

LA REESCRIPURA FÍLMICA DEL *TIRANT EL BLANC* DE VICENTE ARANDA*

Rafael Alemany Ferrer

(Universitat d'Alacant)

L'any 2006 es va estrenar a Espanya la primera versió cinematogràfica del *Tirant lo Blanc*, la novel·la cavalleresca escrita pel cavaller valencià Joanot Martorell entre 1460 i 1464 i publicada per primera vegada a València en 1490.¹ El film, escrit i dirigit per Vicente Aranda,² és una coproducció hispanoangloitaliana que va comptar amb el generós pressupost d'uns quinze milions d'euros i es va acabar de rodar un any abans. El fet que un text medieval d'un autor valencià es duguera al cinema va suscitar grans expectatives, si més no en els sectors cultes valencians, catalans i balears, atés que no és gens comú que els mites hispans medievals generats per les tradicions literàries no castellanes es plasmen en productes cinematogràfics. Aquestes expectatives s'incrementaven encara més pel fet que la novel·la de Martorell, juntament amb les poesies del seu cunyat Ausiàs March (Bohigas 2000), ha esdevingut una de les obres de les lletres peninsulars medievals amb major projecció internacional, com acrediten les primerenques traduccions castellana (Riquer 1990; Escartí 2005) i italiana

* Text publicat dins Josep Lluís Martos i Marinela Garcia (eds.), *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009, pp. 11-35.

¹ Sobre l'atribució íntegra del *Tirant lo Blanc* a Joanot Martorell, vegeu, fonamentalment, Riquer 1990a: 285-297, i Chiner 1992. Per a la tesi contrària, podeu veure, Ferrando 1993, Wittlin 1993, Fuster 1993 i Guia 1996. Per a una biografia actualitzada de Martorell, vegeu Chiner 1993, Villalmanzo/Chiner 1992 i Villalmanzo 1995. El *terminus post quem* de redacció de l'obra és l'any en què, segons el pròleg d'aquesta, se'n va iniciar l'escriptura, mentre que el *terminus ante quem* ve determinat per l'any de la mort de Joanot Martorell.

² Aranda (Barcelona, 1926) és un dels directors més prolífics del cinema espanyol. Al principi de la seua carrera estigué lligat a la denominada *Escola de Barcelona*, caracteritzada per una estètica molt refinada, com palesa *Fata Morgana* (1966), una de les seues obres més representatives d'aquest corrent. Posteriorment conreà gèneres més comercials, com ara el cinema fantàstic o l'eròtic —*Las crueldades* (1969), *La novia ensangrentada* (1972), *Clara es el precio* (1974). Amb més rigor, tractà el tema de la transexualitat en *Cambio de sexo* (1977) i ens oferí el retrat d'una jove de suburbi i d'un policia corrupte en *Fanny Pelopaja* (1983). Ha adaptat diverses obres literàries al cinema, entre les quals es troben *La muchacha de las bragas de oro* (1980) i *Si te dicen que caí* (1989) de Juan Marsé, *Asesinato en el Comité Central* (1982) de Manuel Vázquez Montalbán, *Tiempo de silencio* (1986) de Luis Martín Santos, *La pasión turca* (1994) de Antonio Gala o *Carmen* (2003) de Próspero Mérimée. Malgrat la diversitat de gèneres abordada pel director, algunes de les característiques més permanents de la seua filmografia són la recurrència a històries sòrdides i miserables, algunes d'elles emmarcades en la guerra civil espanyola de 1936 o en la postguerra, i l'omnipresència d'ingredients sexuals i morbosos. Aquestes constants encara perduren en la seua producció més recent. En 1996 dirigeix *Libertarias*, que se centra en les experiència d'un grup de dones anarquistes durant la guerra civil espanyola de 1936-39. En 2001 fa una incursió en el drama històric amb la seua versió de *Juana la Loca*, protagonitzada per Pilar López de Ayala, que obtingué el Premi Goya a la millor interpretació femenina protagonista. Després de la seua adaptació del *Tirant lo Blanc*, ha estrenat *Canciones de amor en Lolita's club* (2007), en la qual, amb un rerefons de violència, prostitució, drogues i màfia, es conta la història d'un policia violent que ha estat sancionat per haver infligit maltractaments brutals al fill d'un narcotraficant.

