

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum I

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 10**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrès (10é. 2003. Alacant)
 Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castellà i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Pizà

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),
 Museu Municipal de l'Almodí, Xàtiva
 Imprimeix: TÁBULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum I): 84-608-0303-1

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

ARTÚS I ESPÈRCIUS O EL CULTE AL MERAVELLÓS EN EL *TIRANT LO BLANC**

És un fet que, encara a hores d'ara, gaudeix d'un predicament notable, especialment entre la crítica literària catalana, la dicotomia *llibres de cavalleries / novel·les cavalleresques*, establerta i sostinguda per Martí de Riquer (1947: *85-*92; 1964: 707-712; 1990: 70-71), i això sense perjudici de la molt més matisada classificació de la literatura cavalleresca proposada recentment per José Manuel Lucía Megías (2002: 27-34), si bé referida a les lletres castellanes del s. xvi. Segons Riquer, els *llibres de cavalleries* són obres amb una trama inversemblant, poc o gens respectuoses amb les lleis de la causalitat, protagonitzades per personatges fantàstics o sobrehumans i situades en un marc d'espai i de temps imprecís o fabulós, tal com s'esdevé en el *roman arthurien* i en els seus descendents prosístics. Al seu torn, les *novel·les cavalleresques* presenten un argument versemblant i sotmés a les regles de la causalitat, estan protagonitzades per personatges de factura humana i se situen en unes coordenades cronològiques i geogràfiques perfectament identificables, tal com palesen les novel·les quatrecentistes catalanes *Tirant lo Blanc*, *Curial e Güelfa* o la *Història de Jacob Xalabín*. Aquesta classificació riqueriana té el seu aval més antic i prestigiós en Miguel de Cervantes, qui, com és sabut, en el cèlebre escrituri de la biblioteca de don Quixot, fa dir al cura, en relació al *Tirant*, que «por su estilo, es éste 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 deste género carecen» (Cervantes 1979: I, 117), en clara al·lusió a la versemblança dominant en l'obra de Joanot Martorell.

Aquesta primacia de la versemblança, pròpia de les novel·les cavalleresques catalanes del segle xv, deu molt al fet que aquestes s'hagen construït, preferentment, a partir dels models subministrats per les grans cròniques catalanes medievals (Badia 1993a: 35-44), per les biografies literàries de cavallers reals (Riquer 1990: 58-64; Beltran 1993) i, fins i tot, per la viva realitat històrica (Riquer 1992). Així, doncs, si ens centrem en el *Tirant lo Blanc*, ens adonem que, a més d'oferir conco-

(*) Aquest treball s'ha dut a terme en el marc dels projectes d'investigació BFF-2002-1254 i BFF2002-01273, finançats pel Ministerio de Ciencia y Tecnología.

mitàncies temàtiques importants amb la *Crònica* de Ramon Muntaner, els seus protagonistes principals s'inspiren en personatges històrics reals,¹ palesen uns inequívocs trets humans i actuen en uns espais —Anglaterra, Sicília, Rodes, Constantinoble, nord d'Àfrica— i en un temps —pràcticament el mateix que el de l'autor— perfectament identificables. Tanmateix, la constatació d'aquestes evidències no implica el rebuig radical al culte del meravellós i del fantàstic en la novel·la, tal com evidencien els episodis del rei Artús i del cavaller Espèrcius, introduïts, si es vol, d'una forma tangencial. Tant l'un com l'altre vulneren les premisses de la versemblança més elementals i, per tant, alteren els trets canònics de la *novel·la cavalleresca* establerts per Riquer.

El primer d'aquests passatges (caps. 189-202) pertany a l'acceptada convencionalment com a tercera part de l'obra (caps. 117-295), que correspon a la primera estada del protagonista en la cort de Constantinoble, on ha anat per auxiliar l'Emperador davant l'embranchida turca. En el context de les operacions bèl·liques que s'hi duen a terme, Tirant aconsegueix de fer presoners dos enemics prestigiosos: el Gran Caramany i el rey de la sobirana Índia. El soldà del Caire envia ambaixadors a Constantinoble per negociar-ne l'alliberament i, en honor d'aquests, l'Emperador organitza unes festes esplèndides a fi d'afalagar-los i d'impressionar-los mitjançant l'ostentació de la magnificència de l'imperi. Les festes duren huit dies, al llarg dels quals, a més d'àpats i jocs d'armes, es fan diverses representacions cortesanes, del caràcter teatral de les quals el narrador té bona cura d'advertir-nos sistemàticament.² Una vegada «complides festes», el nové dia, tothom es trasllada a la ciutat de Pera,³ on, amb motiu de l'arribada a port del vescomte de Branches, cosí de Tirant, se celebra un torneig. La màxima autoritat de l'imperi ofereix un banquet en honor de tots quants hi han participat i, quan «foren a la fi del dinar, digueren a l'emperador com una nau era arribada al port sense arbre ni vela, tota coberta de negre. E tal nova recitant, per la gran sala entraren quatre donzelles de inestimable bellea, encara que de dol vestides», Honor, Castedat, Esperança i Bellea, les quals, «plegades davant l'emperador, li feren molt gran reverència» (450).⁴

Esperança, amb paraules manllevades del parlament de la Mirra corelliana (Miralles 1986), explica que, en aquella misteriosa nau que acaba d'arribar al port, viatja Morgana, la qual va a la recerca del seu germà Artús, pare i paradigma de la mítica cavalleria bretona. Les donzelles pregunten a l'Emperador si sap quelcom d'«aquell famós rey qui per lo món se fa nomenar lo gran Artús, rey de la anglesa illa» (451), i aquest, després d'haver-se traslladat amb el seu seguici al vaixell de Morgana, respon en presència d'aquesta: «En poder meu és hun cavaller de molt gran autoritat, no conegut —lo nom seu no he pogut saber— ab una molt singular

1. El personatge de Tirant mateix es construeix a partir de figures històriques contemporànies tals com el cabdill almogàver Roger de Flor o el cabdill hongarès Joan Hunyadi (Riquer 1964: 697-699).

