

“Quiero decir que se murió”: Gracias de *Tirante el Blanco* en *Don Quijote de la Mancha*

Fernando Rodríguez Mansilla
(Hobart and William Smith Colleges)

El éxito editorial de *Tirante el Blanco* es difícil de evaluar. Se trata de un libro originalmente compuesto en catalán, por un valenciano, Joanot Martorell, cuyo texto preserva su prestamista, Joan de Galva, durante décadas, y publica, póstumamente, en 1490 en la misma Valencia. Años más tarde, en 1511, aparece en Valladolid la primera y única versión en castellano que se conoce entre los siglos XVI y XVII, sin mencionar autor alguno, y con un empaque editorial que se proponía asemejarlo al *Amadís de Gaula*. Las referencias a *Tirante el Blanco* en el Siglo de Oro son menores en número a las que se hacen de *Amadís* y otros libros de su especie, pero las pocas existentes son relevantes por quienes las hicieron (Juan Luis Vives y Cervantes). Además, el libro se difundió en Italia, donde fue traducido, y es patente la influencia que ejerció en el *Orlando furioso*.¹ ¿Cómo pudo conocer Cervantes la novela de Martorell? Martín de Riquer sostiene que “Cervantes lo conocía a través de la traducción castellana anónima que se publicó en Valladolid en 1511 [...], en la cual no figuran para nada los nombres de [Joanot] Martorell y [Joan de] Galva, debido a lo cual nuestro autor [Cervantes] no sabía quién fue su autor” (76).

Dicho todo esto, hablar de *Tirante el Blanco* en *Don Quijote de la Mancha* es ingresar a una paradoja, muy típica de la escritura cervantina. El libro se menciona, en efecto, en el famoso capítulo del escrutinio de la biblioteca del protagonista, junto a otros libros caballerescos, épicos y pastoriles, pero no se vuelve a referir.² El comentario a cargo del cura es complejo, contradictorio o inclusive ininteligible, hasta el punto de ser considerado “el pasaje más oscuro del *Quijote*”, según la frase feliz de Diego Clemencín acuñada hace dos siglos. En cambio, proliferan las referencias a otros títulos y caballeros andantes; con especial predominancia, el héroe de don Quijote, su modelo y norte, es el famoso Amadís de Gaula, a quien imita de forma consciente y expresa a lo largo de sus aventuras. Por ello, hablar de las huellas de *Tirante el Blanco* en *Don Quijote de la Mancha* es tan sugestivo, pues nos sumerge en el panorama de las sombras caliginosas y en la aventura misma de interpretar el texto considerando lo que la crítica contemporánea establece como rasgo esencial de la obra cervantina: una escritura marcada por una “indeterminación de sentidos” (Vila, 29), donde nada es lo que parece ser; muchas preguntas quedan, adrede, sin responder; y una perspectiva caleidoscópica se impone como marco de lectura al lector.

En el siglo XVI, los libros se atesoraban y las lecturas colectivas eran la regla, mucho más en los ambientes cortesanos en los que se movió Cervantes en su primera juventud (el estudio de Juan López de Hoyos en Madrid y luego al servicio de monseñor Acquaviva en Italia), durante la cual se empapó de un modelo vital y artístico que ahora podemos considerar *garcilasiano*, el del caballero educado, sensible, enamorado y viril, que lo mismo lucha por su rey como compone

¹ Sobre esta recepción difusa en Castilla, su rediseño editorial para aproximarlo a la moda de *Amadís*, así como en torno a su éxito en Italia, remito al prólogo de Escartí a su edición de *Tirante el Blanco*. La influencia de *Tirante* en el *Orlando furioso* se refiere en Beltrán (26).

² Se trata de elogios que no resaltan ningún aspecto preciso de la obra y siempre dentro de un catálogo de caballeros notables. En I, XX, don Quijote dice que con sus actos hará que varios caballeros, entre ellos Tirante, pasen al olvido (Cervantes, 175). Al inicio de la segunda parte, don Quijote, elogiando a los caballeros andantes que aspira a imitar, se pregunta “¿quién más acomodado y manual [‘más fácil de contentar y convencer’] que Tirante el Blanco?” (Cervantes, 556).

versos endecasílabos.³ Las lecturas, alrededor de veladas y academias, habían de marcar a fuego a los espíritus de los privilegiados que accedían a tales círculos refinados. Teniendo en cuenta esto, habría que reconocer que la presencia posible del *Tirante* (o de cualquier otra lectura prestigiosa que haya sido crucial en la formación literaria) en su obra no se daría siempre necesariamente a través de citas explícitas o recreaciones más o menos directas. El asunto se ha discutido en torno a la influencia de un libro clave como *El asno de oro* (por su estructura, su estética, su mensaje satírico, etc.) en el *Lazarillo de Tormes*.

Acoger creadoramente el modelo de Apuleyo no significaba andar con el *Asno de oro* sobre la mesa mientras se redactaba el *Lazarillo*. El anónimo había de tenerlo a la vez sabido y olvidado: en él había sin duda una construcción, unos materiales y un tono peculiarmente atractivos, y no le hacía falta darle al libro muchos repasos para asimilar esos rasgos para integrárselos –incluso inconscientemente– en su ‘competencia’ literaria. (Rico, 56*-57*)

La “competencia literaria”, diríamos, tal como la competencia lingüística, se demuestra en una práctica que trasluce un conocimiento que de tan internalizado no requiere siquiera ser meditado o reconocido por quien lo posee. De esa forma, la lectura de *Tirante el Blanco* puede haberse llevado a cabo muchas décadas antes de *Don Quijote* (publicado en 1511, circularía aún cincuenta años después, *circa* 1566, cuando Cervantes se muda a Madrid y empieza su formación humanista), pero habría quedado, razonablemente, en el poso de la memoria literaria del novelista.⁴

