

## TRES PENITÈNCIES AMOROSSES? ELS PERIPLES EXPIATORIS D'AMADÍS, TIRANT I DON QUIJOTE<sup>1</sup>

### *Three loving penances? The sacrificial journeys of Amadís, Tirant and don Quijote*

Magdalena LLORCA SERRANO  
Joan Ignasi SORIANO ASENSIO  
*Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana*  
*Universitat d'Alacant*  
*magdalena.llorca@ua.es*  
*joan.soriano@ua.es*

Recibido: Mayo de 2011; Aceptado: Diciembre de 2011; Publicado: Julio de 2012  
BIBLID [0210-7287 (2012) 2; 231-253]

Ref. Bibl. MAGDALENA LLORCA SERRANO Y JOAN IGNASI SORIANO ASENSIO. TRES PENITÈNCIES AMOROSSES? ELS PERIPLES EXPIATORIS D'AMADÍS, TIRANT I DON QUIJOTE. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2 (2012), 231-253

RESUMEN: Se ofrece una panorámica de la importancia que tiene para la vida de un caballero literario el paso por un período de penitencia y su posterior renacer. En concreto, analizamos el paso de los protagonistas de *Amadís de Gaula*, *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote de la Mancha* por esta fase penitente desde una óptica comparatista con la finalidad de establecer sus relaciones. Nos centraremos, pues, en la figura de Amadís que, en su retirada a la Peña Pobre, llorará la pérdida de Oriana y establecerá el modelo más relevante a seguir para

1. Aquest estudi s'ha realitzat en el marc del projecte de recerca FFI2008-00826, finançat pel Ministeri de Ciència e Innovació del Govern de Espanya.

otros caballeros penitentes. Así sucede en el caso de don Quijote, quien decide imitarle y embarcarse en este tipo de aventura. Aunque, cabe preguntarse, ¿sigue el modelo de Amadís a pies juntillas? Por último, estudiaremos el caso de Tirant y nos cuestionaremos si sus capítulos africanos se corresponden con la fase de penitencia caballeresca.

*Palabras clave:* *Amadís de Gaula, Tirant lo Blanc, Don Quijote de La Mancha*, Penitencia Amorosa, Literatura Comparada.

**ABSTRACT:** We provide an overview of the relevance for the literary knight's life passing through a period of penance and its later rebirth. In particular, we analyze the passage of the knights' main characters of *Amadís de Gaula*, *Tirant lo Blanc* and *Don Quijote de la Mancha* in this penitent phase from a comparative perspective in order to establish their relationships. Therefore, we focus on the figure of Amadís, retreating to the Peña Pobre, cry the Oriana's loss and establish the most relevant model for others to follow his penance. Indeed, so in the case of Don Quijote, that decides, in imitation of it first, to embark on this adventure. However, we must wonder ourselves if Don Quijote follows exactly the same model as Amadís. Finally, we will study the example of Tirant and we question if the African chapters of this novel may correspond to the knightly penance's phase.

*Key words:* *Amadís de Gaula, Tirant lo Blanc, Don Quijote de la Mancha*, Loving Penance, Comparative Literature.

## 1. EL TÒPIC CAVALLERESC DE LA PENITÈNCIA AMOROSA: UNA FITA DECISIVA EN LA TRAJECTÒRIA VITAL DELS HEROIS

Per als cavallers medievals literaris, l'amor cap a la dama estimada és incondicional i ferm, per això, quan hi ha contratemps en la relació i les dames s'enutgen, l'única opció possible és el retir, factor que la crítica ha convingut a assenyalar motiu de la 'penitència amorosa'. Aquest tòpic és el que protagonitzen els cavallers desdenyats per les seues enamorades i té els seus antecedents en la literatura artúrica o matèria de Bretanya. Posteriorment, però, es pren com a model del *topos* la penitència d'Amadís a la Peña Pobre, encara que convé considerar que aquesta aventura no és original de l'obra de Montalvo, sinó que la trobem ja recollida, posem per cas, en la història de *Tristán e Iseo*<sup>2</sup>.

## 2. Vegeu MÁRQUEZ VILLANUEVA 1975, 40.

Aquest motiu, a banda de localitzar-lo en l'*Amadís*, l'advertim també en el *Lancelot* en prosa, en *El caballero del León* de Chrétien de Troyes i en moltes narracions cavalleresques peninsulars com, per exemple, en *Platir, Lisuarte de Grecia, Florambel de Lucea, Felixmarte de Hircania...* i, fins i tot, un altre gènere com és la novel·la sentimental també en recull algunes mostres, com ara el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores<sup>3</sup>.

Pel que fa a la idea del tòpic, hem de dir que l'heroi perd els favors de la seua estimada i es queda sumís en un estat de desesperança i tristor que el porta a retirar-se de la vida pública per a passar un procés de penitència amorosa. Aquesta etapa consta de diferents parts. En un primer moment, es produeix algun tipus de malentés entre els enamorats que trenca momentàniament la relació. En general, solen ser terceres persones que, de vegades de manera voluntària i d'altres involuntàriament, irrompen en la relació sentimental dels protagonistes i provoquen la ruptura de la parella. A voltes, les sospites d'un o altre enamorat són infundades i o bé el cavaller o bé la dama obren de manera equivocada com a conseqüència dels zels.

Aquest entrebanc en la relació afecta de manera més decisiva al cavaller, qui decideix exiliar-se. Així, l'única opció que veu viable és apartar-se de la societat; per tant, emprén aquesta aventura tot sol encara que per a això haja d'allunyar-se inclús dels seus companys més fidels. Aquesta retirada es duu a terme en un lloc apartat de tota la vida mundanal i que, en un primer moment, només el cavaller penitent coneix. Generalment, la penitència sol desenvolupar-se en una terra estranya i llunyana, un espai físic distanciat dels entorns que havíem conegut fins al moment. Amb aquests paratges s'està evocant un *locus amoenus*<sup>4</sup> que els cavallers aprofiten per a desentendre's de la societat que els envoltava i per a emprendre una reflexió personal encarada a la regeneració. Tal com declara Finello (1980, 244), «la espesura del bosque sirve de laboratorio donde se estudia con lentitud el proceso de la búsqueda de su nueva identidad».

La penitència obliga l'heroi a perdre progressivament la seua identitat, de manera que abandona les armes, el cavall, la indumentària i, fins i tot, canvia de nom. Però què és el que realment fa el cavaller durant la seua penitència? A què dedica el temps? En aquest moment de davallada emocional, el protagonista es lamenta per l'amor perdut, s'autoinculpa per la separació i reflexiona sobre les seues faltes. Alguns cavallers canalitzen

3. Vegeu AGUILAR PERDOMO 2001, 127.

4. El *locus amoenus* –literalment –lloc agradable– és un tòpic literari llatí amb molta tradició que presenta un paisatge idíl·lic que se sol identificar amb el paradís natural, oposat al caos de la ciutat i a la vida a la cort.

la seua tristor a través de la ràbia i de la ira, mentre que d'altres opten per un procés més tranquil, tot sumint-se en un estat de malenconia fins que, després d'una llarga sèrie de patiments i dificultats, es considera que l'heroi ja ha superat aquesta prova personal i es produeix la reconciliació amb l'amada.

En definitiva, tota aquesta peripècia aprofita al cavaller per a demostrar la seua millora com a guerrer i amador. En aquest sentit, hem de tenir en compte que la vivència explicada era necessària per a reconduir el comportament del protagonista, ja que es trobava en un moment de la història en què s'havia relaxat quant als seus objectius personals.