2. Vegeu, per exemple, Martorell 1992: 441-444 i 445.

3. Antiga ciutat situada a uns quatre quilòmetres i mig de Constantinoble. Actualment coincideix amb el barri de Beyoglu, integrat en la moderna ciutat d'Istanbul, situada just a l'altra part del Corn d'Or i unida a la vella ciutat pels ponts de Gàlata i d'Atatürk.

4. Tant ací com successivament, els números que figuren entre parèntesis al final d'una citació literal del *Tirant lo Blanch* corresponen a les pàgines de Martorell 1992.

espasa que té, la qual ha nom Scalibor, e segons lo parer meu deu ésser de gran virtut. E té en companyia sua hun cavaller ansià qui-s fa nomenar Fe-sens-pietat» (451).

La resposta de l'Emperador palesa una irònica ignorància de la matèria de Bretanya —i, per extensió, de la cultura cavalleresca—, ja que, malgrat tenir en els seus dominis el mític rei Artús, no n'és conscient ni es capaç d'identificar-lo ni tan sols a través del nom de la seua espasa.⁵ Tanmateix, Morgana, a partir de les paraules del seu ignorant amfitrió, dedueix que ha aconseguit l'objectiu del seu pertinaç pelegrinatge. Tot seguit, tothom es dirigeix al palau, en una cambra del qual troben, efectivament, Artús, patèticament empresonat «dins una molt bella gàbia ab les rexes totes d'argent», «amb la spasa recolzada sobre los genolls e stava molt mirant en ella ab lo cap molt baix. E tots miraven a ell y ell no mirava a negú» (452).

El mític rei bretó, sumit en un estat d'alienació absoluta, inicia, a tall d'oracle, un discurs general sobre la noblesa, les riqueses, el poder i la decadència dels costums,⁶ i accedeix a contestar les diverses preguntes que li són formulades amb la vista sempre posada en Escalibor.⁷ Després, ja fora de la gàbia, prossegueix reflexionant sobre la cavalleria, la saviesa, els béns de fortuna, la noblesa i les obligacions dels senyors i dels vassalls, a partir de manlleus de la segona part del *Dotzè del Chrestia* de Francesc Eiximenis (Hauf 1990: 25).

Finalment, Morgana passa un petit robí per davant dels ulls d'Artús i, amb això, aconsegueix retornar-lo a un estat de consciència que li permet identificar la seua germana. Els cavallers li besen la mà en senyal de respecte i reverència i, tot seguit, tots els presents celebren el reencontre amb un curiós ball de saló en el qual els personatges de la ficció inversemblant (Artús i Morgana) ballen amb els de la ficció versemblant (Carmesina, Tirant i l'Emperador). L'episodi acaba amb el sopar que Morgana ofereix en la seua nau, després del qual l'Emperador i el seu seguici abandonen el vaixell «admirats del que havien vist, que paria que fos fet per encantament» (459).

El passatge suara resumit suscita, si més no, dos problemes: un de caràcter interpretatiu i un altre més aïna relacionat amb el grau de congruència que implica la inserció d'un passatge fantàstic com aquest en una novel·la substancialment versemblant com el *Tirant*. Quant al primer, tota la crítica accepta, amb uns o altres matisos, que l'episodi d'Artús conté un missatge didacticosimbòlic, que, just a la meitat de l'obra i en plena relaxació militar dels responsables de l'imperi, actualitza

5. Menys encara li suggereix el nom del cavaller Fe-sens-pietat, que acompanya Artús, segurament una deformació de Breux sanz Pitié, un cavaller que sol aparèixer en diverses obres prosístiques de la Matèria de Bretanya, i que, en el *Tristan* en prosa és l'amant i protegit de Morgana (Riquer 1990: 151, n. 1).

6. «Per què dich yo aquestes coses? Per ço com veg que los mals hòmens, qui amen ab decepció e frau, són prosperats, e veg abaxar virtut e lealtat, e veg dones e donzelles, qui en lo passat temps solien amar, ara per or e per argent són difraudades» (452-453).

7. Aquesta seqüència presenta un paral·lelisme evident amb *La faula* (1375), poema narratiu del mallorquí Guillem de Torroella, en la qual Martorell es va poder inspirar (Badia 1990: 52-57; Badia 1993: 55-57).

el *corpus* doctrinal dels noranta-set primers capítols del llibre, és a dir, aquells que, inspirats en el *Llibre d'orde de cavalleria* de Ramon Llull i en el *Guillem de Vàroic*, es relacionen amb la formació teòrica cavalleresca del jove Tirant. Així, doncs, la presència d'Artús engabiat a Constantinoble, desconegut pel màxim responsable de l'imperi i allixonant els membres de la cort sobre ètica cavalleresca i cortesana, esdevé un símbol de la regeneració i de la victòria possibles, alhora que una crítica a la decadència dels valors cavallerescos que ha portat l'imperi a la precària situació en què aquest es troba (Brummer 1962; Hauf 1990: especialment 21-25; Sales & Noyes 1992).