Una consecuencia de la lectura colectiva en el periodo áureo es que promovía la lectura de capítulos sueltos, inclusive al azar, o episodios dispersos (Vila, 258) de un libro. Considérese que *Tirante el Blanco* es un libro de grandes proporciones (está dividido en cinco libros y suma un total de 447 capítulos). La estructura episódica facilitaba, en ese aspecto, la lectura no lineal. Su división interna en cinco libros o partes podía igualmente motivar a leer una sección en particular, según el reclamo del título o el atractivo que tuviera de antemano para los lectores reunidos, y dejar el resto para más adelante o quizás nunca. Este hábito lector se reflejaría en el célebre comentario del cura en el capítulo VI de *Don Quijote*. Tras los elogios superlativos iniciales, dice:

Aquí está Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. (Cervantes, 65-66)

El pasaje revela una lectura sumaria o parcial, o incluso de haber “hojeado” el libro de *Tirante*, pero igualmente son impresiones puntuales que dan buena idea del tono general del libro (Grilli, 119-120): Quirieleisón de Montalbán es “de linaje de gigantes”, “valiente caballero” (libro I, cap. LXVII) e intercambiará cartas de batalla con Tirante. Tras perecer en contienda con el protagonista, aparecerá Tomás, su hermano, quien intentará vengarle, aunque no lo logrará y su vida será perdonada, en gesto honorable, por Tirante (libro I, cap. LXXVI). El caballero Fonseca aparece una sola vez, en una escena intrascendente (portando la bandera del emperador, en el cap.

³ Canavaggio ofrece una síntesis de las lecturas que pudo adquirir Cervantes en Roma, en los momentos libres que tenía con Acquaviva, y en Nápoles, junto a su amigo Pedro Laynez, cuando emprende la vida militar (115-119).

⁴ Chevalier afirmaba con razón que “no han dejado, pues, los caballeros de dedicarse a la lectura de los *Amadis* en la época de Felipe II” (85). Más adelante, cita el ejemplo real, provisto por Juan Arce de Otárola, de lecturas en voz alta de libros de caballerías en las gradas en la catedral de Sevilla (91).

XIX del libro III).⁵ La batalla de Tirante con un perro alano la cuenta Diafebus, amigo y pariente del caballero, en el cap. LIX del libro I. Los siguientes personajes mencionados, por otro lado, solo aparecen a partir del libro III, cuando el protagonista va a Constantinopla. Placerdemivida, mediadora de los amores entre Tirante y su amada Carmesina (la hija del emperador), es uno de los personajes inolvidables y pasa por infinidad de aventuras junto a ellos; la Viuda Reposada se enamora de Tirante y lleva a cabo algunas intrigas, sin éxito, para romper la relación entre el caballero y Carmesina; la emperatriz, por su parte, se enamora del escudero de Tirante, el joven Hipólito, mantiene relaciones extramatrimoniales con él y acabarán casándose solo en el capítulo LXXVI del libro V, que es el antepenúltimo capítulo de todo *Tirante el Blanco*.

Tan dispersos como resultan estos personajes y las anécdotas que se evocan, recogen la singularidad de *Tirante* en el contexto de los libros de caballerías al uso (con *Amadís* a la cabeza): la mezcla de espíritu guerrero y los enredos amorosos impregnados de erotismo y desparpajo en algunos de los episodios recordados.⁶ Si bien don Quijote se proclama casto y de amores platónicos con Dulcinea, lo cierto es que el libro está lleno de alusiones sexuales, pero expuestas “con socarrona ironía, parodiando las escenas eróticas de los caballeros andantes a los que el hidalgo manchego pretende imitar y caricaturizando satíricamente los libros de caballerías” (Martín Durán, 208). Una lección, el tratamiento desinhibido, que provendría del *Tirante*, que no de *Amadís*. Ello se recoge en la evaluación que, tras los episodios evocados, presenta el cura:

Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo, es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen. (66)

La caracterización del estilo, según se ve, consiste en lo que ahora denominaríamos, anacrónicamente, *realismo* o incluso *naturalismo* de lo narrado, en contraste con el *corpus* literario caballeresco típico. El cura recoge en sus palabras el ciclo completo de la vida (que tanto recuerda a la cosmovisión del carnaval): comer, dormir y morir, mas también disponer de testamento (rasgo de lo que se consideraba una *buena muerte*). El pasaje, en su brevedad, nos remite a un mecanismo narrativo que estructura buena parte de las dos partes de *Don Quijote*. Así, varios momentos en los que se inserta material interpolado coinciden con comidas y lecho, reflejo de ese estilo advertido por el cura en el *Tirante* (Grilli, 154). Esto se expande en la segunda parte, de 1615, a través de la larga estancia en el palacio de los duques (que es un gran festejo), con la escena de doña Rodríguez en la recámara de don Quijote (II, XLVIII) a oscuras con una vela en la mano como uno de los más interesantes guiños a la atmósfera erótica del *Tirante*: la dueña, en esa parodia de lance amoroso caballeresco, recuerda a la Viuda Reposada (por la edad y por su propia situación en el palacio de los duques) recuestando al protagonista infructuosamente, tanto como a la doncella

⁵ Eisenberg observó que el nombre de Fonseca, personaje irrelevante, habría llamado la atención de Cervantes (y por ende quedado en su memoria) por su excentricidad dentro de la narrativa caballeresca, donde se evitan los nombres hispánicos (157-158).

⁶ Una tendencia que se ha identificado con aquella “modernidad paródica” que advierte Pardo García (379), la cual sería el punto de partida de Cervantes hacia la novela moderna. Sobre el erotismo en el *Tirante* conviene una aclaración. No es raro que, en los libros de caballerías, las relaciones sexuales sean parte de la trama (de allí que fueran criticados, junto a su inverosimilitud, por su inmoralidad o mala influencia en la juventud). Sin embargo, en la novela de Martorell, el erotismo impregna la atmósfera palaciega con descripciones detalladas de partes del cuerpo, avances y tocamientos, como no ocurre en el *Amadís*. Otro asunto diferente es que el caballero sea fiel a su único amor (rasgo común entre *Amadís* y *Tirante*). Un libro como el *Amadís de Grecia* presenta caballeros que buscan amores libremente, lejos del modelo del primigenio *Amadís de Gaula* (Eisenberg, 83).

