

**LA IRONIA I L'HUMOR EN EL TRACTAMENT DELS
PERSONATGES DE NISSAGA REIAL DEL *TIRANT LO
BLANCH***

ALUMNE: CARLOS PICÓ MARTÍNEZ

TUTOR: DR. RAFAEL ALEMANY

CURS: 2016-2017 – CONVOCATÒRIA JUNY

FILOLOGIA CATALANA

UNIVERSITAT D'ALACANT

ÍNDIX

0.	INTRODUCCIÓ	
1.	A ANGLATERRA: DOS MONARQUES INCAPAÇOS I ALTRES DOS DERROTATS PER UN CAVALLER	4
1.1	<i>El rei d'Anglaterra</i>	4
1.2	<i>Quinto lo Superior</i>	7
1.3	<i>Els reis de Frisa i d'Apol·lònia</i>	9
2.	A SICÍLIA: EL TRIOMF D'UN INFANT TANOCA EN LA CORT D'UN REI BASTARD	10
2.1	<i>El rei de Sicília</i>	10
2.2	<i>L'infant Felip de França</i>	13
2.2.1	Felip, tanoca	14
2.2.2	La relació amorosa entre Felip de França i la princesa Ricomana de Sicília	17
3.	A L'IMPERI GREC: DE L'EMPERADOR IMPOTENT A L'EMPERADOR OPORTUNISTA, TOT PASSANT PER UNA EMPERADRIU ADÚLTERA	22
3.1	<i>L'emperador de Constantinoble</i>	22
3.1.1	Un emperador senil	22
3.1.2	Un monarca-cavaller «d'anar per casa»	27
3.1.3	Un femeller impotent	30
3.2	<i>Hipòlit i l'emperadriu</i>	32
3.2.1	Hipòlit i l'emperadriu abans del capítol CCXLVII	33
3.2.2	La relació amorosa d'Hipòlit i l'emperadriu	35
3.2.3	El final del <i>Tirant lo Blanch</i> : Hipòlit, emperador	41
4.	CONCLUSIONS	44

0. INTRODUCCIÓ

En una primera lectura del *Tirant lo Blanch*, vaig tenir la sospita que l'autor emprava un recurs narratiu peculiar: caracteritzava de manera humorística o irònica, en certs punts grotesca, els monarques cristians. Aquest segon tret, *cristians*, és especialment rellevant pel fet que no trobem aquesta mateixa caracterització en els reis musulmans que apareixen en la novel·la. A partir d'ací naixen els objectius d'aquest treball: constatar i verificar que aquesta primera sospita és, efectivament, certa; descobrir quines són les estratègies literàries de què se serveix Martorell en la construcció irònica i/o humorística d'aquests personatges cristians de nissaga reial, i esbrinar quin és el motiu, o la finalitat, que mou l'autor del *Tirant lo Blanch* a retratar d'aquesta manera la reialesa cristiana de la novel·la i no la musulmana.

La metodologia emprada ha estat analitzar aquells personatges regis que podien resultar productius per al propòsit d'aquest treball, tot seguint l'orde d'aparició d'aquests en la novel·la, però agrupant-los, alhora, en els tres escenaris principals en què es mou la narració, en general, i cadascun d'ells, en particular. Així, doncs, a la primera secció de la novel·la, la denominada «part anglesa», se'ns presenten dos reis inoperants davant els assetjaments enemics: el rei d'Anglaterra i l'emperador del microrelat de Quinto lo Superior, i altres dos que són vençuts per un cavaller —tot fent palesa així la supremacia, en la novel·la, de l'estament cavalleresc sobre el monàrquic—: els reis de Frisa i d'Apol·lònia. A Sicília, trobem amb un infant babau, Felip de França, que triomfa —de la mà de la infanta local Ricomana— en la cort d'un rei bastard, el d'aquesta illa; finalment, a l'imperi grec, ens acomiadarem d'un vell emperador impotent, l'emperador Frederic, per donar-ne pas a un d'oportunista, Hipòlit, no sense oblidar-nos del personatge que hi actua com a nexa, l'esposa de tots dos: l'emperadriu adúltera.¹ D'altra banda he prescindit de l'anàlisi d'alguns personatges reials i rellevants per al nostre propòsit, com ara Plaerdemavida i el senyor d'Agramunt, una vegada convertits en reis de Fes i de Bogia, o els monarques africans, especialment

¹ En la nòmina de personatges d'anàlisi incloc Hipòlit, perquè, tot i no renàixer de nissaga reial, irònicament, esdevé l'emperador amb el qual s'unifiquen els imperis cristians d'Orient i d'Occident. De més a més, l'estudie de manera conjunta amb l'emperadriu, perquè és plegats com de veres esdevenen rellevants i decisius dins el curs narratiu de la novel·la.

Escariano, que, en contrast amb els homòlegs cristians del *Tirant lo Blanch*, no es configura a partir de trets humorístics, irònics o, fins i tot, ridículs.

Els estudis que de més profit m'han resultat per a la realització d'aquest treball, a banda de l'edició crítica de la novel·la a cura de Hauf (Martorell 2008), han estat, principalment, les aproximacions parcials al tema que trobem en Chiner 1996; Galé 1996-1997 i Pujol 2015. Per a aspectes més concrets relacionats d'alguna manera amb la temàtica del treball, com ara el tractament de l'amor, he aprofitat, especialment, les aportacions d'Aylward 1985; Renedo 1989 i 1992; Cacho Blecua 1993; Font i Prades 1993 i Alemany 2008 i 2010. En un mateix nivell, per al reflex literari en la novel·la de l'estament cavalleresc i els principis del codi de cavalleria, m'han servit d'ajuda inestimable els estudis de Hauf 1990 i 1992; Riquer 1990 i 1992; Alemany 1994; Alemany & Martos 1998; Espadaler 2000 i Beltran 2015. Per a la qüestió dels capítols inicials, he tingut en compte: *Warwick* 1933, 1966 i 1969. Finalment, altres aportacions de les quals m'he servit a diversos propòsits, però d'una manera més col·lateral són les següents: Riquer 1947 i 1949; Lida 1959; Alonso 1961; Bohigas 1961; Brummer 1962; Riquer 1964; Vargas Llosa 1969; Avalu-Arce 1974 —aquest últim d'una manera essencial per a la qüestió del filòsof de Calàbria—; Chiner 1993; Hauf 1993; Pujol 1995-1996 —de manera especial per als aspectes relacionats amb els capítols finals de la novel·la—; Renedo 1995-1996; Aguilar 2001; Pujol 2002; Alemany 2002 i 2005 i Renedo 2005 —fonamental per a l'explicació del setge canari a Anglaterra—. De més a més, també m'he servit de l'edició crítica d'aquesta novel·la a cura de Riquer (Martorell 1990) i de la de la versió catalana de les *Epístoles a Lucili* (Sèneca 2015), a cura de Tomàs Martínez.

1. A ANGLATERRA: DOS MONARQUES INCAPAÇOS I ALTRES DOS DERROTATS PER UN CAVALLER

1.1 *El rei d'Anglaterra*

L'inici de la novel·la (capítols I-XXVII)² suposa un *break*, un passatge autònom al marge de la història central: la reescriptura d'un petit nucli del romanç anglonormand

² Les referències de capítols i pàgines del *Tirant lo Blanch* que apareixen en aquest treball remetent sempre a Martorell 2008.

del s. XIII el *Guy de Warwick*.³ Ens situem, doncs, en unes coordenades pretèrites i, aparentment, independents de l'eix temporal bàsic de la novel·la. Es tracta d'uns capítols inicials en què Martorell cedeix el protagonisme del *Tirant lo Blanch* al comte Guillem de Varoic —arquetip model de cavaller des de la perspectiva dels preceptes lul·lians⁴— i al rei d'Anglaterra, qui de veres ara ens interessa.

Anglaterra es troba assetjada pel rei de la Gran Canària⁵ i el monarca anglés, després «que IX batalles perdé, una après de altra» (V, 87),⁶ decideix de suïcidar-se. No obstant això, un estol de dones, en somnis, responen a les seues pregàries a Déu i li encomanen fer capità de l'exèrcit el primer captaire que hi trobe, que resultarà ser el comte Guillem de Varoic —esdevingut ermità—, aquell que Martorell qualifica de «pare de cavalleria» (I, 75). El resultat n'és l'esperat i l'augurat: Anglaterra, gràcies al comandament del comte, a qui el rei ha cedit el ceptre i la corona, venç el setge i, una vegada aconseguida la pau a l'illa, aquest retorna la corona al rei legítim i continua amb la seua deliberada vida eremita.

Aquests capítols inicials, inspirats en el *Guy de Warwick*, esdevenen un microcosmos en què se'ns avança quin serà l'eix argumental de bona part de la novel·la: un monarca sense capacitat de resolució davant els perills que l'assetgen, que rep l'ajuda d'un cavaller experimentat i reputat que n'allunya l'enemic i, una vegada aconseguida la gesta, desapareix de l'escena de la novel·la.⁷ En aquest context, se situa el rei d'Anglaterra. Atenent els trets caracteritzadors d'aquest personatge, Chiner (1996: 322) creu que, a través d'ell, «Joanot Martorell agrairia [...] l'actitud del rei Enric VI de Lancaster durant la seua estància a Anglaterra», ja que aquest és el monarca cristià més ben tractat per l'autor durant tota la novel·la. Per a defensar aquesta tesi, hi exposa que el rei anglés posseeix certs valors com la generositat, que «contrastarà, per exemple,

³ Veg. *Warwick* 1933, 1966 i 1969.

⁴ Per a la relació del *Tirant lo Blanch* amb els ideals lul·lians de la cavalleria, veg. Alemany / Martos 1998; Hauf 1992.

⁵ En el text original del *Guy de Warwick* els assetjadors són escandinaus —danesos i suecs—, mentre que ací, en el *Tirant lo Blanch*, qui assetja Anglaterra són canaris. Què mou aquest canvi? Veg. Renedo 2005: 1368.

⁶ La numeració romana indica el capítol, mentre que l'àrabiga fa referència a la pàgina on hom pot trobar la citació.

⁷ Use el verb *desapréixer* com a sinònim de morir o faltar, tant per al cas de Guillem de Varoic com el de Tirant, perquè, a efectes pràctics, la retirada com a ermità del comte equival a la seua mort —de fet la comtessa fa vida de vídua—, i el passatge anglés dóna pas, així, a la narració de la història tirantiana pròpiament dita.

amb l'actitud de l'emperador de Constantinoble en una situació pareguda [...] i l'acceptació de les decisions dels seus bons consellers reials», fet que demostra una certa saviesa (Chiner 1996: 322-323).

Al meu parer, Chiner encerta quan afirma que el rei d'Anglaterra és el que ix més ben parat de tots els monarques cristians del *Tirant lo Blanch*, però no hi compartisc la lloança que en fa. Des del meu punt de vista, aquest personatge també és objecte de la peculiar visió crítica que Martorell té envers la reialesa europea: ha perdut nou batalles consecutives i, mentre que al territori regna la por i el caos, es veu obligat a «exir per força de Londres per la gran fam que y havia» (V, 87). Aquesta poca traça bèl·lica o estratègica del monarca per mantenir sa i estalvi el regne, fins arribar al punt de delegar la condició de rei en mans del primer captaire amb què hi topa, per a Galé (1996-1997: 81) «forma parte de un planteamineto más amplio por parte del autor que quiere dejar clara la superioridad de la buena caballería sobre la nobleza más alta». ⁸ Tanmateix, hom pot pensar que les qualitats guerreres o d'estratègia no entren dins la quintaessència monàrquica, sinó com a aptituds complementàries. Per altra part, quant a l'intent de suïcidi, Hauf (Martorell 2008: 91, n. 4) acara, a propòsit d'aquesta intenció de posar fi a la vida pròpia, dues visions *a priori* contraposades: la de Sèneca i la de la cavalleria cristiana: «contra les tesis senequistes, el suïcidi, des de la perspectiva de la cavalleria cristiana és una prova de manca de virtut o valor». Al meu parer —des del meu més que precari coneixement de les tesis senequistes—, aquest cas concret també haguera estat rebutjat pel filòsof clàssic. A la carta LXX a Lucili, on parla a bastament del suïcidi, entre un seguit d'exemples, podem llegir:

nós no devem en neguna cosa tant consentir a nostre coratge com la mort. Vaje-se'n per alèn hon la volentat la covida; o sia per armes, o sia per art o per passió, vaje-se'n e trenca los ligams de servatge. La vida deu hom lloar a altri, e a si, la mort: aquella qui més plau és la myllor de totes.
(Sèneca 2015: 152)

És a dir, que el suïcidi, segons Sèneca, és legítim sempre i quan siga el producte d'una resolució racional, no de la passió o de la còlera, com en el cas que ens ocupa.

⁸ N'és un exemple encara més clar el de Tirant en relació a l'infant Felip de França. Veg. apartats 2.2.1 i 2.2.2 d'aquest treball.

Deixant de banda matisos teòrics, podem afirmar, de totes totes, que l'intent de suïcidi del rei d'Anglaterra és una mostra de mancaça clara de virtut. I més encara si el llegim en relació a unes paraules posteriors de l'ermità Guillem de Varoic en resposta a una requesta de batalla de part del gran moro: «e puix acceptada haveu batalla axí com bon rei e virtuós deu fer, no tement los perills de la mort, só de parer que més val al rey mort soptada que no ésser rey envergonyit» (XV, 112). Entenguem «mort soptada» com a fruit de la inescrutable fortuna dins el camp de batalla, no com una decisió, presa a partir de la por i l'angoixa.

Al remat, el balanç general, que podem traure d'aquesta història independent del fil narratiu principal del *Tirant lo Blanch*, és que hi ha poc humor —o, més ben dit, poca intenció còmica per part de l'autor— en el tractament del rei, però sí que hi trobem una certa ironia des del punt i hora que se'ns presenta un monarca important en les condicions explicades i es perfila com a impotent i mancat d'idees davant els atacs enemics, lliurat a la desídia personal i col·lectiva, i vencedor gràcies a l'ajut de qui als seus ulls no és més que un humil captaire. Les preocupacions de Martorell hi giren al voltant d'enaltir les virtuts del «pare de cavalleria» Guillem de Varoic, en contraposició a les mancances de la reialesa, i el resultat és una seqüència que, potser, naix de la nostàlgia i de la tristor de contemplar la vinguda a menys d'un dels pilars de la societat feudal, que, a més, era el de l'autor: la cavalleria. Martorell «se sent en el deure de perpetuar la memòria dels notables del seu estament que l'han precedit, [...] per a la regeneració moral de la classe dirigent a què pertany» (Alemany 1994: 16).

1.2. *L'emperador de l'exemplum Quinto lo Superior*

A Londres arriba casualment, a l'habitatge de l'ermità Guillem de Varoic, un jove que, de la fatiga del viatge, s'ha adormit, mentre cavalcava, sobre el seu cavall. Aquest jovenet, de nom Tirant lo Blanch, serà instruït per l'ermità, sobre l'ideal i els principis lull·lians de la cavalleria, i tot seguit, continuarà el seu itinerari per Anglaterra a fi de participar-hi en les festes de les nocces del rei d'aquesta illa amb la filla del rei de França.