Tota una altra cosa és explicar satisfactòriament, en termes de coherència de la construcció del relat, la incardinació d'aquest passatge en el conjunt narratiu tirantià. ¿Com entendre l'imbricació lògica, dins d'una trama versemblant, d'un episodi tan farcit de ressonàncies mítiques i de personatges simbólicoalegòrics (Honor, Castedat, Esperança, Bellea) i miticolegendaris (Artús, Morgana), que es relacionen amb tota la naturalitat del món, amb altres personatges de caire més versemblant o «realista»?

La crítica, sensible al problema, ha tractat d'explicar aquesta incongruència i, així, de manera generalitzada, s'ha imposat la teoria defensada fonamentalment, però no exclusiva, per Riquer, segons la qual l'episodi artúric no és sinó un entremés teatral que es representa en la cort imperial, al costat d'altres, i que, en conseqüència, resulta perfectament compatible amb el realisme i la versemblança dominants en l'obra.⁸ L'il·lustre mestre de Barcelona és, doncs, el responsable principal de considerar l'episodi del rei Artús com una representació teatral, i ho ha fet, sens dubte, mogut per la necessitat de trobar una explicació satisfactòria d'aquesta seqüència de l'obra congruent amb el realisme que, segons l'autor, caracteritza el *Tirant* i el separa dels *llibres de cavalleries*.

Cal reconèixer que aquesta hipòtesi, a més de resoldre el problema de la inserció lògica d'un episodi inversemblant dins d'un macrotext versemblant, es pot justificar força bé pel fet que el passatge artúric s'emmarca en un context en el qual

8. Ja fa més de cinquanta anys que Riquer (1947: *86) va insinuar aquesta possibilitat en assegurar que tot «el que esdevé al *Tirant* és possible i lògic», amb l'única excepció de l'episodi del cavaller Espèrcius a l'illa del Lango (caps. 410-413) (Martorell 1992: 805-811), que clou la part d'Àfrica, mentre que el passatge d'Artús no es sinó «—per bé que Martorell no ho digui— un element importantíssim dels jocs que es fan aquells dies a Constantinoble». Va ser, però, Maria Rosa Lida (1959 [1969]: 146) qui va consolidar rotundament aquest parer en afirmar que l'episodi que estudiem «describe evidentemente un típico interludio cortesano y muestra cómo el rey Arturo había invadido aun el campo del espectáculo dramático», tesi suscrita després per Pere Bohigas (1961: 63). Més tard, Riquer (1964: 685) desenvolupà el seu primitiu suggeriment de 1947: «El lector el llegeix [l'episodi artúric] convençut que és un número més de les festes cortesanes i cavalleresques que s'estan celebrant a Constantinoble, i que es tracta de dos personatges disfressats del fabulós rei de Bretanya i de la seua no menys fabulosa germana»; si bé no s'està d'observar que «Martorell no hi fa ni la més petita al·lusió i presenta aquest episodi com si fos totalment real». Així mateix, en la seua edició de la versió castellana (Valladolid 1511) del *Tirant* (Martorell 1974: i, 139; ii, 24; iii, 94-95 i 311-312), sosté ja, en termes categòrics, que l'episodi artúric és una representació teatral, un «entremés», idea que reafirma en 1990: «L'episodi del rei Artús és, doncs, un entremés que fou representat a la cort de Constantinoble, cosa que no trenca el constant realisme de *Tirant*, malgrat que en «aquests capítols Martorell no ha qualificat l'episodi d'"entremés", com esperariem i seria orientador"» (Riquer 1990: 153-154).

abunden inequívocues representacions teatrals o parateatrals. Així, doncs, poc abans de l'episodi que ens ocupa, assistim a la representació de la Sibil·la (cap. 189; pp. 441-442), en la qual aquesta, asseguda en una cadira giratòria al bell mig d'un escenari situat al centre de la plaça del mercat de Constantinoble, presideix una mena de tribunal de justícia cortesà, que Rafael Beltran (1997: 34-35) descriu així: «La Sibil·la tirantiana tiene a sus pies unas diosas con las caras tapadas, y en torno a éstas una representación de buenas amantes (Iseo, Penélope, Dido, Medea, etc.) y otra de mujeres engañadas, que azotarán a los caballeros derribados en las justas, una vez conmutada la pena capital por la Sibil·la, previa súplica de diosas y damas». Així mateix, després d'aquesta representació, per la nit, «vengueren les dances e momos e diverses maneres de entramesos, que molt ennoblien la festa» (445). I no és aquesta l'única vegada que el *Tirant* introdueix una dramatització en el context d'unes festes. Recordem que, en la primera part de la novel·la, en el relat que Tirant fa a l'ermità de les festes celebrades amb motiu de les noces del rei d'Anglaterra, descriu detalladament la representació al·legòrica de la Roca del déu d'Amor (caps. 53-55; pp. 76-79), un artifici escènic que simula «un gran e alt castell ab forniment de molt bella muralla» (76), que defensen cinc-cents homes i al qual sols tenen accés els amants que respecten les regles de l'amor cortés. Es tracta d'un espectacle teatral preparat per a sorprendre tots els invitats, els quals pensen, inicialment, que es tracta d'un fet real. I encara hi haurem d'afegir l'elevat grau de teatralitat que, genèricament, impregna tant l'actuació dels personatges com la definició de les situacions al llarg de tota l'obra (Salvador 1981; Grilli 1990: 367-368; Massip 1996).