(Annichiarico *et al.* 1984) del segle XVI, l'adaptació francesa del segle XVIII (Barberà 1997), el ressò que se'n va fer Cervantes en el *Quixot*³ i l'ingent nombre de traduccions contemporànies a les més diverses llengües (Alemany 2007: 113-114). A més a més, el *Tirant lo Blanc* és, per a l'imaginari valencià, un referent literari de primer orde, encara que, segurament, siguen bastant menys els valencians que l'han llegit que els que en parlen o en fan valoracions elogioses. La iniciativa de plasmar en llenguatge cinematogràfic un clàssic com el *Tirant* va ser acollida amb evident simpatia per amplis sectors de la societat valenciana, en la mesura que suposava un mitjà excel·lent per a difondre un producte cultural de primer orde i de projectar *urbi et orbi* un mite propi rellevant. Tanmateix, pràcticament des de la mateixa data de l'estrena de la pel·lícula, aquestes expectatives van començar a esvair-se a mesura que començaven a proliferar les crítiques negatives.⁴ Res més allunyat del meu propòsit que aprofitar aquesta

³ Com ja és sabut, Cervantes, en el cèlebre escrituri de la biblioteca de don Quixot, fa dir al cura, en relació al *Tirant*, que «por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen» (Cervantes 1979: I, 117). Entre l'abundant bibliografia sobre aquest passatge, veg. Solà-Solé 1979, Aylward 1993 i Canavaggio 1993.

⁴ A tall d'exemple, vegeu-ne la d'Antoni Riquer publicada a *Cròniques d'Ilerda* el 12 d'abril de 2006:

«L'estrena divendres passat, 7 d'abril, de la pel·lícula basada en la gran novel·la de la literatura catalana del segle XV del valencià Joanot Martorell, salvada de la foguera per Cervantes al *Quixot*, m'havia despertat unes expectatives força altes que van veure's insuficientment satisfetes. Com acostuma a passar (potser una excepció n'és el *Senyor dels Anells*, des del meu punt de vista), entre la novel·la i la pel·lícula hi ha un gran abisme. En el cas de *Tirant lo Blanc*, però, crec que Vicente Aranda ha rebaixat i reduït la novel·la a una simple trama cinematogràfica que camina entre la pornografia i el sarcasme en un parèntesi bèl·lic, una disputa grotesca, entre l'Emperador de Constantinoble i el Gran Turc per la ciutat de Constantinoble.

»La interpretació, ben lliure, de la novel·la que en fa Vicente Aranda i l'equip de guionistes deixa molt a dir. Com es pot tergiversar, fins i tot invertir, el sentit últim de la novel·la tant a la lleugera? *Tirant lo Blanc* és un cavaller que arriba a Constantinoble per ajudar les forces de l'Emperador a foragitar els turcs de l'Imperi, la qual cosa aconsegueix. Martorell volia donar una lliçó d'estratègia militar, amb una precisió que demostrava la seua vàlua com a cavaller. *Tirant lo Blanc* podria ser molt bé una hipòtesi escrita en clau literària de la possibilitat real de salvar l'Imperi cristià a Orient i poder recuperar Terra Santa. És clar que tota aquesta precisió militar, digna del millor rellotger, s'havia d'amanir amb una alta dosi d'eroticitat i ironia, tal com marcaven les noves tendències de l'època que arribaven des d'Itàlia al més pur estil del *Decameró* de Boccaccio. El resultat és una novel·la que amena, divertida i plena de mals entesos que, en ple segle XXI, encara aconsegueix mantindre't viu.

»El que no pot passar, i aquí rau el gran error de Vicente Aranda en la seua adaptació cinematogràfica, és que tot aquest engranatge de mals entesos, entre l'eròtica i la comicitat, que articula Martorell ens facin perdre de vista el sentit últim de la novel·la. *Tirant lo Blanc* no és una novel·la total, com hem sentit dir moltes vegades, sinó una novel·la cavalleresca, d'enginy militar. La pel·lícula en canvi, la podríem incloure en la secció de pornografia o d'humor de qualsevol filmoteca. El 90% de les escenes són de sexe o tenen algun contingut ben explícit sexual que desencadenen en una sèrie de mals entesos que produeixen un 5% de contingut humorístic. Només resta un 5%, amb marge d'error inclòs, de contingut bèl·lic. El futur de l'Imperi de Constantinoble es resol en dues miserables batalles. La decisiva, a genollons, entre el Gran Turc i *Tirant lo Blanc*, més a viat fa riure que demostrar la cruessa i seriositat dels combats a tota ultrança medievals.

