan del Emperador que les diga dónde puede encontrarse; han llegado las devotas mujeres y doncellas del gran Artús, continuamente llorando, que sus dolores y sus penas cuentan.

Ante la visita del "más allá", el Emperador y la corte no dudan, se encaminan al puerto donde en luctuosa nave está la señora feérica sobre un lecho de dolor y vestida de terciopelo negro. El Emperador le cuenta lo que sabe: en su poder hay un caballero, de nombre desconocido, y con una espada de gran virtud llamada Escalibor. En su compañía hay un caballero anciano, Fe sens Pietat. La reina Morgana, al oír estas palabras, se arrodilla ante el emperador suplicándole la gracia de ver a tan ilustre personaje. El Emperador la conduce a la celda de plateadas rejas donde Artús se encuentra encantado, con la mirada prendida en la espada que tiene sobre las rodillas.

Todos le miran, mas él no mira a nadie. La reina Morgana que lo reconoce, intenta que la escuche pero el rey calla; sólo el anciano Fe sens Pietat conoce a su señora, le hace una reverencia y le besa las manos por entre las rejas. Fe sens Pietat, a quien Martí de Riquer identifica con Brehus sans Pitié, y M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel con Bravor le Brun, cumple el papel de intermediario entre los dos planos de la ficción. El anciano caballero -cuyo nombre parece aludir a una fe desprovista de misericordia y, por tanto, imperfecta- remarca con su presencia el espacio que separa la conciencia desdoblada del rey de lo que podríamos llamar el primer plano de la ficción. Es en éste donde se mueven los otros personajes del episodio, que demarcan su función frente al plano segundo de Artús encantado, y del plano aún superior en que actúa Morgana en virtud de su conocimiento.

Tras el gesto de reconocimiento de Fe sens Pietat, el rey Artús inicia un discurso sobre el estamento real, los bienes de natura, lo que jura el rey cuando se corona, de donde procede honor, lo que ha de menester el hombre de armas,...; sin olvidar cómo se consigue sabiduría, los bienes de fortuna, las virtudes de nobleza, los pensamientos y obligaciones del príncipe hacia sus vasallos. Pero antes de considerar el didactismo un tanto árido de estos fragmentos, sería preferible analizar el sentido que se esconde bajo los nombres de Artús y Morgana, y el peculiar encantamiento que pesa sobre el rey.

¿No representarán un último avatar más o menos inconsciente de las parejas divinas que aparecen en todas las mitologías? Uno de ellos encarna el Logos y, por tanto, la palabra y el espíritu, mientras la otra muestra los atributos de Eros, reuniendo en sí los diversos rostros de Afrodita, Perséfone, reina del mundo subterráneo, y Hécate, maestra de las brujas<sup>6</sup>. Como Afrodita, la hermosura y el amor son dominio de Morgana, siendo expresados por el hecho de buscar al rey (acto de amor y desprendimiento), por su elegante vestimenta y su misma persona. Como Perséfone, representa el conocimiento esotérico y viaja al otro mundo. Como Hécate, expresa el poder de llevar a cabo hechos que parecen inexplicables, poder manifestado en el desencantamiento del rey con la fuerza que emana de su anillo.