Tanmateix, en l'episodi d'Artús es donen una sèrie d'elements que en qüestionen la hipotètica teatralitat, especialment si el comparem amb altres passatges inequívocament dramàtics.⁹ En primer lloc, en aquesta seqüència no apareix la més mínima acotació que permeta deduir que som davant d'una representació, en contra del que sol ser habitual en el *Tirant* en aquests casos. Així, doncs, en l'episodi de la meravellosa Roca del déu d'Amor, se'ns informa que aquesta no era real, sinó que estava «feta de fusta per subtil artifici tota closa» (76); així mateix, quan es produeix el combat entre els defensors de la roca i els qui pretenen accedir-ne a l'interior, se'ns revela que les pedres que llançaven els defensors no eren altra cosa que uns simples succedanis «de cuyro blanch [...] e totes eren plenes dins de arena» (76-77); finalment, Tirant, narrador dels fets, ens diu que la representació estava tan ben aconseguida que «los que no u sabíem pensam, en lo primer combat, que anava de veres, [...] emperò prestament coneguem que era burla» (77), i conclou: «totes aquestes coses, senyor, no pense vostra senyoria sien fetes per encantament ni per art de nigromància, sinó artificialment» (77). Al seu torn, en la representació de la Sibil·la (cap. 188; pp. 441-446), el fet que se'ns indique que aquesta apareixia asseguda en «una gran cadira molt riquament guarnida e per

9. Vegeu el meu «L'episodi tirantà d'Artús és necessàriament un entremés?», comunicació, en premsa, presentada al *IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 16/21 de setembre de 2001), que sintetitze, en part, tot seguit.

mig tenia hun pern, que la cadira se podia voltar en torn», la qual estava situada sobre un «gran cadafal tot cubert de draps de brocat» (441), remet inexorablement a un context escenogràfic. Finalment, no hem d'oblidar tampoc l'explícit incís narratiu, ja esmentat, mitjançant el qual se'ns informa que: «Après dues hores de la nit —e tots havien sopat— vengueren les dances e momos e diverses maneres d'entramesos» (445). Res de semblant no trobem en l'episodi artúric, on no hi ha cap indici que suggerisca que som davant d'una representació.

Per altra part, hem de tenir ben present que, al llarg dels huit dies que duraren les festes en honor dels ambaixadors del soldà, tingueren lloc la representació de la Sibil·la i els momos i entremesos esmentats genèricament, però no l'episodi del rei Artús. Hi ha dues referències textuais que ens informen que, «complides les festes» —és a dir, quan aquestes ja havien acabat—, l'Emperador i el seu seguici es traslladaren a un altre indret: a) «lo novén dia [...] anaren a la ciutat de Pera», i b) «Aplegats que foren dins la ciutat de Pera [...]» (446). És al port d'aquesta ciutat on arriben nou galeres del vescomte de Branches, cosí de Tirant, que hi acudeix per prestar-li ajut, i és també a Pera on es fa el torneig després del qual tots els que hi participaren «anaren al palau» (450) on foren honorats per l'Emperador amb l'àpat a la fi del qual apareixen les quatre donzelles al·legòriques que anuncien l'arribada de la nau de Morgana. Es percep, doncs, una línia divisòria entre la seqüència narrativa corresponent a les festes en honor dels ambaixadors del soldà, que duren huit dies i se celebren a Constantinoble, i la seqüència corresponent als fets que s'esdevenen a Pera, els quals donen peu al passatge arturià.

A més a més, des del punt de vista de l'espai escènic, també existeixen unes diferències notòries entre la hipotètica representació artúrica i les inequívokes de la Roca del déu d'Amor i de la Sibil·la. La Roca es troba situada al bell mig d'una «gran praderia molt arborada», cosa que possibilita que la fingida acció bèl·lica que s'hi representa s'ubique en un marc ben delimitat, central i accessible als espectadors des de tots els angles. Així mateix, l'al·legoria de la Sibil·la se situa en la plaça del mercat de Constantinoble, on, tot just al centre d'un «rench de júnyer», s'ha instal·lat un «cadafal tot cubert de draps e de brocat», a manera d'escenari, en el qual es desenvolupa íntegrament la representació a la vista de tots els comensals, que ocupen les taules disposades a l'efecte al voltant del recinte. Ben al contrari, en el passatge d'Artús, el suposat espai escènic es complica força, ja que es diversifica en tres (un dels quals es repeteix): la sala del palau on es presenten les dozelles al·legòriques; la nau de Morgana, on aquesta, acompanyada de 130 donzelles, rep la visita de l'Emperador i dels cavallers invitats; la cambra del palau imperial on Artús, engabiats, pronuncia la seua «llicó» i on, una vegada aquest ha recuperat la consciència, ballen tots plegats, i, de bell nou, la nau de Morgana, en la qual aquesta ofereix a l'Emperador i al seu seguici un «petit sopar» (458). Certament, ens trobem davant d'un hipotètic espai escènic força complex, fins i tot si tenim en compte el predomini del moviment sobre l'estaticisme, propi del teatre medieval (Quirante, Rodríguez & Sirera 1999: 90-91). I això perquè el que tenim ací no és una simple variació d'espais dins d'un mateix recinte o de recintes pròxims, sinó una multipli-

citat d'espais relativament allunyats, la qual cosa pot resultar problemàtica, especialment si tenim present que un d'aquests és una nau ancorada en la mar.