»Ara bé, Vicente Aranda no s'equivoca en tot i sap resoldre perfectament l'escurçament de la novel·la. Se centra únicament en les peripècies de *Tirant* a Constantinoble, moment de màxima fama del cavaller per tot el món conegut i fa que *Tirant* mori durant el retorn de l'última batalla, en què dona mort al Gran

conferència plenària per a realitzar un exercici de crítica cinematogràfica: ni és el lloc adequat ni tinc la competència pertinent per a fer-la. El meu objectiu és ben altre i, per descomptat, molt més humil com es veurà.

Potser no serà ociós partir de la premissa que l'autor d'una recreació artística de cap manera no ha de ser un reproductor clònic del model original de què parteix, sinó més aviat tot el contrari. La història de les arts i de les lletres acredita a bastament que un únic motiu fundacional —ja siga literari, plàstic, musical, teatral, cinematogràfic, etc.— pot originar un nombre infinit de recreacions, de les quals unes ofereixen una fidelitat notable a aquest mentre que altres se'n distancien en major o menor mesura. L'encert d'una recreació no depèn tant del grau de fidelitat al model sinó de la productivitat estètica i conceptual dels elements que l'alteren. És, doncs, des d'aquest pressupòsit de partida que em propose abordar l'adaptació cinematogràfica del *Tirant lo Blanc* de Vicente Aranda.

Una pràctica i generalitzada estructuració dels 487 capítols de què consta la novel·la de Joanot Martorell, permet dividir-la en cinc parts: la primera (caps. 1-97) correspon al procés d'iniciació del jove bretó Tirant en l'orde de cavalleria i transcorre a Anglaterra; la segona (caps. 98-116) conté les primeres gestes militars del cavaller a Sicília i Rodes; la tercera (caps. 117-295) relata l'inici de l'actuació militar de l'heroi en l'imperi grec assetjat pels turcs, així com el del seu procés d'enamorament amb la princesa Carmesina; la quarta (caps. 296-413) se centra en la croada de Tirant a Àfrica, mentre que la cinquena (caps. 414-487) narra la culminació de la gesta militar del protagonista, els seus esponsoris amb la princesa i la seua mort sobtada. La pel·lícula d'Aranda es basa únicament en la tercera i cinquena d'aquestes parts, és a dir, les dues que es desenvolupen a l'imperi grec i, particularment, a Constantinoble, la capital. La considerable extensió de l'obra imposava, sens dubte, una comprensible selecció de les parts en què s'havia de basar el guió cinematogràfic, i Aranda va optar per centrar-se en aquelles que constitueixen el nucli essencial de la novel·la: el conflicte militar grecoturc

Turc. També se'n surt molt bé amb el desenllaç final que fa que Hipòlit, per un cop de sort, acabi esdevenint l'Emperador de Constantinoble.

»Pel que fa a les interpretacions, des del meu punt de vista les millors corresponen al personatge de Tirant i al de la Viuda Reposada.

»Finalment, remarcar l'encert de doblar en valencià la distribució catalana de la pel·lícula. Una justícia de cara a la novel·la ja que Martorell la va escriure en la llengua de València i no de Barcelona. A més, per a les orelles dels lleidatans també és una bona cosa poder sentir l'occidental a la gran pantalla, ni que sigui per una vegada, molt més familiar, molt més proper. Felicitats en aquest sentit.»

i les històries d'amor que amb ell s'imbriquen. Malgrat això, la versió cinematogràfica del *Tirant* renuncia a desenvolupar el component bèl·lic d'aquestes parts, el tractament del qual redueix a la mínima expressió —dues batalles ben esquemàtiques—,⁵ per a centrar-se en el component amorós, que, d'aquesta manera, esdevé el veritable moll de la cinta.