Placerdemivida (por su rol de mediadora). Nada de ello ocurrirá, naturalmente, en la escena mencionada de la segunda parte de *Don Quijote*, pero es una de las situaciones cuya comicidad se produce por el desajuste entre lo que ocurre (una dueña que va a pedirle a don Quijote que le ayude a conseguir justicia para su hija burlada) y lo que cree don Quijote que puede pasar (que sea una dama enamorada, con lo que casto que él insiste en ser). Dos viejos en una recámara a oscuras, en un palacio, que quedan en ridículo porque las expectativas amorosas que anunciaría la escena no se van a cumplir. Solo por asegurarse, don Quijote se mete en la cama y se cubre por completo, solo con la cabeza descubierta, por proteger su castidad, y la dueña se queda sentada en una silla frente a la cama, donde le contará la desgraciada historia de su hija burlada por el hijo de un labrador rico, protegido por su amo el duque. La comicidad de la escena se explicita cuando el narrador comenta: “Aquí hace Cide Hamete un paréntesis y dice que por Mahoma que diera por ver ir a los dos asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa [‘capa larga propia de los moros’] de dos que tenía” (Cervantes 912).

El comentario indica una faceta clave de la narrativa cervantina: su aspiración a lo visual, invitando al lector a imaginar escenarios con gran dinamismo, un rasgo que se ha caracterizado, con justicia, como teatralidad o espectacularidad. Y tal sería una lección que aporta *Tirante el Blanco* en la elaboración de la novela cervantina.⁷ Aquella estilización, que no pierde ripio de la realidad y aspira a la totalidad, ha permitido definir el *Tirante* como una novela de caballerías, por su dimensión más realista *avant la lettre*. El libro de caballerías, en la tradición medieval del *roman artúrico*, propone una fantasía desatada (con magia, gigantes, enanos, etc.), mientras el *Tirante*, en cambio, “se destaca por el uso de una imaginación morigerada, anclada firmemente en la realidad” (Avalle Arce, 18), aunque con excepciones puntuales (la aventura del dragón, por ejemplo, en el libro V, cap. X).

El deseo de totalidad de *Tirante el Blanco* se plasma en la amplia geografía que abarca (se inicia entre Inglaterra y Francia, luego Constantinopla y una estancia larga en África), la cantidad de personajes y la tendencia a describir grandes espectáculos, tanto serios como ligeros: desfiles, batallas, ceremonias diversas, escenas de seducción, etc. Dicha teatralidad también se expresa en los discursos de los personajes, que suelen ser elocuentes y vastos. La escena que suele usarse para ilustrarlo es el largo parlamento de Carmesina, la hija del emperador, amada de Tirante, durante la primera noche que pasan juntos: “Esta muchacha lenguaraz, en esta novela eminentemente teatral, habla mientras va siendo desflorada” (Vargas Llosa, 97).⁸ Nuevamente, pensemos en cómo ciertos episodios emblemáticos, por lo llamativos o innovadores, pudieron quedar grabados en la retina de un joven Cervantes para, décadas después, en su madurez y mirada tal vez más escéptica y divertida, recrearlos, sin pensarlo mucho, con irónica nostalgia, como al poner a dos viejos en una situación romántica más propia de jóvenes. Esa ironía, el escepticismo y la diversión frente a lo evocado es el camino del realismo en la literatura: recoger la realidad sin remilgos, rebajar la fantasía y explorar, inclusive, lo abyecto y ridículo de la vida en lo que tiene de cotidiano (como comer, dormir o morir habiendo hecho testamento antes).⁹

⁷ Beltrán habla de *performance* o representación espectacular (19-28). Grilli identifica entremeses en representaciones, como la del rey Arturo y la del moro Lauseta (Grilli, 97-109).

⁸ Por contraste, el narrador de *Amadís* no refiere palabra alguna dicha por Oriana, aunque no está ella menos dispuesta, en el primer encuentro amoroso con su caballero.

⁹ Como señala Félix Martínez Bonati, hablando de la elaboración de *Don Quijote*: “Acabamos de sugerir que la ubicación histórica de la obra de Cervantes es, en una determinada de sus dimensiones, *pre-realista*: la esfera contra la cual son ironizadas la idealización histórica y la fantasía romancesca, se aproxima a la visión realista por sus elementos de cotidianidad –y no llega del todo a ella, por su estilización cómica” (46).

De vuelta al capítulo VI de la primera parte de *Don Quijote*, el largo comentario del cura sobre el *Tirante* culmina con el susodicho pasaje más oscuro de toda la novela: “Con todo eso [‘todos los elogios ofrecidos’], os digo que merecía el que le compuso [a *Tirante el Blanco*], pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida” (66). El pasaje ha sido analizado exhaustivamente, pero siempre asumiendo que, para ser coherente con las líneas anteriores, debería ser igualmente elogioso, con lo que el crítico está obligado a exprimir todos los sentidos posibles de las palabras para darles un significado armonioso y positivo, a la par de lo previo. Así, habría que entender que “echar a galeras” significa, en este contexto, ‘imprimir’, con lo que se estaría exigiendo que se vuelva a publicar aquel libro que sería tan difícil de conseguir casi cien años después (de 1605 a 1511). El pasaje es confuso y dudoso, y hasta ese carácter poco claro ha sido interpretado como el mensaje de Cervantes: *Tirante el Blanco* sería un libro ambiguo, entre las burlas y las veras, “una confusión de actitudes literarias” (Riley, 49).¹⁰

A continuación, ocupémonos de algunos episodios de *Don Quijote de la Mancha* en los que aflora el ambiente de *Tirante*, cuyos materiales y tono festivo pudo haber asimilado Cervantes y plasmado, inconscientemente o al descuido, en la novela. Para empezar, el estilo tan alabado del *Tirante* se alinea con la defensa de la verosimilitud como criterio de calidad para la ficción, tal como lo exponía el canónigo en su conversación con el cura (otro degustador de literatura) en el cap. XLVII de la primera parte:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alboroten y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. (Cervantes 490-491)