En este nivel significativo, ¿cómo definir el inconcebible estado de conciencia que padece el rey? Siguiendo a T.Todorov, en su análisis de la literatura fantástica, explicaríamos el encantamiento de Artús con las mismas palabras con que describe la conciencia del psicótico o del viajero de la droga: "se trata de la desaparición del límite entre el sujeto y el objeto [...] El organismo y el mundo circundante forman un esquema de acción único e integral"<sup>7</sup>. En el caso que nos ocupa la unidad más inmediata es la que se establece entre Artús y la espada Escalibor. Es sintomático el hecho de que el Emperador conozca el nombre de la espada y no el del rey. Mas, ¿qué hay en una espada? ¿qué ocurre para que el monarca legendario sea simplemente la voz oracular que procede de su espada? Para Yolanda Russinovich, "las lanzas y espadas están íntimamente ligadas a sus dueños, por la identificación entre objeto y sujeto en el pensamiento mágico o primitivo, y pueden concebirse como una extensión de ellos [...] La espada, que corta, sirve para separar, dividir o distinguir, traslaticamente hablando. Por su identificación con el poseedor, es comparable a la función del intelecto para juzgar"<sup>8</sup>. Ello coincidiría con la representación de Artús como Logos, pero Logos prisionero de un espacio hechizado e incapaz de escapar de sus propias y plateadas rejas de palabra noble. Por lo tanto, el rey es la espada, discurso que le identifica en su ser, o para decirlo con J.M. Cacho Blecua: "para la mentalidad mágica o mejor la simbólica, el caballero siempre está en contacto con sus armas, de modo que en una extensión analógica, o por contigüidad, éstas pueden servir para representarlo"<sup>9</sup>.

Pero aquí la espada no indica solamente la identidad de un caballero, se trata de la voz de un rey encantado al que podemos imaginar respondiendo a preguntas de alta retórica en una corte "autumnal". Frente a esta imagen, la postura de Martorell con respecto a la caballería como orden providencial pensamos que

es clara. Y puede asombrarnos un tanto el que este autor, tan sutil para la socarronería y los cuadros eróticos que Menéndez Pelayo llamara "lascivos"<sup>10</sup>, sea tan tradicional en este aspecto. Su concepto se acerca al de Ramon Llull, cuyo *Llibre de l'Orde de cavalleria* imita cuando narra la iniciación de Tirant en los principios éticos de la caballería, entroncándose con la ideología religiosa que el beato mallorquín infunde al estamento caballeresco: "a cavaller és donada espada, qui és feta en semblança de creu, a significar que enaixí com nostro senyor Jesucrist vencé en la creu la mort en la qual erem caüts [...], enaixí cavaller deu vendre e destruir los enemics de la creu ab l'espaa [...] L'espaa de cavaller significa que lo cavaller ab l'espaa mantenga cavalleria e justícia"<sup>11</sup>.

Llegamos, así, de la señal mítica que identifica a un héroe a la lectura mesiánica y edificante: para nosotros, la cruz de la espada no es tan sólo la muerte simbólicamente venida por Cristo del mismo modo que un caballero "comme il faut" destruye a sus enemigos, sino que puede representar aquí la aniquilación de toda identidad posible. En la conciencia del encantado se han desvanecido las barreras entre su cuerpo y el mundo exterior, su incapacidad para reconocer a ningún otro forma parte del estado de indiferenciación que padece. Una fusión con el cosmos que le sitúa automáticamente en el plano de lo sobrenatural. Desde tal conciencia alterada, en la que el cuerpo puede ser como una estatua y el espacio y el tiempo se prolongan más allá de lo posible, la escisión con el mundo queda olvidada: el tiempo se petrifica por debajo del cero absoluto. Petrificación del espacio-tiempo en un continuo donde el mundo soñado traspasa los umbrales de la realidad, y desde la cual Artús enlaza sus lamentaciones sobre la decadencia de la caballería. Con ira de predicador furibundo el mítico rey arremete contra "aquest miserable de món rodant de mal en pijor, car veig que los mals hòmens, qui amen ab decepció e frau, són prosperats, e veig abaixar virtut e llealtat, e veig dones e donzelles, qui en lo passat temps e en lo present solien bé amar, ara per or e per argent són difraudades" (p. 635).

