

Actas del  
IX Congreso Internacional  
de la Asociación Hispánica  
de Literatura Medieval

*(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*

*I*

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica  
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla  
© Mercedes Pampín  
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.  
Chan de Maroñas, 2  
Obre - 15217 Noia (A Coruña)  
Tfno.: 981 823855  
Fax.: 981 821690  
Correo electrónico: [editorial@toxosoutos.com](mailto:editorial@toxosoutos.com)  
Local en la red: [www.toxosoutos.com](http://www.toxosoutos.com)

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2

I.S.B.N. volumen: 84-96259-73-0

Depósito legal: C-xxxxx-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia  
Reservados todos los derechos

# L'episodi tirantià d'artús és necessàriament un entremés?

Rafael Alemany Ferrer  
*Universitat d'Alacant i  
 Acadèmia Valenciana de la Llengua*

## 1. La trama

Entre els capítols 189 i 202 del *Tirant lo Blanc* (València 1490)<sup>1</sup> es desenvolupa l'episodi del rei Artús. Es tracta, doncs, d'una seqüència pertanyent a la convencionalment acceptada com a tercera part de l'obra (caps. 117-295), just la que correspon a la primera estada del protagonista a la cort de Constantinoble, on ha anat per auxiliar l'emperador en la difícil empresa militar contra els invasors turcs.

En el context de les operacions bèl·liques que s'hi duen a terme, sempre entreteixides amb la trama sentimental dels amors de Tirant i Carmesina, el nostre heroi aconsegueix de fer presoners dues personalitats rellevants dels adversaris: el Gran Caramany i el rei de la sobirana Índia. Al palau de Constantinoble arriben uns ambaixadors del soldà del Caire per negociar-ne l'alliberament, en honor dels quals l'emperador organitza unes esplèndides festes per afalagar-los alhora que per impressionar-los amb l'ostentació del poder i de la magnificència de l'imperi.

Les festes duren vuit dies, al llarg dels quals se celebren abundants àpats protocolaris, jocs d'armes i diverses representacions aulicocortesanes introduïdes en el text per marques orientatives

---

<sup>1</sup> Joanot Martorell-(Martí Joan de Galba?), *Tirant lo Blanch*, ed. d'Albert G. Hauf i Vicent Josep Escartí, Conselleria de Cultura-Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, València, 1992<sup>2</sup>, 2 vols. Totes les referències textuals de l'obra que apareixen al llarg de la comunicació remeten a aquesta edició; el número romà indica el volum i l'àrabic la pàgina.

del caràcter dramàtic d'aquestes.<sup>2</sup> Una vegada “complides festes”, el nové dia, tots plegats es traslladen a la ciutat de Pera,<sup>3</sup> on se celebra un torneig. L'emperador ofereix un banquet en honor dels cavallers que hi han participat, i, quan “foren a la fi del dinar, digueren a l'emperador com una nau era arribada al port sense arbre ni vela, tota coberta de negre. E tal nova recitant, per la gran sala entraren quatre donzelles de inestimable bellea, encara que de dol vestides” (I, 450). Són Honor, Castedat, Esperança i Bellea, les quals, “plegades davant l'emperador, li feren molt gran reverència” (I, 450).

Esperança, amb paraules manllevades del parlament que pronuncia Mirra en una de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella,<sup>4</sup> explica que en aquella misteriosa nau que acaba d'arribar al port, viatja Morgana, la qual va a la recerca del seu germà Artús, pare i paradigma de la mítica cavalleria bretona. Les donzelles demanen a l'emperador si té alguna notícia d'“aquell famós rey qui per lo món se fa nomenar lo gran Artús, rey de la anglesa illa” (I, 451), a la qual cosa aquest, després de traslladar-se amb el seu seguici de cavalleres al vaixell de Morgana, respon ja davant la presència d'aquesta:

En poder meu és hun cavaller de molt gran autoritat, no conegut –lo nom seu no he pogut saber– ab una molt singular espasa que té, la qual ha nom Scalibor, e segons lo parer meu deu ésser de gran virtut. E té en companyia sua hun cavaller ansià qui's fa nomenar Fe-sens-pietat (I, 451).

<sup>2</sup> *Vid.*, per exemple, I, 441-444 i I, 445: “Aprés dues hores de la nit –e tots havien sopat– vengueren les dances e momos e diverses maneres de entremesos, que molt ennoblien la festa” (I, 445).