Atenem ara a les narracions de les quals parlarem des d'una òptica comparatista: *Amadís de Gaula*<sup>5</sup>, *Don Quijote de la Mancha* i *Tirant lo Blanc*. Convé esmentar que la penitència d'Amadís es configura com el model arquetípic del tòpic; mentre que don Quijote, per la seua banda, es debat entre seguir el model amadisià o bé el de Roldán<sup>6</sup>, encara que en últim terme acaba per imitar Amadís, de qui considera que

fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo [...] Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos (Cervantes 2001, I, cap. 25, 274-275).

Per últim, farem referència al cas de Tirant, del qual intentarem esbrinar si els capítols que protagonitza a Àfrica es poden entendre, igualment, com una penitència amorosa. Si hem deixat el *Tirant* per al final i en solitari és perquè hi ha més nexes d'unió clars entre les penitències d'Amadís i de don Quijote, encara que tot açò no significa que en parlar de Tirant no el relacionem amb els altres dos cavallers.

5. Com que hi ha diverses versions de l'*Amadís*, aclarim que l'anàlisi que ací presentem se centra en la versió de Rodríguez de Montalvo. Si voleu ampliar informació sobre açò, consulteu, entre altres: LIDA DE MALKIEL (1969), AVALLE-ARCE (1990) i GRACIA ALONSO (2002).

6. Vegeu CERVANTES 2001, I, cap. 25, 275-276. Roldán (també anomenat Orlando i Rolando), nebot de Carlemany, fou un comandant històric dels francs al servei de son oncle que va morir en la batalla de Roncesvalls a mans dels Bascons el 15 d'agost de 778; encara que convé assenyalar que el Roldán a qui fa referència don Quijote és el de l'*Orlando Furioso* d'Ariosto.

## 2. L'ARQUETIPUS D'AMADÍS ENFRONT DE LA IMITACIÓ DE DON QUIJOTE

Tot seguit, ens centrem a analitzar com s'il·lustra el passatge de la penitència amorosa en les obres esmentades, alhora que les relacionem per tal de veure quines concomitàncies i diferències hi ha entre elles.

Primerament, expliquem el motiu que inspira els camins d'expiació d'Amadís i de don Quijote. La penitència d'Amadís es produeix per un malentès que té lloc quan el nan Ardián (cap. 40), que havia tornat a la cort a recollir una espasa trencada –regal de Briolanja<sup>7</sup>, fa un comentari equivoccat sobre una possible relació entre Amadís i la jove princesa de Sobradisa per a qui es disposava a lluitar l'heroi, amb el conseqüent ressentiment d'Oriana.

Amb tot, podem considerar l'inici del procés penitent quan Amadís, una vegada conclosa la batalla per retornar-li el regne a Briolanja, rep una carta d'Oriana on ella li expressa el seu dolor i el final de la seua relació (cap. 44). La reacció del cavaller és, llavors, apartar-se del món i cavalcar sense rumb concret a causa del desamor, com bé observa Cacho Bleuca (1979, 214): «Para su próxima aventura no necesita ningún escudero. Va camino de su propia destrucción».

Al seu torn, don Quijote, inicia la seua penitència per atzar. Ell i Sancho fugen a Sierra Morena perquè la *Santa Hermandad* els persegueix després d'haver alliberat sense permís uns presoners condemnats a galeres.

El detonant de la penitència de don Quijote és l'aparició del personatge de Cardenio, que és un jove que volta pels boscos de Sierra Morena mig assalvatgit i embogit perquè la seua estimada, Luscinda, s'ha de casar amb un home ric, don Fernando<sup>8</sup> (cap. 27). Com afirma Vitulli (2005): «la pena de amor que aflige a Cardenio será el elemento disparador que convocará la imitación de Sierra Morena». La coneixença de Cardenio inspira don Quijote, qui sembla que, a partir d'aquesta trobada, recorda el motiu cavalleresc que ja coneixia perquè l'havia llegit.

7. El regal a què fem referència es dona quan Amadís –després de ser atacat per la gent del regne de Briolanja– trenca la seua espasa en la lluita; aleshores, la dama, que s'havia enamorat d'ell, li regala una espasa nova (cap. 21).

8. Que la passió amorosa era una insana bogeria, era una opinió molt difosa i antiga. A l'Europa cristiana medieval, la difusió de la creença que l'amor ardent és una malaltia particular –*amor hereos*–, està molt directament associada amb les traduccions al llatí i divulgacions dels grans autors mèdics via islàmica, als segles XII i XIII. Després, aquesta perspectiva patològica de l'amor passa dels tractats mèdics a la literatura i és que, a l'edat mitjana, hi ha una clara influència de la cultura científica sobre la literatura (CANTAVELLA 1993, 191-195). Per tant, l'*amor hereos* era considerat una malaltia psicossomàtica com a conseqüència de la passió amorosa.

Els cabrers dels voltants es pregunten què fa Cardenio perdut a la seerra i aquest els diu «que no nos maravillásemos de verle andar de aquella suerte, porque así le convenía para cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta» (Cervantes 2001, I, cap. 23, 258). I això és el que don Quijote percep i decideix imitar: l'essència d'ésser penitent de Cardenio. Però no s'entén per què l'*bidalgo* fa penitència, ja que no ha patit cap desengany amorós en la seua relació amb Dulcinea, el que fa no és sinó inventar una excusa:

—Ahí está el punto —respondió don Quijote— y ésa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado? Quanto más, que harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulcinea del Toboso, que, como ya oíste decir a aquel pastor de marras, Ambrosio, quien está ausente todos los males tiene y teme (Cervantes 2001, I, cap. 25, 276).

Observem que don Quijote actua d'aquesta manera perquè vol imitar les proeses i els comportaments dels cavallers antics, per això busca una raó per a fer penitència i aquesta és l'absència de Dulcinea. Així, tenim, finalment, dos exemples d'expiació amorosa en el *Quijote* en passatges correlatius: per una banda, trobem Cardenio, qui segueix el model de Roldán i que passa per una etapa transitòria de bogeria colèrica i violenta; per una altra banda, don Quijote es decanta per fer una penitència més tranquil·la i melancòlica, encara que no és, fins a última hora, que l'*bidalgo* s'inclina per seguir les passes d'Amadís<sup>9</sup>. Com afirma Hutchinson (1998, 292): «Don Quijote vacila entre dos modelos radicalmente opuestos, el de Amadís y el de Roldán (este último contagiado por las locuras de Cardenio)».

Tanmateix, si aprofundim en les causes que creen el conflicte amorós, veiem que en el cas de l'*Amadís* hi ha un triangle entre el cavaller, Oriana i Briolanja. És, òbviament, la princesa de Lisuarte qui adopta una actitud de preocupació i gelosia envers la coneguda bellesa de Briolanja i la bona relació que la seua parella manifesta amb ella; tot això, és clar, amerat pels comentaris del nan que desconeix el codi cavalleresc i confon el principi de l'estament —mitjançant el qual els seus membres han de defensar els desvalguts i les dames— amb l'inici d'una relació amorosa entre el protagonista i la jove Briolanja.

9. Per a més informació, vegeu CLIMENT TERRER 1916, 113.

Quant a l'obra de Cervantes, el paper de Dulcinea és el de simple espectadora, només participa en la història de don Quijote dins la seua ment, com un personatge prototípic que ell ha creat, però que no intervé mai en els esdeveniments i que és fruit de la inventiva del cavaller.