Esta profunda convicción de la maldad de su tiempo, en el que los malos hombres prosperan y se ama con decepción y fraude, cuando no por dinero, puede ser síntoma de una crisis histórica. ¿Acaso no participa Martorell de la amarga melancolía que viera Huizinga a finales de la Edad Media? ¿y no estará esta melancolía en función de la nostalgia, por una parte, y del compromiso con su época, por otra? Nostalgia en tanto se pretende actualizar unos modelos de conducta (ética caballeresca) que la historia va desmintiendo. Compromiso con la utopía mediante la cual un noble como Martorell intenta actuar sobre la realidad de su tiempo. Bajo el deslumbramiento suntuario y la alambicada retórica late una

conciencia de fin de fiesta y un paradójico goce sensual, que combinado con una idealización no exenta de burla hacia los tiempos antiguos, cuando bien se solía amar, y virtud y lealtad no estaban caídas, crean precisamente el tono de Martorell. Su catálogo de las abominaciones del hombre, puesto en boca de Artús, no puede sorprendernos. Son banalidades que reflejan, no obstante, hasta qué punto los hechos comienzan a desbordar las categorías mentales de un Martorell que, desde su postmedievalismo a ultranza, es incapaz de huir del círculo vicioso de su propio discurso: el rey y los obispos no deben ser negligentes, los jóvenes serán dóciles y el pueblo humilde. Lo que asusta al autor es precisamente lo contrario, y que las doncellas no sean honestas y los caballeros corteses -si bien en otros momentos de la obra se complace en describir su honestidad del modo más libre-.

Habla el rey sobre las obligaciones de un monarca, aspecto de suma importancia en una época donde el rey es en la tierra, como Dios en el cielo, la garantía suprema del orden. El sentido de que ese orden comenzaba a resquebrajarse en el plano histórico, o se había convertido en un concepto carente de significación, turba lo suficiente a Martorell para que en una pirueta inteligente cuestione la realidad histórica empezando por cuestionar el verismo de su novela y, paradójicamente, nos introduzca en una estética más próxima a la novela moderna.

El episodio de Artús y Morgana constituye un desdoblamiento problemático, se trata de una fisura en el cuerpo de la obra que no llega a integrarse plenamente en el marco de la fiesta cortesana que nos describe. En este sentido, no coincidimos totalmente con Lida de Malkiel cuando propone enmarcar la intervención de ambos personajes dentro de la representación cortesana, definiéndola como un simple espectáculo dramático<sup>12</sup>. La complejidad de interacciones entre personajes de ficción, que para el lector cobran aires de verosimilitud, con otros que para los mismos personajes de la novela proceden de un lugar indeterminado, por no decir ficticio, abre camino a un comentario sobre la ambigüedad. Las relaciones entre vida y literatura comienzan a mostrar su carácter poroso de una manera que el *Quijote* hará más transparente. Recordemos el juicio de Cervantes sobre *Tirant lo Blanc*, novela que califica como "el mejor libro del mundo".

Martorell, acaso sin saberlo él mismo, había dado un paso hacia el juego irónico cervantino con un metalenguaje capaz de reflexionar paródicamente sobre un discurso ejemplar -en este caso el de la caballería- que ha sido rebasado por los hechos. Esta parodia, que Martorell jamás hubiese consentido sobre el tema caballeresco, se refleja en muchas situaciones de la peripecia amorosa, donde la

vieja retórica del amor cortés es burlada por un erotismo más carnal que sublime. Por otra parte, la idea de que un personaje ficticio salte a la arena de la ficción entre figuras que lo consideran como tal, dista muy poco del juego sobre la imitación caballeresca y bucólica que en el *Quijote* desemboca en la locura de aquellos que pretenden vivir, imitándola, la literatura.

Nos hallamos, pues, en la perplejidad de un lector cuya noción de lo que es posible se borra, mientras el rey Artús en su encantamiento responde como una máquina a las preguntas de los espectadores: la sabiduría se consigue por estudio, oración, magistral disciplina, liberal declaración y continuo negociar. Los bienes de fortuna son: riquezas, honores, muchos hijos,... Y piensa el lector: su locura, como la de Hamlet, es metódica. ¿Las virtudes de Nobleza? ¿los pensamientos del caballero vencido en la batalla? ¿las obligaciones de un príncipe? La espada del rey Artús, como ese Baphomet que dicese poseyeran los templarios, tiene todas las respuestas: ¿Nobleza? Que el caballero sea impecable en sus hechos, que sea amante de la verdad, sabio. El caballero vencido ha de pensar en Dios y ser humilde ante los avatares de la rueda fortuna. El virtuoso príncipe... Sólo la intervención del Hada puede detener el sentencioso discurso que ha iniciado el mítico rey.