Durant aquesta instrucció, el comte-ermità, a petició del jove, li explica quins van ser els inicis i els motius pels quals es va fundar l'orde de cavalleria i, tot aprofitant-ne la curiositat que mostra, li relata, a tall d'*exemplum*, la història d'un cavaller, Quinto

lo Superior, requerit per l'emperador de Constantinoble per alliberar la ciutat del setge turc, davant la inoperància, del governant, i la impotència, dels ciutadans: una empresa gairebé idèntica a la que haurà de dur a terme el mateix Tirant anys més tard.

El conformisme i els escassos coneixements politicomilitars de l'emperador són tals que arriba a estimar-se més viure sota el setge turc abans que no intentar alliberar el seu poble, tot anteposant els interessos propis als col·lectius: «car més ame star en aquesta subjugació ab tots los meus que no ésser desposehit de tot» (XXXIII, 168). La ferocitat presumpta dels turcs s'ensorra en tan bon punt aquests veuen el cavaller Quinto lo Superior, a qui no li és menester ni desembeinar l'espasa per alliberar la ciutat, ja que els assetjadors decideixen rendir-se, alçar el setge i marxar-ne per por a una represàlia divina: «cavaller, yo no·m spante pas de les tues menaças, perquè ací tu no·m pots fer sobres [...], mas per quant só informat de les virtuts de aqueix vostre sanct pare de la cristiandat, per la reverència e sanctedat sua ho faré» (XXXIII, 171). En aquest microrelat, el que trobem és una història carregada d'ironia, més que no pas de massa humor, en què una ciutat roman submisa sota el setge d'un enemic que, només, *volia parlar*.

1.3. Els reis de Frisa i d'Apol·lònia

Les festes celebrades en honor de les noces del rei d'Anglaterra amb la filla del rei de França s'estenen durant un any i a la tornada, una vegada finalitzades, Tirant i els seus companys visiten de bell nou l'ermità per a contar-li tot el que s'hi ha esdevingut: justes, banquets, representacions teatrals... L'ampul·lositat, el luxe i l'alt nivell dels duels entre cavallers, que van tenir lloc en aquesta celebració, i que ara Diafebus, company de Tirant, relata a l'ermità, van ressonar per tot arreu de l'Europa occidental cristiana. I així és com les notícies van arribar a Roma, fins on dos joves monarques havien viatjat per rebre la indulgència plenària concedida als romeus assistents al jubileu de l'any sant. Aquests dos joves són els reis de Frisa i d'Apol·lònia que, acompanyats per dos vells amics, els ducs d'Österreich⁹ i de Borgonya, van acordar d'assistir a les famosíssimes festes i lluitar contra els millors cavallers de la geografia, que s'hi rumorejava que eren allà.

⁹ Actualitze tots dos noms que a la novel·la llegim «Estalrich» i «Burgunya» (LXVIII, 277).

En la construcció de tots dos personatges, la presència dels quals es redueix en la novel·la a un grapat de capítols (LXVIII-LXXIII) en què poc o gens se n'ofereix una mínima evolució psicològica, podem apreciar, principalment, dues característiques que —diguem-ne— els invalidarien com a candidats a l'ideal monàrquic martorellà. Així doncs, a través dels seus actes, podem veure que aquests reis són, sobretot, superbs i vanitosos.

La cavalleria, com bé explica R. Beltran (2015: 18), té dos vessants d'*actuació*: un de militar, funcional i lucratiu i un d'esportiu i lúdic, i, de més a més, «entre els segles XIII i XIV la cavalleria reacciona a la pujada demogràfica i social de la burgesia, i tanca l'accés als no nobles», així que hi tenim un escamot de nobles, entre els quals molts monarques, que viatgen, lluiten i sovint moren en justes, tornejos i passos d'armes, sense altra motivació que la satisfacció personal. Aquest és el cas dels nostres dos germans reis, el major dels quals inicia el seu camí per la novel·la amb la intervenció següent: «senyor duch [...] de bon grat vos ofir de anar ab vosaltres e de fer armes axí perilloses com negú que y sia» (LVXIII, 277). Una decisió del tot irresponsable, i en certa mesura suïcida, presa —diguem-ne— des d'un egoisme simptomàtic, que era malaltia habitual entre els nobles i els cavallers medievals. I així mateix ens ho recorda Hauf (Martorell 2008: 281, n. 22): «és innegable que hi havia precedents històrics, i en la corona d'Aragó era llegendària la cavalleresca actuació del rei Pere el Gran a França».

L'orgull i la supèrbia els duran a un combat suïcida contra el considerat millor de tots els cavallers fins allà arribats: Tirant. Tot i això, com bé afirma Galé (1996-1997: 79), aquests dos són els únics monarques de tota la novel·la que gosen empunyar l'espasa en combat, malgrat que siga en l'àmbit esportiu. Abans, però, de tenir-hi lloc els combats entre el protagonista i els dos monarques, som testimonis d'un *circ* creat per aquests quatre personatges —els dos reis i els dos ducs— que no deixa indiferent ningú i que de tan hiperbòlic i irreal com se'ns descriu esdevé irònic.¹⁰ La finalitat d'aquest *show* és la d'entretenir i fascinar l'espectador, tan intern —els personatges testimonis—

¹⁰ Almenys fins a cert punt, perquè a ulls d'un lector actual sí que en tenim aquesta sensació; tanmateix, des de la perspectiva dels lectors medievals, segurament alguns elements, per a nosaltres, poc creïbles són totalment versemblants i, per tant, la reacció que hi causen és de fascinació o adulació, més que no pas de rialla.

com extern —els lectors—, així com la d'intimidar el possible adversari amb una sumptuositat desmesurada, innecessària i banal i amb l'ús d'animals salvatges totalment domesticats, com un lleó capaç de fer coses com aquesta que s'hi ens explica: «lo un cavaller mès en la boca del leó un scrit, e baixa's a la orella del leó e parlà-li. [...] Lo leó anà devers lo rey e conegué'l, axí com si fos una persona» (LXVIII, 279). De més a més, les actuacions del lleó també tenen una funció latent, però cabdal i necessària: distraure l'atenció del matrimoni reial, perquè no en descobrisquen la identitat i no els neguen la possibilitat de combatre-hi a tota ultrança, que és el motiu principal de la seua vinguda.

Comptat i debatut, al llarg dels episodis en què se'ns narren les festes celebrades per les noces del rei d'Anglaterra amb la filla del rei de França (XXVIII-XCVIII) no trobem una forta empremta de comicitat —o de personatges construïts segons paràmetres clarament humorístics—, perquè en aquest fragment, Martorell se centra en la configuració de l'heroi com a cavaller. No obstant això, hi trobem uns personatges, secundaris, de pas, que sí que ens aporten aquesta visió irònica, tan peculiar, que Martorell té en relació a reialesa cristiana. En aquest cas és el torn de la supèrbia i de la vanitat, perquè era habitual, però no acceptable, la presència de monarques en batalles a tota ultrança i perquè de cap manera es pot entendre que un lleó arribe a tals nivells de domesticitat.

2. A SICÍLIA: EL TRIOMF D'UN INFANT TANOCA EN LA CORT D'UN REI BASTARD

2.1. *El rei de Sicília*

Tirant i els seus companys, una vegada acomiadats de l'ermità Guillem de Varoic, emprenen el camí de tornada a casa. A Nantes, on són rebuts pel duc de Bretanya, uns cavallers de la cort del rei de França els informen de la situació angoixosa que pateix Rodes: els egipcis tenen assetjada l'illa i els genovesos els han traït i ara lluiten de la mà dels musulmans. Els principals monarques europeus es fan els desentesos davant la sol·licitud d'auxili desesperada del Mestre de l'illa,¹¹ Tirant, però,

¹¹ El setge de Rodes és un fet històric: «Rodes era una illa on abundaven els catalans i els valencians [...] i era gran mestre de l'orde dels sanjoanistes Joan de Lastic. Els genovesos [...], enemics del nostre Alfons el Magnànim, acusaven els cavallers de l'orde d'ésser favorables al nostre rei i no

es posa d'acord amb un estol de mariners, compra una nau i marxa en la seua ajuda, acompanyat també per Felip,¹² cinqué fill del monarca francès. Tot passant per Lisboa, i Barbaria, arriben a Palerm, capital de Sicília, on pararan abans d'ajudar el Mestre de Rodes.

A Sicília, el rei, en saber que l'infant francès viatja en aquesta embarcació, en prepara una rebuda a l'altura de les circumstàncies, en la qual ell mateix i la seua filla, la infanta Ricomana, de qui Felip s'enamorarà bojament, són els qui saluden els nouvinguts. El rei de l'illa, inicialment, se'ns presenta com un governant just i conciliador: abans de marxar cap a Jerusalem amb Tirant i Felip, pretén deixar concertat el matrimoni entre la seua filla i l'infant francès, i així «liguar-nos en germandat ab lo més alt rey de la cristiandat» (CI, 392) i, amb un gest aparentment avançat per als costums de l'època, demana parer a la filla abans de prendre-hi cap decisió. No obstant això, com apunta amb encert Font i Prades (1993: 138), aquest fet només atorga a la infanta «un fals protagonisme, perquè [anteriorment] han establert ja un pacte de conveniència per casar-los». Abans, però, de concertar, amb Tirant, el matrimoni entre Felip i Ricomana, el nostre rei s'estimava més emparentar la filla amb el cavaller bretó, mogut pels consells del seu germà, el duc de Messina —«si era ma filla, més la stimaria dar a un cavaller ab voluntat de sos parents ans que dar-la a un rey contra voluntat del seu poble» (CIII, 399)—, i, sobretot, del Mestre de Rodes —«si nostre Senyor me hagués dotat de algun imperi o regne e tingués filla, yo la daria més prest e de millor voluntat a Tirant que a negun príncep de la cristiandat» (CVIII, 422).¹³

Una vegada alliberada del setge l'illa de Rodes (CIV-CX) —capítols en què el gros de la narració se centra en la faceta estratègica i militar de Tirant—, un filòsof de Calàbria, cridat a l'illa per la infanta Ricomana —més avant veurem per què—, ens descobreix la identitat vertadera del rei, qui, malgrat alguna espurna de bondat i misericòrdia cap als seus, regeix l'illa d'una manera tirànica i mesquina, pròpia «d'aquell qui menysprea la funció del consell i malda per imposar la pròpia voluntat» (Espadaler

s'estaven d'ajudar el Soldà [egipci] en la seva campanya contra Rodes» (Riquer 1990: 130-131).

¹² Un jove babau, que acompanya l'heroi durant l'estada d'aquest a Sicília i Rodes (XCIX-CXIV) i que, no obstant la seua ineptitud es convertirà en rei de l'illa i ajudarà de manera inestimable l'heroi en l'alliberament final de Constantinoble.

¹³ Observem com de nou es fa bona la tesi defensada per Galé (1996-1997: 81), i que recollíem en parlar del rei d'Anglaterra: «forma parte de un planteamineto más amplio por parte del autor que quiere dejar clara la superioridad de la buena caballería sobre la nobleza más alta».

2000: 7). Martorell, tot reescrivint ací una història breu àmpliament difosa per l'Europa Medieval, i que trobem documentada en diverses obres,¹⁴ fa que empresonen aquest filòsof després d'haver mantingut una picabaralla amb un rufià, i el rei mana que «no li donassen sinó quatre onçes de pa e quatre de aygua» (CX, 431). La dieta assignada creix exponencialment a mesura que el pres ajuda el monarca a resoldre tres enigmes — tal i com podem llegir al *Novellino*, al *Libro de exemplos por A. B. C.* i a les *Mil i una nit*—¹⁵. El primer enigma és descobrir per què el cavall que vol comprar el rei té les orelles caigudes; el segon, descobrir que un cuc s'amaga dins un balaix, i el tercer, la bastardia del mateix rei de Sicília: «digau al rey que certament ell no és fill de aquell magnànim e gloriós rey Rubert, qui fon lo més animós e liberal príncep del món. Ell mostra bé que no és exit d'ell segons les sues obres, que ans és bé fill de un forner» (CX, 433). La saviesa mostrada pel filòsof en resoldre els dos primers enigmes es fa encara més palesa quan la resta dels personatges s'adonen que el que en diu, en el tercer cas, és del tot cert: el rei és bastard: «lo rey féu venir [...] sa mare, e [...] digué la veritat: com ella consentí a l'apetit e voluntat del forner dins la ciutat de Rijols» (CX, 434).

A més de ser bastard, aquest rei també és un mesquí sens par. Durant un sopar en què Tirant intenta arranjar una desfeta de Felip, el monarca sicilià assegura que «yo, qui só rey coronat, no fas tanta caritat de un mes» (CII, 396), quan la suposada caritat no era més que donar una dotzena de monedes d'or. Així mateix, mentre el filòsof és a la cel·la, llegim que diu, tot agraint la part de vianda que un cavaller company de cel·la li feia, que «si no fos la caritat que la merçè vostra m'a feta, ja fóra mort de fam, que no m fa

¹⁴ Riquer (1949) va ser qui s'adonà de la relació entre aquest capítol CX del *Tirant lo Blanch* i la història recollida en el conte 3 del *Novellino*, en el 247 del *Libro de exemplos por A. B. C.* i, fins i tot, en el 439 de les *Mil i una nit*. Avallé-Arce (1974: 252) aboga per l'opció del *Libro de exemplos por A. B. C.*, com la font de què beu Martorell: «Riquer, [...] se inclinaba por el *Novellino* [...]. Pero [...], si bien el orden de los incidentes es el mismo [...], no lo es el contenido de cada incidente». El mateix Martí de Riquer (Martorell 1990: 135-137), probablement influït per la lectura d'Avallé-Arce, va canviar d'opinió: «la primera part de la història [...] té un origen evident [...] del relat bíblic de Josep empresonat [...]. El que s'esdevé [...] és un vell conte de les *Mil i una nit*, i sembla segur que Martorell es basà en el *Libro de los exemplos*». I Hauf, en l'edició que usem (Martorell 2008: 437, n. 5), defensa de nou la hipòtesi del *Novellino* com a possible font principal: «l'article d'Avallé [...] no té en compte una de les versions llargues del *Novellino*».

¹⁵ La reescriptura d'un motiu literari era una pràctica habitual durant la Baixa Edat Mitjana. Per aquesta raó, no és pas estrany trobar en el *Tirant lo Blanch* fragments copiats de les *Heroides* d'Ovidi (cap. CLXXXVIII), del *Decameron* (CCIC) i de la *Fiammeta* (CCLXXXIII) de Boccaccio o de la *Història de Leànder i Hero* de Roís de Corella (CCCCLXXII), entre molts altres manlleus. Per a aprofundir en aquesta qüestió, vegeu Avallé-Arce 1974; Hauf 1990; Pujol 1995-1996; Aguilar 2001 i, especialment, Pujol 2002.

dar sinó quatre onçes miserables de pa e quatre de aygua» (CX, 431). Chiner (1996: 325) —i ens servirà a tall de síntesi— qualifica aquest personatge d'una manera breu, precisa i concisa: «bastard, rei tirà i, a més, mesquí».

El fet de novel·lar un rei de Sicília bastard, per a molts estudiosos pot tenir una motivació o un rerefons històric. El mestre Martí de Riquer (1992: 114), per exemple, constata aquesta possibilitat, però s'hi posiciona en contra:

Sicilia y Nápoles eran dos reinos con distinto señor. Muerto en 1458 Alfonso el Magnánimo, Sicilia pasó a su hermano Juan II de Aragón y de Navarra, y Nápoles a su hijo bastardo Fernando. [...] Pero no hay ni el más pequeño indicio [...] que el rey de Sicilia de la novela tenga algo que ver con su soberano. [...] Martorell sigue fiel a su empeño en esquivar la realidad en todo lo que afecta a la Corona de Aragón y en novelizar distorsionando la realidad.