De tota manera, encara que Dulcinea ni tan sols ha vist mai l'*hidalgo*, ell li lliura tot el seu amor, fins al punt que quan entra en escena la princesa Micomicona –en realitat Dorotea (cap. 29)– ell li nega el matrimoni perquè el seu cor ja té propietària i aquesta és Dulcinea del Toboso<sup>10</sup>. A més, en l'*Amadís* i en el *Tirant* apareixen també dos triangles amorosos en què, a banda de la parella protagonista, hi ha involucrada una segona dama, malgrat que és evident que els cavallers rebutgen sempre l'amor d'aquelles que no són la seua senyora. En l'obra de Montalvo, la tercera en discòrdia és, tal com ja s'ha avançat, Briolanja, mentre que en la novel·la de Martorell, Maragdina és qui assoleix aquesta funció<sup>11</sup>. Fins i tot Cardenio té una història d'amor triangular, encara que, en aquesta ocasió, és don Fernando qui li intenta arrabassar la seua estimada Luscinda. L'esquema del triangle amorós sol aparèixer en moltes històries d'amor, com afirma Burton (1990, 359): «Most love stories have as a basic plot device a triangle situation. The lovers cannot attain happiness because a third person comes between them».

D'altra banda, aquest esquema no fa sinó palesar un dels components propis de les relacions cortesanes vigents des de l'inici de la societat medieval, que ja se'ns mostrava en les manifestacions literàries dels trobadors i en la narrativa en vers anterior<sup>12</sup>.

Endemés, en l'etapa penitent concorren altres elements comuns com ara són les lletres. Així doncs, en l'*Amadís* els escrits que Oriana fa servir esdevenen el seu missatge al cavaller i, per extensió, simbolitzen el cicle penitent que s'obri i es tanca per a l'heroi. Aquest és un procediment

10. Vegeu que don Quijote es comporta respecte a Dulcinea de la mateixa manera que ho fa Amadís amb Oriana: «Don Quijote, por su parte, actúa como si Dulcinea tuviera el mismo carácter que Oriana. Cuando se halla en alguna situación comprometida para su honestidad, siempre invoca el nombre de su señora, como si temiese su reacción al pensar en lo que ocurriría de serle desleal y de saberlo ella» (MORROS 2004, 54).

11. Remetem a SORIANO (2011) on es compara Maragdina i Briolanja dins un estudi comparatiu dels personatges amorosos en les obres de Montalvo i de Martorell.

12. *L'amor cortès* o *fin'amors* s'entén en el context de les corts feudals medievals de la segona meitat del segle XII, en què la convenció amorosa en la lírica cortesana presentava un triangle en el qual el marit era el *gilós*, ja que el matrimoni era de conveniència. El trobador (*bom*) era el vassall de la dama (*midons*) i entre tots dos, sempre de manera secreta i tot evitant els *lausengers*, es produïa una relació que passava per diversos moments d'intensitat: *fenbedor* (tímid), *pregador* (suplicant), *entendedor* (amador tolerat) i *druz* (amant).

emprat en l'obra de Montalvo i en moltes altres obres del gènere<sup>13</sup> fruit de la influència de la novel·la sentimental. Igualment, don Quijote escriu una carta a Dulcinea i li l'entrega a Sancho perquè li la porte a la donzella i li explique també en quina situació es troba a causa de l'amor que li professa. Aquesta epístola no té res d'original<sup>14</sup>, és simplement part del procés que l'*bidalgo* imita, és plena d'arcaïsmes i incorpora tot un reguitzell de frases prototípiques que podríem localitzar en qualsevol carta d'amor de qualsevol narració cavalleresca.

Malgrat semblar que les cartes són un simple element més dins d'aquest tòpic, com s'ha pogut intuir, tenen una funció rellevant, ja que, tant en l'*Amadís* com en el *Quijote*, les epístoles de reconciliació de les enamorades són l'única cosa capaç de guarir els cavallers afectats de desamor i lliurar-los de la penitència en què es troben immersos.

Passem ara a tractar el tema de l'espai físic, que juga un paper força important, simbòlic i visual en les penitències dels nostres cavallers. Tant Amadís com don Quijote comencen els seus exilis en la frondositat d'un bosc, l'única diferència és que l'*bidalgo* es queda a Sierra Morena durant tot el passatge, mentre que Amadís va evolucionant a mesura que travessa diferents indrets.

Així és, el bosc esdevé en l'*Amadís* un espai de transició que acull i envolta el protagonista en un moment de davallada progressiva, ja que és on abandona les armes, la roba, els escuders que l'acompanyaven i és on troba l'ermità Andalod. Després, el jove es trasllada a la Peña Pobre, una illa xicoteta i solitària perduda enmig de la mar on viu l'ermità i on el porta a fer vida contemplativa. Val a dir que aquest espai entra, de nou, en consonància amb l'estat més assossegat del protagonista en què predomina la voluntat de reflexió i de retirada. Finalment, el tercer i darrer espai del periple d'Amadís és el castell de Miraflores. Aquest antic monestir, propietat d'Oriana, situat al bell mig d'un paratge florit i recollit de la cort, és el lloc triat per a dur a terme la reconciliació de la parella que presenta un *locus amoenus* adaptat, en aquest cas, a la passió i al lleure amorós:

Este castillo de Miraflores estava a dos leguas de Londres y era pequeño, mas la más sabrosa morada era que en toda aquella tierra había, que su asiento era en una floresta a un cabo de la montaña y cercada de huertas y muchas frutas llevaban, y de otras grandes arboledas, en las cuales había

13. Vegeu AVALLE-ARCE 1984, 160.

14. Vegeu PAGÁN (1997, 556), qui afirma que aquesta epístola «es una inversió de la carta de Oriana y está escrita bajo los mismos preceptos literarios amorosos».



hierbas y flores de muchas guisas (Rodríguez de Montalvo 1987, II, cap. 53, 753).

Si avancem en el camí expiatori dels penitents, emprenen el camí expiatori trencant amb les seues vides anteriors; per això, Amadís abandona els companys, les armes, la seua roba i, tot abatut, es deixa emportar on la voluntat del cavall el duga. També don Quijote segueix aquesta mateixa evolució. En arribar al lloc que creu idoni, deixa lliure Rocinante, es lleva totes les armes –inclòs el seu preuat «yelmo de Mambrino»– i es despulla quasi sencer «de medio abajo desnudo y de medio arriba vestido» (Cervantes 2001, I, cap. 25, 290). Vegem, segons Tenorio Tenorio (2005, 72), com don Quijote explica a Sancho en què consisteix la penitència: «Le anticipa las señales que tendrá que hacer de dolor (rasgarse las vestiduras), de rendición (desparramar las armas) y de locura (darse cabezazos contra las piedras) por la ausencia de la amada y los celos fingidos».

A més, hem d'incidir en la idea de la soledat del protagonista, cosa que s'esdevé només durant el transcurs d'aquesta etapa. Es tracta d'una de les dues vegades<sup>15</sup> en tota l'obra en què Sancho Panza se separa del seu senyor, de la mateixa manera que Gandalín, que li havia estat a Amadís com una ombra, resulta abandonat pel seu amo.

No ens hem d'oblidar tampoc que el propi Amadís, entre els dons i els favors que li demana a l'ermità, inclou el de buscar-li un nou nom, ja que el seu ésser anterior el considera mort. Aleshores, el vell diu:

–Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas, quiero que hayáis nombre Beltenebros (Rodríguez de Montalvo 1987, II, 48, 709).

Caldria destacar, també, que al final de la penitència, quan el jove ha rebut la notícia conciliadora d'Oriana, encara no vol recuperar el seu veritable nom fins que ella no li ho atorgue, tal com li fa saber a una missatgera fortuïta, Corisanda. Simbòlicament, vol que siga la seua estimada qui li alce el càstig, ja que fou qui el condemnà.

Notem que el canvi de nom representa el darrer pas en la pèrdua d'identitat de l'heroi. Amadís deixa, per tant, de ser qui era per a esdevenir una nova persona amb pretensions totalment diferents:

15. Juntament amb el fragment en què Sancho és governador de l'Ínsula de Barataria (caps. 42-53 de la segona part).

Con el nuevo nombre, una vez insertado en la sociedad, deberá emprender un nuevo camino de pruebas hasta poder utilizar el anterior, después de haber dado muestras de que se ha producido una renovación de su existencia y de que se ha hecho acreedor a la antigua denominación, Amadís de Gaula (Cacho Blecua 1987, 147).