Pel que fa a l'aventura del cavaller Espèrcius (caps. 410-413), que clou l'extensa part africana del *Tirant* (caps. 296-409), es tracta, bàsicament, d'una adaptació del capítol quart del *Voyage d'outre mer*, llibre de viatges i de fantasia del segle XIV escrit per l'anglès sir John Mandeville, del qual es feren diverses traduccions al llarg del segle XV, inclosa una de catalana (Entwistle 1922; Riquer 1947: *126-130; Riquer 1988; Riquer 1990: 302-305). Espèrcius és un cavaller africà, natural del regne Tremicén, que apareix per primera vegada en el capítol 387 de la nostra novel·la. Quan, després d'haver dut una ambaixada de Tirant al rei de Sicília, es dirigeix per mar a Constantinoble, «pres-lo fortuna e lançà'l en la illa del Lango» (805), anàlogament al que li havia esdevingut al mateix Tirant més enrere (caps. 296-299), quan, acompanyat de Plaerdemavida, naufragà i anà a parar a la costa del Nord d'Àfrica. El naufragi fa que desapareguen tots els tripulants de la nau tret d'Espèrcius i d'altres deu homes, tots els quals són acollits per un pastor que els explica que aquella illa es troba pràcticament deserta a causa d'un encantament. Espèrcius demana una explicació *in extenso* i, aleshores, el pastor li la proporciona mitjançant un relat el nucli principal del qual constitueix el plagi pròpiament dit del capítol quart de l'obra de Mandeville (Riquer 1990: 302-304), que, alhora, no és sinó una reelaboració culta d'un motiu folklòric de gran fortuna literària: el de l'espòs o nuvi transformat en un animal. Tanmateix, en el nostre cas s'han invertit els papers i és una donzella qui, a causa d'un encantament malèvol, ha estat transformada en un drac temible que sols podrà recuperar la seua identitat primitiva amb el bes d'un cavaller (Janer 1993).

Espèrcius, no sense por davant dels riscos que implica l'operació, donada la tràgica sort que, segons li informa el pastor, han patit tots quants l'han precedit en l'intent, es decideix a desfer l'encantament, davant l'expectativa d'obtenir els tres guardons que la donzella-drac ha reservat per al cavaller valerós que siga capaç de retornar-li la seua identitat primitiva: casar-se amb ella, obtenir un gran tresor i esdevenir senyor de l'illa del Lango. El nostre cavaller aconsegueix a la fi el seu propòsit, si bé d'una forma una mica sorprenent si la comparem amb els esquemes folklòrics canònics en els quals s'inspira aquest relat: en efecte, Espèrcius, quan es disposa a executar el seu objectiu, cau esmortit quan veu el monstre i ha de ser la donzella-drac qui, *mutatis mutandis*, prenga la iniciativa, s'acoste al cavaller, el bese i aconseguisca així autoalliberar-se del fatal encantament. El desenllaç que segueix és convencionalment feliç: la donzella es casa amb Espèrcius, li atorga el tresor que guardava i el converteix en senyor de l'illa, tal com estava previst.

Una bona part de la crítica tirantiana (Menéndez y Pelayo 1943: 388-403; Entwistle 1949-1950: 163; Nicolau d'Olwer 1961: 149; Beltran 1983: 146-147...) ha considerat tradicionalment aquest episodi i, en general, toda la secció d'Àfrica, com una interpolació supèrflua que res no aporta al sentit global de l'obra i que, a més, desentona estrepitosament amb el realisme que hi domina. La solució més sovintejada per a explicar aquesta part de la novel·la ha estat atribuir-li-la a Martí Joan de Galba, l'hipotètic coautor que, una i altra vegada, ha servit de panacea per a expli-

car alguns punts foscos del *Tirant* i, particularment, els seus ingredients inversemblants. Sense perjudici que pogués ser així, el que és ben cert és que, ara com ara, no tenim proves feaents que ens permeten sostenir una hipòtesi tal, especialment després que Martí de Riquer (1990: 285-297) qüestionés la coautoria de Galba i proposés Martorell com a únic autor del *Tirant lo Blanc*, amb arguments sòlids refermats per algunes troballes documentals.¹⁰ Per això, i per altres raons, convé establir dues premises metodològiques útils a l'hora d'interpretar aquest passatge. En primer lloc, aparcar, si més no com a hipòtesi de treball, la qüestió de la poc probable coautoria del *Tirant* i considerar-lo com el producte formalment unitari que ens ofereix l'edició prínceps de 1490. En segon lloc, reduir l'extensió i els límits del concepte de *realisme*, tan generosament aplicat sovint a la nostra novel·la, als justos termes en què aquesta noció es pot imputar a un text de ficció del segle xv, d'acord amb les convencions poètiques i estètiques de l'època de les quals participaven tant els escriptors com els destinataris de les seues obres.

A la llum del plantejament proposat, l'episodi d'Espèrcius es pot interpretar, si més no, de dues maneres, per bé que aquestes no siguem necessàriament excloents i que, fins i tot, puguen arribar a complementar-se. Per una part, el passatge pot ser concebut com una pura inflexió literària de caràcter meravellós, sense més finalitat que la de distensionar el nucli central de l'acció novel·lesca principal, justament en un punt de transició —a partir del capítol 114, *Tirant*, una vegada acabada la seua gesta africana, retorna a Constantinoble—, mitjançant l'aprofitament d'un passatge manllevat d'una font molt coneguda —ho era el conjunt del llibre de Mandeville— i d'evidents arrels folklòriques. En relació amb això, bastarà recordar que, encara al començament del segle xvii, era un fet gens sorprenent la inclusió de relats secundaris, més o menys meravellosos i no sempre relacionats amb l'acció principal de la novel·la en què s'inserien, tal com acredita molt bé, per exemple, el *Quijote* cervantí.¹¹ Per altra part, l'episodi podria admetre una interpretació relacionable amb el conjunt orgànic de la novel·la, tal com coincideixen a proposar, amb uns matisos o amb altres, Jaume J. Chiner (1992: 104-110), Joan M. Perujo (1994: 187-190) i David Azorín (2001), per bé que, al meu entendre, d'una manera una mica forçada i, sobretot, innecessària.