<sup>3</sup> Antiga ciutat situada a uns quatre kilòmetres i mig de Constantinoble. A hores d'ara es correspon amb el barri de Beyoglu, integrat dins l'actual Istanbul, situat just a l'altra banda del Corn d'Or i unit a la vella ciutat per mig dels ponts de Gàlata i d'Atatürk. (Agraesc la informació a la bona amiga Matilde Cortés, subdirectora de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives de la Universitat d'Alacant.)

<sup>4</sup> *Vid.* Carles Miralles, “Raons de Mirra en boca d'Esperança (Sobre un altre plagi de Roís de Corella en el *Tirant lo Blanc*)”, dins *Eulàlia, estudis i notes de literatura catalana*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986, pp. 51-62.

La resposta de l'emperador evidencia una ignorància radical de la matèria de Bretanya —i, per extensió, de la cultura cavalleresca—, tota vegada que, tenint com té en els seus dominis el mític rei Artús, no és capaç d'identificar-lo ni tan sols a través de la seua no menys mítica espasa, el nom de la qual sí que coneix.<sup>5</sup> Tanmateix, Morgana, a partir de les paraules del seu ignorant amfitrió, endevina que ha arribat a la fi de la seua incansable recerca. Tot seguit, tots s'adrecen al palau en una cambra del qual troben, en efecte, Artús, empresonat “dins una molt bella gàbia ab les rexes totes d'argent”, “amb la spasa recolzada sobre los genolls e stava molt mirant en ella ab lo cap molt baix. E tots miraven a ell y ell no mirava a negú” (I, 452). Artús, en un estat d'alienació absoluta i com si fos un oracle, inicia un discurs general sobre la noblesa, les riqueses, el poder i la decadència de costums dels temps presents en relació als passats,<sup>6</sup> i s'avé a respondre el seguit de preguntes que els visitants li plantegen, sempre amb la mirada fixa en Escalibor.<sup>7</sup> Després el fan eixir de la gàbia i segueix enraonant sobre la cavalleria, la saviesa, els béns de fortuna, la noblesa i les obligacions dels senyors i dels vassalls, teixint així el que, en bona mesura, no és sinó un resum d'alguns capítols de la segona part del *Dotzè del Chrestia* de Francesc Eiximenis.<sup>8</sup> A la fi, Morgana, mitjançant un petit robí que acosta als

<sup>5</sup> Lògicament, menys encara li suggereix el nom del cavaller Fe-sens-pietat, que acompanya Artús, ja que es tracta d'una deformació de Breux sanz Pitié, un cavaller que sol aparèixer en diverses obres prosístiques de la Matèria de Bretanya, i que, en el *Tristan* en prosa és amant de Morgana, la qual li presta protecció (Cfr. Martí de Riquer, *Aproximació al "Tirant lo Blanc"*, Quaderns Crema, Barcelona, 1990, p. 151, n. 1).

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

<sup>7</sup> Aquesta seqüència té uns paral·lelismes evidents amb *La faula* (1375), poema narratiu del mallorquí Guillem de Torroella (cfr. Lola Badia, *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadía de Montserrat, València-Barcelona, 1993, pp. 93-128, i “El *Tirant* en la tardor medieval catalana”, dins *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993, pp. 55-57).

<sup>8</sup> Vid. Albert G. Hauf, “Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*”, *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, 12,13 (1990), pp. 13-31 (p. 25).

ulls del rei Artús, aconsegueix de retornar-lo a un estat de consciència que li permet d'identificar la seua germana. Els cavallers li besen la mà en senyal de respecte i reverència, i, acte seguit, tots els presents manifesten el seu goig ballant i dansant: Artús balla amb Carmesina, Morgana amb l'emperador i amb Tirant. Finalment, tots plegats participen en un sopar que ofereix Morgana en la seua nau, després del qual l'emperador i la seua gent abandonen el vaixell “admirats del que havien vist, que paria que fos fet per encantament” (I, 459).

## 2. El “problema” de la inversemblança de l'episodi

El passatge tirantià que suara acabe de resumir ha suscitat i suscita, pel cap baix, dos tipus de problemes: uns d'ordre estrictament interpretatiu, i d'altres relacionats més bé amb la qüestió de la congruència de la inserció d'un passatge fantàstic com aquest dins el conjunt d'una trama novel·lesca versemblant com la de l'obra que ens ocupa.