I és que l'animadversió de Martorell vers el Magnànim era més que patent i coneguda a la València del xv —el mateix Chiner (1996: 321) es fa ressò d'aquest fet: «tant Martorell com [el seu germà] Galceran van estar perseguits per la justícia i van tenir diversos enfrontaments amb la noblesa [...], el segon, fins i tot, va proferir amenaces de mort al rei i la reina»—. Altres especialistes també es decideixen per aquesta opció, com Anton M. Espadaler (2000: 1424), que n'entén l'orgull propi dels cavallers com la causa:

Joanot Martorell, que és un cavaller orgullós de la seva condició, que fou cambrer del rei Alfons, no té cap mena d'inconvenient a llançar una mirada desenganyada i burlesca sobre el poder, i tan poc respectuosa que imagine amb la més gran desinhibició una proposta tan corrosiva com un rei fill de reina i de forner.

Al remat, a mesura que els personatges, i el fil narratiu, avancen per la Mediterrània, anem deixant de banda l'àmbit estrictament cavalleresc i s'incrementa l'humor i la ironia, particularment circumscrita a uns personatges de nissaga reial bastant grotescos, que són cada vegada més presents. El rei de Sicília, tot i ser mesquí, tirà, bastard i inoperant, com gairebé tots els monarques cristians de la novel·la, coadjuva a l'ascensió de Tirant com a cavaller capaç d'arranjar tot allò que els monarques no són capaços. Així, doncs, una vegada celebrades les noces de Felip i

Ricomana, el monarca regraciarà el rei de França amb deu galeres, que aquest emprarà en una expedició a Trípoli i Tunis, en la qual Tirant es cobrirà de glòria, cosa que farà augmentar la seua nomenada fins el punt de ser requerit per l'emperador de Constantinoble perquè li preste ajut en l'empresa militar contra els turcs.

2.2. *L'infant Felip de França*

Aquest personatge és el company d'escena principal de Tirant en els capítols que transcorren a l'illa de Sicília (XCIX-CXIV). És el cinqué fill del monarca francès i marxa amb Tirant, com cavaller, en recerca de l'honor i la glòria. A Sicília s'enamora de la infanta Ricomana, amb qui manté un peculiar i, talment, interessant romanç i amb qui, al capdavall, es casa i esdevé rei de Sicília. Per tal d'entendre fins a quin punt de grotesc resulta aquest personatge construït per Martorell, llegim la descripció que en fa Enrique Galé (1996-1997: 80-81), que ens servirà com a presentació:

la figura de Felip, quinto hijo del rey de Francia y rey de Sicilia, es uno de los rasgos más negativos, siempre bordeando el ridículo, de toda la novela y tal vez la que más claramente muestra la enorme diferencia de calidad que para el autor existe entre un caballero entendido y liberal, aunque de origen poco elevado, y otro grosero y avaricioso, por muy alto origen que tenga.

2.2.1. Felip, tanoca

Felip és el cinqué fill del rei de França no per casualitat. Segons l'estructura social feudal de la baixa Edat Mitjana, tan sols el fill primogènit tenia els privilegis de l'herència, i la resta es veien obligats a fugir de la casa pairal per, com en aquest cas Felip, cercar la glòria i l'honor, o simplement una faena remunerada. Com bé assenyala Hauf (Martorell 2008: 386, n. 3),¹⁶ «hom presenta de manera punyent el paper sovint poc lluït dels fills no primogènits, fins i tot entre els prínceps, i la importància de la cavalleria i de cercar “ventura” per a prosperar». Per aquesta raó, trobem que hi són narrats amb total naturalitat els consells —mig romancers, mig eufemístics— que un gentilhome fa a l'infant, quant al seu futur lluny del bressol de la cort gal·la, en una realitat edulcorada —noteu-hi la ironia que se'n desprén—:

¹⁶ Que hom hi note la diferència entre l'obligació que empeny Felip cap a la cavalleria i la recerca d'«aventures» i la pura satisfacció personal que eren el motor de la conducta poc o gens reflexiva dels reis de Frisa i d'Apol·lònia.

los cavallers, senyor, qui aconseguir volen honor, com són jóvens e disposats per exercir les armes no deurién aturar en casa de llurs pares. [...] O quina glòria seria per a vós secretament partir d'ací, [...] e no dir res a negú [...]. E Tirant és tan virtuós cavaller que us obeirà he us farà aquella honor que sou mereixedor segons la casa d'on veniu. (C, 378)

No obstant això, el cas de Felip presenta certes peculiaritats. A més de no ser-ne el fill primogènit, hom pot entendre —arran les descripcions que en fa el narrador i les respostes del rei de França— que no era volgut a la cort i, és més, que se n'alegren i en festegen la fugida. La primera vegada que es nomena Felip en la novel·la s'hi descriu com: «lo menor, [...] qui era un poch ignorant e tengut en possessió de molt groçer, e lo rey per causa de açò ne fehia poca estima e la gent no'n fehien ninguna mençió d'ell» (XCIX, 375), fet que constata els dos nivells de realitat existents: el pertanyent a Felip, emmidonat, fantàstic i artúric —com véiem en els consells del gentilhome—, i el propi de la resta de la societat, prosaic i res afalagador.

Tot plegat fa que l'arribada de Tirant i, més en concret, la seua partença en auxili cap a l'Illa de Rodes siga l'excusa perfecta per a tots aquells que volen foragitar el jove, i és a l'empara de Tirant quan es fan paleses totes les mancances i la pocatraça que d'aquest personatge advertien els comentaris. I és que a Sicília, poc o gens veurem la faceta més excel·lida, de cavaller i d'estratega, de Tirant, qui més aïna esdevé el tutor d'un alumne poc lluit i maleducat: «la relación de Felip con Tirant va a basarse en la del discípulo torpe con su maestro» (Galé 2006-2007: 80).

El poc decòrum de l'infant francès comença a fer-se visible —i risible— en un dinar al qual el rei i la seua filla havien convidat el cavaller i el seu company reial, qui desconeix les pautes que el respecte i l'educació marquen dins la protocol·lària tradició d'asseure's a una taula presidida per un monarca i començar a menjar. Una escena que acabarà convertint-se en un entremés còmic per la remarcable ficada de pota del jove, qui talla el pa en tantes llesques com li és possible, en tan bon punt el deixen a taula, i abans que ho faça el rei. Aquest fet, a més, justifica la supervisió constant i estricta a què l'ha sotmés Tirant, qui, testimoni de la descortesia mostrada, serà l'encarregat d'arranjar la situació: «après portaren lo pa e posaren-lo davant lo rey e cascú d'ells, e negú no y tocà, sperant que portassen la vianda. Phelip, com véu lo pa davant, pres

cuytadament un ganivet e pres un pa e lescà'l tot, e féu-ne XII lesques grans e adobà-les» (CI, 394). La ràpida, necessària i encertada reacció de Tirant respon a una vella praxi: cristianitzar en la pràctica molts costums, per a dotar-los així de significança: «Tirant li levà prestament les lesques, mès mà a la boça e tragué XII ducats en or, e posà en cascuna lesqua un ducat e féu-ho donar a XII pobres» (CI, 394). Els dos nivells de realitat tornen a superposar-se en tot allò que envolta Felip: la grolleria és camuflada ací per la caritat cristiana, una de les virtuts més venerades.¹⁷

Durant l'alçament del setge de l'illa de Rodés és Tirant, qui, amb la seua destresa en l'àmbit bèl·lic, assumeix el protagonisme, però una vegada han tornat tots plegats a Sicília, Felip reapareix al primer plànol de l'escena, tot fent gala de les *habilitats* innates que el fan un personatge indispensable al *Tirant lo Blanch*. Som a Sicília, i fins ací han arribat els reis de França, pares de Felip, per ser testimonis de les noces del seu fill menut. El rei de Sicília no pot perdre l'oportunitat de fer-hi festa, tal és l'esdeveniment, i hi convida «a Phelip e a tots los embaixadors» (CIX, 246). Tirant, que també hi assisteix, decideix no engalanar-se massa, ja que ell no és el focus d'atenció —ni tampoc té cap títol—, a diferència de Felip, qui «aquell dia vestia una roba de brocat carmesí roçegant per terra, forrada d'erminis» (CIX, 426). El cas és que, acabats els balls, Ricomana decideix d'anar a passejar a cavall amb el seu promés, una activitat en què Tirant s'estima més no deixar-lo sol, bo i sabent com se les gasta l'infant quan ell no hi és. El camí, a conseqüència de les pluges recents, era tot un toll d'aigua, així que Felip prega a Tirant, fins a tres vegades —de manera infantil i molesta— que «si hi hauria dos patges que·m portassen les faldes perquè no toquen en terra» (CIX, 427), proposta la qual Tirant nega sengles vegades.¹⁸

La paciència de Tirant arriba al seu límit davant la insistència i la gasiveria que mostra Felip i esclata perdent les formes i, sense respectar aquella distància social que els diferenciava sobre el paper, li recrimina que: «bé podeu ésser fill de rey [...], que tan avar e tan mesquí siau!» (CIX, 427). Tot i l'advertència del cavaller, el comportament

¹⁷ Com hem vist adés, l'arranjament que fa Tirant de la situació serveix, també, per desemmascarar l'avarícia del gasiu rei de Sicília, qui assegura no fer tal caritat en un mes.

¹⁸ Hom hi pot interpretar una lectura irònica, perquè Tirant nega tres vegades la proposta de Felip, i ja sabem que el número tres, d'ençà les negacions de Pere a Jesucrist esdevé una xifra farcida de simbolisme. M'estaré, però, de comentar l'escena segons aquesta lectura, ja que potser simplement siga una casualitat, i així ho entenc.

del jove no canvia gens ni mica davant la infanta, i Tirant es veu obligat de nou a arranjar la situació: disfressa la realitat i transmet a Ricomana que el que preocupa a Felip és l'amor, i no la roba.

No acaba ahí, però, la funció. El nostre jove indecorós i gasiu encara interpretarà un paper nou i, en aquesta ocasió, sense l'empara de Tirant. Us pose en situació: una cambra, dos llits: un d'aquests pomposament abillat, l'altre més senzill, i el nostre protagonista. Fent gala de la mesquinesa habitual, decideix de gitar-se en el llit menys pompós i de cosir-se un esguerro que s'havia fet en una calça aquell capvespre mentre ballava —que ja és la ironia més gran que se li pot aplicar a un fill de rei: cosir-se una calça—. L'entremés continua, i és que a més de ser mesquí i poc educat, també és maldestre, i perd l'agulla que li havien dut per apedaçar-se la calça. I quan hom pensava que ja no podia anar a pitjor, ens sorprén fent ostentació d'una desídia que, d'altra banda, és —o així respon al prototip— comuna d'aquells més rics o poderosos: deficiències per no trobar enlloc l'agulla, i després d'haver rebolicat les vànoves del llit més senzill, arriba a la conclusió que «val més que m gite en aquest altre [el llit més ornat] que no tornar [...] a fer [el més senzill]» (CX, 436).

2.2.2. La relació amorosa entre Felip de França i la princesa Ricomana de Sicília

Dins el *Tirant lo Blanch*, Martorell barreja —diguem-ne— dos nivells de narració, per bé que força intrincats: d'una banda, el relacionat amb els afers polítics i militars que tenen a veure amb l'evolució com a cavaller i com a estratègia de Tirant i l'ascens social del protagonista i, en especial, dels seus companys; i, d'altra banda, el que s'esdevé en espais tancats, a cambres de palaus i castells —en contraposició a les guerres i els combats, sempre a l'aire lliure—, relacionat amb l'amor. Han estat molts els estudiosos de l'obra que han escrit a bastament sobre aquesta qüestió, així que no m'hi estendré massa.¹⁹

Martorell fa una volta al que suposava el tractament literari del tòpic de l'amor cortés, dins les coordenades espaciotemporals en què se situa l'escriptura de la novel·la, i això és un fet que ningú posa, ni posarà, ja en dubte. Per aquesta raó, tancaré la qüestió amb dues cites d'autors que l'han tractada que serviran perquè hom se'n pugui fer una

¹⁹ Per a més informació sobre aquesta qüestió, vegeu: Renedo 1989 i 1992 ; Alemany 2002, 2008 i 2010.

idea bàsica. Per a Edward T. Aylward (1985: 89), aquesta innovació té a veure amb l'ambició de Martorell de bastir una història versemblant, en tots els seus aspectes plegats: «the autor's invention was to ridicule the idealistic modes of the old Provençal model, while at the same time proposing a more realistic kind of courtship ritual»; mentre que per a J. Pujol (2015: 142), es tracta del resultat de la conjunció dels dos models tradicionals de tractament de l'amor: l'ambientació arquetípica —tipologia de personatges i escenaris— trobadoresca i l'epicureisme clàssic: «el *Tirant* és, tanmateix, el xoc entre la idealització de l'amor cortesà i l'evidència de la sexualitat humana [...] narrada per la literatura d'arrel ovidiana i la contística de Boccaccio».

Ricomana, de qui s'enamora Felip, és la filla menor del rei de Sicília i, tot i que en un principi se sent atreta pel jove infant francès —«Phelip se enamorà molt de ella, e ella per semblant d'ell» (C, 382)—, de seguida, moguda pels comentaris i per la brama que haurien arribat a l'illa sobre el cinqué fill del rei de França, se'ns mostra recelosa envers el comportament i l'actitud d'aquest: «emperò si naturalment li ve de ésser grosser de sa pròpia natura, [...] per mon delit volria home qui fos entés, e comportaria ans en stat hi linatge e que no fos grosser ni avar» (C, 382). Per aquesta raó, M. Mercè Font i Prades (1993: 138) afirma que Ricomana «és dotada per l'autor d'aquella qualitat que anomena saviesa: és una dona crítica que no es vol deixar dur pels sentits». No obstant això, tot seguit intentaré de fer veure si la infanta és de veres «sàvia» o, com d'altres creuen, no és més que una ingènua.²⁰

Ricomana, és cert, té una preocupació ubíqua en relació a Felip, que la fa caure, sovint, en contradiccions o debats amb si mateix —«los meus hulls contents són de la vista d'ell, lo meu cor se combat ab mi e la experiència me manifesta que és aquell que yo contemple, de ésser grosser e avar» (C, 383)—, però que alhora denota aquesta saviesa a què feia referència Font i Prades, ja que, efectivament, no es fia dels sentits. Per aquesta desconfiança és que basteix un metòdic pla per descobrir la vertadera personalitat de l'infant. Primer, amb un dinar que «no fon ordenat per la infanta per pus, sinó per provar a Phelip e veure en son menjar quin comport fehia» (CI, 392), i en el qual —com Ricomana temia— l'infant francès es comporta de manera inapropiada. Més tard, amb una passejada al capvespre, quan tot el camí era un toll d'aigua, i, a més, de

²⁰ Recordem que ella no tenia ni vot ni veu en la decisió de prendre a Felip com a marit o no, tot i que així li ho feien creure.

manera intencionada i deliberada, ja que l'únic propòsit que cercava la infanta era veure arremullat el seu futur marit:

així passejaren per la ciutat prenent molt plaer la infanta com vehia banyar la roba de aquell miserable de Phelip. [...] La infanta per prendre més plaer, dix que portassen los sparvers he eixiren un poch defora e pendrien alguna guatla. [...] Ixqué fora de la ciutat e trobà un laurador, e apartà'l un poch e demanà-li si prop de allí havia algun riu o alguna çèquia de aygua. (CIX, 427)

I, finalment i irònica, com encara en tenia dubtes, fa arribar a Sicília tot un filòsof que —després de la picabaralla amb el rufià i la resolució dels tres enigmes, inclosa la revelació de la condició de bastard del rei— li aconsella el joc de la cambra amb dos llits, un de pomposament abillat i d'altre de més senzill, a fi que, amb la tria que en faça, delate la seua condició noble o vil.