La misma conexión establecida entre Artús y su espada se reproduce ahora entre Morgana y su anillo. Frente a la palabra y el Logos, la magia. En el personaje de Morgana, seducción y belleza se funden con el conocimiento esotérico y la presencia de lo maravilloso. Veámos cuáles son los gestos del Hada:

Llavors la reina Morgana, la qual era sa pròpia germana, llevà's del dit un petit robí que ella portava, e passálo-hi per los ulls; e prestament lo Rei hagué cobrada la natural coneixença. Llevà's d'allí on seia, e abraçà e besà ab gran amor a sa germana (pp. 640-641).

Estas palabras del narrador nos sorprenden por la caracterización eminentemente positiva del personaje de Morgana. En los nebulosos orígenes de la mitología celta, el Hada se identifica con la diosa que se lleva al rey sagrado tras su reinado de siete años a la isla de Elysium, donde se convierte en héroe oracular. Como la Nimué que encontrara a Merlín, participa de los atributos de la muerte tanto como de la inmortalidad mágica para las víctimas de sus hechizos<sup>13</sup>.

Si acudimos a una obra anteriormente citada, vemos que en *La muerte del rey Arturo* Morgana es fiel al modelo de hada maléfica. El rey Arturo pide hospedaje en un castillo donde lo siniestro se confunde con lo inexplicable, por las

paredes cubiertas de tapices de seda se desparrama una luz maravillosa. Allí, la desleal señora lleva a su inocente hermano a una alcoba en cuyas paredes aparecen representados los amores de la reina Ginebra con el caballero Lanzarote. Con esta revelación Morgana quiere provocar las iras de su hermano, e indirectamente propiciará el ocaso del mundo artúrico. Por todo ello, es significativa la transformación del personaje en las versiones de Torroella y Martorell. Ambos autores convierten el poder misterioso y mágico del Hada en una acción totalmente beneficiosa para el rey, hecho éste que parece apuntar un nuevo avance de la visión clerical de la realeza, la cual no permite siquiera que se muestren los signos de un principio femenino considerado como peligroso y brujeril.

Ahora, la acción mágica, encarnada en el movimiento del anillo con un pequeño rubí ante los ojos del rey, le libera del hechizo que pesaba sobre él, y también sobre nosotros. ¿Qué significa este anillo? Un poder superior, desde luego, al de la espada. Aunque su peso sea leve, comparado con los metálicos arneses que sufría orgullosamente el caballero, el anillo puede ser cifra y símbolo de una alianza secreta y servir, además, como vehículo de un reconocimiento. La luz fogosa del rubí ha tocado un punto secreto del inconsciente para despertar un conocimiento dormido. Un anillo puede guiarnos en el viaje iniciático: hacia el reino paradisíaco donde rigen las leyes de otro mundo, hacia aquel castillo cuyo secreto conocerás demasiado tarde, o hacia la aceptación de un don soñado; las barreras entre lo posible y lo imposible se diluyen. El deseo, a través del medio de reconocimiento que es el objeto mágico, puede cumplirse en la realidad. Mas esa realidad tiene que ser otra, transfigurarse ante los ojos del hechizado para que pueda contemplarla de un modo diferente. El héroe ha hecho la travesía por el desierto de sí mismo hasta perder la conciencia y su mismo nombre: el saber y el poderío necesarios para volver a sí mismo son dominio de Morgana. Por todo ello, y superando el didactismo de la espada, el ánima superior que llamamos Morgana no es ni hada mala ni hada buena. Es, sencillamente, el Hada, y el anillo es el símbolo de su fuerza. Y la personificación de esa fuerza es también un signo de lo que puede romper el hechizo que pesa sobre nosotros. Ese hechizo es la palabra, el Logos y, también, la imagen, que nos aprisionan tras las rejas de plata de un fatuo, y en el fondo siniestro, idealismo. ¿Acaso no estamos encadenados a nuestro modo de nombrar las cosas y al modo con que nos las presentan? Nuestro espacio está tan embrujado por una espesa niebla de ideas como el alma del caballero Martorell, por quien pasó este texto llamado *Tirant lo Blanc*.