Així sembla que s'anuncia ja des dels primers fotogrames, quan es visualitza en pantalla la nau que duu Tirant a Constantinoble presidida, en primer pla, per un premonitori mascaró de proa que reproduïx un tors femení nu, la part inferior del qual s'oculta darrere d'una petxina. Precisament, la pel·lícula conclou amb una escena paral·lela en què la mateixa nau retorna de Constantinoble amb la missió complida. En aquesta mena de pròleg i d'epíleg, Diafebus, cosí de Tirant i un dels personatges més pròxims al cavaller, assumeix el paper de narrador de la història, la qual plasma per escrit amb paraules que la seua pròpia veu en *off* transmet a l'espectador. En la seqüència inicial, a l'hora que la nau s'acosta a la seua destinació, se'ns explica el motiu del viatge a Constantinoble, que no és altre sinó el de socórrer el vell Emperador, el qual ha sol·licitat l'ajuda de Tirant i dels seus homes per a fer front a la invasió turca de l'imperi grec.⁶ Una vegada en terra, la veu en *off* de Diafebus continua subministrant la informació complementària⁷ que permet contextualitzar l'acció a l'espectador. En la seqüència final simètrica, Diafebus, mentre navega de retorn a Occident, escriu la fi de la història, la qual segueix fent-se'ns accessible a través de la seua pròpia veu en *off* i, en aquest cas, també a través de la lectura en veu alta que en fa la seua esposa Estefania. Les seqüències que llegeix aquesta última informen l'espectador dels esdeveniments que es van produir a l'imperi després de la mort de Tirant —als quals em referiré més endavant—, que ja no apareixen en els fotogrames del film. Optar per aquesta veu reportadora, i no per un narrador anònim en tercera persona, no deixa de ser un recurs interessant, ja que, no debades, en Diafebus, per la seua condició de parent i col·laborador estret de Tirant, concorren les millors condicions per a convertir-se en un testimoni de primera línia de la història del cavaller. I així sembla haver-ho entés no sols

⁵ I això a desgrat de la gran importància que l'element bèl·lic assoleix en la novel·la de Martorell (Riquer 1973).

⁶ Ens trobem davant d'una reformulació del vell tòpic medieval de Constantinoble, un tema recurrent en les lletres europees medievals (Stegano 1966), l'origen del qual cal cercar en el permanent conflicte militar que va enfrontar els grecs amb els turcs, davant la pretensió d'aquests de dominar l'Imperi Bizantí i, especialment, la capital d'aquest, que, per la seua situació estratègica entre Europa i Àsia, esdevingué el baluard oriental de la cristiandat i la ciutat més rica i important de l'Europa medieval.

⁷ Arriben al port de Constantinoble el 29 de març de 1401; les hosts de Tirant són limitades encara que aguerrides; hi ha dol en l'imperi perquè el príncep Miquel ha mort lluitant contra els turcs...

Vicente Aranda, sinó el mateix Joanot Martorell, atés que, encara que en la major part de la seua novel·la preval la veu d'un narrador anònim, no dubta a substituir-lo per Diafebus en la llarga seqüència en què s'informa l'ermità que ha iniciat Tirant en la cavalleria, de les proeses que aquest ha protagonitzat durant la seua estada a Anglaterra (caps. 57-97).⁸

La narració introductòria de Diafebus deixa pas al desenvolupament de l'acció pròpiament dita, la qual, se substancia en les dues reeixides batalles que lliura Tirant contra els turcs, i, fonamentalment, en les tres històries sentimentals que sorgeixen i es desenvolupen al fil dels esdeveniments politicomilitars amb què s'imbriquen. Es tracta de la història amorosa central de Tirant i la princesa Carmesina —filla de l'Emperador—, i de les històries d'amor complementàries de Diafebus i Estefania —cosina⁹ i donzella de confiança de Carmesina—, d'una banda, i del jovenet Hipòlit —nebot de Tirant— i la vella Emperadriu, per una altra. Les tres històries sentimentals presenten el denominador comú de partir d'un mateix esquema bàsic de llarga tradició literària: el del personatge que, havent arribat a un lloc estranger per a portar a terme una missió rellevant, se sent captivat per una dama local, amb la qual inicia una relació amorosa¹⁰ que arriba a transcendir l'àmbit afectiu estricte des del punt i hora que incideix de manera determinant en l'objectiu inicial del viatge del cavaller. Martorell, tan propens a la juxtaposició i a la superposició dels més variats models i fonts en la redacció de la seua novel·la (Pujol 2002), actua en conseqüència a l'hora de perfilar-ne el component amorós, de manera que, lluny de basar-se en un sol model, opta per una combinació productiva dels tres que, malgrat el seu caràcter dispar, coexistien en l'època: el cortés, el naturalista i el moralista (Renedo 1989; Di Girolamo / Siviero 1991; Alemany 2002). El pes d'aquests varia en cadascuna de les històries sentimentals, però, en major o menor mesura, tots hi són presents. La pel·lícula d'Aranda, procliu a explotar el filó naturalista, donat el potencial atractiu que per a un espectador