Ceñirse a lo verosímil implica, entre otras cosas, admitir que don Quijote, pese a sus esfuerzos, no puede hacer proezas y que toda la fantasía en torno a la cual configura sus acciones no puede hacerse realidad. Don Quijote, en ese sentido, conoce sus limitaciones, de allí que, en algún momento, exponga a Sancho Panza su propósito de imitar y acomodar la realidad que lo rodea a la vida caballeresca que quiere para sí.¹¹

En ese sentido, don Quijote es casto y platónico amante de Dulcinea por razones prácticas: se encuentra en un mundo, muy real, de villanos, ladrones, prostitutas, venteros cazurros y otras sabandijas de los caminos de la Mancha, lejos de estímulos patentes más próximos a su proyecto caballeresco. Por ello, cuando se propone hacer la imitación de Amadís, lo hace porque es la que mejor se acomoda a su circunstancia (la soledad de Sierra Morena, donde puede llevar a cabo su imitación sin que lo molesten o cuestionen), inventándose unos celos inexistentes que también se alimentan de sus lecturas (en este caso, la infidelidad de Angélica con Medoro). Cualquier amenaza a su pudor sexual solo ocurrirá en su imaginación (y con su mayor entusiasmo, como veremos).

¹⁰ Me inclino por la hipótesis más reciente de Ansó, para quien la oscuridad del comentario obedece a un error del copista, quien habría trastocado las líneas de Cervantes sobre el *Tirante* por las de *Los diez libros de fortuna de amor* de Antonio de Lofraso, obra que aparece un poco más adelante, con lo cual se aclararía el elogio a la novela de Martorell. En la orilla opuesta, se encuentra la lectura escéptica de Eisenberg (147-158).

¹¹ Es lo que expone, por ejemplo, cuando reconoce que Aldonza Lorenzo, en su faceta de Dulcinea del Toboso, es un modelo más y producto de su imaginación literaria: “Bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta...” (Cervantes, 244).

De hecho, el único episodio en el que contamos con un lance sexual propiamente dicho dentro de la novela, en tanto es producto de un intento real (y no producto de la imaginación de nadie), es el de las yeguas de los “desalmados yangüeses” que se encuentra el pacífico Rocinante (con igual fama de continente que su dueño, hasta el punto de que Sancho lo creía “tan manso” que las distinguidas yeguas cordobesas no lo inquietarían) en el cap. XV de la primera parte.

Pues bien, en el cap. XXII del libro III de *Tirante el Blanco*, se cuenta una trampa nocturna que lleva a cabo el paladín para desbaratar los bandos aliados del gran Turco y el Soldán: hace pasar yeguas por el campo para que los caballos de los enemigos se agiten y las persigan. Con ello, los campamentos se alborotan, los hombres salen sin saber lo que está pasando y entonces Tirante y los cristianos caen sobre ellos y hacen tantos destrozos que los musulmanes tienen que escapar con grandes pérdidas. El episodio se prestaba a que el narrador expresara la mirada escénica:

Como este desbarato [de hombres y animales en gran caos] duró un poco de espacio y todo el campo estaba revuelto y derramado por los caballos, llegó Tirante e hirió por la una parte con la meytad de la gente y el duque de Pera con la otra meytad por la otra, llamando al glorioso san Jorge. Allí viérades en poca de ora derribar tiendas por tierra y matar y llagar hombres en gran número. (Martorell, 340)

En la novela cervantina, la escena se encuentra sumamente degradada: las yeguas son “hacas galicianas” (con la fama rústica de Galicia); los turcos y moros, los enemigos, son crueles “arrieros yangüeses” que, al escuchar el alboroto de sus yeguas acosadas por un extraordinariamente rijoso Rocinante, empiezan a dar de palos al caballo. Cuando caballero y escudero van en su defensa, los yangüeses los dejan molidos con sus estacas y les toma tiempo reponerse. Esta aventura, que evoca la estratagema de las yeguas de Tirante (aunque aquí pertenecen al enemigo), con las inversiones carnavalescas respectivas, antecede la aventura en la venta del moro encantado, donde don Quijote preparará el bálsamo de Fierabrás, en respuesta al pedido que le había hecho Sancho Panza, precisamente, tras la golpiza de los yangüeses. En la venta también ocurrirá la aventura nocturna con Maritornes, que acaba en una nueva paliza. La simetría sirve para revelar las consecuencias de querer entregarse al deseo sexual sin contar con circunstancias favorables (como las de los fantasiosos libros de caballerías).

El episodio nocturno con Maritornes en la venta nos devuelve a la teatralidad que recrea la narración cervantina constantemente: el simulacro de visión o representación que se propone a través de las palabras del narrador o, en este caso, del protagonista. De noche, con la luz tenue de una sola lámpara y en silencio, Maritornes entra en la habitación donde descansan don Quijote (que no duerme pensando en sus cosas), Sancho Panza (adolorido aún por los golpes en las costillas) y el arriero con quien ella pactó pasar la noche. El caballero fantasea con que se trata de la hija del dueño del castillo que, enamorada de él, viene a entregársele. Sin decirle nada, la trae hacia sí, la sienta a su lado en la cama y “tentole luego la camisa” (Cervantes, 142), tan cerca que, pese a que huele mal, lleva ropa vil y no tiene atributos de belleza evidentes, “él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el malferido caballero vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos” (Cervantes, 143). Entonces don Quijote desarrolla un parlamento afectado en el que intenta justificar que no va a hacer nada con ella, porque está maltrecho y, además, porque está enamorado de Dulcinea, “única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto” (Cervantes, 143).