Totes aquestes reticències i proves ens fan pensar, inevitablement, en la «saviesa» que assenyala Font i Prades. La sentència «Ricomana no es fia dels sentits», però, no sembla tan certa. De fet, la infanta tan sols no es fia dels sentits en la primera de les proves, el dinar, però cau en l'error provocat per aquests en les altres dues: havent acabada la passejada per séquies i per rius, «ella mirà si tornarien a parlar los dos. E Phelip [...] no curà sinó de passar la aygua. E la infanta restà molt aconsolada» (CIX, 428). Felip passa per l'aigua després de discutir-ho amb Tirant i ser représ, com si fóra un xiquet, pel cavaller; és a dir, que no és de voluntat pròpia que ho fa, però Ricomana així ho creu i la mesquinesa original es revesteix de solidaritat i empatia, ja que Felip oblida la seua roba molt ben abillada per la voluntat de l'amada.²¹ I en l'escena dels dos llits, suara explicada, la desídia i la poca traça esdevenen, als ulls de la infanta, inconformisme d'aquell qui, per la seua condició social elevada no acostuma al poc luxe.

Al capdavant, la decisió que pren Ricomana és basada en els sentits, tot i que ella pensa que no, i en una imatge equivocada, emmidonada i presumptuosa de Felip, com així ho demostren les paraules que dirigeix a les donzelles de la cort:

²¹ Tot i el mèrit que pot tenir aquesta acció, recordem que Felip és un fill de rei i, per tant, se li suposen certes qualitats com és la de no preocupar-se pels diners, o per les coses que hom pot aconseguir amb diners.

Mirau, per vida vostra, quant és lo saber dels estrangers, en special lo de Phelip. Yo l'he volgut provar, axí com havia fet les altres veguades, en aquests dos lits. Pensí que Phelip, si era grosser ni avar, no tendria ànimo de gitar-se en tal lit com aquest, ans se posaria en lo més sotil. E ell ha tenguda altra art, que ha desfet lo més sotil e ha lançada la roba per terra, e és-se gitat en lo millor per mostrar que és fill de rey e li pertany, com la sua generació ia molt noble, excel·lent e molt antiga. Ara puch conéixer que aquell virtuos de Tirant, com a leal cavaller, m'à dit tostemp veritat e tot lo que m dehia a la orella era per mon bé e honor. (CX, 436)

En aquest parlament, com podem veure, Ricomana atribueix la seua decisió al paper de Tirant, i és un fet que no estranyarà cap lector de la novel·la perquè «la intenció de Tirant desde su llegada a Sicilia es la de casar a Felip con Ricomana y todos sus esfuerzos van dedicados [...] a convencer a la infanta de la gentileza del príncipe» (Galé 1996-1997: 64-65). La configuració del personatge de Felip és descaradament irònica i, en molts moments, paròdica del comportament real o vertader d'un monarca, però —al meu parer— la comicitat dels episodis que transcorren a Sicília radica, en essència, en el paper d'alcavot jugat per Tirant, que desespera Ricomana: «no és fort pena la mia? Que aquest Tirant és fet enemich de mon voler, que sola una hora yo no puch ab Phelip parlar!» (CIII, 397). Com he assenyalat en alguna ocasió abans, ell és l'encarregat de crear els dos nivells de realitat entre els amants, i és d'aquesta dualitat —i de la seua desconexió, alhora— d'on naix la riassa del lector, perquè és gràcies a aquesta dualitat que es posen en evidència les mancances de virtut de Felip, i de les quals, potser, d'altra manera el lector no s'adonaria. Així doncs, Tirant és qui arranja el despropòsit de l'infant en el dinar organitzat per Ricomana, Tirant és qui obliga Phelip a eixir de passeig i a passar per la séquia, i és Tirant —també— qui cavalca amb la infanta i li disfressa el tema de la discussió, el qual de mesquí i prosaic, el converteix en sublimat a l'ús cortesà: «Phelip [...] me demana quina cosa és amor e d'on proçeheix. La segona cosa que m'à dit: hon se pon amor?» (CIX, 428).

Passem a la relació amorosa.²² La història d'amor, pròpiament dita, entre Felip i Ricomana s'inicia tan bon punt han establert connexió visual l'un amb l'altre: «Phelip se enamorà molt de ella, e ella per semblant d'ell. Emperò Phelip era tant vegonyós com en

²² Lògicament, ja ha quedat gairebé tot vist i l'únic que hi afegiré són alguns comentaris sobre certes escenes, situacions, reaccions, que ajuden al retrat irònic de Felip, que és el que ara interessa.

davant ella que scassament gosava parlar e, com ella lo pasava en rahons algunes, no y sabia respondre. E Tirant prestament responia per ell» (C, 382). L'estat mig vegetatiu en què cau el jove francès d'ençà que la imatge de Ricomana s'apodera del seu enteniment, que necessita de Tirant per poder mantenir-hi una conversa, no és un motiu de comicitat o d'ironia, tot i que als ulls d'un lector actual així ho puga semblar. Com assenyala Hauf (Martorell 2008: 386, n. 15): «la vergonya de l'enamorat és una coneguda característica de l'amor cortés i porta a la paradoxa del silenci amorós i a la idea que qui més calla més estima, “com per amor no pot amor mostrar” (Ausiàs March, XVII, 20)».

Comptat i debatut, la relació entre Felip i Ricomana, sota l'atenta mirada de Tirant, no és altra cosa que un procés d'aprenentatge d'un alumne tanoca a qui el mestre acompanya a cada passa que fa. Les proves imposades per Ricomana són, essencialment, això: proves, exàmens que l'alumne ha de superar fins arribar al final del camí, a l'assoliment del triomf, a la prova final: la cambra amb els dos llits. En aquesta prova és l'alumne qui s'enfronta a la dificultat tot sol, sense l'empara del mestre, però la supera només gràcies a un equívoc en la interpretació dels fets, que suposa l'engany dels sentits i la derrota de la prudència —Ricomana— i de la saviesa —filòsof de Calàbria—. A les trames literàries, filmiques, o de qualsevol altre tipus, semblants a aquesta, el *happy end* esperat és que el deixeble se'n surta gloriós gràcies al valor, a la virtut i a les habilitats que ha après del tutor. En aquest cas, però, el que propicia que Felip se'n surta gloriós —perquè no ens enganyem, en surt gloriós, ja que aconsegueix casar-se amb Ricomana— no és res del que hem dit —el valor, la virtut i les habilitats que ha li ha tramés el tutor—, sinó tot el contrari.

La conclusión de todo este episodio la conocemos: Felip i Ricomana se casan [...] y más tarde, como consecuencia de una rocambolesca sucesión de casualidades —el heredero muere, el hijo segundo prefiere la religión a la corona, el padre fallece del disgusto—, se convierten en reyes de Sicilia.
(Galé 1996-1997: 65)

Aquesta, que amb tanta capacitat de síntesi descriu Galé, no és ben bé la fi de la presència de Felip i de Ricomana en el *Tirant lo Blanch*. Hi tornaran a aparèixer —ara ja com a reis de Sicília—, una vegada acabada la croada evangelitzadora de Tirant pel nord d'Àfrica, per ajudar el protagonista, amb tot un exèrcit, en l'exitosa embranzida

final contra els turcs a Constantinoble. Tanmateix, com assenyala Chiner (1996: 325), Felip «mai deixà d'ésser grosser i avar» (Chiner 1996: 325), sinó que continua sent el mateix tanoca i incompetent que abans, però ara és rei! I ací és on rau la gran ironia.

3. A L'IMPERI GREC: DE L'EMPERADOR IMPOTENT A L'EMPERADOR OPORTUNISTA, TOT PASSANT PER UNA EMPERADRIU ADÚLTERA

3.1. *L'emperador de Constantinoble*

Una vegada celebrades les noces de Felip i Ricomana (CXI), i després d'una nova expedició evangelitzadora de Tirant pel sud de la Mediterrània (CXII-CXIV), arriba a Sicília una carta de l'emperador de Constantinoble, qui sol·licita l'ajuda d'aquell virtuos cavaller. El de Roca Salda accepta la petició i engalana onze galeres que salpen direcció la capital de l'imperi grec.

Constantinoble es converteix, a partir d'ara, en l'escenari principal dels esdeveniments més sonats, extravagants i ignominiosos del *Tirant lo Blanch*. Una ciutat sumida en el caos i una tristor fosca des que va morir en batalla el fill de l'emperador, una ciutat que rep l'arribada del messies Tirant com l'arc de Sant Martí després de la tempesta. No debades, és l'entrada del cavaller a la cambra reial el que provoca l'obertura de portes i finestrons, l'entrada de la llum, la benvinguda a l'esperança, la victòria dels *bons*. Podríem afirmar, fins i tot, que tot el que ha transcorregut fins ací és una preparació per a aquest moment: ha arribat, doncs, l'hora en què Tirant es convertirà en el gran heroi de la cristiandat, el cavaller que vencerà el Gran Turc i esdevindrà successor de l'emperador Frederic, és a dir, nou senyor de l'imperi Grec.

3.1.1. Un emperador senil

L'arribada de Tirant a Constantinoble ens permet conèixer un dels personatges de tota la novel·la que major evolució psicològica experimenta: l'emperador. De bones a primeres, se'ns mostra com un ésser d'una estabilitat atordidora: és l'únic que no ha perdut el trellat i l'esperança, l'únic que no s'ha ensorrat pel dolor de la mort de l'infant. Josep-Antoni Aguilar ha estudiat aquesta resposta virtuosa i exemplar davant un entrebanc tal, com la mort d'un fill, i ha descobert que Martorell plagia ací un fragment

del *Breviloqui*²³. Així doncs, després d'acabar aquesta reacció amb la continguda en aquest escrit moral davant una adversitat semblant, afirma que «la reacció de l'emperador al *TB* és idèntica a la narrada per Joan de Gal·les. Un fet que mostra un monarca poderós, a l'altura dels més grans personatges de l'antiguitat» (Aguilar 2001: 67).

Aquesta perseverança impàvida no triga gaire a caure en runes, i el virtuosisme esdevé patètic i l'heroïcitat, plor. Tirant és al camp de batalla i, mentrestant, un escuder del duc de Macedònia arriba a la cort per anunciar a l'emperador una falsa derrota calamitosa del seu exèrcit capitanejat per Tirant. El monarca, amb el cor afligit, no hi troba solució: la tristor l'envaeix, la raó s'esvaeix i el dolor li flagel·la l'enteniment. Sobre el llit, amb el futur perdut, les llàgrimes li ofeguen les paraules i l'únic consol, dins la solitud profunda del governant, és la seua filla Carmesina:

o desventurat de mi! [...] Com me solicita la miserable fortuna, que après de una alegria ve prestament una gran tristor, e après de un mal ne vénen molts! Ara és perduda tota la mia sperança. No·m resta sinó que vaja mendicant per lo món deseparat de tot bé. [...] Què·m val ésser senyor e senyorejar lo Imperi Grech, puix tinch a perder'!? [...] (CXLI, 590)

L'emperador, envellit i senil, no tan sols no té resposta davant els entrebancs politicomilitars, sinó que també se sent superat pels assumptes de palau, pels problemes familiars. Tirant és ferit i roman a la tenda de campanya, sense combatre, i l'emperador decideix de trametre-li unes lletres per veure quin n'és l'estat i quan podrà tornar a ser l'estendard de l'exèrcit de l'imperi grec. És Carmesina qui hi actua de missatgera, però tots dos amants s'obliden de la qüestió que els hi ha reunit i s'entretenen en tot de lloances i retrets amorosos que acaben per desmaiar la infanta: «com la princessa fon dins en la sua cambra, pensant en les rahons que Tirant li havia dit, vengué-li un endolciment al cor de sobres de amor que li portava. Vench en tal punt, que fon fora de tot recort e caygué esmortida en terra» (CLXXIII, 749). Les donzelles, que la veuen defallir, s'avaloten de seguida —com mogudes per la mateixa dèria patètica que governa l'enteniment de l'emperador, i sembla surar per corredors i cambres d'aquest

²³ Tractat moral del segle XII escrit per Joan de Gal·les, el nom complet del qual és *Breviloquium de virtutibus antiquorum principum et philosophorum* i que va ser traduït al català al segle XV.

microcosmos literari en què es converteix el palau de Constantinoble— i criden inquietes fins que la brama de la notícia arriba al seu pare: «l'emperador [...] com véu en terra sa filla, com a morta, lançà's damunt ella fent lo major dol del món» (CLXXIII, 749).

Una reacció que denota un amor paternal desmesurat, conseqüència esperada d'aquell qui ha patit la mort d'un fill i tem la d'un altre. No obstant això, Carmesina de seguida és guarida de les ferides provocades pel mal d'amor, però el pare, tot i la millora de la filla, encara no se n'ha refet, de l'esglai, i —com amb la falsa notícia de la derrota de Tirant— gemeca i vagareja pel palau, sota la supervisió necessària dels metges: «com l'emperador véu ja star sa filla en tot son bon recort, anà-se'n al seu apartament ab la emperadriu, e los metges lo acompanyaren per ço com lo veÿen molt fatigat per lo cars de sa filla» (CLXXIII, 749).

Tal com en el cas de Felip, l'emperador és víctima del joc narratiu de la doble realitat: també la veu deformatada, no coneix el que hi passa i se serveix del seu més que discutible enteniment per reconstruir una escena de la qual no ha estat testimoni. Tirant s'ha esquinçat la cama en una situació estranya i desconeguda per a l'emperador, que decideix anar a visitar-lo en companyia dels metges. Una vegada han acabat de guarir-li la ferida, els metges marxen i el monarca resta a soles amb l'heroi i li confessa, d'una manera grandiloqüent i solemne, que aquest imprevist, aquesta lesió, és una repremsió divina per la seua mala conducta (CCXXXVII, 922).

L'emperador es creu el centre, la causa i el destí de tota decisió, tant humana com divina, que es pren a l'imperi grec. El lector, que coneix quina ha estat la raó vertadera d'aquesta adversitat —Tirant s'havia introduït al llit de Carmesina, sense el permís de la infanta que, en assabentar-se'n, comença a cridar i, en la fugida de l'heroi per la finestra de la torre, fent ràpel agafat d'una corda que no arriba fins a terra, decideix de deixar-s'hi caure, tot fent-se malbé la cama— de seguida s'adona que l'emperador viu i veu una realitat sensiblement diferent de la realitat empírica. Albert Hauf (Martorell 2008: 923, n. 2) ha analitzat aquesta confessió de tall solemne i amb caràcter expiatori de l'emperador, en relació amb el referent prosaic i en dedueix que:

la situació resulta irònicament patètica [...]. I el motor o causa eficient del

suposat cas imprevisit, suposadament decretat ni més ni menys que per la divina providència, no és una altra cosa que una penosa i fallida aventura celestinesca basada en una combinació d'ambició i d'instint sexual!