Quant al primer tipus de problemes, a hores d'ara tothom accepta, amb uns o altres matisos, que l'episodi d'Artús conté un missatge didacticosimbòlic, que, just a la meitat de la novel·la, ens retorna, en alguna mesura, al *corpus* doctrinal dels 97 primers capítols d'aquesta, és a dir, els inspirats en el *Llibre d'orde de cavalleria* de Ramon Llull i en el *Guillem de Vårroic*. Així, doncs, la presència d'Artús engabiàt a Constantinoble, desconegut per al màxim responsable de l'imperi, i alligant els membres de la cort sobre ètica cavalleresca i cortesana, esdevé un símbol de la regeneració i de la victòria possibles, alhora que una crítica de la davallada dels valors cavallerescos tradicionals que ha conduït l'imperi a la precària situació en què es troba.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Vid. Rudolf Brummer, “Die Episode von Kōning Artus in *Tirant lo Blanc*”, *Estudis Romànics*, 10 (1962), pp. 283-290; Albert G. Hauf, *op. cit.*, especialment pp. 21-25; i, entre d'altres, Emilio José Sales Dasí i Juan Noyes, “Morgana i Artús en Constantinopla (un episodi del *Tirant lo Blanc*)”, dins *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 5-19 de octubre de 1987)*, II, ed. de José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia y Carmen Martín, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1992, pp. 815-826.

Una altra qüestió més debatuda ha estat la d'explicar satisfactòriament la incardinació d'aquest passatge, farcit de personatges simbólicoal·legòrics –Honor, Esperança, Bellea...– i mitico-fantàstics –Artús i Morgana– en un canemàs narratiu de caire “realista”. Des de l'any 1947 Martí de Riquer ha subratllat, una i altra vegada,<sup>10</sup> la versemblança general de la trama del *Tirant*, que el situa en les antípodes de la inequívoca vocació fantàstica d'altres productes cavallerescos anteriors, en els quals:

Els herois que hi campegen són capaços de lluitar i véncer, tots sols, exèrcits compostos per milers de combatents, i d'enfrontar-se amb terribles i monstruosos dracs, i de superar poders extraordinàriament màgics. [...] S'hi succeeixen els prodigis i les meravelles, tot sovint s'infringeixen les lleis de la natura, la més fortuïta casualitat uneix i desuneix enamorats i enamorades, depara salvadors a donzelles en perill, retroba pares amb fills perduts fa mols anys i en molt allunyades terres.<sup>11</sup>

Sobre aquesta base Riquer estableix la diferenciació canònica entre “novel·les cavalleresques”, categoria a la qual pertanyen textos com el *Tirant* o el *Curial e Güelfa*, i “llibres de cavalleries”, obres més o menys dependents de les velles narracions en vers de la Matèria de Bretanya, com ara l'*Amadís de Gaula*.

En el *Tirant*, certament, trobem una trama argumental força versemblant, protagonitzada per personatges molt humans i realistes, alguns dels quals tenen un referent clar en la història,<sup>12</sup> i ambientada en uns escenaris identificables i en una geografia absolutament cognoscible. Tot plegat significa que productes com la novel·la que ens ocupa palesen les petges dels models subministrats per la historiografia, particularment la catalana *Crònica* de Ramon Muntaner,<sup>13</sup> i les biografies reals de cavallers com *La*

<sup>10</sup> *Vid.*, per exemple, “Introducció” a Joanor Martorell-Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, Selecta, Barcelona, 1947, pp. 85-92; *Història de la literatura catalana: par antiga*, II, Ariel, Barcelona, 1964, pp. 707-712; *Aproximació*, pp. 70-71.

<sup>11</sup> Martí de Riquer, “Introducció”, p. 78.

<sup>12</sup> El propi personatge de Tirant s'elabora a partir de models històrics reals, contemporanis de Martorell, tals com el cabdill dels almogàvers Roger de Flor o el cabdill hongarés Joan Hunyadi (cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, pp. 697-699).

<sup>13</sup> Cfr. Lola Badia, “El *Tirant* en la tardor medieval catalana”, pp. 35-44.

*vida de Boucicaut*, el *Victorial* o *La vida de Jacques de Lalaing*.<sup>14</sup> El problema sembla ser, doncs, com es justifica la inserció d'un episodi com el del rei Artús, tan farcit de ressonàncies mítiques i de personatges arrancats de la tradició artúrica, dins d'un marc d'aquestes característiques, especialment si tenim en compte que aquests s'interrelacionen de la manera més natural amb els de faïçó "realista".