Per contra, don Quijote no canvia de nom, sinó que conserva el de Caballero de la Triste Figura, suposem que perquè feia poc que havia adquirit aquesta denominació i que, a més, li venia bé per a aquesta etapa d'imitació d'Amadís.

Tenint en compte el panorama que se'ls presenta, com passen els nostres herois els seus dies d'amargura? No cal ni dir que de tan tristos com estan no tenen apetit, dormen poc i inverteixen la major part del seu temps en resar i lamentar-se per l'amor perdut. Quant a Amadís, que viu com pot, es plany de la seua poca fortuna i «consumiendo sus días en lágrimas y en continuos dolores» (Rodríguez de Montalvo 1987, II, 48, 711), pensa en Oriana i evita, al capdavant, tot tipus de contacte amb la resta del món. Per la seua banda, don Quijote, com a bon imitador, també ocupa el temps en resar, sospirar per l'amor perdut, escriure versos i cridar les divinitats dels boscos.

Després dels patiments passats, els joves acaben tan desmillorats que, aparentment, queden impossibles de reconèixer. Fixem-nos, per exemple, en l'estat en què Sancho troba don Quijote quan, suposadament, torna d'entregar la carta a Dulcinea «que si como tardó tres días [Sancho], tardara tres semanas, el Caballero de la Triste Figura quedara tan desfigurado que no le conociera la madre que lo parió» (Cervantes 2001, I, cap. 25, 294).

En contraposició a això, la història del reconeixement de Beltenebros com a Amadís és més llarga. D'aquesta manera, malgrat que, des de l'abandó del jove heroi, els seus companys i la gent de la cort es posen a buscar-lo incessantment; com sabem, el trist cavaller s'havia reclòs en una illa recòndita. Un parell d'elements contribuïren de manera cabdal al descobriment del cavaller. El primer és una cançó que Beltenebros canta i una dama coneguda de la cort de Lisuarte –Corisanda–, que voltava per la zona de retirada, l'escolta i, més tard, quan coincideix amb Oriana, aquesta en reconeix la melodia, fins al punt que: «La canción se convierte en auténtico mensajero que pone en comunicación a los dos amantes, misión desempeñada por la poesía del héroe» (Cacho Blecua 1979, 228). El segon element és una cicatriu que li havia fet Arcaláus el Encantador, el seu major enemic, i que, malgrat l'estat desmillorat del cavaller, serveix a la Doncella de Dinamarca per a reconèixer Amadís: «La herida se convierte en reconocimiento y en reconocimiento de un acto realizado por amor y por la persona más querida» (Cacho Blecua 1979, 231). No deixa de ser significatiu el fet que el

reconeguen per una ferida feta pel seu arxienemic, contra qui lluitava per a salvar la seua estimada (cap. 35).

En últim terme, atendrem el darrer aspecte de la penitència: la conclusió del passatge en què els cavallers es restableixen i recuperen la identitat gràcies a les seues estimades. Quant a Amadís, el seu escuder Gandalín esbrina que tot havia estat un malentès provocat pels comentaris inoportuns i mal interpretats del nan Ardián, equivocació que l'escuder explica a Oriana; davant d'això, ella se'n penedeix i escriu una carta de reconciliació a Amadís (cap. 53). Respecte de la novel·la de Cervantes, la seua penitència acaba gràcies a la intervenció de Sancho, el barber, el capellà, Cardenio i Dorotea (cap. 30). El capellà i el barber ideen per a l'*bidalgo* una nova aventura que el distraiga i li faça oblidar l'actual: la princesa Micomicona –que és realment Dorotea– té el seu regne amenaçat per la presència d'un gegant i necessita l'ajuda d'un cavaller per a recobrar els seus territoris. Don Quijote segueix el codi cavalleresc d'ajudar els menesterosos i les donzelles en perill i cau en el parany que els seus veïns li havien preparat.

A més a més, en el *Quijote* es pot considerar que hi ha una digressió, perquè el protagonista s'involucra per a resoldre el conflicte de Micomicona i tarda encara diversos passatges a anar a visitar la seua estimada Dulcinea. En aquest parèntesi es resolen les històries secundàries de Cardenio i Dorotea, entre d'altres, en la posada de Juan Palomeque (paua narrativa que deté momentàniament el fil argumental principal). En aquest sentit, en la narració de Montalvo, malgrat la resolució del conflicte, hi ha una *amplificatio* que retarda el desenllaç del passatge. Primerament, de camí a Miraflores es troba a Cuadragante –cavaller que havia amenaçat el rei Lisuarte– a qui deixa fora de combat (cap. 55). Després, lluita contra una desena de cavallers per alliberar Leonoreta –germana d'Oriana– que havien segrestat. Més avant, encara venç dos gegants enemics –Framongomadán i Basagante– que li ixen al pas. Ara sí, resoltes les interferències, ja no troba cap entrebanc que li impedisca arribar als braços d'Oriana (cap. 56).

### 3. *TIRANT LO BLANC*: UNA NOVA PERSPECTIVA PENITENT?

Com ja s'ha comentat, els episodis africans del *Tirant lo Blanc*<sup>16</sup> també poden ser interpretats com una fase penitent en la vida del protagonista.

16. El text de l'obra que ofereixen les primeres edicions (València 1490 i Barcelona 1497) no es divideix explícitament en parts, però, atenent els continguts i els escenaris en què es desenvolupa l'acció, se'n poden establir cinc i la quarta correspon a la croada militar i religiosa de Tirant a Àfrica (cap. 296-413) (ALEMANY 2007, 35).

Concretament, el passatge s'inicia quan la Viuda Reposada, enamorada de Tirant, li prepara un parany i li fa creure que Carmesina li és infidel amb el negre Lauseta perquè disfressa Plaerdemavida del negre i la incita a fer-li bromes amoroses a la princesa. El cavaller, que ho veu tot a través d'una combinació d'espills, creu que realment Carmesina manté amors deshonestos amb l'hortolà. Desesperat, busca el negre i el mata (caps. 266-286). Aquest episodi és el desencadenant de la part africana de la novel·la, ja que Tirant i Plaerdemavida, que es trobaven en una nau, acaben naufragant al nord d'Àfrica com a conseqüència d'una fortuïta tempesta (cap. 296).

La crítica ha abordat sovint aquest tema, per exemple, Alemany (1997, 222) afirma que en els últims dies del protagonista en la cort de Constantinoble «es produeix una davallada notòria en la, fins a aquest punt, imparabile ascensió *in crescendo* de l'heroi». Així és, Tirant abandona les seues obligacions i, a més, es comporta de manera impròpia per a un cavaller, ja que desconfia de la princesa i assassina Lauseta a sang freda.

Si comparem el passatge amb les penitències ja explicades, els cavallers fan expiació per certs problemes amb les seues dames que no es resolen en el moment, però Tirant ha de fer una penitència redemptora per les culpes que ha comés. És per això que entenem que el purgatori africà de Tirant no inclou només un element de penitència amorosa, sinó també un altre de càstig per una conducta errònia. Encara hem de tenir present que la part africana del Tirant aporta, a més, altres factors d'interés, una bona mostra és que s'aprofita l'estada del protagonista en terra d'infidels per a portar a terme una croada i aconseguir efectius militars que lluiten a favor dels interessos grecs al final de la novel·la.