⁸ Hauf 2005: 240-360. Totes les referències als capítols i pàgines del text del *Tirant lo Blanc* que apareixen en el present treball remetent sempre a aquesta edició, per la qual citem quan pertoca.

⁹ És filla d'un cosí germà de l'Emperador i, per tant, cosina segona de Carmesina. Malgrat això, Carmesina li diu «cosina germana» en el transcurs del diàleg que manté amb ella en el cap. 226 (pàg. 879), cosa que es podria interpretar bé com un lapsus de l'autor o, simplement, com un pur apel·latiu afectiu propi del context íntim i confidencial de la situació en què ambdues dialoguen. Avala aquesta segona hipòtesi el fet que, en el mateix passatge, molt poc abans, Carmesina es dirigeix a Estefania amb un altre apel·latiu afectiu de caràcter semblant: «mia cara germana».

¹⁰ És el mateix esquema que trobem, per exemple, a la prestigiosa *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (s. XIII), la traducció catalana de la qual de Jaume Conesa (s. XIV) va exercir una influència considerable en el *Tirant lo Blanc*. Així, en aquesta obra, Aquil·les se sent seduït per Políxena quan arriba a Troia, Paris per Helena quan va a Citerea i Jàson de Medea quan viatja a la illa de Colcos (Pujol 2002: 67).

contemporani pot tenir el sexe explícit o semiexplícit, mai no arriba a prescindir totalment dels altres dos models amorosos que concorren en l'obra original. En qualsevol cas, el que importa destacar és que l'adaptació fílmica del *Tirant* confirma la significació extraordinària que la matèria sentimental assoleix en la novel·la en què s'inspira, si més no per tres raons fonamentals: per la diversitat de models que la nodreixen, per la pluralitat d'històries d'amor en què es desplega i per la decisiva imbricació d'aquestes entre si i, el que és més decisiu, amb el nucli temàtic central de l'obra.

L'aventura sentimental de Tirant i Carmesina constitueix la història d'amor de major abast de la novel·la de Martorell i, per descomptat, de la versió fílmica de Vicente Aranda. Els trets fonamentals de la trajectòria de Tirant com a enamorat s'ajusten en gran mesura, bé que no exclusivament, al model cortés, tal com evidencien les fases de la seua peripècia sentimental i els motius i tòpics amb què es traça el seu perfil d'amant. En efecte, l'itinerari que segueix Tirant en la seua història d'amor amb Carmesina es correspon amb bastant exactitud amb el que ja la poesia trobadoresca havia estereotipat com a propi de tot amant cortés i que, com és sabut, suposava la superació de quatre estadis correlatius: el de *fenhedor*, o enamorat tímid que no gosa revelar el seu amor a la dama; el de *pregador*, o enamorat que es decideix a manifestar-se com a tal a aquesta; el d'*entenedor*, o enamorat que ja es permet certs jocs eròtics amb l'estimada, i, finalment, el de *drutz*, o amant plenament correspost per la dama i, per això, amb possibilitat d'accedir a la consumació sexual amb ella. Per raons òbvies, el tractament dels dos últims estadis obri la porta al model naturalista de tractament de la matèria amorosa, i açò és justament el que succeeix tant en la novel·la de Martorell com en l'adaptació cinematogràfica d'aquesta, en les quals s'evidencia una gens menyspreable dosi d'erotisme i de sexe explícit. Resulta ocios dir que una tal codificació es relaciona estretament amb la teoria de les *quinque lineae amoris*, d'ascendència clàssica, segons la qual tot procés amorós comença amb la visió de la persona estimada (*visus*), segueix amb l'establiment de diàleg amb aquesta (*alloqui*), progressa fins als tocaments (*tactus*) i les besades (*osculi*) i culmina amb la consumació de l'acte sexual (*coitus*). La pel·lícula d'Aranda és, en aquest sentit, substancialment fidel a la novel·la de Martorell i ofereix els moments més representatius d'aquest itinerari, encara que introduint-hi algunes lleus innovacions.