Com hom ha pogut veure, l'emperador hipocondríac de Constantinoble no té altra capacitat de resposta davant les adversitats que fondre's en plor —tan de manera literal com simbòlica, en aquest cas de la confessió a Tirant—; però, encara és més patètica la reacció davant les bones noves. Tirant, que continua al camp de batalla, creu adient enviar un emissari, Pírimus, a la cort per informar-hi de la victòria sobre els turcs. L'emissari arriba a la ciutat i tothom que hi troba du el cap a terra, fins i tot l'emperador, que sembla haver perdut el seny —un missatger del duc de Macedònia havia fet arribar una notícia falsa— i escridassa el cambrer que anuncia la vinguda de l'emissari, tot dient que: «se'n vaja ab tota la mala ventura e ixqua de la mia terra [...] que si yo trobe a ell ni negú de son mestre [Tirant], yo'l faré lançar de la més alta torre» (CXLI, 593). Pírimus, però, insisteix a parlar amb l'emperador qui encomana la tasca d'escoltar l'anunci a la infanta Ricomana, que així obeeix. «Com la princesa hohí tan gloriosa nova, ab cuytats passos e voluntat strema entrà en la cambra hon era son pare. E recità-li tot lo que Pírimus havia dit. Lo affligit emperador, per sobreabundant alegria, caygué de la cadira e smortís» (CXLI, 594).

Amb un governant que plora davant les desgràcies i es desmaia davant les alegries, no és d'estranyar ni la necessària presència de l'heroi, ni que Anton M. Espadaler (2000: 7) diga que «el *Tirant* és un novel·la que bàsicament narra [...] com evitar la caiguda de Constantinoble».

La senilitat de l'emperador de Constantinoble, a més de fer-se palesa en els canvis d'estat anímic, es pot advertir en la facilitat amb què és enganyat pels altres personatges. Suara he comentat l'engany provocat per l'escuder del duc de Macedònia, que altera l'esperit del governant, simplement, amb quatre paraules injurioses i quatre gestos dramàtics que fan visible al lector aquesta mancança de criteri del monarca, conseqüència de la senilitat que l'acuita.

No és el duc de Macedònia, però, l'únic personatge que s'aprofita de la vellesa de l'emperador, sinó que són la filla i el mateix heroi: la infanta Carmesina i Tirant, qui més profit en trauen. Tots dos hi mantenen un romanç —diguem-ne— blanc d'ençà l'instant

que entra el cavaller a la cambra i obrin les portelles (CXVIII, 473). La relació avança i comencen els problemes. Tirant, *naïf* en qüestions d'amor i de sentiments, resulta ser-ne poc discret i posa en un perill constant l'aventura amorosa: no poden ser descoberts, ell deu respecte i diligència completa a l'emperador —ja que «lo cavaller fonch fet en lo principi per mantenir lealtat e dretura sobre totes les coses» (XXXII, 165)—i, per tant, no pot mantenir una relació amorosa amb la infanta, que és qui hi posa el fre, el seny i la responsabilitat. Així doncs, aquest romanç avança a una doble velocitat i Tirant, sovint, no se'n sap avenir i pul·lula neguitós i abstret per la cort; aquest fet no passa desapercebut a l'emperador, qui li prega que diga què el té en tal estat. Tirant disfressa la realitat d'elogioses paraules cap al fill difunt del monarca: «jamés la mia ànima no huarà repòs fins a tant que la mia mà dreta sangonosa e cruel haja fet morir aquells qui malament scamparen la sanch de aquell gloriós e strenu cavaller, lo príncep fill vostre» (CXXVI, 521). L'emperador, a diferència de la seua reacció heroica i impàvida —analitzada i comparada per Aguilar (2001)— que llegíem adés, ara romp en plor en tan bon punt sent pronunciar el nom del seu estimat i difunt fill: «ab los hulls corrent vives làgrimes, lo benigne senyor regracià Tirant la molta amor que li mostrava» (CXXVI, 521). D'aquesta manera, veiem com Tirant enganya amb facilitat i èxit el vell, que, mogut per l'emoció, ni tan sols posa objecció a les adulacions de l'heroi. Com tampoc posa objeccions a les lloances i les exaltacions de l'amor filial que li mostra Carmesina quan sorgeix la possibilitat que la infanta haja de marxar a Hongria per casar-s'hi. L'emperador veu amb bons ulls la proposta: «si la gent e lo imperi se perdia, [...] vós no s perdésseu» (CXXI, 542), però no la filla, qui en cap circumstància se separaria del seu estimat Tirant. No obstant això, l'argument que hi exposa per no haver-ne de marxar és —com deia adés— una exaltació d'amor cap al seu progenitor: «yo stime més morir prop de la majestat vostra hi en la mia pròpia pàtria» (CXXXII, 543); paraules —certes o no— a les quals l'emperador no pot oposar-se i, simplement, les assumeix amb l'alegria que correspon a un pare que ha perdut un fill i sent que l'altre vol romandre al seu costat fins a la fi: «com lo emperador véu lo parlar de sa filla acompanyat de tanta discreció e amor, fon lo més content home del món per ço com dix que prop de ell volia morir» (CXXXII, 543).

La mentida, però, més descarada que empra Carmesina al servei de la seua

relació amb Tirant és la que hom pot llegir al capítols CLIIII-CLV. Tirant és al camp de batalla i, mentrestant, a la cort arriba el secretari amb lletres del rei d'Egipte i de Tirant. Abans de llegir-les, però, l'emperador li pregunta si els falta res al camp de batalla, i el secretari respon: «amor e honor» (CLIIII, 663). D'aquestes paraules el vell trau en clar, i així ho exposa a Carmesina, que «volen dir los meus cavallers Tirant ésser enamorat vostre» (CLIIII, 663). La infanta tem que siga descoberta la seua relació amb el cavaller, així que de nou passa *a l'atac*: «yo l'ame domèsticament, axí com faç als altres. Yo l'é perdut de vista mas no·m só offerta a ell, e lo meu pensament és molt lluny de tal fet. E si la altesa vostra, senyor [...] no·m deveu condemnar sens saber primer la veritat» (CLIIII, 663).

El secretari, però, havia anat per un altre motiu: necessiten de la mediació de l'emperador entre Tirant i el duc de Macedònia perquè tots dos no acaben morts. Així que de seguit el monarca decideix marxar cap al camp de batalla, i Carmesina, que veu l'oportunitat de ser, de nou, al costat del seu estimat, no perd el tren: «senyor, temeroses són les donzelles hoynt nomenar guerra e majorment batailles; per què demane de gràcia a la majestat vostra que no·m vulla denegar una gràcia que us demanaré» (CLV, 668). El pare, novament, cau en l'engany i hi accedeix: «ma filla [...], puix tant ho voleu, yo só content, car bé conech que bon zel vos ho fa fer» (CLV, 669).

3.1.2. Un cavaller «d'anar per casa»

«En el Otoño de la Edad Media europea vida y literatura se interrelacionan dialécticamente» (Cacho 1993: 136). A partir d'aquesta asseveració, podem entendre la importància que hi tenien, especialment en l'àmbit cavalleresc, personatges literaris com el rei Artús: principal referent del prototip de monarca-cavaller medieval, que Martorell tant enyora. I entenem també que, a mitjan dinar de les festes celebrades per l'emperador en honor als ambaixadors del Gran Soldà, atraque al port de Pera —ciutat veïna de Constantinoble i on eren els personatges— el vaixell de la fada Morgana, «ab desig de trobar aquell famós rey qui per lo món se fa nomenar lo gran Artús, rey de la anglesa illa» (CLXXXX, 806).

Molts estudiosos han tractat la qüestió de la versemblança o no d'aquest

passatge.²⁴ No és aquest el meu tema d'estudi, així que m'estaré de comentar-ne res. De fet, però, al meu parer sembla més literari, més fantasiós i més irreal un emperador que no coneix el rei Artús, que no pas la presència de la fada Morgana i del mateix Artús a la Constantinoble martorellana. I és que la resposta de l'emperador a la pregària de la fada és antològica:

quatre donzelles de part tua me són vengudes, requerint-me los donàs doctrina de aquell famós rey dels anglesos, si sabia ni havia hoÿt dir res d'ell. [...] En poder meu és hun cavaller de molt gran auctoritat, no conegut [...] ab una molt singulas spasa que té, la qual ha nom Scalibur. (CXCI, 808)

No sols no coneix la història i el llegat del rei Artús, sinó que el té presoner a una gàbia! Aquest fet suscita innumerables qüestions al respecte. Hauf (Martorell 2008: 807, n. 6), per exemple, no s'explica

com és que ningú no l'ha identificat, tot i que el palau imperial era ple de pintures i tapissos de tema artúric [...]. No era evident la seva identitat, ja que, a més, anava acompanyat [...] de la seva espasa Escalibur, la virtut de la qual és evident i fins i tot reconeguda pel mateix emperador [...]?

Aquesta sèrie de capítols (CLXXXX-CCII) semblen haver estat escrits des de l'enuig més primari del cavaller valencià, que descriu en boca del gran Artús una visió decadent de la societat contemporània «per ço com veg anar aquest miserable de món rodant de mal en pitjor» (CLXXXII, 809), centrada en una crítica ferotge a l'estament cavalleresc i la reialesa del moment, i a la seua més que qüestionada virtut.²⁵

Comptat i debatut, d'aquest passatge traiem en clar que noble és aquell qui així actua, que la condició no és qüestió de llinatge, sinó d'exemple, i que la noblesa de sang suposa una garantia de corrupció i de degeneració física i moral segura. El punt més àlgid, però, arriba quan el mateix emperador pregunta al presoner «quina cosa és honor»

²⁴ Alguns han defensat que aquest episodi es tracta d'una representació teatral, d'un entremés (Riquer 1947; Lida 1959; Bohigas 1961; Riquer 1964 i 1990; Hauf 1990). D'altres, que no necessàriament (Brummer 1962; Alemany 2005).

²⁵ Què fa Artús a Constantinoble? Hauf (1990: 23-24) creu que: «retrobar Artur i fer-lo sortir del seu amarg encisament sembla, doncs, [...] que hauria de contribuir a millorar el món i a fer que aquest recobrés els béns de noblesa i lleialtat, restablint *l'aurea aetas* de la cavalleria». No sembla, però, que així siga, tot i el discurs moralista que Martorell copia d'*el Dotzè del crestià* d'Eiximenis i verbalitza en llavis del rei Artús. Veg. Hauf 1990.

(CXCI, 814). Aquesta fotesa du al límit la paròdia del monarca: com es pot explicar que el governant de l'imperi cristià d'Orient no sàpiga què és honor? El mateix Hauf (Martorell 2008: 815, n. 6), davant un realisme tan grotesc com aquest, sembla atordir-se, i conclou: «que l'emperador de Constantinoble ignori què és honor, sembla inferir una acusació greu sobre la seva condició de cavaller. No deixa de ser-ho el fet que tingui presoner Artur, d'una manera tan indigna, com si fos una fera salvatgina o un joglar de fira».

Suara, deia que cap monarca cristià del *Tirant lo Blanch* no era capaç de desembeinar l'espasa per entrar en combat —llevat dels reis germans de Frisa i d'Apol·lònia—, però el nostre emperador —i al Cèsar el que és del Cèsar— sí que empenya l'espasa d'una manera decidida i ferotge, bé que grotesca, davant l'adversari. Plaerdemavida, en un dels seus actes altruistes i celestinescos en pro de la relació Tirant-Carmesina, introdueix el cavaller, d'amagat, en el llit de la infanta mentre que ella se situa al capçal. El cos és de Carmesina, la mà, de Tirant, i la veu, de Plaerdemavida. En assabentar-se'n, que la mà que li ressegua els racons anatòmics més privats era la del cavaller i no la de la donzella, la infanta «començà a pegar grans crits» (CCXXXIII, 904). Tirant, obligat a fugir de l'escena, tirà una corda per la finestra, «deixà's anar per la corda avall e fallia-se'n més de XII alnes, que no plegava en terra. Fon-li forçat de deixar-se caure [...] e donà tan gran colp en terra que's rompé la cama» (CCXXXIII, 905).

«Senyora [...], una gran rata saltà sobre lo meu lit e puyà'm sobre la cara, e spantà'm tan fort que aguí de cridar tan grans crits, que fora stava de tot recort» (CCXXXIII, 905). Una rata —que no un *ratot*— és la primera excusa que se li acut a la infanta per tal de mantenir sana i estàlvia —és a dir, en secret— la seua relació amb el cavaller bretó. És massa tard, però, perquè el *vertader* heroi de Constantinoble, el seu emperador, en una rànica actuació de *vaudevil* artúric, ha desembeinat l'espasa i camina decidit a enfonsar-la en el coll d'aquell qui ha fet cridar la seua filla: «fon forçat al vell emperador levar-se del lit; e ab furor inestimable, ab l'espasa en la mà volgué cercar totes les cambres, e deixant-se dir que, ara fos rata o home, de matar-ho sens mercè neguna» (CCXLI, 932).²⁶

²⁶ Alonso (1961: 244) anota: «todas estas escenas y otras muchas (aún más vivas) no sólo son de un extraño y pormenorizado realismo, sino que están como musicalmente escritas en un tiempo alegre,

3.1.3. Un femeller impotent

L'emperador de Constantinoble és —precisament això— un *femeller impotent*²⁷ en tots els àmbits que es mostren en la novel·la: en l'àmbit polític, en què no és capaç de prendre decisions ni d'impartir justícia —«faena que encarrega sovint a Tirant» (Chiner 1996: 327)—;²⁸ en l'àmbit militar, en què la senectut li impedeix lluitar —si no és contra rates—, i en l'àmbit sentimental, com tot seguit veurem.

Com podem veure, el retrat psicològic del nostre emperador evoluciona a mesura que experimenta disgustos i alegries. Per aquesta raó, no m'estranyaria pas que Font i Prades (1993: 131) tinguera aquest personatge en la ment quan escrivia que: «els personatges de Martorell són éssers dotats de veu pròpia, que evolucionen i que gaudeixen d'una psicologia que ens permet de conèixer-los a través del seu comportament i els diferents estats d'ànim que els esdeveniments els procuren». Així que, per tal d'arredonar-ne l'etopeia, veurem com es comporta en les escenes que parlen d'amor i de sexe.

L'emperador de Constantinoble ressegueix pels corredors de palau les faldes d'una jove donzella de la infanta Carmesina: Plaerdemavida.²⁹ Aquesta donzella, entre d'altres aspectes, es caracteritza per posseir un parlar fresc, natural i deslligat de convencions: un tret que, com explica Renedo (1995-1996: 320-321), empenya la infanta, però enamora l'emperador.

La nit del dia en què s'havien celebrat les esposalles entre Estefania i Diafebus,³⁰ tots dos romanen a la cambra, mentre que Plaerdemavida, tot fent una de les seues malifetes habituals, «pres cinch gats petits e posà'ls en la finestra hon dormia la nóvia. E tota la nit jamés feren sinó miular» (CCXX, 861). Amb els miols dels gats com a excusa, la donzella fa alçar del llit l'emperador perquè tots dos paren l'orella —en una

humorístico, impulsivo, desenfadado y primaveral», fet que ajuda a la construcció irònica del passatge: la forma al servei del contingut.

²⁷ En el sentit de «voler, però no poder».

²⁸ «El primer que fa Tirant en arribar a Constantinoble és ordenar la casa de l'Emperador, administrar justícia i establir una guàrdia nocturna» (Pujol 2015: 141).