En aquest marc, un dels primers aspectes que s'han d'apuntar és el fet que Tirant canvia el seu nom per Blanc<sup>17</sup> només arribar a la costa africana (cap. 301). Això és significatiu precisament en aquest episodi perquè entra en la pràctica dels cavallers penitents, tot i que convé assenyalar que el jove bretó volia també amagar la seua identitat per por a caure presoner dels enemics mahometans. En canvi, Amadís i els seus continuadors mudaven el nom amb una altra finalitat, la d'iniciar una nova vida i deixar enrere l'anterior, cosa que dóna peu al seu renaixement posterior.

A Àfrica, Tirant ha de superar dues proves decisives, una de caràcter amorós i una altra de militar. En la primera d'aquestes, Maragdina, princesa de Tremicén, que estava enamorada de Tirant, el requereix d'amors. Per

17. Cal apuntar que, segons Hauf (MARTORELL 2005, 1106), el nom «Blanc» també té el significat simbòlic de «nuu, descobert», que al·ludeix al fet de llevar-se la roba que portava, tal com havien fet Amadís i don Quijote, i adoptar la vestimenta mora.

descomptat, el cavaller bretó, ja en procés de redempció, rebutja la proposta de fidelitat a Carmesina:

Gran temps ha que yo ame una donzella de gran stima, e ella per semblant a mi. E seria gran defalt meu que per ella ésser tan virtuosa, que ha servada tanta virtut de honestat devers mi, que yo cometés tan gran maldat devers ella, ni li fallís en ses amors. Ans permetria la mort que tal cars se pogués dir de mi (Martorell 2005, cap. 323, 1167).

Després d'aquesta primera temptativa, i tal com sosté Hernández i Ortega (2005), el protagonista en terres africanes es fa capità cristià de les tropes, el més alt grau militar que podria rebre, igual que a Constantinoble va aconseguir ser capità general de l'exèrcit abans de lliurar-se gairebé exclusivament als plaers de l'amor. Dit d'una altra manera: «Tirant és empès cap a un món de penitència, les terres africanes, on haurà de començar des de zero. L'heroi recupera el comportament virtuós que fins ara havia caracteritzat la seua actuació i aconseguix conquistar tota la Barbaria» (Perujo 2005, 265).

De tot això es pot extraure que Martorell canvia de prioritats literàries, ja que decideix que prevalga un concepte «superheroic» de Tirant, encara que siga en detriment de la versemblança; cosa que abans no havia passat en tota la novel·la, on sempre se'ns mostrava un personatge de mesures molt humanes, en canvi ara s'hiperbolitza la seua figura. Respecte dels fets de guerra, el cavaller triomfa en dues vessants: militar i evangelitzadora. Observem que, a partir de la cristianització de Maragdina i del rei Escarriano, Tirant enceta una sèrie de conversions massives que acaben fent del nord d'Àfrica unes terres cristianes.

Si reprenem el fil de l'argument, hem deixat un personatge de banda que té un paper molt rellevant a l'hora de recuperar a Tirant per a la causa de Constantinoble. Parlem de la donzella Plaerdemavida qui passà tres anys captiva dels moros nord-africans. Però un dia, Montàgata, la ciutat on vivia, és assetjada pels cristians capitanejats per Tirant, ella ho descobreix i es decideix a intervenir per a evitar el desastre presentant-se com a ambaixadora davant del cavaller.

Llavors, Tirant i Plaerdemavida mantenen llarguíssims diàlegs, en els quals la dama no es dona a conèixer fins al capítol 357, quan recorda a Tirant el seu passat i la seua enamorada Carmesina per tal d'afeblir-li el cor: «¿E no est tu aquell príncep del linatge de Roqua Salada que entrí en batalla aquella plasant nit dins lo castell de Malvehí ab aquella sereníssima princessa, la bella Carmesina?» (Martorell 2005, cap. 357, 1258).

Davant d'això, Tirant, en recordar Carmesina, es desmaia fent témer a tothom que havia mort, però Plaerdemavida, sabia que si li tocava un

osset que tenia a l'orella recuperaria la consciència i, així, Tirant es desperta preguntant-li qui era i com coneixia els seus amors amb Carmesina. Aleshores, Plaerdemavida descobreix la seua personalitat i s'abracen contents de retrobar-se (cap. 366). Si parem atenció, aquesta escena d'anagnòrisi connecta amb els elements de reconeixement de l'*Amadís* a què ens hem referit anteriorment: la cançó que compon i la cicatriu que li havia quedat arran de la ferida que li havia fet el seu enemic; ambdós, elements peculiars que també contribueixen a la descoberta del protagonista.

Com hem pogut comprovar, la funció de Plaerdemavida en la part africana del *Tirant* va més enllà de fer penitència, ja que és també qui fa que Tirant recorde més vivament Carmesina i s'esforce intensament en tornar a l'Imperi Grec, salvar-lo de l'amenaça turca i casar-se amb la seua estimada<sup>18</sup>. Per això, es pot considerar que la jove Plaerdemavida en aquells indrets suplanta, en certa manera, el personatge de la princesa.

Una última qüestió que convé assenyalar respecte del *Tirant*, i que ja hem dit en relació a l'*Amadís* i a *Don Quijote*, és el paper que desenvolupen alguns missatgers que connecten els enamorats a través de diferents epístoles. En el cas del *Tirant*, gràcies a Melquisedec, espòs de la reina de Montàgata, que és enviat a Constantinoble com a ambaixador, Tirant i Carmesina fan les paus per carta (cap. 392 i 398). Al mateix temps, l'Emperador de Constantinoble aprofita també per a escriure a Tirant i demanar-li que torne aviat a l'imperi i que el salve de l'amenaça turca (cap. 396).

Per concloure, al llarg de tot aquest recorregut hem pogut veure com passa Tirant el seu període d'expiació, tot enfrontant-se a l'Àfrica a diferents reptes: una prova de fidelitat amorosa cap a la seua estimada i un seguit d'afers bèl·lics que resol adequadament amb la consegüent millora com a cavaller. Assistim, doncs, a la regeneració de Tirant com a amant i com a militar cristià.

#### 4. PECULIARITATS DE L'EPISODI RESPECTE DEL TÒPIC ORIGINAL

A continuació, encetem un altre apartat en què donem cabuda a aquells aspectes de l'*Amadís*, el *Tirant* i el *Quijote* que presenten alguna divergència respecte de l'esquema o del cànon més aina tradicional del procés penitent i que configuren, al capdavant, algunes de les particularitats de cada obra.

D'entrada, fem referència a una qüestió que presenta Montalvo. Cal recordar que la penitència amorosa té el seu origen en la penitència religiosa

18. Vegeu LLORCA SERRANO 2011.

en què el pecador emprén un trajecte de peregrinació a través del qual es van reconeixent les faltes i es resa per aconseguir la redempció, una vegada superada la pena imposada. D'aquesta manera, s'adapta la penitència sentimental, en la qual qui comet una falta amorosa busca el perdó de la seua parella, tal com recollí primer la literatura artúrica, amb la característica que se'n secularitzava el component religiós<sup>19</sup>.

Vist això, un dels trets distintius de l'*Amadís* és que s'hi recupera el factor diví originari arran de l'aparició de la figura d'un guia espiritual, Andalod, que és qui dirigeix el procés expiatori del jove i a qui Amadís es lliura voluntàriament (cap. 48). I és que la inclusió d'aquest component en el periple del cavaller és tan evident que la crítica de l'obra castellana afirma amb contundència que «Beltenebros, tras su estancia en la Peña Pobre, ha asumido un carácter religioso casi inexistente con anterioridad» (Avalle-Arce 1984, 240). Ara bé, cap narració cavalleresca posterior –ni tan sols les continuadores del cicle amadisià– no recollirà el personatge ermità<sup>20</sup> en aquesta funció, ni, per descomptat, aportarà cap atmosfera religiosa o espiritual en el sentit penitent esmentat. Per tant, ni en el *Quijote* ni en el *Tirant* es troba aquesta particularitat.