Una síntesi d'aquestes tres darreres aportacions ens permetria interpretar el passatge d'Espèrcius com una mena de microcosmos ideologicoconceptual del conjunt de l'obra. Així doncs, si el *Tirant* conté, entre altres ingredients, un doctrinal de cavallers i una crítica dolguda de la substitució dels valors de la vella cavalleria —els que representen Guillem de Vàroic i, una mica més espúriament, *Tirant*— pels de la nova —els que simbolitza Hipòlit, elevat a la més alta magistratura de l'Imperi gràcies als seus amors adúlter amb l'Emperadriu—, hom podria considerar l'actitud d'Espèrcius —i també la d'Hipòlit, és clar— com l'antítesi de la que adopta *Tirant* en tota la novel·la i, molt particularment, durant la seua estada a Àfrica. Com hem vist, tant *Tirant* com *Espèrcius* naufraguen i van a parar a terres

10. Vegeu, en particular, Chiner 1993: 153-188.

11. Per als problemes teòrics de les dicotomies varietat/unitat temàtica i versemblança/fantasia en Cervantes, vegeu Riley 1971: 187-208 i 255-307, respectivament.

llunyanes: a la costa nordafricana i a la fantàstica illa del Lango, respectivament. Tanmateix, el primer aprofita el seu exili forçós per a desplegar una magna empresa militar i missionera que, després, resultarà oportunitatíssima per a l'embranchida final contra els turcs i l'èxit de la cristiandat. Tirant, a més, es mantindrà fidel a Carmesina i rebutjarà les temptadores proposicions de matrimoni, de senyoriu i de riqueses que li ofereix la princesa africana Maragdina; per contra, Espèrcius aprofita les circumstàncies derivades del seu naufragi per a obtenir guanys materials i això, irònicament, gràcies a la iniciativa d'una dama que, al cap i a la fi, és el verdader motor de la seua promoció, tal com l'Emperadriu ho és de la d'Hipòlit. Espèrcius adquireix, doncs, els perfils d'antimodel del protagonista i, si això fos així, el plagi de l'obra de Mandeville, considerat dins del conjunt macrotexual del *Tirant*, assoliria una resemantització eficient que l'allunyaria de qualsevol tipus d'incongruència o de superfluitat, al mateix temps que el faria superar la seua condició originària de pur episodi fantàstic inserit en un llibre de viatges.

Tanmateix, el que interessa destacar, per al nostre propòsit, és que, amb tota seguretat, cap receptor contemporani del *Tirant* sentiria la menor perplexitat davant de l'episodi artúric ni del d'Espèrcius. Fins i tot, crec que cap lector actual de l'obra se sentiria obligat a llegir els capítols d'Artús en clau teatral, ni el d'Espèrcius com una interpolació incongruent o farcida de significacions subtilment imbricades amb el conjunt de la novel·la, si no fos perquè la crítica ens ha ensenyat a sospitar de qualsevol element no realista o versemblant de l'obra de Martorell, amb l'argument que aquest no és compatible amb el model marc de narració versemblant pel qual l'autor es va decantar. Considerar estranys els episodis tirantians que no encaixen en la noció moderna de *novel·la realista* no és més que un pur despropòsit.¹² No hi ha dubte que el *Tirant lo Blanc*, el *Curial e Güelfa* o, fins i tot, la *Història de Jacob Xalabín* pertanyen a un espècimen genèric diferent del que conformen les velles narracions europees del *roman arthurien* i alguns dels seus més notables descendents posteriors en prosa. No hi ha dubte tampoc que el gran element diferenciador que separa aquests dos tipus d'obres és, per damunt de tot, la presència en les primeres d'un canemàs temàtic predominantment versemblant, que es desenvolupa amb un respecte notable a les regles de la causalitat pròpies del discurs històric, en un temps més o menys coetani i, a més, en un marc geogràfic perfectament identificable. Això no lleva, però, que els autors d'aquestes narracions renunciaren a les possibilitats estètiques o d'altra mena que els oferia incloure-hi una certa dosi d'ingredients que se situen en les antípodes de la versemblança.¹³ Les tres novel·les cavalleresques catalanes esmentades coincideixen, per bé que en graus

12. Vegeu, sobre aquest particular, Torre-Alcalá 1979 i la rèplica corresponent de Badia 1990.

13. Així doncs, el *Curial* inclou les «poètiques ficcions» d'Apol·ló i Bacus, en les quals el caràcter de visions en somnis que l'anònim autor atorga a ambdues no exclou que, en la primera, els límits entre somni i realitat desapareguen des del punt i hora en què el llorer amb què Apol·ló corona el protagonista en la visió onírica ultrapassa els límits d'aquesta i esdevé real: Curial, en despertar del somni, porta, efectivament, una corona de llorer al front (vegeu *Curial e Güelfa* 1930-1933: III, 92, i Badia 1987). Així mateix, el motiu històric que inspira el *Jacob Xalabín* conviu amb diversos ingredients de naturalesa purament folklòrica i literària, difícilment compatibles amb les nocions de realisme i versemblança (vegeu Ribera 1990-1991).

diferents, en l'aprofitament de materials de construcció tant de caràcter versemblant com fantàstic, la imbricació dels quals no obeeix, en principi, a una altra lògica que a la derivada de la pura convenció literària —acceptada implícitament per l'emissor i pel receptor— que permet la creació d'un nombre infinit de móns possibles, els quals no sempre tenen un referent en l'univers real.