²⁹ La mateixa Plaerdemavida que citava poques línies més amunt per les seues actuacions celestinesques. Sobre el personatge veg. entre d'altres, Font i Prades 1993 i Pujol 2015: 164-169.

³⁰ Donzella de Carmesina i company fidel de Tirant, respectivament, que mantenen una relació amorosa paral·lela a la de la infanta i l'heroi, però a una velocitat molt major. Veg. Alemany 2008: 6-11.

proposta a la vora del *vouyerisme*— a la porta de la cambra dels noucasats.³¹ I com de dins no se sentia res, Plaerdemavida no tarda en interrompre el silenci claustral que requeria la situació:

na nóvia, ¿com stau vós ara que no cridau ni dieu res? Par-me que ja us és passada la dolor y la major pressa de la batalla. [...] ¡Gran delit és com se hou dir a les donzelles! ¡Senyal és, com tu calles, que ja t'as enviat lo pinyol! [...] Vet ací l'emperador que t'està scoltant si cridaràs, car té dubte que no·t facen mal. (CCXX, 862)

L'emperador, sols d'escoltar parlar la donzella, no pot parar de riure, i el gag sembla més aïna una entremaliadura de xiquets, que no pas un acte propi del tarannà que ha de regir la conducta d'un governant. Tot deixant-se dur per l'ambient i la situació, el nostre emperador sembla oblidar-se de qui és i parla d'una manera desenfrenada, donant via lliure a l'instint animal, formulant propostes del tot indecents i inapropiades com: «yo·t jur per lo subiran Altisme que si yo no tingués muller, no·n pendria altra sinó a tu» (CCXX, 862).

De sobte, hi apareix l'emperadriu, que arriba com la mare que descobreix els seus fills fent alguna trapasseria, i Plaerdemavida, per a llavar-se les mans i no haver d'explicar què feia allà,³² corre cap a l'emperadriu com el xiquet xerraire que no sap guardar un secret, que a la primera amenaça desvela l'acció i fot els altres: «moriu-vos prest, Senyora! Vejau què m'ha dit lo senyor emperador: que, si no tingués muller, que no·n pendria altra sinó a mi. E per la offença que vós me feu, moriu-vos prest i molt prest» (CCXX, 862). Com sol succeir en aquestes situacions, la resta de components resulta víctima de les represàlies arran de la descoberta i, en aquest cas, l'emperador, seductor i femeller, esdevé un fatxenda, un gos que lladra i no mossega: «ay, filla de mal pare! —dix l'emperadriu—. E tals paraules me dius? —E fon-se girada devers l'emperador—. Y vós, en benyt, per a què voleu altra muller? Per dar-li splaniçades e no stocades? Guardau que jamés morí dona ni donzella de joch d'esplaniçades» (CCXX, 862).

³¹ En Plaerdemavida, «la desinhibició verbal va de costat amb el pragmatisme moral sexual i amb una certa innocència de noia jove que desconeix la pràctica de l'amor i que s'implica amb curiositat amb l'amor dels altres» (Pujol 2015: 146).

³² O bé, potser, tan sols actua com acostuma a fer: tot regint-se per impulsos, sense pensar en possibles conseqüències.

De fet, com bé apunta Pujol (2015: 143), «els mateixos personatges semblen conscients del caràcter risible de les seves actuacions». Actuacions, o gags humorístics, amb un rerefons pregon i amb unes conseqüències tràgiques dins el fil narratiu de la novel·la: és, precisament, la impotència sexual de l'emperador —i no les seues moltes mancances de virtut en l'àmbit polític i militar— el que el durà a *perdre* l'imperi. D'això, però, tampoc s'adonà.

3.2. Hipòlit i l'emperadriu

Hipòlit i l'emperadriu de Constantinoble protagonitzen la tercera de les grans relacions amoroses paral·leles del *Tirant lo Blanch* a la capital de l'imperi grec,³³ i són, de més a més, els dos últims grans personatges de la novel·la, una vegada morts Tirant i Carmesina (CCCCLXXI i CCCCLXXVIII) —realment, aquesta parella d'amants, en certa mesura *incestuosa*,³⁴ agafa pes i ritme en la narració d'ençà el capítol CCXLVIII, com tot seguit veurem—. Ell és un jove cavaller, insegur, tímid i inexpert, que arriba a Constantinoble de la mà de l'heroi de Roca Salada, de qui és nebot i escuder. Ella és la muller de l'emperador de Constantinoble, Frederic, i la mare de Carmesina i es mostra com una persona amable, educada i molt destra en els afers cortesans. Això sí, però, insatisfeta sexualment, com acabem de veure en el gag de l'emperador i Plaerdemavida.

3.2.1. Hipòlit i l'emperadriu abans del capítol CCXLVIII

Abans d'aquest capítol, el rol que desenvolupen aquests dos personatges és del tot irrellevant, quasi anecdòtic. D'una banda, Hipòlit hi apareix per primera vegada al capítol CCXXXIII,³⁵ tot i que el seu nom ve apareixent intermitentment des d'alguns capítols anteriors, sobretot pronunciat des dels llavis de Plaerdemavida. En aquest capítol, trobem Tirant que es queixa de dolor mentre roman a l'herba de l'hort del palau de Constantinoble, sense poder moure's, amb la cama trencada després de caure-hi quan

³³ La primera, i principal, òbviament, és la de Tirant i Carmesina i la segona és la dels seus consellers més pròxims, Diafebus i Estefània. Veg. Alemany 2008 i 2010.

³⁴ Com veurem més avant: apartat 3.2.2 d'aquest treball.

³⁵ Convé no confondre'l amb Ypòlitus, fill del senyor del castell de Malvehí. Aquest és un personatge diferent, que no està emparentat amb Tirant, sinó que fa molta amistat amb ell quan el seu pare ofereix allotjament a l'heroi. Aquest personatge hi apareix per primera vegada al capítol CXL i és adobat cavaller en el CXLVI. Quan Hipòlit apareix —en el CCXXXIII— no és cavaller. Per tant, necessàriament hem de parlar de personatges diferents. Veg. Chiner 1993: 163, n. 494.

intentava sortir-se'n sense ser vist, tot descendint de la torre amb l'ajuda d'una corda que no arribava a terra. Hipòlit, amb l'ajuda del vescomte d'Agramunt, decideix d'anar a buscar-lo, perquè per la ciutat ja s'estenia la brama de l'amor secret entre l'heroi i la princesa, i pensaven que el general podia haver fet alguna entremaliadura. Hipòlit arriba fins a la porta que dóna a l'hort i sent Tirant plànyer-se, però pensa que qui allà crida és una dona, i no el de Roca Salada, així que marxa sense socórrer-lo: «o, com volria molt més sentir la veu de Tirant que no de aquesta donzella, quisvulla que ella sia! [...] Plore quisvulla [...], o dona o donzella, e faça son dol, puix no és mon senyor Tirant» (CCXXXIII, 910).

Com apunta Hauf (Martorell 2008: 914, n. 11), el comportament del jove respon a un «captivament no gens típic d'un bon cavaller, al qual pertocava d'agombolar les dones i donzelles desvalgudes i necessitades». Així i tot, no acaba ahí la demostració de manca d'esperit cavalleresc d'Hipòlit, qui, a més de no presentar la misericòrdia necessària cap al proïme indefens i malparat, el deixa marxar sense oposició, sense companyia. Tirant, ressentit i avergonyit, decideix fugir de Constantinoble, d'amagat i amb el beneplàcit de l'escuder, per guarir les ferides de la cama i del cor lluny de la ciutat. Concessió imprudent i perillosa, ja que es tracta del capità general de l'imperi, que no li perdonen el duc i el vescomte de Macedònia, qui cinc vegades va veure defallir Tirant mentre marxava:

—¡E tu, Ypòlit, qui est del nostre linatge de la casa de Roca Salada e del parentat de Bretanya, dexar partir lo nostre mestre e senyor! E lo dia que ell finirà sos dies tots serem perduts e de nosaltres no serà feta menció ninguna, per què tu est digne de gran repensió. E si no for per temor de Déu e vergonya del món, ab aquesta spasa yo faria pijor de tu que no féu Cahim de Abel. (CCXXXVIII, 925)

Malgrat la pàtina de cesarisme i ànsia de glòria que cobreix les paraules del vescomte, en podem deduir que Hipòlit, definitivament, sembla no poder ser un bon cavaller —ni un bon governant—. Com bé resumeix Chiner (1996: 329), Hipòlit «és, en línies generals, un “covard cavaller” [...], representa una degradació dins els ideals cavallerescs [...] i desconeix [...] els codis cavallerescs».

De l'altra banda, l'emperadriu apareix per primera vegada en la novel·la de la mà

de la infanta Carmesina (CXVII) quan Tirant arriba a la capital de l'imperi grec, mentre aquesta es troba sumida en el dol per la mort de l'hereu. Una emperadriu, aquesta, emocionalment fràgil i tribulada pel dolor i l'enyorança de la pèrdua recent. Font i Prades (1993: 139-140) resumeix amb destresa l'evolució psicològica que experimenta aquest personatge i que acaba per convertir-lo —més que probablement— en el més complex, psicològicament, del *Tirant lo Blanch*: «la coneixem endolada i afligida per la mort del fill [...] i durant molt de temps les intervencions són esporàdiques [...]. Però, [...] començaran els amors amb Hipòlit i, com si es tractara d'un elixir de joventut, deixarà el paper secundari».

Vegeu si és irrellevant el paper que desenvolupa l'emperadriu abans de tastar «l'elixir de joventut» que tan sols es fa present en comptades ocasions i sempre acompanyada, bé de Carmesina, bé de l'emperador. Al capítol CCII el narrador explica una malifeta que la *juganera* dama pretén fer a Tirant, amb l'ajuda de Carmesina i algunes donzelles: «voleu que façam joch a Tirant?» (CCII, 825). Que en què consisteix el joc? Que un moro banye la sabata brodada³⁶ de l'heroi de Roca Salada, per veure com respon aquest —aquesta és la seua presència principal: un gag, una anècdota—. Com a tast d'aquest paper secundari, vegem-ne un altre exemple. En *l'episodi de la rata*,³⁷ és l'emperadriu qui té la clau per descobrir la relació entre Carmesina i Tirant: «és mort aquell qui té la mia ànima cativa?» (CCXXXVI, 919) arriba a preguntar-li la jove, encara no recuperada de tan gran i inesperat esglai, però la mare, absorta en la congoixa habitual, i com si pretenguera imitar les reaccions patètiques i *empatitzants* —alhora— del seu marit, ni tan sols arriba a desxifrar les vaporoses paraules de la filla: «la emperadriu, qui stava torbada de la gran congoixa que tenia sa filla —e de los hulls qui contínuament destil·laven vives làgrimes— no pogué comprendre lo que havia dit sa filla e demanà què havia dit» (CCXXXVI, 919). Incertesa que lliura el temps precís perquè Estefania *reinterprete* les paraules de l'escanyada infanta: «Senyora, la princesa diu que si an morta la rata» (CCXXXVI, 919).

Ara bé, com evoluciona aquesta emperadriu endolada i emocionalment inestable,

³⁶ La sabata brodada de Tirant és un record que guarda el protagonista com a «trofeu d'amor», ja que és amb aquesta bota amb la qual va tocar «lo loch vedat» de la infanta Carmesina. No és aquesta l'única mostra de fetixisme que apareix en la novel·la.

³⁷ Manera breu de referir-nos a l'aventura celestinesca en què Plaerdemavida embolica Tirant i a l'eixida imaginativa i eficaç que troba Carmesina per mantenir en secret el romanç.

que «en recordar el seu fill mort, [...] no pot evitar plorar» (Aguilar 2001: 69) vers la «impúdica i lasciva Emperadriu, que [...] apaivaga la seua passió tardoral amb els amors adúlter —a més d'incestuosos *in pectore*— amb el jove escuder Hipòlit» (Alemany 1994: 16)? Trobem certa evolució en el capítol CCXX, en què la dama denuncia amb un acudit la impotència sexual de l'emperador i, per consegüent, el seu descontentament, la seua insatisfacció en els combats entre llençols —anticipació?—: «y vós, en beneyt, per a què voleu altra muller? Per dar-li splaniçades e no stocades? Guardau que jamás morí dona ni donzella de joch d'esplaniçades» (CCXX, 862). El mateix Josep-Antoni Aguilar (2001: 69) apunta: «que aquesta aparent pena conviu amb uns altres sentiments [...]. Diguem, si més no, que l'emperadriu procura omplir el buit del seu fill amb una companyia fins i tot més plaent».

Vegem com continua aquesta evolució psicològica d'ençà el capítol CCXLVIII.

3.2.2. La relació amorosa d'Hipòlit i l'emperadriu

La història d'amor entre aquests dos personatges peculiars i —diguem-ne— *boccaccians* té punt de partida en el capítol CCXLVIII, quan l'emperadriu detura el jove escuder als corredors de palau: «la tua cara, Ypòlit, veig tota alterada, flaca e descolorida. [...] car si·m fas yo, que molta dolor n'é passada e passe, car en la nit me desperte ab aquella pròpia passió com si·m fos marit, fill o germà o algun acostat parent» (CCXLVIII, 947). Malgrat l'aparença, que ens duu a pensar, de manera inequívoca, en una preocupació per l'estat de salut del capità Tirant, sense més; Hauf (Martorell 2008: 948, n. 4) hi desxifra el joc semàntic i en trau a la llum les dobles intencions:

cal destacar el doble llenguatge que es presta a l'equívoc, ja que, en primer lloc, l'alteració i flaqueja de la cara i la manca de color que l'emperadriu detecta en Hipòlit poden també ser símptomes ben característiques i estudiades del denominat *amor haereos* o passió amorosa. Ho són també les que ella mateixa descriu, com el no poder dormir.

Per la seua banda, Hipòlit —aquell escuder tímid i innocent—, apareix ací com un coneixedor expert del llenguatge de l'amor. Amor, això sí, poc cortés. Amb Felip,

deia que el fet de perdre la parla davant l'amada era símptoma d'amor vertader,³⁸ i una constant dins les dinàmiques de l'amor cortés que la literatura ens llega: el que anomenaven, i coneixem com, *amor hereos* —el mateix Tirant el patirà amb Carmesina—. És a dir, que l'amor «virtuosa», que descriu la donzella Estefania (CXXVII, 526), —encarnat, aparentment, per Tirant i, sobretot, per Carmesina— en contraposició amb l'amor «viciosa» —exemplificat per la mateixa Estefania i Diafebus— i l'amor «profitosa» —que és el que trobem en aquesta parella formada per l'emperadriu i l'escuder—,³⁹ requereix un temps, uns ritmes i una puresa —diguem-ne— de cos i d'esperit que és impossible d'albirar en el discurs d'Hipòlit:

si yo stigués prop de alguna senyora, que·m trobàs en lo seu lit, per gran dormidora que fos no la leixaria tant reposar com vostra magestat fa. Però de vostra altesa no·n tinch admiració, perquè dormiu sola e negú us diu res, ni voltejant no us fa cercar lo lit. É açò és lo qui causa, senyora, la flaquea e alteració de la mia cara, e no gens la malaltia de mon senyor Tirant. [...] No té negun sentiment quina cosa és mal sinó sol aquells qui senten quina cosa és amor. (CCXLVIII, 947)

El discurs d'Hipòlit destrossa qualsevol barrera, elimina tota distància social establerta entre la figura d'un simple escuder i la d'una emperadriu. D'una banda, per la proximitat de tractament i la manca de cortesia —llicència donada arran de la intervenció anterior de l'emperadriu—, però, sobretot, per la temàtica: el jove escuder aprofita la insatisfacció sexual de la dama per fer una proposta moralment i social indecent, revestida, això sí, de boniques paraules. Hauf (Martorell 2008: 948, n. 7) en diu que «ho fa hàbilment fent servir un desinhibit doble llenguatge cortesà, on dormir, reposar, voltejar, cercar lo lit, són clars eufemismes de la promesa d'una possible reactivació d'una sexualitat frustrada».