Tot seguit, atenem a un paral·lelisme argumental sobre la irrupció d'una tempesta, fet que capgira i condiona la penitència d'Amadís i de Tirant. Així és, una tempesta –personificació de Fortuna<sup>21</sup> i del destí de les històries– és l'encarregada d'endur-se el jove bretó cap al purgatori esmentat de les terres africanes (cap. 299). En canvi, en l'*Amadís* una tempesta produeix l'efecte justament contrari al proposat per Martorell, ja que arrossega fortuïtament a les costes de la solitària illa de la Peña Pobre a la Doncella de Dinamarca, missatgera de la bona nova amb què Oriana posava fi al malentès amorós i demanava la represa de la relació amb Amadís:

Y esto fue que la mar embravescida, la tormenta sin comparación les ocurrió, así que andando por la mar sin gobernalles, sin concierto alguno, [...] en la fin, una mañana, al punto del alva, al pie de la Peña Pobre, donde Beltenebros era, arribaron (Rodríguez de Montalvo 1987, II, cap. 52, 740).

19. Vegeu AVALLE-ARCE 1984, 166 i AGUILAR PERDOMO 2001, 128.

20. Per a una anàlisi desenvolupada d'aquesta figura en el conjunt de les obres, vegeu PASTOR CUEVAS 1993 i SORIANO 2011.

21. Vegeu aproximacions més detallades de Fortuna en el *Tirant* en PERUJO 1995; MANZANARO 1995-1996 i, del *Tirant* i l'*Amadís*, en SORIANO (en premsa).

Com veiem, l'element marítim<sup>22</sup> adquireix rellevància argumental fins al punt de condicionar, en uns casos l'allunyament i la separació de la parella, mentre que en d'altres esdevé l'única opció de reunir-se amb el cavaller que de cap altra manera hauria trobat i, per tant, el jove heroi hauria acabat els seus dies sense cap aspiració a la vida i, el que és pitjor, sense saber-se perdonat i estimat per aquella que li tenia pres el cor.

Ara fem esment d'un aspecte que atén a la natura intrínseca de l'*Amadís*. Concretament, remarquem l'atmosfera fantàstica d'aquest llibre de cavalleries<sup>23</sup> gràcies a un parell d'elements que simbolitzen, en clau d'anticipació, el primer cas, i de corroboració, el segon, l'inici-final de la desavinença d'Amadís i Oriana. Així, justament abans de desencadenar-se el malentès i la ruptura, reapareix en la història l'espasa que Briolanja havia regalat a Amadís en la seua coneixença i que s'havia partit en tres trossos. Açò ens avançava, d'una banda, que Briolanja irrompia de nou i s'immisciria amb repercussió en la parella d'enamorats, fins al punt de suposar-ne la separació. L'espasa partida evoca el triangle amorós que sorgeix i que origina la penitència del cavaller.

Quant al segon element que avançàvem, se situa al final del procés penitent, poc després de la retrobada d'Amadís i Oriana, en què apareix un vell a la cort que els ofereix fer una prova màgica que mesura la lleialtat amorosa dels enamorats (cap. 56): la dama ha de fer florir un mocador amb flors pansides, mentre que el cavaller ha de desembeinar una espasa que era la meitat de foc i fer-la tota cristallina. Aquest repte és superat per la jove parella amb escreix (cap. 57), tot esdevenint els primers a passar la prova, cosa que no palesava sinó el seu amor sincer i honest<sup>24</sup>.

A més, sense deixar aquest apunt particular sobre els elements meravellosos de l'obra, encara hauríem d'esmentar un parell de somnis premonitors que pateix el protagonista<sup>25</sup>. Amb el primer (cap. 45) se li avançava,

22. En aquest sentit, convé apuntar que la crítica ha observat relacions entre el *Tirant* i l'*Amadís* Avall-Arce en l'augment dels espais marítics (AVALLE-ARCE 1985, 25 i 1993, 14). D'aquesta manera, no és d'estranyar que Montalvo, en la seua refosa del mite, faça servir un element, si bé, amb una finalitat oposada.

23. Quant a la caracterització de les obres dins del gènere de les narracions cavalleresques, remetem a la coneguda dicotomia que Martí de RIQUER (1964, III: 249) establí, tot diferenciant-hi els llibres de cavalleries –caracteritzats pel component fantàstic i increïble– de les novel·les cavalleresques –en les quals hi regna la mesura i la versemblança.

24. Tot i que, per a cloure la història i donar pas al matrimoni final, encara superaran de bracet una última prova més contundent com és la de l'arc dels lleials amadors i la càmera secreta de l'Ínsula Firme que els condecorarà com els nous senyors de l'illa.

25. En aquest sentit, remarquem les idees de Gracia ALONSO (1991, 30-31) sobre el destí heroic d'Amadís en relació als somnis reveladors o de presagi.



de nou, la desgràcia amorosa que l'esperava, ja que la nit anterior somià, pràcticament, la seua etapa com a Beltenebros. Per contra, a la Peña Pobre, poc abans de rebre la notícia del perdó, i a causa de la poca alimentació, se li avança oníricament en clau la seua renaixença com a cavaller i el seu retorn amb Oriana<sup>26</sup> (cap. 48).

Si continuem amb una altra peculiaritat, ara del *Tirant*, cal accentuar el fet que, mentre la princesa Oriana és qui percep la suposada falta sentimental d'Amadís, en l'obra catalana és l'heroi qui rep el colp amarg de l'engany de l'amada, de manera que s'intercanvien els rols. De fet, els sentiments que expressen Oriana i Tirant després del suposat engany són molt semblants.

Primer, fem referència a un passatge de la carta en què Oriana transmet el seu dolor a Amadís:

Mi ravisosa quexa acompañada de sobrada razón [...] encubrir no puede contra vos el falso y desleal cavallero Amadís de Gaula, pues ya es conocida la deslealtad y poca firmeza que contra mí, la más desdichada y menguada de ventura sobre todas las del mundo, havéis mostrado (Rodríguez de Montalvo 1987, II, cap. 44, 676).

Comparem-lo ara amb les paraules que Tirant retrau a la princesa:

—O quant més que altre cavaller me poria dir benaventurat si en la magestat vostra se fos aturada tal amor com en vostres paraules referiu, car viuria content e en festa contínua. Mas la fortuna adversa me volta la roda, que en l'altaes vostra no s'i troba fermetat neguna, [...] E una poca sperança que de excel·lència vostra m'és restada, me ha levat en alt (Martorell 2005, cap. 270, 1014).

També, i com ja hem vist, Tirant fa penitència perquè comet errades que un cavaller no es pot permetre, com és el fet de dubtar de la fidelitat de la seua enamorada i, en lloc de distanciar-se de tothom i passar aquest tràngol de desengany ell sol i aïllat —que és el que fan Amadís i don Quijote, en certa mesura— Tirant reacciona de la pitjor de les maneres possibles, es deixa emportar per la ràbia i mata Lauseta, que era innocent. Així, el jove bretó, veritablement, s'ha de regenerar com a cavaller per les faltes comeses; mentre que Amadís i don Quijote s'autoinculpen ells mateixos, tot i que per motius diferents.

26. Vegeu CACHO BLECUA (1979, 215-225) per a unes acuradíssimes interpretacions dels somnis i la seua relació amb la realitat esdevinguda.

Amadís s'autoinculpa perquè no és capaç de culpar Oriana, ni de dubtar d'ella, el cavaller és cegament fidel a l'amada, creu que ella ho fa tot bé i que no es pot equivocar mai, és l'ideal de bellesa i de perfecció: «Oriana, mi señora, nunca erró en cosa ninguna; y si yo muero es con razón, no porque lo yo merezca, mas porque con ello cumplo su voluntad y mando» (Rodríguez de Montalvo 1987, II, cap. 48, 703-704).