Entre los caps. CXIII y CXIV del libro III de *Tirante el Blanco*, se cuenta que la doncella Placerdemivida, cuyas “agudezas” alababa el cura, escondió a Tirante en la recámara de la princesa Carmesina para que vea, sin ella saberlo, cómo la ayuda a desnudarse. Con la luz de una vela, no solo muestra, sino que toca las partes de la joven y hasta las besa para excitar a Tirante. Luego, cuando Carmesina está ya dormida, Placerdemivida saca a Tirante del escondite y lo insta a tener sexo con la princesa, a lo que Tirante se niega, porque sería ofender la confianza del emperador, padre de la joven, de quien es huésped en el palacio, por lo que pospone la consumación de su amor. Placerdemivida, entonces, reprocha su actitud pasiva, llamándolo “caballero de poco ánimo” (Martorell, 589) y acabará por meterlo en la cama de la princesa en el capítulo CXV, aunque no llegarán a realizar el acto sexual, pues están a pique de ser descubiertos por la Viuda Reposada, la dueña que vigila el honor de la princesa. Este lance fallido será recordado mucho más adelante en el mismo libro III, en el cap. CXLIX, en el que Placerdemivida le reprocha nuevamente por no haber tenido sexo con Carmesina:

Y si yo fuese caballero os lo combatiría, que habéis tenido en la cama abrazada una doncella, la más graciosa y hermosa y de mayor dignidad que hay en el mundo, que por ruegos ni por lágrimas no la debíades dejar y si virgen se echó, virgen la vi salir, a mucha vergüenza y confusión vuestra, que no siento dueña ni doncella en el mundo que lo supiese que os estimase en nada ni quisiese vuestra amistad, antes os ternán por hombre de mal recado y para poco. (Martorell, 676)

Placerdemivida, vuelta reina de Fez, logrará finalmente unir a Carmesina y Tirante en el capítulo XXXIV del libro V (y último de la novela), pero antes, en el capítulo XXXIII, el caballero reconoce frente a ella que “no os he sido obediente” (Martorell, 974), en referencia a todos los intentos que había hecho la doncella por juntar a los amantes. En el código erótico de la época, este extensísimo tira y afloje, que en la consumación del acto mismo se expresa en todo tipo de melindres, exageraciones y falsos pudores de parte de la dama, era el deleite de los lectores. En otras palabras, dificultar la consumación del acto sexual al máximo era de lo más placentero como experiencia. Además, y esto es lo que permite entender también las dudas de Tirante hasta el final, contamos con la convención de la literatura caballeresca, según la cual “el caballero nunca puede presentar iniciativa sexual [...], sino que solamente ha de limitarse a servir los deseos de la doncella” (Zulaica, 134).

Considerando esto, se comprende mejor la parodia que lleva a cabo Cervantes de aquellos conceptos caballerescos en las palabras de un don Quijote en la encrucijada de no poder mostrar iniciativa (en este caso, porque está molido) y porque es casto enamorado de una mujer que no existe (lo cual no le impide palpar a Maritornes y fantasear que está con una princesa). Rindiendo homenaje a los amores tan teatrales del *Tirante*, que recrean para el lector lo que está pasando, don Quijote es quien habla en reemplazo de las mujeres (ocupando el lugar de una muy vocal Carmesina cuando finalmente se acuesta con su amado), construyendo para nosotros, con palabras y gestos, lo que está pasando tal como él quiere que esté ocurriendo.

Otra lección aprendida del *Tirante* se encuentra en el sueño de ascenso social de Sancho Panza gracias a su amo. Este proyecto empieza a esbozarse en el cap. XXI de la primera parte, cuando Sancho Panza, algo aburrido por la ley de silencio que le ha impuesto don Quijote, y desanimado por no ver ganancia alguna todavía, le sugiere a su amo que “nos fuésemos a servir a algún emperador o a otro príncipe grande que tenga alguna guerra, en cuyo servicio vuestra merced muestre el valor de su persona” (Cervantes, 193). Don Quijote motiva a Sancho a seguir buscando

aventuras contándole un argumento caballeresco típico, en el que, por su servicio a un rey, acaba rey él mismo seduciendo a la hija del monarca y, por ende, en capacidad de hacer a Sancho conde. Nótese que don Quijote solo habla de llegar a ser rey. Sancho Panza, ignorante y fantasioso también, es quien suele repetir la meta imperial. Así, tras dejar a don Quijote en Sierra Morena en su imitación de la Peña Pobre, y encontrarse con el cura y el barbero cerca de la venta donde lo mantearon, el escudero cuenta que don Quijote, una vez que recibiera respuesta de Dulcinea, “se había de poner en camino a procurar cómo ser emperador, o por lo menos monarca” (Cervantes, 255). Don Quijote saldrá de Sierra Morena con la excusa de la menesterosa princesa Micomicona, en quien ve Sancho Panza la vía rápida para aquel sueño imperial. En *Tirante el Blanco*, el caballero llega a ser nombrado heredero del imperio, por su noviazgo con Carmesina, pero muere antes de regir. De esa forma, *Tirante* instala el tópico de la meta imperial en los libros de caballerías españoles, pues no se halla en el *Amadís*, por ser de raigambre artúrica, sino en las *Sergas de Esplandián*, el libro sobre el hijo del caballero de Gaula (Avalle-Arce, 295).¹² En este detalle se observa la visión caballeresca más anticuada de don Quijote (quien solo habla de ser rey, huella del *Amadís*), frente a la modernidad que representa el imperio en el *Tirante*, así como en los sueños de nobleza de Sancho, que él estima, sobre todo, en términos económicos.

El *Tirante* es recordado, entonces, a través de la insistencia de Sancho por el trono imperial para su amo, pero también en la medida en que el medio para llegar a él es Micomicona, fantástica princesa de un reino en el África. Tirante solo alcanzará a vencer a los turcos, aquellos que amenazan al emperador de Constantinopla, tras una campaña en la que ha ganado aliados entre los reyes africanos, precisamente. Esta fantasía africana en el *Tirante* canalizaba un sueño de los cristianos de la Baja Edad frente al peligro turco: “La ayuda inesperada de un soberano asiático o africano, pagano, pero proclive a convertirse al cristianismo” (Rubiera, 80).¹³ El continente africano como territorio posible de empresas caballerescas en la imaginación de don Quijote y como verosímil para los lectores provendría de *Tirante el Blanco*, el cual produjo esta expansión del universo narrativo de las caballerías en España.¹⁴ El *Amadís de Gaula* recrea una caballería esencialmente terrestre, no marítima, y África era *terra incognita* en el mapa de la vieja saga de Bretaña y Francia.¹⁵ En *Tirante*, y esto ha de entenderse también como su vocación realista, se islamiza al enemigo que en la leyenda artúrica es de origen danés, normado o vikingo (Rubiera, 12).