La conversa continua pel viarany del joc indecent, mordaç i de doble sentit fins que el jove escuder cau en el parany de la vella emperadriu: «tu dius que ames, e yo deman-te, a qui» (CCXLVIII, 949). Paraules, a les quals, Hipòlit intenta respondre de la mateixa manera enrevesada i eufemística que venia fent-ho fins aquest moment: «la

³⁸ Veg. L'apartat 2.2.2 d'aquest mateix treball.

³⁹ Per bé que tan sols per part del jove escuder Hipòlit, ja que per part de l'emperadriu, més aïna, és un amor viciós.

magestat vostra sia aquella per aquella qui en lo cel és pronosticat yo us dega amar e servir tots los dies de la mia vida...» (CCXLVIII, 949), però, com tot seguit bé informa el narrador, «dit açò, no gosà tenir més cara. Anà-se'n, que més no dix [...] e de vergonya no gosà tornar». Aquesta primera seqüència, en què comença a gestar-se la infidelitat reial a un emperador babau, ens deixa albirar els beneficis que cada part pretén aconseguir d'aquesta relació pèrfida i adúltera que, necessàriament, han de dur en secret:

en el subconscient d'aquesta [l'emperadriu], Hipòlit es presenta com una mena de reencarnació del fill que va perdre a la guerra, tal com, per altra part, reforça el fet de l'antropònim del jovenet, tan clarament evocador del mite clàssic de Fedra. [...] El perfil netament interessat del jove cavaller sense escrúpols troba en la frustració sexual de la vella dama la clau que li obri totes les portes de la més alta magistratura grega, el gran objectiu que havia anhelat Tirant.

(Alemany 2008: 14-15)

Aquest fet, aconseguir «la més alta magistratura grega» és, efectivament, l'objectiu de Tirant i, per aquesta raó, la requesta d'amor del jove escuder desperta el recel de l'emperadriu que la creu part de l'estratègia del capità Tirant: «per què duptosa de tal meneg, te prech me vulles dir qui és aquel qui t'à fet tant allenegar de dir-me lo que m'as dit: si és exit de ton mestre Tirant —perquè, si yo delliberàs de amar-te, ell pugués mils usar de la senyoria que desija—» (CCLV, 962). Hipòlit, evita contestar de manera clara, bé per por a una represalia de l'emperador, bé per vergonya davant la figura solemne de l'emperadriu —com vol que així ho entenga ella—. Però, l'emperadriu segueix servint-se de les *armes* que li lleguen l'experiència i la posició estamental elevada, per acabar de ensorrar la coartada del jove escuder, qui, després d'una embranzida desinhibida i ferotge, ara sembla haver-se acovardit. Ella, en canvi, aposta per la relació i, fins i tot, confessa que no li importaria ser infidel a l'emperador, si aquesta —la infidelitat— suposa la fi de la seua castedat:

car pense [...] com la mia edat sia tan desconvienent ab la tua que, si tal cosa era sabuda ¿que dirien de mi? Que de mon nét me só enamorada! [...] pensa que a mi seria molt difícil contentar lo teu apetit [...], per bé que, si yo volia oblidar los térmens de la mia castedat, o poria ben fer, encara que fos gran la mia culpa (CCLVIII, 967).

Mirem-ho amb perspectiva. Que Hipòlit siga poc cortés i gose d'iniciar una proposició adúltera i desinhibida a l'emperadriu podem entendre-ho com a producte de la seua curta experiència a palau, de la seua desconexió dels principis de l'amor cortés, de la seua joventut, al remat. Però, com entenem que siga ara l'emperadriu de Constantinoble qui perda els estreps per una aventura del tot adúltera amb un jove escuder foraster? Josep Pujol (2015: 149) apunta que «la disponibilitat sexual de l'Emperadriu [...] i el capteniment exageradament maternal i casolà amb Hipòlit [...] són la conseqüència d'haver despullat el personatge de les convencions que regeixen el retrat de la reialesa».⁴⁰ I afig: «l'amor humà, delitable, implica la satisfacció sexual a què tots els enamorats de la novel·la aspiren, a pesar de la timidesa [Plaerdemavida amb Hipòlit] o les prevencions cortesanes [Carmesina amb Tirant]» (Pujol 2015: 144).

Dels discursos fins i atiadors d'Hipòlit i de les propostes mig somortes, mig fabuloses de l'emperadriu, passem a l'adulteri. Dels corredors de palau, passem a la cambra.

La tua molta virtut e condició aorable me força passar los límits de castedat, per veure't digne de ésser amat. E si ab juraments dignes de fe me faràs segura que no u sabrà lo emperador ni altri per report de la tua lengua, elegeix tot lo que plasent te sia. [...] E faràs axí: que en la callada nit, qui dóna aleujament als treballs e repòs a totes les creatures, sies cert d'esperarme en aquell terrat prop de la mia cambra. (CCLX, 973)⁴¹

I així, la vella lasciva organitza la trama i el jove escuder, tot seguint els principis de pragmatisme i rendibilitat que regeixen el seu tarannà, no té altra eixida que acceptar-la i esdevindre'n part activa, si vol que els perills es tornen glòries. Arribada la nit, la dama fingeix «que lo cap li dolia» (CCLX, 973), per així tancar-se a la cambra, tota sola, però no sense assegurar-se que el seu marit no en descobrirà la traïció: «mas dóna ordre que lo emperador no senta res perquè no's scusàs de venir ací sta nit»

⁴⁰ Podria fer extensible aquest concepte i dir que a Constantinoble, a Sicília, a França, a Anglaterra, cap monarca es regeix per les convencions socials establertes i pactades històricament. Efectivament, la reialesa cristiana del *Tirant lo Blanch* és una reialesa atípica, d'aquella que no apareix als llibres d'història.

⁴¹ Hauf (Martorell 2008: 975, n. 2) anota que «l'emperadriu fa seva la filosofia del *carpe diem*, molt afí a la que predica Plaerdemavida, segons la qual l'esdevenidor delit ha de fer oblidar l'esdevenidor perill i el concepte mateix de pecat o delicte».

(CCLX, 974). El desig del pecat és tan gran que oblida que Eliseu —la donzella que guardava la cambra— és a la vora de la porta, a l'aguait d'un empitjorament del dolor. El mal que s'hi agreuja, però, és el del pecat i la malaltia que hi creix és la lascívia:

—Què té la altesa vostra que axí us sou levada? Sentiu-vos més mal que no féyeu?

—No —respos la emperadriu—, ans me sent molt bé, mas era'm oblidat de dir aquella devota oració que yo acostume cascuna nit de dir. [...] E és aquesta, que en la nit, la primera stela que veuràs, agenolla't en terra, e diràs tres paternostres e tres avemaries en reverència dels tres reys d'Orient. [...] E no'm torbes de ma devoció. (CCLX, 974-975)

Com hem anat observant, la realitat al palau de Constantinoble és deformada constantment per un joc d'espills que mostren i oculten a parts iguals els fets que hi ocorren. Les intencions i les explicacions mai no lliguen —la rata, els reis d'Orient...—. Cada personatge té una història que intenta que els altres no descobrisquen —Carmesina amb Tirant, Estefania amb Diafebus, l'emperador amb Plaerdemavida, l'emperadriu amb Hipòlit—: mostra d'una pandèmia moral que havia fet degenerar els usos i costums d'una societat que havia estat testimoni de la degradació —i ara aguaitava la mort— de la cavalleria, i dels principis reguladors d'aquesta, sense fer-ne res.⁴² I amb la cavalleria, moria plegat l'amor, almenys com fins llavors l'havien concebut: sense pecat, sense engany, sense ocultar-ne mai no res.⁴³

A propòsit d'aquesta doble intenció del llenguatge, quan hom parla d'amor, Josep Pujol (2015: 144) apunta: «paraules com gràcia, glòria, mèrit o premi equiparen explícitament el goig sexual a la glòria del paradís». De fet, en aquesta mateixa escena, en aquest mateix parlament de l'emperadriu, en tenim una bona mostra, i així ho remarca Hauf (Martorell 2008: 976, n. 6): «el lexema “devoció” acaba fent-se servir com a sinònim de l'acte amorós [...] i la invocació als tres Reis o Mags d'Orient [...] simbolitza ací la passió, que impulsa i encamina l'estimat a l'estimada, per oferir-li el seu amor». La ironia rau, doncs, en aquest context concret, en el fet de posar la devoció al servei del pecat, de la luxúria, d'una manera totalment premeditada i intencionada, i,

⁴² Recordem les paraules del rei —presoner— Artús: «no és negú qui virtuosament ame» (CLXXXII, 809).

⁴³ Aquesta reflexió la faig a partir dels postulats que Joanot Martorell apunta en el *Tirant lo Blanch*; no signe, en cap cas, com a cert res del que hi he dit, més enllà del context privatiu d'aquesta novel·la i del codi moral promulgat per l'autor en els seus capítols.

en un context més general, en el fet que

un rei pot resultar fill d'un forner, a causa de l'amor viciós, però secret, de la mare, i els imperis es poden guanyar en el secret de les alcoves batallant agradablement amb belles dames tardorals, què importa ser, o no ser, descendent més o menys directe d'Uterpandragó, d'Artur o de la Rocasalada? Quin sentit té despendre la vida en obstinades i sangonoses batalles si honor esdevé premi de l'amor i del delit?

(Hauf 1993: 96)

Encara, però, els dos amants no han consumat el pecat, no han esgotat el desig. Ho fan tot seguit, i ho fan amb la tessitura d'interpretar una obra de teatre, de ser-ne personatges del mite clàssic de Fedra i Hipòlit. D'una banda, l'escuder ha vist les orelles al llop amb l'entrada imprevista d'Eliseu i ara acuita l'amada per anar al llit, i no perdre més temps; sap el que s'hi juga: «senyora [...], no és ara temps de fer moltes rahons, sinó que us deman de molta gràcia e mercè que anem al lit, e allí parlarem de altres negocis que aumentaran lo vostre delit e serà molta consolació mia» (CCLXII, 979). I de l'altra, l'emperadriu comença a referir-se a l'amant amb un tractament familiar i casolà que torna l'adulteri en incest, i proporciona al lector els ingredients suficients per veure-hi reflectit, com deia, l'empremta del mite de Fedra: «per ço com te est enamorat de ta mare e has mostrada la tua valentia» (CCLXII, 979).

Les sospites d'Hipòlit, efectivament, tenien un fonament, i l'entrada dels primers rajos de sol a la cambra ve acompanyada de la d'Eliseu, neguitosa i encuriosida per l'estat de salut de la seua emperadriu: «com se fon acostada al lit [Eliseu], véu hun home al costat de la emperadriu, qui tenia lo braç stés, e lo cap del galant sobre lo braç e la boca en la mamella» (CCLXII, 980). La donzella, ullpresa de la plàstica traïció de què era testimoni, comença a cridar. L'emperadriu, però, ja tenia la coartada mig bastida —a la qual se suma ara Eliseu, confident i portadora del secret entre llençols—: Hipòlit és el seu fill, el seu difunt fill, que se li ha aparegut en somnis. I aquesta és la història que relata a l'emperador, cornell i babau, que, en assabentar-se'n no perd un instant per seure al costat de la seua muller, que roman ara impassible, hermètica, tot interpretant un paper que broda i que tothom hi creu vertader:

l'Emperadriu descriu a l'Emperador un somni fals en el qual fa una curiosa

identificació entre el seu amant i el seu fill mort, una transsubstanciació mental. Les seves relacions amb Hipòlit li descobreixen a ella mateixa una tendència incestuosa reprimida, que s'objectiva mercès a una substitució.

(Vargas Llosa 1969: 43).

Hipòlit, en contrast absolut amb l'actitud mostrada per la vella dama, es comporta com el véiem abans: tímid, nerviós, indecís. De fet, el mateix narrador es pren la llicència d'ironitzar sobre aquest comportament infantil de l'amant, qui «féu companyia a l'emperadriu, servint-la de làgrimes més que de consell ni remey» (CCLXII, 981). No obstant això, la libidinosa dama no buscava un nou conseller: la funció d'Hipòlit en aquella cambra era una altra i, pel que sembla, l'havia duta a terme d'una manera excel·lent entre els tàlems reials. La promesa que l'emperadriu li ofereix és clara: «pregua [...] que yo't vixcha, car pocha admiració serà que yo no't faça [...] corona real portar» (CCLXII, 985), i ens transporta a un altre tauler de joc: Hipòlit emperador de Constantinoble.

3.2.3. El final del *Tirant lo Blanch*: Hipòlit, emperador

Que al final de la novel·la trobem Hipòlit emperador de l'imperi grec no és cap casualitat, sinó que respon a una intenció deliberada de l'autor, qui ha anat amanint bona part de la novel·la d'indicis i anticipacions que així ho deixen albirar al lector. Tirant tenia un objectiu polític únic i clarament delimitat: ser el cèsar, l'emperador, el més alt governant de l'imperi cristià d'Orient. Per aquesta raó, veiem a bona part dels seus companys adquirir títols nobiliaris que, en un principi, corresponien a l'heroi: Felip, rei de Sicília; Diafebus, gran conestable; Plaerdemavida, reina de Fes i de Bogia... L'únic que, en el moment de la mort de Tirant, roman sense cap tipus de privilegi politicomilitar és el mateix Hipòlit. Enrique Galé (1996-1997: 72) posa en relleu aquesta relació: «curiosamente, tras la muerte de los protagonistas sólo Hipòlit queda en situación de “desprotección”, pues carece de cualquier título nobiliario y el final de la guerra le priva de los cargos militares que pudiera tener hasta entonces».⁴⁴

Tot plegat permet que, instants abans de perdre l'últim alé, Tirant nomene hereu

⁴⁴ De més a més, el mateix Galé (1996-1997: 72) hi afeg que «como caballero a Hipòlit también les son concedidos en la novela papeles relevantes, puesto que cuando Tirant está en Barbería y los turcos se apoderan de todo el Imperio griego es Hipòlit en substitución de aquél a quien le es encargada la defensa de Constantinopla».

universal el jove nebot i escuder:

yo, Tirant lo Blanch, del linatge de Roca Salada e de la casa de Bretanya, cavaller de la Garrotera y príncep y cèsar de l'Imperi Grech, [...] fas e instituesch hereu meu universal a mon criat e nebot Ypòlit de Roca Salada, que aquell en loch meu sia posat e succehesca, axí com a la mia persona, a fer de aquells a totes ses voluntats. (CCCCLXIX, 1488)

La mort de l'heroi —arran d'un *mal de costat*— «és elevada a catàstrofe que afecta tot un imperi i tot un univers —cristià, cavalleresc, cortés—» (Pujol 1995-1996: 31), i, com a conseqüència d'aquesta, vénen a sobre les de l'emperador, primer, i de l'amada —Carmesina—, després. La princesa, abans de cloure les parpelles per no tornar-les a obrir, proclama i expia els seus pecats —la relació secreta amb Tirant— i en fa testament. Testament que guarda semblances estructurals fortes i clares amb el que acabava d'atorgar el seu amant difunt:

yo, Carmesina, filla del sereníssim emperador de Constantinoble e princessa de l'Imperi Grech, [...] fas e instituesch hereva mia uniersal la preclaríssima emperadriu, mare e senyora mia, que aquella en loch meu sia posada e succeesca en tot l'imperi com la mia persona, a fer de aquell e de tots los drets meus a ses pròpies voluntats. (CCCCLXXVII, 1511)

Els parents i companys de Tirant, amb tots dos testaments en la mà, decideixen que siga Hipòlit qui es case amb l'emperadriu per heretar el càrrec d'emperador de Constantinoble. Per a aquests —els companys de Tirant— esdevé una decisió crucial, per al futur de l'imperi, el fet d'elegir qui ha de prendre per marit l'emperadriu (CCCCLXXXII). Per al lector, en canvi, que coneix la relació secreta, adúltera i incestuosa que ambdós personatges hi han mantingut, aquesta decisió no és més que un pur tràmit: una anècdota.⁴⁵ Comptat i debatut, Hipòlit —aquell jove escuder interessat i immisericordiós— és el nou emperador de Constantinoble, i no Tirant. Capricis de la fortuna?