### 3. La hipòtesi teatral

La crítica s'ha fet ressò d'aquest contrast i ha assajat d'elaborar hipòtesis convincents que puguin explicar aquesta aparent incongruència de la tècnica compositiva del *Tirant*. Entre les diverses propostes, una, però, s'ha imposat de manera generalitzada: la que sosté que l'episodi artúric del *Tirant* no és sinó un entre-més teatral que es representa en la cort imperial, al costat d'altres, i que, en conseqüència, resulta perfectament compatible amb el realisme i la versemblança dominants en l'obra.<sup>15</sup> Ja en 1947 Riquer<sup>16</sup> insinuava aquesta possibilitat quan assegurava que tot "el que esdevé al *Tirant* és possible i lògic", amb la sola excepció de l'episodi del cavaller Espèrcius a l'illa del Lango (caps. 410-413, II, 805-811)<sup>17</sup> amb el qual es clou la part d'Àfrica, mentre que el passatge d'Artús no és sinó "–per bé que Martorell no ho digui– un element importantíssim dels jocs que es fan

<sup>14</sup> Cfr. Martí de Riquer, *Aproximació*, pp. 58-64.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 150-156.

<sup>16</sup> "Introducció", p. 86.

<sup>17</sup> *Vid.*, fonamentalment, Maria de la Pau Janer, "L'espòs transformat al *Tirant lo Blanc*", dins *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, II, ed. de Rafael Alemany, Antoni Ferrando i Lluís B. Meseguer, Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Universitat d'Alacant-Universitat de València-Universitat Jaume I, Barcelona-Alacant-València-Castelló, 1993, pp. 159-171 (traducció castellana: "El esposo transformado en *Tirant lo Blanc*", dins *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, IV, ed. de Aires A. Nascimento y Cristina Almeida, Edições Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 123-128), i Joan M. Perujo, "L'illa del Lango no és un illot: el nus estructural de l'episodi del drac en el *Tirant lo Blanc*", dins *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*, ed. de Carlos Romero y Rossend Arqués, Editoriale Programma, Pàdua, 1994, pp. 71-85. Janer estudia les arrels folklòriques del episodi, mentre que Perujo s'esforça a interpretar-lo en relació significativa coherent amb el conjunt de la novel·la.



aquells dies a Constantinoble”. Va ser, però, María Rosa Lida qui, en 1959, consolidà rotundament aquest parer en afirmar que l'episodi que estudiem “describe evidentemente un típico interludio cortesano y muestra cómo el rey Arturo había invadido aun el campo del espectáculo dramático”,<sup>18</sup> tesi subscrita poc després per Pere Bohigas.<sup>19</sup> En 1962 Riquer<sup>20</sup> desenvolupa el seu suggeriment de 1947 amb aquestes paraules:

El lector el llegeix [l'episodi artúric] convençut que és un número més de les festes cortesanes i cavalleresques que s'estan celebrant a Constantinoble, i que es tracta de dos personatges disfressats del fabulós rei de Bretanya i de la seua no menys fabulosa germana. Però el fet és que Martorell no hi fa ni la més petita al·lusió i presenta aquest episodi com si fos totalment real.

I, en aquesta mateixa línia, en l'edició que en féu de la versió castellana del *Tirant* (Valladolid, 1511),<sup>21</sup> explicita ja, en termes categòrics, que l'episodi artúric és una representació teatral, un “entremés”, idea en la qual es reafirma en 1990:<sup>22</sup> “L'episodi del rei Artús és, donchs, un entremès que fou representat a la cort de Constantinoble, cosa que no trenca el constant realisme de *Tirant lo Blanc*”, tot i que –com no s'està d'observar el mestre de Barcelona– en “aquests capítols Martorell no ha qualificat l'episodi d'entremés, com esperaríem i seria orientador”.<sup>23</sup> És evident, doncs, que Martí de Riquer ha estat el principal responsable, per bé que no l'únic, de considerar que l'episodi tirantià del rei Artús és una representació teatral, i ho ha fet, sense dubte, mogut per la necessitat de trobar una explicació plausible d'aquesta seqüència de l'obra congruent amb el realisme, que, se-

<sup>18</sup> “La literatura artúrica en España y Portugal”, dins *Estudios de literatura española y comparada*, EUDEBA, Buenos Aires, 1969 [1959], p. 146.

<sup>19</sup> “La matière de Bretagne en Catalogne”, *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 13 (1961), p. 63.

<sup>20</sup> *Història de la literatura catalana: part antiga*, II, p. 685.

<sup>21</sup> *Tirante el Blanco*, ed. de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Barcelona, 1974, 5 vols.: I, p. 139; II, p. 24; III, pp. 94-95; III, pp. 311-312.

<sup>22</sup> *Aproximació*, p. 154.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 153-154.

gons l'autor, caracteritza la nostra novel·la i la separa dels llibres de cavalleries a l'ús.