Es tras el desencantamiento de Artús cuando el Emperador -garante de un orden puesto en entredicho- puede decirle al Hada esas palabras tan conmovedoras

que hemos mencionado al principio:

L'Emperador pregà a la reina Morgana que dansàs, puix havia trobada la cosa que més desijava trobar en aquest món.

Y para obedecer a los ruegos del Emperador, Morgana se hace traer de las naves otras ropas y no las de duelo que llevaba. Ante todo, la bella apariencia de la representación ha de quedar a salvo. Y es así como las doncellas de Morgana reaparecen vestidas de damasco blanco, forrado de armiño; la reina, su señora, damasco verde, todo forrado de orfebrería. Y luce su divisa entre las cuerdas de oro que ensartan gruesas perlas: "Trellall perdut per no conèixer la falta" (p. 641). Para terminar ese ceremonial ambiguo le dice al Emperador, en presencia de todos, que gran cosa es venir a la fuente y no beber por dejar beber a otro, por eso es muy liberal caballero quien su honor entrega. Sin más palabra, y tomando a Tirant de la mano, como le parecía de mayor autoridad, comienza a danzar, mientras el rey Artús hace lo mismo con la princesa Carmesina. Este sencillo gesto nos aproxima a la consideración que hace M. Vargas Llosa de *Tirant lo Blanc* como "novela total"<sup>14</sup>. El carácter polimorfo y plural de los aspectos de la realidad queda reflejado en el instante en que un personaje de otro mundo (rescatado del universo literario), tras actuar en la Corte, toca al caballero Tirant para danzar con él. Los múltiples planos de la ficción cristalizan en esta escena: Morgana, único personaje que puede obrar en todos los planos, toca al verdadero héroe *real* de la novela, un Tirant que queda glorificado por este baile. Morgana nos remite a la nostalgia de Martorell, al liberar a Artús, que ha dado expresión cabal de un compromiso ideológico con las figuras del rey y el caballero. Es como si se quisiese realizar en el terreno del mito escenificado lo que en el terreno de los hechos no puede conseguirse.

Finalmente, todos parten hacia la nave. Una nave de donde se han hecho desaparecer las señales de duelo, cubierta de brocados y bañada en exquisitas fragancias. Tras una delicada cena, el Emperador y sus cortesanos abandonan la nave, admirados de lo que habían visto como si fuese cosa de encantamiento. Martorell no dice ni una palabra más sobre este asunto. Cuando la nave del Hada despliega las velas blancas expresando el feliz desenlace de su búsqueda, la novela continúa por los caminos del fasto cortesano. Quizás Artús y Morgana, aparecidos de forma tan extraña en Constantinopla, regresen del mismo modo a su pasado para congraciarse con el olvido. El más allá indeterminado que ni tan siquiera recibe el nombre de Avalón, los absorbe en un adiós melancólico, y con ellos la narración da el primer paso hacia el desmembramiento del ideal caballeresco.

El simbolismo del episodio queda patente. Dice Huizinga:

El simbolismo era, por decirlo así, el órgano del pensamiento medieval [...] El exceso de representaciones a que había reducido todas las cosas en su otoño, habría sido simplemente una desatada fantasmagoría, si cada figura, si cada imagen no hubiese tenido más o menos su puesto en el gran sistema general del pensamiento simbólico<sup>15</sup>.