En canvi, don Quijote fa penitència perquè vol demostrar a Dulcinea l'amor que li professa. En realitat, el cavaller manxec sembla que no entén l'essència del tòpic perquè la seua expiació no parteix d'un desengany amorós, sinó d'una invenció pròpia. Per tant, don Quijote no tenia perquè fer penitència i si la fa és només per incorporar una nova aventura cavalleresca al seu repertori. Vegem com ho explica Riley (1989, 114): «La imitación de Amadís [per part de don Quijote] carece de todo propósito racional fuera de la imitación por la imitación misma; no es adecuada a las necesidades del imitador y sólo logra ser superficial y cómica».

És cert, la finalitat última de don Quijote en aquest passatge és imitar el model d'Amadís, encara que amb les peculiaritats que el caracteritzen. El cavaller arriba a Sierra Morena per atzar, allà coneix Cardenio i el seu retir amorós i, amb aquesta inspiració, decideix ell fer-ne també un. Evidentment, el model no podia ser Cardenio, sinó que havia de ser algun gran heroi de la vella cavalleria i, finalment, es decanta per imitar Amadís. En definitiva, l'*bidalgo* adapta i sintetitza la penitència amadisiana.

Un altre punt important que s'ha de tractar, i que ja apuntava també Riley en la cita d'adés, és la funció còmica que té la penitència de don Quijote dins la novel·la de Cervantes. Per a Vitulli (2005, 9), «la imitación del modelo: el resultado es la irrisión, la parodia», i no li falta raó perquè és cert que el component de comicitat i paròdia és indestriable de moltes de les gestes cavalleresques que don Quijote realitza i aquest episodi no n'és una excepció. La imitació que es fa d'Amadís és paròdica, encara que l'*bidalgo* s'enteste a defensar sempre que el seu propòsit no és, en cap cas, irrisori, sinó que és absolutament seriós i és el que li pertocava a un cavaller errant. Així li ho fa saber a Sancho: «Todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería» (Cervantes 2001, I, cap. 25, 281).

Per a il·lustrar-ho, fixem-nos en la carta que don Quijote escriu a Dulcinea. Aquesta epístola és plena de convencions i copia en tot moment els arquetipus del gènere dins el que són les narracions cavalleresques. Però tot es transforma quan la carta arriba a mans de Sancho, que la perd i més tard, quan l'ha de repetir de memòria davant del capellà i el barber, ho fa de tal manera que ja res significava el que don Quijote volia dir, sinó que havia canviat el sentit de tot, confonent paraules i mudant l'ordre dels

elements. És, en conclusió, una burla de les cartes que s'enviaven els enamorats cavallers medievals i les seues donzelles:

«alta y sobajada señora» [...] «el llego y falto de sueño, y el ferido besa a vuestra merced las manos, ingrata y muy desconocida hermosa», y no sé qué decía de salud y de enfermedad que le enviaba, y por aquí iba escuriendo, hasta que acababa en «Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura» (Cervantes 2001, I, cap. 26, 296).

Una última idea que hem d'assenyalar respecte del *Quijote* és que, encara que l'eix central de la penitència és la imitació d'Amadís de Gaula, hi ha una gran quantitat d'històries secundàries inserides dins la trama principal. Aquestes històries no són protagonitzades per don Quijote, però estan relacionades molt directament amb els desenganys amorosos i els conseqüents retirs posteriors. Parlem, òbviament, dels episodis en què Cardenio i Dorotea expliquen els seus relats vitals i del desenllaç d'aquestos a la venta de Juan Palomeque (caps. 32-46). Com ja havíem anunciat, no ens trobem només amb una mostra de penitència al *Quijote*, sinó amb dues, ja que Cardenio també s'ha allunyat de la societat, desencantat, com a conseqüència del malentès amorós que ha patit amb Luscinda.

## 5. CLOENDA

Arribats a aquest punt fem una retrospectiva per a realçar els aspectes més rellevants que s'han derivat d'aquest estudi. Així, hem traçat una panoràmica que accentua la importància que té per a la vida d'un cavaller el pas per un període de penitència i el seu posterior renaixement.

En primer lloc, hem d'al·ludir a l'evolució del tòpic que parteix de la matèria de Bretanya i que s'arplega en l'*Amadís* per a constituir-ne l'arquetipus. Els llibres de cavalleries castellans continuadors d'*Amadís*<sup>27</sup>, exageren el model i en creen un de nou sense rerefons cristià, però més cridaner quant a les seues actuacions. Finalment, arribem a la paròdia de les narracions cavalleresques i don Quijote ens mostra com ridiculitzar a través de la paròdia el cànon establert.

Tanmateix, Amadís, don Quijote i Tirant tenen concomitàncies en els seus retirs: tots s'aboquen inevitablement a la penitència, però, alhora, es diferencien en el sentit que Amadís fa una penitència amorosa provocada per un malentès amb Oriana. Don Quijote, per la seua banda, passa per un

27. Per a més informació sobre quins llibres de cavalleries castellans recullen també aquest passatge, vegeu AGUILAR PERDOMO (2001, 127).

moment d'expiació també amorosa a imitació d'Amadís, però sense motiu real, afronta aquesta experiència perquè creu convenient completar els esquemes cavallerescos. En canvi, en el *Tirant* es recull una penitència amorosa produïda per un engany que la Viuda Reposada prepara per a l'heroi i que, segons ho vulguem entendre, es pot concebre com un malentés o bé com una falta de Tirant, que no reacciona de la manera adient. Malgrat tot, aquesta volta trobem un nou component que cobra importància i que fins el moment no es contemplava: la penitència té un clar regust a càstig perquè el protagonista ha obrat en contra no només dels preceptes cavallerescos, sinó també de tota conducta humana i cristiana acceptables. D'altra banda, aquest periple africà no l'hem de llegir només reduint-lo a la qüestió penitent i de càstig per al protagonista. El passatge esmentat també afecta, en un plànol més ampli, al devenir de la novel·la, ja que es cristianitza tota la Mediterrània i s'arreglen tropes per a la batalla final contra els turcs a Constantinoble, fet que implica una certa desviació del tòpic inicial.

Un punt de contacte que comparteixen les dues obres no paròdiques del gènere és el fet que perceben l'etapa citada com un toc d'atenció al cavaller perquè implica un acomodament en els seus quefers, és a dir, el cavaller perd l'ambició per nous reptes. A més, després de superar aquesta difícil prova, ambdós personatges milloren com a cavallers i com a amadors, la redempció, per tant, els fa prosperar a llarg termini.

Si ho concretem, pel que fa a Amadís, no incloïa aspiracions més altes en els seus projectes, per això apareix aquesta advertència del destí –dissfressada de penitència amorosa amb una recuperada flaire devota– que el porta a reflexionar sobre la seua situació; en definitiva, l'estimula a prendre de nou les regnes de la vida amb una sèrie de passos i de fases que l'han convertit en el fixador més proper del tòpic de cavaller penitent.

En el cas de *Tirant*, el més destacable és que la penitència implica també un component reprensiu, ja que s'estava dedicant en excés als temes cortesans i amorosos, tot deixant de costat les seues obligacions guerreres, a més, dubta de la fidelitat de Carmesina i mata l'innocent Lauseta. Com ja s'ha vist, la funció de la part africana del *Tirant* va més enllà de la figura del cavaller penitent d'amor, ja que el protagonista aprofita l'avinentesa per a reclutar un exèrcit de conversos per a la batalla final de Constantinoble contra els turcs i evangelitzar tot el nord d'Àfrica, amb la qual cosa aconseguix una mediterrània cristiana.