Hem de reconèixer que aquesta proposta, a més de resoldre el tema de la inversemblança de l'episodi i la seua inserció lògica dins la trama versemblant de la novel·la, es pot justificar força bé pel fet que el passatge que ens ocupa s'enquadra en un context farcit d'inequívokes representacions teatrals o parateatrals. Així, doncs, poc abans de l'episodi artúric, hem assistit a la representació de la Sibil·la (cap. 189, I, 441-442), en la qual aquesta, asseguda en una cadira giratòria situada al centre d'un cadafal instal·lat al bell mig de la plaça del mercat de Constantinoble, presideix una mena de tribunal de justícia cortesà:

La Sibil·la tirantiana tiene a sus pies unas diosas con las caras tapadas, y en torno a éstas una representación de buenas amantes (Iseo, Penélope, Dido, Medea, etc.) y otra de mujeres engañadas, que azotarán a los caballeros derribados en las justas, una vez conmutada la pena capital por la Sibil·la, previa súplica de diosas y damas.<sup>24</sup>

A més a més, després d'aquesta representació, ja per la nit, “vengueren les dances e momos e diverses maneres de entramessos, que molt ennoblien la festa” (cap. 189, I, 445). I encara haurem d'afegir que no és aquesta l'única vegada que el *Tirant* introdueix una dramatització en un context de festin. Recordem que, en la primera part de la novel·la, en el relat que Tirant fa a l'ermità de les festes que se celebraren a Anglaterra amb motiu de les noces del rei, descriu amb detall la representació al·legòrica de la Roca del déu d'Amor (caps. 53-55, I, 76-79), un artifici escènic que simula “un gran e alt castell ab forniment de molt bella muralla” (I, 76), difícilment accessible, que es defensat per cinc-cents homes fadrins i al qual només aconseguen de tenir accés els amants l'actuació dels quals s'ajusta a les regles de l'amor cortés. En aquest cas, es tracta d'un espectacle teatral preparat per sorprendre tots els convidats, els quals, inicialment, pen-

<sup>24</sup> Rafael Beltrán, “Urganda, Morgana y Sibila. El espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías”, dins *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. de Ian Macpherson i Ralph Penny, Tamesis, Londres, 1997, pp. 34-35.

sen que es tracta d'un fet real: “e los que no u sabíem, pensam, en lo primer combat, que anava de veres [...]; emperò prestament coneguerem que era burla” (I, 77).

Haurem d'afegir encara, finalment, que, al marge dels passatges específics esmentats, és ben cert també que, com ha assenyalat Giuseppe Grilli,<sup>25</sup> el *Tirant* presenta sovint un elevat grau de “teatralità nella costruzione dei personaggi, nella definizione delle situazioni, e delle sequenze che tuttavia mantengono la loro indiscussa identità romanesca all'interno della trama narrativa”.

#### 4. Remarques a la hipòtesi teatral

Ara bé, sense perjudici del que acabe de dir, en l'episodi d'Artús concorren una sèrie d'elements que en poden qüestionar la pretesa teatralitat, sobretot si el comparem amb els altres passatges de l'obra, ja esmentats, que contenen representacions de caire més declaradament dramàtic. En primer lloc, tal i com, segons hem vist, ja advertiren el propi Riquer i altres estudiosos partidaris d'entendre l'episodi artúric en clau teatral, en la seqüència que estudiem no hi ha cap marca textual que així ho indique, en contra del que sol ser habitual en el *Tirant*, on, sempre que s'hi inclou algun episodi de caràcter dramàtic, se'ns proporcionen els indicis suficients perquè l'entenguem com a tal. Així, doncs, en l'episodi de la Roca del déu d'Amor, quan és descrita la magnificència d'aquesta, se'ns diu que era “feta de fusta per subtil artifici tota closa” (I, 76); i quan es produeix el combat entre els defensors de la roca i els que hi volen accedir, se'ns explica que les pedres que els tiraven els defensors eren “de cuyro blanch [...] e totes eren plenes dins de arena” (I, 76-77); finalment, Tirant, narrador dels fets, conclou que el simulacre

---

<sup>25</sup> “*Tirant lo Blanc* e la teatralità”, dins *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993, pp. 361-377. A idèntic propòsit *vid.* Vicent Salvador, “Les formes rituals al *Tirant lo Blanc*”, *L'Espill*, 12 (1981), pp. 43-52, i, sobretot, Francesc Massip, “El món de l'espectacle en *Tirant lo Blanc* (primera aproximació)”, dins *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Societat Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval (Girona, juliol 1992)*, ed. de Francesc Massip, Institut del Teatre (Diputació de Barcelona), Barcelona, 1996, pp. 151-162.

era tan ben fet que “los que no u sabíem pensam, en lo primer combat, que anava de veres, [...] emperò prestament coneguem que era burla” (I, 77). I, per si encara li quedava algun dubte a l'ermità, Tirant sentència: “totes aquestes coses, senyor, no pense vostra senyoria sien fetes per encantament ni per art de nigromància, sinó artificialment” (I, 77).