Aplicando estas palabras al tema que nos ocupa, podríamos concluir que el universo de la retórica caballerescas sólo puede salvarse, simbólicamente, por la aproximación al mito. Esta es la interpretación que hacemos del rubí maravilloso de Morgana. Mas el mito debe acceder a la verosimilitud: el efecto-realidad se manifiesta en una corte de Constantinopla nada mágica. La divisa de Morgana -"treball perdut per no conèixer la falta"- alude a la imposible realización histórica del ensueño, con lo que el episodio se aproxima a la expresión total de la novela. Una novela que no podemos considerarla simplemente como *caballerescas*, calificación que va en detrimento de su original entidad. *Tirant lo Blanc* no sólo se diferencia de los libros de caballerías castellanos por su espíritu más realista, sino que va más allá del género caballeresco transgrediendo todo tipismo estructural. Así, la problemática aparición de Artús y Morgana en Constantinopla nos proyecta en su ambigüedad al verdadero legado literario de la novela valenciana. Allí lo arquetípico pierde su consistencia; Martorell rechaza la posibilidad de crear un fantasmagórico universo de jayanes y dragones, para comprometerse con su imaginación creadora, puesta al servicio de una estética que quiere profundizar en la realidad. El humor, la ironía distanciadora, el carácter ambiguo de un episodio como el que hemos analizado, no son aspectos aislados sino que en su confluencia recurrente se definen configurando una totalidad novelesca, cuyo sentido es la expresión necesaria de una ideología en crisis que, a modo de desafío, Martorell intenta reflejar en su novela. Al fracaso histórico corresponde, con una dinámica no poco frecuente en el arte, una creación artística perdurable.

Emilio J. Sales  
Juan Noyes

## NOTAS

1. Citamos el *Tirant* por la ed. de Martí de Riquer: Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Ariel (Clàssics Catalans), 1982.
2. *La muerte del rey Arturo*, ed. de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres), 1986, p. 193.
3. *La caballería*, Barcelona, Ariel Historia, 1986, pp. 101 y ss.
4. Uno de los motivos recurrentes en el *roman artúrico*, cuyos orígenes podemos encontrar en el folclore celta, es el viaje al otro mundo que, en ocasiones, se materializa en una travesía marítima hacia un lugar paradisíaco (Véase C. Alvar, "El viatge al més enllà i la literatura artúrica", en *El món imaginari i el món meravellós a l'Edat Mitjana*, Barcelona, Fund. Caixa de Pensions, 1986, pp. 73-84). En nuestro episodio podemos considerar una inversión del motivo del viaje folklórico: los nuevos personajes, Artús y Morgana, no se dirigen al más allá, sino que, precisamente, proceden de allí. La "queste" de Morgana la conduce desde una geografía indeterminada hasta la Constantinopla, más o menos real, del *Tirant*.
5. Jung, Carl G., *Aion*, Buenos Aires, Paidós, 1983, p. 233.
6. *Ibidem*, p. 235.
7. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 140.
8. *El elemento mítico-simbólico en el "Amadís de Gaula". Interpretación de su significado*, Bogotá, Inst. Caro y Cuervo, 1974, p. 28.
9. *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979, p. 130.
10. Cuando don Marcelino se refiere al tratamiento que hace Martorell del tema amoroso, valora negativamente el trabajo del autor valenciano. Según Menéndez Pelayo, "(Martorell) cambia radicalmente el concepto del amor (respecto de los libros de caballerías), y aquí resbala de lleno en la más baja especie de sensualismo", *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., 1961, T.IV, p. 400.
11. *Llibre de l'Orde...*, Barcelona, Ed. 62 (El Garbell), 1981, p. 69.
12. En "La literatura artúrica en España y Portugal", *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires, Eudeba, 1966), dice Lida de Malkiel que este episodio "describe evidentemente un típico interludio cortesano y muestra cómo el rey Arturo había invadido aun el campo del espectáculo dramático" (p. 146).
13. Graves, Robert, *The White Goddess*, London, Faber and Faber, 1977, p. 432.
14. *Carta de batalla per "Tirant lo Blanc"*, Barcelona, Ed. 62, 1969, p. 19.
15. *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 304.