Si centrem ara la nostra atenció en *Don Quijote*, l'*hidalgo* no té motiu per a fer penitència, ja que no ha tingut cap problema en la seua relació fictícia amb Dulcinea. Però a Sierra Morena, coneix Cardenio, gràcies al qual recorda el passatge penitent de les narracions cavalleresques i, llavors, a imitació d'Amadís, decideix endinsar-se en aquesta nova aventura. Ara bé,

com sol succeir en la novel·la cervantina, el component còmic i de paròdia del model té un paper fonamental. La realitat cavalleresca de don Quijote xoca frontalment amb els pensaments de Sancho Panza i del món real, aquesta contraposició ajuda també a crear aquesta atmosfera irrisòria.

Comptat i debatut, si una cosa ens ha de quedar clara d'aquest episodi de la vida dels cavallers és que, el fet de deixar el món anterior, ajuda en el buidament del protagonista encarat a un futur redemptor en què el passat estiga apartat del seu horitzó. Finalment, això també incideix en la renaixença com a herois en un moment en què ho deixen tot enrere –armes, cavall, roba i nom– per a recuperar-ho, posteriorment, tot i que ha canviat el més important: el seu portador, el nucli del cavaller.

#### BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR PERDOMO, M.<sup>a</sup> del Rosario. «La penitencia de amor caballeresca: *Lisuarte, Florambel, Felixmarte* y otros enfermos de amor». En ACEBRÓN RUIZ, Julián (ed.). *Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron. Estudios sobre la ficción cavalleresca*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001, pp. 125-150.
- ALEMANY, Rafael. «Al voltant dels episodis africans del *Tirant lo Blanc* i del *Curial e Güelfa*». En BARBERÀ, Jean Marie (ed.). *Actes del Col·loqui Internacional Tirant Lo Blanc: L'arbor de la novel·la moderna europea: Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 219-231.
- *Introducció al Tirant lo Blanc*. Alzira: Editorial Bromera, 2007.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. «La penitencia de Amadís en la Peña Pobre». En AGÜERA, Victorio i Nathaniel B. SMITH (eds.). *Josep Maria Solà-Solé: Homage, homenage, bomenatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*. Barcelona: Puvill, 1984, 2, pp. 159-170.
- «*Tirant lo Blanc, Amadís de Gaula* y la caballeresca medieval». En BOUDREAU, Harold L. *Studies in Honor of Summer M. Greenfield*. Lincoln (Nebraska): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985, pp. 17-31.
- «*Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*». México: Fondo de Cultura Económica, 1990. Lengua y Estudios Literarios.
- «*Amadís de Gaula-Tirant lo Blanc: Tirant lo Blanc-Amadís de Gaula*». *Actes del Symposium Tirant lo Blanc (Barcelona, 1990)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, pp. 7-19.
- BURTON, David G. «Peña Pobre to Sierra Morena: Cervantes Inversion of a Model». *Romance Languages Annual. Purdue Research Foundation. West Lafayette. Indiana*, 1990, 2, pp. 358-361.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa editorial/Universidad de Zaragoza, 1979.
- «Introducción» a RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*, 1. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 19-126.

- CANTAVELLA, Rosanna. «Terapèutiques de l'amor hereos a la literatura catalana medieval». En ALEMANY FERRER, Rafael, Antoni FERRANDO FRANCÉS i Lluís B. MESSUER (eds.). *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, 2. Barcelona/Alacant/València/Castelló: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Universitats d'Alacant, València i Jaume I, 1993, pp. 191-207.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- CLIMENT TERRER, Federico. «La penitencia de Beltenebros». En CLIMENT TERRER, Federico. *Enseñanzas del Quijote*. Barcelona: talleres tipográficos de Mariano Galve, 1916, pp. 111-118.
- FINELLO, Dominick L. «En la Sierra Morena: Quijote I, 23-26». En GORDON, Alan M. y Evelyn RUGG (eds.). *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto. Department of Spanish and Portuguese, 1980, pp. 242-244.
- HERNÁNDEZ ORTEGA, Josep. «Tirant a Àfrica: la regeneració de l'heroi». *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 2005, 8. [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.8/Article\\_Hernandez\\_Africa.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.8/Article_Hernandez_Africa.htm) (4 maig 2011).
- HUTCHINSON, Steven. «Las penitencias de don Quijote y Sancho Panza». En BIRMINGHAM, Jules Whicker (ed.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, 2. Birmingham, UK: Dept. of Hispanic Studies, The University of Birmingham, Doelphin Books, 1998, pp. 292-301.
- GRACIA ALONSO, Paloma. *Las señales del destino heroico*. Barcelona: Montesinos, 1991.
- «El Amadís de Gaula entre la tradición y la modernidad: Briolanja en la Ínsola Firme». En CARRO CARBAJAL, Eva Belén, Laura PUERTO MORO i María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.). *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 135-146.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. «El desenlace del «Amadís» primitivo». En LIDA DE MALKIEL, María Rosa (ed.). *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: EUDEBA, 1969, pp. 149-156.
- LLORCA SERRANO, Magdalena. «Sobre el caràcter no arquetípic del *Tirant lo Blanch*: el cas de Plaerdemavida». En Fradejas Rueda, José Manuel, Déborah DIETRICK SMITHBAUER, Demetrio MARTÍN SANZ i M.<sup>a</sup> Jesús DIEZ GARRETAS (eds.). *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, II. Valladolid: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Valladolid, 2011, pp. 1147-1157.
- MANZANARO BLASCO, Josep Miquel. «L'altra protagonista: Fortuna versus *Tirant lo Blanch*». *Revista de Llenguas i Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, 1996-1997, 5, pp. 89-107.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.

- MARTORELL, Joanot. *Tirant lo Blanch*. Editado por Albert Hauf. València: Editorial Tirant lo Blanch, 2005.
- MORROS, Bienvenido. «Amadís y don Quijote». *Criticón*, 2004, 91, pp. 41-65.
- PAGÁN, Flor María. «Geografía, ansiedad e “imitatio” en la penitencia de la Sierra Morena». *Neophilologus*, 1997, 81, pp. 555-562.
- PASTOR CUEVAS, María Carmen. «Tipología del ermitaño: ficcionalización y función en los libros de caballerías hispánicos (*Zifar, Amadís, Tirante el Blanco*)». En NASCIMENTO, Aires A. i Cristina ALMEIDA RIBEIRO (eds.). *Actas IV Congresso Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1991)*, 4. Lisboa: Cosmos, 1993, pp. 35-40.
- PERUJO MELGAR, Joan M. *La coherència estructural del «Tirant lo Blanc»*. Alacant: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Educació i Ciència/Institut de Cultura Juan Gil-Albert (Diputació d'Alacant), 1995. Textos Universitaris.
- RILEY, Edward C. *Introducción al «Quijote»*. Barcelona: Editorial Crítica, 1989.
- RIQUER, Martí de. *Història de la literatura catalana*, 3. Barcelona: Editorial Ariel, 1984 [1964].
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Editado por Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra: 1987. Letras Hispánicas.
- SORIANO ASENSIO, Joan Ignasi. «Els personatges secundaris en el *Tirant lo Blanc* i en l'*Amadís de Gaula*». *Catalan Review*, 2011, 24, pp. 139-152.
- «La fortuna en el *Tirant lo Blanc* y en el *Amadís de Gaula*: aproximación comparativa». En *Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*. Universidad de Oviedo, en prensa.
- TENORIO TENORIO, Alejandro. «La penitencia de Sierra Morena». *La aventura espeleológica de don Quijote, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento (Lemir)*, 2005, pp. 63-74. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Estudios/Tenorio/AlejandroTenorio.pdf> (4 maig 2011).
- VITULLI, Juan M. «Máquina de penitencia: don Quijote y su imitación en Sierra Morena». *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. Vanderbilt University, n.º 2, octubre 2005. <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=13&layout=html> (19 abril 2011).