¹² Cabe observar que la meta imperial se presenta y se alcanza, por ejemplo, en el *Palmerín de Oliva* (publicado en 1511, un año después de las *Sergas*), aunque esta obra es duramente criticada en el episodio del escrutinio de *Don Quijote*, en contraste con el *Palmerín de Inglaterra*, una de sus continuaciones, que es elogiada. Un caso aparte es *El libro del caballero Zifar*, compuesto a inicios del siglo XIV (“el más antiguo libro de caballerías existente en castellano”, como señala Lida [136]), en el que también es el hijo del protagonista, Roboán (y no el caballero Zifar) el que acaba siendo emperador por matrimonio. No se ha identificado la presencia del *Zifar* en la novela cervantina.

¹³ Esta colaboración también se encuentra en el canto XXXVIII, 54-55, del *Orlando furioso*.

¹⁴ A la zaga del *Tirante*, unos años después, el *Lepolemo* o *Caballero de la Cruz* (1521), con el cautiverio del protagonista en Túnez, es “a particularly interesting romance in view of its setting (North Africa) and the absence of fantastic elements” (Eisenberg, 123). Sin embargo, sería otro de los libros condenados al fuego por el cura durante el escrutinio (pues hay dos obras llamadas *Caballero de la Cruz* sobre el mismo Lepolemo). En el comentario, únicamente se resalta, pese a tan piadoso título, “su ignorancia” (Cervantes, 63).

¹⁵ El libro III de *Amadís*, que propone aventuras marítimas y se vuelca a oriente, con un episodio en Constantinopla, sería producto de la influencia de *Tirante el Blanco* en el *Amadís*, según postula Avalle-Arce (264-265). Lida de Malkiel también reconoce esta notable diferencia: “Parece, pues, que, en contraste con el *Amadís*, la influencia directa de la novela artúrica sobre el *Tirant* fue escasa” (146).

La tierra de la princesa Micomicona se encuentra en el África, pero sus referencias son vagas y conducen al absurdo o la contradicción, lo cual alimenta la comicidad del personaje. “Micomicón”, el nombre del reino, alude a ‘tierra de micos’ o monos, es decir África y ‘negros’, según los prejuicios raciales de la época, que asemejaban al negro con el simio como sujeto subhumano (Jones, 133). Primero, el cura dice que Micomicona “de Guinea ha venido” (Cervantes, 292), lo cual hace pensar a Sancho de inmediato que sus vasallos son negros (ya que *guineo* era sinónimo) y, proyectándose en torno a las promesas de don Quijote, elabora su fantasía de rico negrero. Más adelante, Sancho, por ignorancia, la presenta como “la alta princesa Micomicona, reina del gran reino de Micomicón de Etiopía” (Cervantes, 294), confundiendo lugares en lados opuestos de África, pero que se identificaban, ambos, con tierras de gente negra. Luego, Sancho hablará de la necesidad de que el territorio que se le dé debe tener “marina”, o sea costa, para que “pueda embarcar mis negros vasallos y hacer de ellos lo que ya he dicho” (Cervantes, 315).

En el *Tirante*, la reina Maragdina es mora tunecina (blanca y rubia, la única mujer en la novela que compite en hermosura con Carmesina) y está casada con Escariano, el rey de Etiopía, negro, ambos convertidos al cristianismo por amistad e intercesión del caballero protagonista. En su séquito, cuando ambos viajan a Constantinopla acompañando a Tirante, se encuentran por igual damas blancas y negras. Esta reina había cortejado a Tirante cuando lo conoció, pero él la había rechazado antes de emparejarla con Escariano. Micomicona es igualmente rubia y reina sobre una población negra, aunque aquí el rebajamiento cómico consiste en el plan del villano de esclavizar a los vasallos. Igual que la reina de Etiopía de la novela de Martorell, Micomicona será un paso más en el camino hacia ser emperador, según la fantasía impuesta por Sancho. Y así como el matrimonio entre Tirante y Maragdina se frustra porque el caballero tiene ya un gran amor (Carmesina), Sancho Panza y don Quijote se ponen a discutir acaloradamente por la insistencia del escudero en que su amo aproveche la ocasión para casarse con Micomicona y descartar a Dulcinea: “Cásese vuestra merced una por una con esta reina, ahora que la tenemos aquí como llovida del cielo, y después puede volverse con mi señora Dulcinea, que reyes debe de haber habido en el mundo que hayan sido amancebados” (Cervantes, 307). Naturalmente, don Quijote, como Tirante, rechaza esta oportunidad de matrimonio para reinar sobre el África por motivos más elevados (servir a su señora).

Como se ve, pese a que Amadís es el modelo de conducta para don Quijote y sus aventuras son conscientemente recreadas y referidas, subyace a varios episodios de la novela un desarrollo narrativo que recuerda, a intervalos, la trama de *Tirante el Blanco*. Otra posibilidad que abrió *Tirante* para el mundo caballeresco imaginado por don Quijote es la del Mediterráneo como espacio real, aunque con un prestigio de tierra de aventura tal como lo eran, en el *Amadís* y otros textos caballerescos de raíz artúrica, Francia, Inglaterra o Alemania. Tirante empieza su aventura africana naufragando en Berbería, tierra de moros. Como cristiano, es cautivo y hasta maltratado al inicio, pero logra reconocimiento por sus habilidades guerreras hasta ganar su libertad como jefe militar respetado. El Mediterráneo que trajo el *Tirante* a la ficción de aventuras es el que se proyecta desde la costa valenciana, con un conocimiento de los mamelucos egipcios (por relaciones diplomáticas), pero, sobre todo, el de la cultura y religión musulmanas proveniente de Granada. La “verosimilitud histórica” (Rubiera, 21) que guía a Martorell es una lección que estaría en la recreación del cautiverio y el islam en Cervantes, según se recoge en la *Historia del cautivo*, novela de aventuras basada en una reconstrucción histórica más o menos fidedigna.