És aquesta línia d'argumentació la que ens pot permetre de trobar una explicació satisfactòria no sols a l'episodi d'Artús, sinó també al del cavaller Espèrcius, que, per cert, no admet la més mínima possibilitat de ser entès en clau dramàtica. La inclusió del material artúric en el *Tirant* adquireix validesa per si mateixa, primer com a ingredient didacticosimbòlic i, segon, com a component estètic efectiu, en la mesura que ens remet a un univers mític prestigiós i àmpliament difós en les lletres europees medievals, tal com ho palesa, sense eixir-nos de la literatura catalana, *La Faula* de Guillem de Torroella, que serví en aquest cas a Martorell de model directe (Hauf 1990; Badia 1993b).¹⁴ No oblidem, per altra part, que la vella matèria de Bretanya també aflora en altres moments del *Tirant*, especialment en la seqüència compresa entre els capítols 33 i 39, corresponent a la instrucció teòrica del protagonista per part de l'ermità, com bé han assenyalat Martí de Riquer (1992: 74-79), Lola Badia (1993a: 54) i, sobretot, Rafael Ramos (1995) i Josep Pujol (2002: 41-49). Al seu torn, l'episodi d'Espèrcius es pot justificar, *per se*, com una pura reelaboració d'un motiu folklòric molt popular, que, a més, ja havia estat aprofitat per Mandeville en el *Voyage d'outre mer*.

Versemblança i fantasia mai no han estat elements literàriament incompatibles, ni en la ficció literària, en general, ni en la narrativa cavalleresca, en particular, sinó que operen com a dues estratègies perfectament complementàries en diversos graus i a diferents propòsits. La gran novel·la de Martorell s'edifica sobre la base de materials molt diversos, els quals originen un producte bigarrat d'elements acumulatius heterogenis (Pujol 2002: 215-219, especialment). La inspiració en fets històrics perfectament documentats, la imitació dels models de la historiografia local catalana, la biografia o la ficció sentimental, entre altres, no exclou l'aprofitament de narracions meravelloses d'èxit que Martorell combina amb la trama principal de la seua novel·la amb finalitats simplement estètiques o, si li convé, didàctiques.

De tot el que hem dit podem deduir que, quan Martorell decidí incorporar a la seua obra els episodis estudiats, no degué pensar tant en buscar coartades teatrals ni d'altra mena per a justificar-ne la inclusió en termes «realistes», sinó en les possibilitats intrínsecament literàries que els models triats li oferien. Traslladar el mític rei Artús i tot quant aquest simbolitzava, just al bell mig de la novel·la, a una Constantinoble assetjada pels turcs i governada per uns homes incapaços o distrets en temes de faldes, per a fer d'oracle i guia del bon camí que els responsables d'aquell imperi amenaçat havien de seguir, no és sinó una proesa estètica ben suggestiva. Un altre tant podríem afirmar, bé que a un altre nivell, del relat fantàstic de Mandeville. Tant un episodi com l'altre, amb independència que puguen o no vehicular en clau simbòlica universos ideològics coherents amb les tesis de

14. Per a la difusió del motiu concret de la nau profètica vegeu Beltran 1997.

l'obra, permeten de relacionar aquesta amb motius literaris força coneguts en l'època, que farien les delícies del receptor coetani o, fins i tot, posterior. I així ho degué entendre també Cervantes quan, en la mateixa seqüència de l'escrutini de la biblioteca de don Quijote que esmentavem a l'inici d'aquesta comunicació, va fer que el cura salvés de la crema el *Tirante* no sols per la seua dosi de realisme, sinó també, i és un fet que no ens ha de passar desapercebut, per ser «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos» (Cervantes 1979: 117), és a dir, per complir la funció lúdica o d'entreteniment pròpia de la bona literatura. Sens dubte, Cervantes il·lumina molt el paper del meravellós i del fantàstic en la gran novel·la valenciana.

RAFAEL ALEMANY FERRER
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AZORÍN, David (2001), «Nova intenció de Joanot Martorell en l'episodi del cavaller Espèrcius», dins *Actes del Novè Col·loqui Internacional d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Barcelona, 1998)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 85-119.
- BADIA, Lola (1987), «De la reverenda letradura en el *Curial e Güelfa*», *Caplletra*, 2, pp. 5-18. [Reed. dins Lola Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988.]
- (1990), «Desgreuge per *Tirant lo Blanc*», *Quaderns Crema*, 2, pp. 10-106.
- (1993a), «El *Tirant* en la tardor medieval catalana», dins *Actes del Symposium 'Tirant lo Blanc' (Barcelona, 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 35-99.
- (1993b), *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València/Barcelona, Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 93-128.
- BELTRAN, Rafael (1983), *'Tirant lo Blanc': evolució i revolta de la narració de cavalleries*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- (1993), «*Tirant lo Blanc* i la biografia cavalleresca», dins *Actes del Symposium 'Tirant lo Blanc' (Barcelona, 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 101-131.
- (1997), «Urganda, Morgana y Sibila. El espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», dins I. Macpherson i R. Penny, eds., *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis, pp. 21-47.
- BOHIGAS, Pere (1961), «La matière de Bretagne en Catalogne», *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 13, pp. 92-94. [Versió catalana dins Pere Bohigas, *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 277-294.]
- BRUMMER, Rudolf (1962), «Die Episode von König Artus in *Tirant lo Blanc*», *Estudis Romànics*, 10, pp. 283-290.