En segon lloc, pel que fa a la representació de la Sibil·la (cap. 188, I, 441-446), que s'insereix en el context de les festes en honor dels ambaixadors del soldà, la indicació que aquesta seia en “una gran cadira molt riquament guarnida e per mig tenia hun pern, que la cadira se podia voltar en torn”, situada alhora sobre un “gran cadafal tot cubert de draps de brocat” (I, 441), ens remet clarament a un context escenogràfic, amb explicació de la tramòia, en el qual tenen participació activa els membres de la cort. Finalment, també resulta rigorosament explícit l'incís narratiu ja esmentat en el qual se'ns anuncia que: “Aprés dues hores de la nit –e tots havien sopat– vengueren les dances e momos e diverses maneres d'entramesos” (I, 445).

Res d'això no trobem en l'episodi d'Artús, en el qual tant aquest com Morgana, com les quatre donzelles al·legòriques, s'integren plenament en l'acció principal de la novel·la i es relacionen amb tota naturalitat amb els protagonistes d'aquesta, sense el més mínim indici que ens trobem davant d'una representació.

Per altra part, convé subratllar que el text diu que les festes duraren vuit dies, dins dels quals s'inclouen la representació de la Sibil·la i els momos i entremesos esmentats genèricament, però no l'episodi artúric. Hi ha dues marques textuais explícites que ens assabenten que, “complides les festes”, és a dir, quan aquestes ja s'havien acabat, l'emperador i el seu seguici canvien d'escenari: “lo novén dia [...] anaven a la ciutat de Pera” (I, 446) i “Aplegats que foren dins la ciutat de Pera”. És en aquesta ciutat que arriben a port nou gal·leres del vescomte de Branches, cosí de Tirant, que hi acudeix per prestar-li ajut, i és també a Pera on se celebra un nou torneig, després del qual tots “anaren al palau” (I, 450) –de nou a Constantinoble?–, on l'emperador ofereix un di-

nar en honor dels cavallers que han participat en el torneig i on, precisament, a la fi d'aquest banquet, apareixen en la sala on ha tingut lloc l'àpat, les quatre donzelles que anuncien l'arribada a port de la nau de Morgana. Hi cap deduir, doncs, una línia divisòria entre la seqüència narrativa corresponent a les festes en honor dels ambaixadors del soldà, que duren vuit dies i que es fan a Constantinoble, i la seqüència corresponent al trasllat a Pera, l'arribada del vescomte de Branches, el torneig i el banquet a partir del qual arranca l'episodi artúric.

Des d'un altre punt de vista, el de l'espai escènic, també existeixen unes diferències notòries entre la hipotètica representació del rei Artús i les de la Roca del déu d'Amor i la Sibil·la. Pel que fa a la Roca, aquesta es troba instal·lada al bell mig d'una "gran praderia molt arborada", la qual cosa possibilita que la fingida acció bèl·lica que s'hi representa tinga lloc en un marc ben delimitat, central i visible des de tots els angles pels espectadors. Així mateix, com ja he assenyalat, l'al·legoria de la Sibil·la es representa a la plaça del mercat de Constantinoble, en la qual, just al centre d'un "renc de júnyer", s'instal·la un "cadafal tot cubert de draps e de brocat", a manera d'escenari, on es desenvolupa íntegrament la representació als ulls de tots els comensals asseguts a les taules disposades al voltant del renc. Tanmateix, al passatge d'Artús el suposat espai escènic es complica fins a la sacietat, ja que aquest es diversifica en tres, un dels quals es repeteix:

- a) La sala del palau on l'emperador ofereix un dinar als cavallers que han participat en el torneig de Pera i on apareixen les donzelles Honor, Castedat, Esperança i Bellea.
- b) La nau de Morgana, on aquesta, acompanyada de 130 donzelles, és visitada per l'emperador i els cavallers presents al banquet.
- c) La cambra del palau imperial on es troba Artús engabiats, on aquest pronuncia la seua "lliçó" i on, una vegada retornat a la realitat, ballen tots plegats.
- d) De bell nou la nau de Morgana on aquesta ofereix a l'emperador un "petit sopar" (I, 458).