Esta mezcla de saber letrado (representado por la librería de don Quijote) y vida activa (la de un Ruy Pérez de Viedma y a la cual don Quijote aspira, aunque ridículamente) está en el centro de la poética cervantina, y motivó el célebre debate entre las armas y las letras de todo el Siglo de

Oro. Dicho debate, que don Quijote falla a favor de las armas (como que Cervantes había sido soldado él mismo) se encuentra entre los caps. XXXVII y XXXVIII de la primera parte y antecede, a manera de prólogo o invitación, el relato en primera persona del cautivo a partir del capítulo XXXIX. Este discurso en el que se exponen las virtudes de cada tipo de vida y se contrastan para determinar cuál es la mejor encuentra su antecedente en el debate entre sabieza (las letras o el conocimiento) y atrevimiento (la vida heroica) que sostienen Carmesina (en defensa de la sabieza o sabiduría) y su madre, la emperatriz (a favor del ardimiento o valentía en armas) entre los caps. LXXVI y LXXIX del libro III de *Tirante el Blanco*. Tras escuchar ambas posiciones (con sus respectivas réplicas), el emperador (padre y esposo), en el cap. LXXXI, emite sentencia reconociendo superioridad a la sabiduría, es decir, las letras.

Existe consenso en torno a la espectacularidad que se desarrolla en la larga estancia de don Quijote y Sancho Panza en el palacio ducal, en el texto de 1615. Entre los varios montajes que, cual prácticas teatrales cortesanas, llevan a cabo los duques y sus criados, destaca, por su violencia y el elemento animal, el del “espanto cencerril y gatuno” (en el cap. XLVI), el saco de gatos frenéticos que se abre sobre don Quijote para arañarlo. Dentro de su lectura, de sesgo psicológico, en torno a la función del azar en la constitución de la burla, Jaime Fernández puso en contacto la escena del “espanto cencerril” con una escena de *Tirante el Blanco* (libro III, cap. CIII), de la que sería una parodia. En la obra de Joanot Martorell, la joven Estefanía se desposa con el condestable y, en su primera noche juntos, la entretenida dama Placerdemivida deja junto a la ventana de la novia cinco gatitos que se pasan maullando toda la noche. Para Fernández, el desastre del “espanto cencerril y gatuno” es provocado por ese elemento azaroso que revelaría, en verdad, el subconsciente de la joven Altisidora: “La autora principal de la burla ha tenido la suerte de perder el control de este tinglado grotesco. Altisidora ha desorbitado sin piedad el dato risueño del *Tirante*: un saco de inocentes gatitos que maúllan” (197). Más allá de esta probable alusión, se podría comprender la supuesta parodia cervantina de la escena del libro de Martorell a la luz de la tradición de la cencerrada. En *Tirante el Blanco*, los mininos en la puerta constituirían un símbolo de fertilidad que pretende ser un buen augurio para los recién casados; su contracara son los felinos agresivos y ruidosos que sirven para manifestar lo grotesco de un emparejamiento desigual, el de un viejo (don Quijote) y una niña (Altisidora) en Cervantes. En realidad, el episodio de *Tirante el Blanco* está lleno de claras referencias sexuales que escaparían del interés cervantino: Placerdemivida emplea a los gatos para provocar la curiosidad del emperador ante la consumación del matrimonio. Así, se acercan ambos a la puerta de la habitación para molestar a los desposados con comentarios sobre lo raro que es que no hagan ruido mientras mantienen relaciones. Naturalmente, la presencia de los gatos evoca también, por contaminación, la fama del gran ruido que delata sus encuentros sexuales en el periodo de celo. Frente a una burla erótico-cortesana inofensiva, aunque verde, en el *Tirante*, el texto de *Don Quijote* compondría una burla excesiva, por lo violenta, para su víctima.

Finalmente, el *Don Quijote* de 1615 narra la muerte de su protagonista, una manera de cerrar la posibilidad de otra continuación, dentro de los límites de lo verosímil. Es inevitable en este punto recordar que parte del elogio de *Tirante el Blanco* consistía en que, en este libro, los caballeros “mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte” (Cervantes, 66). Como don Quijote lo hace así, se considera un guiño al estilo realista del *Tirante*, pero hay algo más. En la novela de Martorell, el protagonista tiene una muerte totalmente inesperada y nada épica: en el cap. LXII del libro V, luego de haber ganado tantas batallas, recuperado territorios y asegurado la paz del imperio, el héroe vuelve a casa y, de repente, siente un dolor en el costado que resulta

mortal y, tendido en la cama, a la espera del desenlace trágico, se disponen los siguientes capítulos para demostrar el buen morir del caballero cristiano ejemplar (oración, testamento y despedida).

El final de *Tirante* era original para su tiempo y es por ello comprensible que llamase tanto la atención del cura como lector experto. Según Lawrance, la tradición caballeresca suele tener dos finales típicos: el final feliz, con triunfo del caballero y bodas, o bien el final sublime de la épica y la tragedia, en el que la muerte puede representar entonces una alegoría o apoteosis del héroe. Esto lo lleva a sostener que la influencia para este tipo de muerte “normal” proviene de las biografías caballerescas medievales, en las que se resalta el valor de una “buena muerte” en la cama y con devoción cristiana (Lawrance, 93-95).¹⁶ Hasta aquí tenemos la faceta seria y religiosa que la muerte de don Quijote intenta emular, pero el narrador cervantino no deja de tocar la cuerda burlesca hasta las postrimerías de su héroe:

Hallose el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que ningún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió. (Cervantes, 1104)