Sobre aquest final de la novel·la molts estudiosos han gastat molta tinta: que si es tracta de la major ironia argumental del *Tirant lo Blanch*, que si l'ha escrit Martorell,

⁴⁵ Una vegada més, veiem que el possible joc irònic rau en la doble realitat que envolta els personatges: cap és coneixedor de tot el que ocorre al seu entorn —no ho eren el rei d'Anglaterra, ni la comtessa de Varoic; tampoc el rei de Sicília; no ho eren ni Felip, ni Ricomana, ni Tirant; tampoc l'emperador, l'emperadriu o el mateix Hipòlit—.

que si, per contra, ha estat Galba l'autor... És cert —i molt probablement tothom estarem d'acord— que ens trobem davant un final relativament atípic, que ens desconcerta i que un lector model no s'hi esperaria. Rafael Alemany (1994: 22) ho explica de la manera següent:

els inescrutables designis de la fortuna [...] fan que aquesta immoral parella, en la qual la libidinositat senil, l'arribisme i el pragmatisme interessat més elemental assoleixen les màximes cotes d'expressió, corone, paradoxalment i grotesca, l'apoteòsica gesta de Tirant; [...] un imperi grec i una Mediterrània definitivament cristians, pacificats i alliberats de l'amenaça turca.

Joanot Martorell era, primer que tot, un cavaller, un cavaller en crisi, testimoni directe del final d'una època, de la mort del que més s'estimava: la cavalleria, almenys, com l'havien coneguda fins llavors. Per aquesta raó, aquest final —això crec— va ser escrit des de la bilis, des de l'enyor, i quan hom escriu des de la melangia, poques llicències deixa per l'humor, si no és el corrosiu, és a dir, la ironia. Si ho veiem des d'aquesta perspectiva, aquest final n'era l'únic possible: és la culminació d'un procés gradual que representa la degradació de la cavalleria. A l'inici del *Tirant lo Blanch*, trobem «el pare de cavalleria», Guillem de Varoic, ideal de conducta política, militar i amorosa. L'hereu del comte de Varoic no és altre que el mateix Tirant, «l'últim cavaller» —paraules del mateix Hipòlit—, que representa un ideal de cavalleria erosionat: és altiu —episodi de la bella Agnès—, pretensions —o cèsar o no res— i no sap controlar el seus impulsos: ni el desig —amb Carmesina— ni l'orgull —amb Ricard—. I, finalment, en l'últim graó tenim Hipòlit, maldestre en armes, naïf en qüestions de justícia i estratègia, però astut i manyós allà on es guanyen i es perden els imperis: al llit, i al remat, com a cavaller *desplaçat* és que arriba a emperador, a monarca: per un colp de fortuna, per oportunista.⁴⁶

⁴⁶ Aquesta tesi va molt de la mà de les formulades per Alemany (1994: 23): —«el desenllaç del *Tirant* no és més que la culminació d'un procés textual d'esquarterament dels referents que havien bastit fins llavors el món cavalleresc més genuí i la seua literatura»— i per Beltran (2015: 122) —«la continuïtat de l'imperi en les persones de l'Emperadriu i d'Hipòlit no s'ha de llegir en clau irònica o pessimista: certifica que Tirant pertany a un passat irrepetible, al temps d'uns herois que els successors ja no poden emular»—.

4. CONCLUSIONS

Amb aquest treball he intentat fer veure com Joanot Martorell, un dels últims cavallers de la València del xv, inventa una realitat paral·lela en què la cavalleria continua sent el motor social, moral i econòmic principal de la societat; una realitat onírica en què gràcies als preceptes lul·lians de la cavalleria, Constantinoble és alliberada del setge turc, l'Europa oriental, recuperada i el nord d'Àfrica, evangelitzat i cristià. Gràcies —remarque— a la cavalleria, simbolitzada ací en les habilitats estrategicomilitars *marcians* i irrepetibles d'un heroi d'un altre temps, Tirant lo Blanch. Un cavaller capaç d'arranjar les mancances i desfetes d'una monarquia moralment corrompuda i socialment desprestigiada que havia pervertit i segrestat el referent d'un passat gloriós i mític, que romanien en l'imaginari popular europeu de l'època: el rei Artús. Una monarquia, la del *Tirant lo Blanch*, a la qual ni la fal·làcia de la sang reial serveix ja, i que Joanot Martorell caricaturitza mitjançant dos eixos narratius: un d'històric i col·lectiu —en què Tirant és capaç de refer tot allò que, en la realitat empírica, la reialesa no havia estat capaç— i un de biogràfic i individual —que és on més s'evidencia el component irònic: en les cambres, els corredors i els horts de palaus i castells—.

Una realitat deformada i amanida al gust de l'autor en què la presència de la ironia —o de personatges regis cristians construïts en clau irònica i, fins i tot, grotesca— va *in crescendo*, a mesura que, també, creix i es constata el desencís de Martorell. Així doncs, a Anglaterra, trobem quatre personatges monàrquics caracteritzats mitjançant paràmetres irònics, però amb poca presència del component humorístic, que anirà adquirint importància a mesura que avança la novel·la. A Sicília, sobretot, amb la figura de Felip, les petges humorístiques es fan paleses, arribant al grotesc en algun moment. I el clímax, però, arriba quan la novel·la viatja fins l'orient de la Mediterrània, a Constantinoble, on un emperador senil, babau i cornell veurà *perdre* el regne a mans del seu botxí amorós, l'escuder Hipòlit, fidel i oportunista amant de la lasciva emperadriu, sens dubte, no sense ironia.

Tot plegat, amb el contrapunt dels monarques africans, especialment d'Escariano, model de monarca enaltit i enyorat per l'autor. De fet, no debades és el

mateix Escariano, i el seu exèrcit, la principal ajuda que rep Tirant en l'exitosa embranzida final contra els turcs en l'alliberament de Constantinoble.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AGUILAR ÀVILA, Josep-Antoni (2001), «Xenofont, Anaxàgores i l'emperador: sobre dues anècdotes del *Breviloqui al Tirant lo Blanc*», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 42 (=Miscel·lània Giuseppe Tavani, 1), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 61-75.
- ALEMANY, Rafael (1994), «La mort de Tirant i el triomf d'Hipòlit o la crisi del món cavalleresc vista per un cavaller en crisi», dins Carlos Romero (ed.), *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Covegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*, Pàdua, Programma, pp. 13-26.
- ALEMANY, Rafael (2002), «La diversitat polifònica del discurs amorós en el *Tirant lo Blanc*», *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 22 (=Miscel·lània d'homenatge a Modest Prats, 2), pp. 393-408
- ALEMANY, Rafael (2005), «L'episodi tirantià d'Artús és necessàriament un entremés?», dins Carmen Parilla & Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, A Coruña, Universidade da Coruña/Editorial Toxosoutos, pp. 251-265.
- ALEMANY, Rafael (2008), «Els amors dels parents de Tirant amb les parentes de Carmesina», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 11, pp. 5-18.
- ALEMANY, Rafael (2010), «Tirant i Carmesina: complexitat d'una història d'amor», dins José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz i M. Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, I, Valladolid, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Valladolid, pp. 297-310.
- ALEMANY Rafael & Josep Lluís MARTOS (1998), «Llull en el *Tirant lo Blanc*: entre la reescriptura i la subversió», dins Joan Mas i Vives (ed.), *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma de Mallorca, setembre de 1997)*, Barcelona / Palma de Mallorca, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de les Illes Balears, pp. 129-42.
- ALONSO, Dámaso (1961), «*Tirant lo Blanc*, novela moderna», dins *Primavera temprana de la Literatura Europea*, Madrid, Guadarrama, pp. 203-253.
- AYLWARD, Edward T. (1985), *Martorell's 'Tirant lo Blanc': A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, Chapel Hill, University of North Carolina Press (North Carolina Studies in the Romances Languages and Literatures, 225).
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), «Para las fuentes de *Tirant lo Blanc*», dins *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, pp. 233-261
- BELTRAN, Rafael (2015), «Cavalleria i literatura», dins Lola Badia (dir.), *Literatura*

Medieval III: segle XV, vol. III de la *Història de la literatura catalana* dirigida per Àlex Broch, Barcelona, Enciclopèdia catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona, pp 15-37.

- BOHIGAS, Pere (1961), «La matière de Bretagne en Catalogne», *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 13, pp. 81-98. [Versió catalana en el seu *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba, 23), 1982, pàgs. 277-294.
- Brummer, R. (1962) «Die Episode von König Artus in *Tirant lo Blanc*», *Estudis Romànics*, X pp.283-290.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1993), «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la emperadriu», dins *Actes del Symposion 'Tirant lo Blanc' (Barcelona, 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema (Assaig, 14), pp. 297-310.
- CHINER GIMENO, Jaume J. (1993), *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell (amb un fragment d'un manuscrit del 'Tirant lo Blanch')*, Alcoi, Marfil (Universitas, 4).
- CHINER GIMENO, Jaume J. (1996), «Del rei ermità a l'emperador de Constantinoble: monarquia versus cavalleria al *Tirant lo Blanc*», dins *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, 3, Saragossa, Departamento de Educación y Cultura, pp. 321-333.
- ESPADALER, Anton. M. (2000), «Política i ideologia en la novel·la catalana del segle XV», dins Guido D'Agostino (ed.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli 1997*, 2, Nàpols, Paparo, pp. 1419-1430.
- FONT I PRADES, M. Mercè (1993), «D'Anglaterra a Constantinoble: un recorregut pels personatges femenins del *Tirant lo Blanc*», dins Rafael Alemany Ferrer et al. (ed.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 2, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitats d'Alacant, de València i Jaume I, pp. 131-145.
- GALÉ, Enrique (1996-1997), «Aspectos estamentales de la caballería en *Tirant lo Blanc*», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 5, pp. 59-87.
- HAUF, Albert (1990), «Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*», *L'Aiguadolç. Revista de Literatura*, 12-13 (=Homenatge al '*Tirant lo Blanc*'), pp. 13-31.
- HAUF, Albert (1992), *Ramon Llull i el Tirant*, Palma de Mallorca, Publicacions del Centre d'Estudis Teològics de Mallorca.
- HAUF, Albert (1993), «*Tirant lo Blanc*, algunes qüestions que planteja la connexió corellana», dins Rafael Alemany Ferrer (ed.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant/Elx, 9-14 de setembre de 1991)*, 2,

- Barcelona / Alacant / València / Castelló, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat d'Alacant / Universitat de València / Universitat Jaume I (Biblioteca Abat Oliba, 125), pp. 69-116.
- LIDA, María Rosa (1959), «La literatura artúrica en España y Portugal», dins *Estudios de literatura española y comparada*, EUDEBA, Buenos Aires.
- MARTORELL, Joanot (1990), *'Tirant lo Blanc' i altres escrits de Joanot Martorell*, ed. de Martí de Riquer, Barcelona, Ariel (Clàssics Catalans Ariel, 1). [Reimpressions en el 1982 i següent. A partir de la reedició de 1990 desapareix Galba com a coautor.]
- MARTORELL, Joanot (Martí Joan de Galba) (2008), *Tirant lo Blanch*, ed. d'Albert Hauf, València, Editorial Tirant lo Blanch.
- PUJOL, Josep (1995-1996), «El desenllaç tràgic del *Tirant lo Blanch*, *Les Troianes* de Sèneca i les idees de tragèdia del segle XV», *Boletín de la Real Academia de Bueas Letras de Barcelona*, 45, pp. 29-66.
- PUJOL, Josep (2002), *La memòria literària de Joanot Martorell: models i escriptura en el 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PUJOL, Josep (2015), «*Tirant lo Blanch*» dins Lola Badia (dir.), *Literatura Medieval III: segle XV*, vol. III de la *Història de la literatura catalana* dirigida per Àlex Broch, Barcelona, Enciclopèdia catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona, pp. 107-162.
- RENEDO, Xavier (1989), «De libidinosa amor los efectes», *L'Avenç*, 123, pp. 18-23.
- RENEDO, Xavier (1992 [1994]), «Quin mal és lo besar? (Literatura i moral al voltant de la quarta línia de l'amor)», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 13, pp. 99-116.
- RENEDO, Xavier (1995-1996), «Raó i intuïció en Plaerdemavida», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 45, pp. 317-360.
- RENEDO, Xavier (2005), «El *Tirant lo Blanc* i l'illa de Gran Canària», dins Rafael Alemany Ferrer et al. (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 18-22 de setembre de 2003)*, 3, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 12), pp. 1367-1378.
- RIQUER, Martí de (1947), «Introducció» a Joanot MARTORELL-MARTÍ Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Selecta, 1947, pp. 85-92;
- RIQUER, Martí de (1949), «Nuevas contribuciones a las fuentes del *Tirant lo Blanc*», dins *Conferencias desarrolladas con motivo del IV centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes*, Barcelona, Biblioteca Central, pp. 9-30.
- RIQUER, Martí de (1964), *Història de la literatura catalana: part antiga II*, Ariel Barcelona, pp. 707-712.

- RIQUER, Martí de (1990), *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema (Assaig, 8)
- RIQUER, Martí de (1992), *'Tirant lo Blanch', novela de historia y de ficción*, Barcelona, Sirmio.
- SÈNECA, L. A. (2015), *Epístoles a Lucili. Traducció catalana medieval*, III, edició crítica de Tomàs Martínez Romero, Barcelona, Barcino (Els Nostres Clàssics: Autors Medievals, 36), pp. 149-155.
- VARGAS LLOSA, Mario (1969), «Carta de batalla por *TB*», dins MARTORELL, J./GALBA, M. J. (1969), *Tirant lo Blanc* (traducció i notes de J. F. Vidal Jové), Madrid, Alianza, «El libro de bolsillo, 130-131».
- Warwick* (1933) = *Gui de Warewic. Roman du XIIIe siècle*, 2 vols., París, Cahmpion.
- Warwick* (1966) = *The romance of Guy de Warwick*, ed. De J. Zupitza, edited from the Auchinleck ms. In *The Advocates' Library* (Edinburg).
- Warwick* (1969) = *Le rommant de Guy de Warwik et de Herolt d'Ardenne*, ed. De D. J. Conlon, Chapel Hill, University of North Carolina Press.