Certament resulta un espai escènic bastant complex, fins i tot si considerem que un dels trets de la posada en escena del teatre medieval és el moviment enfront l'estatisme,<sup>26</sup> la qual cosa implica una certa dispersió d'espais i una barreja d'actors i espectadors, però, segons crec, sempre dins d'un mateix recinte, tal i com s'esdevé, per exemple, en els drames religiosos com ara el *Misteri d'Elx*. En el cas que ens ocupa, tanmateix, el que hi trobem no és una pura diversificació d'espais escènics, sinó més bé de recintes relativament allunyats, la qual cosa pot resultar problemàtica, sobretot si tenim en compte que un d'aquests és un vaixell situat a la mar.

### 5. La legitimitat novel·lesca del fantàstic en el *Tirant*

Però, al marge de les consideracions que acabe de fer, el més important, al meu propòsit, és que, segurament, a cap receptor coetani del *Tirant* li causaria estranyesa el passatge que estudiem, ni cap lector actual de l'obra es veuria forçat a interpretar l'episodi artúric com a teatre si no fos perquè la crítica ens ha ensenyat a sospitar de qualsevol element no realista de l'obra de Martorell, amb l'argument que aquest no seria compatible amb el model versemblant sobre el qual aquesta es basteix. Considerar estranys els episodis tirantians que se separen a la noció moderna de novel·la realista convencional no deixa de ser més que un pur despropòsit.<sup>27</sup> No hi ha dubte que el *Tirant lo Blanc*, el *Curial e Güelfa* o, fins i tot, la *Història de Jacob Xalabín*, pertanyen a un gènere diferent d'aquell que perfilen les velles narracions europees de la matèria de Bretanya i els seus descendents prosístics posteriors. No hi ha dubte tampoc que el gran element diferenciador que separa tots dos tipus d'obres és, per damunt de tot, la presència en les primeres d'un fil argumental substancialment versemblant que es desenvolupa amb un respecte notable a les regles de la causal-

<sup>26</sup> Cfr. Luis Quirante, Evangelina Rodríguez i Josep Lluís Sirera, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana al segle d'or*, Universitat de València, València, 1999, pp. 90-91.

<sup>27</sup> Vid., com a mostra, Antonio Torres-Alcalá, *El realismo en el "Tirant lo Blanc" y su influencia en el "Quijote"*, Puvill, Barcelona, 1979, i la rèplica assenyada de Lola Badia, "Desgreuge per *Tirant lo Blanc*", *Quaderns Crema*, 2 (1979), pp. 101-106.

tat pròpies del relat històric, en un temps més o menys contemporani i, a més, en un espai geogràfic perfectament identificable. Tanmateix, tot això no vol dir que els autors d'aquestes obres rebutjaren les possibilitats estètiques o d'altre tipus que oferia la inclusió en els seus productes d'una dosi prudent de passatges o seqüències que res no tenen a veure amb el tret dominant esmentat.<sup>28</sup> Les tres novel·les cavalleresques catalanes a què m'he referit coincideixen, per bé que a diferents nivells, en l'aprofitament de materials de construcció de caire versemblant i de caire fantàstic, la imbricació dels quals no té, en principi, més lògica que la derivada bé de la pura convenció literària —acceptada implícitament per l'emissor i el receptor— que permet la creació d'un nombre infinit de móns possibles, no sempre amb equivalència en l'univers real, bé de la preeminència d'un propòsit didascàlic en clau simbòlica o bé de totes dues coses a la vegada.

Des d'aquesta perspectiva podem explicar-nos no sols l'episodi d'Artús de l'obra de Martorell, sinó algun altre de la mateixa novel·la, com ara el del cavaller Espèrcius, que difícilment podríem resoldre recorrent a l'expedient de la teatralitat. La inclusió del material artúric en el *Tirant* es valida per si mateixa primer com a seqüència didacticosimbòlica i, segon, com a ingredient estètic efectiu, en la mesura que remet a un univers mític ben difòs i prestigiats al llarg i ample de la literatura medieval, com bé palesa *La faula* de Guillem de Torroella, que serví de model directe a Martorell.<sup>29</sup> No oblidem, a més a més, que la vella matè-