Es el insulto final para un héroe errado en sus acciones, pese a ser bienintencionado. El narrador introduce la frase, directa y familiar, para quitarle seriedad a un eufemismo que era tradicional en los libros de caballerías. En estos, ningún caballero o persona distinguida se moría literalmente, sino que daba el alma o el espíritu. Huelgan los ejemplos en los últimos capítulos del libro V de *Tirante el Blanco*, en los que varios personajes empiezan a morir, como efecto del dolor que produce la desaparición física del protagonista: Tirante “dichas estas palabras [encomendarse a Jesús y confesar] dio el ánima, quedando su cuerpo en los brazos del duque de Macedonia” (Martorell, 1036). En el cap. LXX, el emperador “cayó en tierra, que le faltó el espíritu” (Martorell, 1046). En el capítulo siguiente, su hija, Carmesina, “decando estas palabras e otras muchas de devoción, dio el espíritu a su Criador” (Martorell, 1049).¹⁷ En suma, a sabiendas de esta tradición retórica en los libros caballerescos, es claro que lo de *quiero decir que se murió* es una broma, solo posible de comprender a cabalidad para los lectores de literatura caballeresca, la cual es ciertamente vilipendiada en *Don Quijote*, pero también homenajeadada al reconocérsele una serie de logros (dosis de realismo, expansión africana, vivencia mediterránea, erotismo, debate de las armas y las letras, la buena muerte), como aquellos que afloran de la lectura olvidada de *Tirante el Blanco* que se filtra, de seguro inconscientemente, y siempre entre burlas y veras, en la novela cervantina.

¹⁶ A este propósito, adviértase, por cierto, que, en el último capítulo (cap. LII) de *Don Quijote* de 1605, contamos con la recreación de una muerte que remedaría aquella muerte épica, en medio de las aventuras, aunque para nuestro héroe nada gloriosa, a causa de los palos que le da uno de los disciplinantes: no solo don Quijote no es digno de una muerte en plena lucha, sino que tampoco se trata de un acto caballeresco honroso, pues morir a palos era afrentoso y se remite al mecanismo carnavalesco del entremés. Por otro lado, el mensaje que transmitiría la muerte repentina de Tirante sería la vanidad de los sueños humanos, así como el castigo a la deslealtad de seducir a la hija del emperador (su señor), por lo que se apuntaría a una lección moral mediante la ridiculización (Lawrance, 104).

¹⁷ En el *Amadís de Gaula* se apela a un eufemismo similar, “salirse el alma”. Por ejemplo, “recebidos todos los sacramentos de la santa Iglesia el rey Abiés saliole el alma” (Rodríguez de Montalvo I, 209); “fallaron a Arcaláus tan desacordado que estaba ya para la salir el alma” (Rodríguez de Montalvo, II, 101).

Obras citadas

- Ansó, Carlos. "El pasaje más oscuro del *Quijote* esclarecido." En Adrián J. Sáez ed. *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Venecia: Edizioni Ca'Foscari, 2021. 89-95.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Traducción de José María Micó. Madrid: Austral, 2010.
- Avalle Arce, Juan Bautista. *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Beltrán, Rafael. "Comedy and Performance in *Tirant lo Blanc*." *Tirant lo Blanc. New Approaches*. Woodbridge: Tamesis, 1999. 15-28.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. Madrid: Austral, 2004.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Martín de Riquer ed. Barcelona: Planeta, 1982. 2 vols.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- Chevalier, Maxime. *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.
- Eisenberg, Daniel. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- Fernández, Jaime S. J. "La función del azar en el 'espanto cencerril y gatuno' (*Don Quijote*, II, 46)." *Actas del XII de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: University of Birmingham / Department of Hispanic Studies, 1998. vol. II. 194-201.
- Grilli, Giuseppe. *Dal Tirant al Quijote*. Bari: Adriatica Editrice, 1994.
- Jones, Nicholas. *Staging "Habla de Negros": Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2019.
- Lawrance, Jeremy. "Death in *Tirant lo Blanc*." *Tirant lo Blanc. New Approaches*. Woodbridge: Tamesis, 1999. 91-107.
- Lida de Malkiel, María Rosa. "La literatura artúrica en España y Portugal." *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Eudeba, 1966. 134-148.
- Martín Durán, Andrés Manuel. "Las aventuras sexuales de don Quijote, Dulcinea, Sancho y Rocinante." En Juan Matas Caballero, José María Balcells y Desirée Pérez Fernández eds. *Cervantes y su tiempo*. León: Servicio de Publicaciones ULE, 2008. vol. I. 195-209.
- Martínez Bonati, Félix. *Cervantes y la poética de la novela*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Martorell, Joanot (Martí Joan de Galba). *Tirante. Los cinco libros del esforzado e invencible caballero Tirante el Blanco de Roca Salada, caballero de la Garrotera, el cual por su alta caballería alcanzó a ser príncipe del Imperio de Grecia*. Vincent Josep Escartí ed y prólogo. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2005.
- Pardo García, Pedro Javier. "Don Quijote, Tirante el Blanco y la parodia realista. De nuevo sobre 'el pasaje más oscuro del Quijote'." En I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse eds. *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Pamplona/Toulouse: GRISO/LEMSO, 1996. vol. III. 377-387.
- Rico, Francisco. "Introducción." En Francisco Rico ed. *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra, 2000. 13*-139*.
- Riley, Edward. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1972
- Rodríguez de Montalvo, Garcí. *Amadís de Gaula*. Juan Bautista Avalle-Arce ed. Madrid: Austral, 1991. 2 vols.

Rubiera, María Jesús. *Tirant contra el islam*. Alicante: Altea/Aitana, 1993.

Vargas Llosa, Mario. "Tirant lo Blanc: las palabras como hechos." *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991. 87-106.

Vila, Juan Diego. *Furores impresos. La saga de las primeras lecturas del Quijote*. Madrid: Pigmalión, 2022.

Zulaica, Martín. "Las fuentes de un episodio satírico-alegórico en *El Bernardo* de Balbuena: la seducción de Ferragut por la hechicera Arleta." *Calíope*, vol. 28, núm. 1 (2023): 118-139.