- CERVANTES, Miguel de (1979), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Madrid, Castalia.
- CHINER GIMENO, Jaume J. (1992), «Batalla a ultrança per Joanot Martorell», *A Sol Post. Estudis de Llengua i Literatura*, 2, pp. 83-127.
- (1993), *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell, amb un fragment d'un manuscrit del 'Tirant lo Blanch'*, Alcoi, Marfil.
- CURIAL (1930-1933) = *Curial e Güelfa*, 3 vols., ed. de Ramon Aramon i Serra, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics»).
- ENTWISTLE, William J. (1922), «The Spanish Mandeville», *Modern Language Notes*, 17, pp. 251-257.
- (1949-1950), «*Tirant lo Blanch* and the Social Order of the End of the 15th Century», *Estudis Romànics*, II, pp. 149-164.
- GRILLI, Giuseppe (1990), «*Tirant lo Blanc* e la teatralità», dins *Actes del Symposium 'Tirant lo Blanc' (Barcelona, 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 361-377.
- HAUF, Albert G. (1990), «Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*», *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, 12/13, pp. 13-31.
- JANER, Maria de la Pau (1993), «L'espòs transformat al *Tirant lo Blanc*», dins Rafael Alemany, Antoni Ferrando i Lluís B. Meseguer, eds., *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, II, Barcelona/Alacant/València/Castelló, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat d'Alacant / Universitat de València / Universitat Jaume I, pp. 159-171. [Versió castellana: «El esposo transformado en *Tirant lo Blanc*», dins *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, IV, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 123-128.]
- LIDA, María Rosa (1959 [1969]), «La literatura artúrica en España y Portugal», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA. [Versió original anglesa: «Arthurian Literature in Spain and Portugal», dins *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. de R. S. Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 406-418.]
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002), «Libros de caballería castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, XXI, pp. 9-60.
- MARTORELL, Joanot (1974), *Tirante el Blanco*, 5 vols., ed. de M. de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- MARTORELL, Joanot & (Martí Joan de GALBA?) (1992), *Tirant lo Blanch*, 2 vols., ed. d'A. Hauf i de V. J. Escartí, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. [1990, 1a ed.]
- MASSIP, Francesc (1996), «El món de l'espectacle en *Tirant lo Blanc* (primera aproximació)», dins Francesc Massip, ed., *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval (Girona, juliol 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre, Barcelona, pp. 151-162.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1943 [1905]), *Orígenes de la novela*, I, Madrid, CSIC.
- MIRALLES, Carles (1986), «Raons de Mirra en boca d'Esperança. (Sobre un altre plagi de Roís de Corella en el *Tirant lo Blanc*)», dins *Eulàlia, estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, Edicions del Mall, pp. 51-62.

- NICOLAU D'OLWER, Lluís, «*Tirant lo Blanc*: examen de algunas cuestiones», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xv, 1961, pp. 131-154.
- PERUJO, Joan M. (1994), «L'illa del Lango no és un illot: el nus estructural de l'episodi del drac en el *Tirant lo Blanc*», dins C. Romero i R. Arqués, eds., *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del v Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*, Padova, Editoriale Programma, pp. 71-85.
- (1995), *La coherència estructural del 'Tirant lo Blanch'*, Alacant, Generalitat Valenciana, Conselleria d'Educació i Ciència / Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- PUJOL, Josep (2002), *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona, Curial Edicions / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- QUIRANTE, Luis, Evangelina RODRÍGUEZ & Josep Lluís SIRERA (1999), *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana al segle d'or*, València, Universitat de València.
- RAMOS, Rafael (1995), «*Tirant lo Blanc, Lancelot du Lac* y el *Llibre de l'orde de cavalleria*», *La Corónica*, 23/2, pp. 74-87.
- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel (1990-1991), «Per a la interpretació —literària— de la *Història de Jacob Xalabín*», *Llengua & Literatura*, 4, pp. 7-37.
- RILEY, Edward C. (1971), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- RIQUER, Martí de (1947), «Introducció» a Joanot Martorell-Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Selecta, pp. *11-*207.
- (1964), *Història de la literatura catalana: part antiga*, II, Barcelona, Ariel.
- (1988), «El *Voyage* de sir John Mandeville en català», dins *Miscel·lània d'homenatge a Enric Moreu-Rey*, III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 151-162.
- (1990), *Aproximació al 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1992), *'Tirant lo Blanc', novela de historia y ficción*, Barcelona, Sirmio.
- SALES DASÍ, Emilio J. & Juan NOYES (1992), «Morgana y Artús en Constantinopla (un episodio del *Tirant lo Blanc*)», dins José Manuel Lucía, Paloma García i Carmen Martín, eds., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 815-826.
- SALVADOR, Vicent (1981), «Les formes rituals al *Tirant lo Blanc*», *L'Espill*, 12, pp. 43-52.
- TORRES-ALCALÁ, Antonio (1979), *El realismo en el 'Tirant lo Blanc' y su influencia en el 'Quijote'*, Barcelona, Puvill.