---

<sup>28</sup> Així, doncs, el *Curial* insereix en el llibre tercer les celebres “poètiques ficcions” d'Apol·ló i de Bacus, en les quals el caràcter de “visions” en somnis que l'anònim autor atorga a totes dues, no exclou que, en la primera, els límits entre somni i realitat desapareguen quan el llorer amb què el déu corona el protagonista en la “visió” ultrapassa els límits d'aquesta per esdevenir real: Curial, quan desperta, es troba, efectivament, amb una corona de llorer sobre el seu cap (cfr. *Curial e Güelfa*, III, ed. de Ramon Aramon i Serra, Barcino, Barcelona, 1933, p. 92). Així mateix, el motiu històric que inspira el *Jacob Xalabín*, conviu amb diversos ingredients de caire purament folklòric i literari difícilment compatibles amb les nocions de realisme i versemblança (cfr. Juan Miguel Ribera Llopis, “Per a la interpretació —literària— de la *Història de Jacob Xalabín*”, *Llengua & Literatura*, 4 (1990-1991), pp. 7-37).

<sup>29</sup> Per a la difusió del motiu concret de la nau profètica *vid.* Rafael Beltrán, *op. cit.*, pp. 21-47.

ria de Bretanya aflora en altres moments del *Tirant*, com, per exemple, a la fi del capítol 34 i al llarg de tot el capítol 35, quan l'ermità explica a Tirant el valor al·legòric de les armes defensives i ofensives pròpies d'un cavaller, mitjançant la intertextualització de seqüències del *Lancelot du Lac*.<sup>30</sup> Així mateix, l'episodi d'Espèrcius es pot justificar, sense més, com una pura reelaboració d'un motiu floklòric ben popular i força delectable, que, a més, ja havia estat aprofitat en el cèlebre *Voyage d'outre mer* de sir John Mandeville, que circulà en diverses traduccions al llarg del segle XV, inclosa una de catalana que, segurament, és la que va aprofitar Martorell.<sup>31</sup>

Versemblança i fantasia no són elements literàriament incompatibles ni adés ni ara. La gran novel·la cavalleresca valenciana s'edifica sobre uns fonaments que integren materials i models diversos, que originen un producte bigarrat d'elements acumulatius heterogenis: la inspiració en fets històrics perfectament documentats, la imitació dels paradigmes genèrics que oferia la historiografia local, la biografia, la ficció sentimental, etc., no exclou, però, el reciclatge de narracions fantàstiques prestigioses que Martorell incardina amb la trama principal de la seua novel·la amb finalitats esteticodidascàliques o purament estètiques, fent bo així l'axioma segons el qual la literatura no és, en bona mesura, més que la *història de la literatura*, és a dir, la reescriptura continuada de referents literaris prestigiosos que han precedit el nou producte elaborat.

De tot quant he dit es deriva que, al meu parer, quan Martorell decidí d'incorporar l'episodi artúric a la seua novel·la, segurament no es degué preocupar tant de buscar una coartada dramàtica a la hipotètica incongruència que això suposava, en termes de realisme i versemblança, com de les possibilitats literàries que

<sup>30</sup> Cfr. Rafael Ramos, "Tirant lo Blanc, Lancelot du Lac y el Llibre de l'orde de cavalleria", *La Corónica*, 23, 2 (1995), pp. 74-87.

<sup>31</sup> Vid. Martí de Riquer, "El Voyage de sir John Mandeville en català", dins *Miscel·lània d'homenatge a Enric Moreu-Rey*, III, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, pp. 151-162.



el motiu li oferia. Traslladar el mític rei i el que aquest significa just al bell mig del *Tirant*, en una Constantinoble assetjada pels turcs i governada per incapaços –o per capaços entretinguts en assumptes de faldes–, perquè fes el paper d'un oracle-guia que mostrés el bon camí que els dirigents de l'imperi havien de seguir, no deixa de ser una proesa estètica. Aquesta, alhora que serveix per vehicular en clau simbòlica universos ideològics coherents amb les tesis de l'obra, permet de lligar-la –sobretot als ulls dels receptors coetanis– amb un dels mites més pregons de les lletres europees medievals, amb tot el que això comporta. Crec, doncs, que, al marge de l'eventual teatralitat del passatge –sense dubte més difusa que la d'altres seqüències del text–, aquest es justifica a bastament sense necessitat de recórrer a l'expedient del seu caràcter dramàtic, perquè, al capdavant, Artús és un personatge tan mític i ficcional com Tirant, èmul tardà i impossible d'aquell fabulós rei bretó, “com ell vencedor de molts regnes i vençut també com ell finalment per un fat atziac”.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Albert G. Hauf, “Artús a Constantinoble”, p. 25.