Així, doncs, Tirant adquireix la condició de *fenhedor* en l'escena en què, poc després d'arribar a Constantinoble i haver-li estat confiada la capitania general de

l'exèrcit, l'Emperador el condueix a saludar l'Emperadriu i la seua filla Carmesina, que, juntament amb altres dames, es troben en la penombra d'una cambra del palau la finestra de la qual està tancada en senyal de dol per la recent mort en combat del jove hereu de l'imperi. En la novel·la, llegim que, mentre l'Emperador actua com a amfitrió,

les orelles de Tirant staven atentes a les rahons e los hulls, d'altra part, contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que fehia, perquè havia stat ab les finestres tancades, stava mig descordada, mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als hulls de Tirant que, de allí avant, no trobaren la porta per on exir i tostemps foren apresonats en poder de persona liberta, fins que la mort dels dues féu separació (cap. 117, pàg. 469).

Malgrat que el text fa pensar que la jove princesa, gairebé una xiqueta, tenia totalment a la vista els seus pits, Aranda resol l'escena recurrent més a la insinuació que a la explicitació, atés que la camisa de la jove, encara que es troba parcialment descordada, no permet contemplar íntegrament les inquietants «pomes de paradís» que Tirant intueix a partir del que pot veure. Aquesta important seqüència de l' enamorament *ad visum* del cavaller, introdueix en el film un interessant ingredient simbòlic, absent en l'obra de Martorell. La Viuda Reposada, dida de Carmesina, explica a Tirant que «aquell que tinga la capitania de l'Imperi, té la potestat d'obrir les finestres, a tota persona a la cara mirar i llevar-los el dol i la pena».¹¹ El cavaller, després d'obtenir la vènia de l'Emperador, actua en conseqüència: primer, obri la finestra permetent que entre la llum a la sala, i, després, descobreix, successivament, la cortina i el vel negres darrere dels quals s'oculta l'Emperadriu. L'acció simbolitza les expectatives positives que genera l'arribada a la cort imperial de Tirant, del qual tothom espera que aconseguisca dissipar les tenebres de la destrucció i del dolor que planen sobre els grecs a causa de l'amenaça turca.

La fase d'amant *pregador* troba la seua expressió més eloqüent en la seqüència del capítol 127 de la novel·la, en què Tirant revela els seus sentiments a Carmesina. Aprofitant la intimitat d'una trobada merament conversacional —segona línia de l'amor o *alloqui*— amb la princesa, el cavaller li declara el seu amor valent-se d'un original procediment indirecte mitjançant el qual atenua la tímidesa pròpia de tot amant cortés. Carmesina, interessada per la causa de la permanent malenconia de Tirant, aconsegueix

¹¹ Els textos literals de la pel·lícula que se citen en aquest treball procedeixen del guió corresponent inèdit, al qual he pogut accedir gràcies a l'amabilitat de l'escriptor, professor, acadèmic i amic Josep Palomero.

que li confesse que la raó d'aquesta no és altra que el sentir-se enamorat, davant la qual cosa ella li demana que li revele l'objecte del seu amor. Tirant trau llavors de la màniga un espill i li l'ofereix a la princesa amb aquestes paraules: «Senyora, la ymatge que i veureu me pot donar mort o vida. Mane-li vostra altesa que·m prengua a merçé». Tot seguit, Tirant desapareix de l'escena mentre Carmesina

pres prestament lo espill e ab cuytats passos se n'entrà en la cambra pensant que y trobaria alguna dona pintada, e no y véu sinó la sua cara. Lavors ella hagué plena notícia que per ella se fahia la festa i molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama de amors (cap. 127, pàg. 526).

Vicente Aranda s'ajusta amb notable fidelitat al text original tret del detall de la grandària de l'espill, que ací té unes dimensions majors de les que presumiblement hauria de tenir el de la novel·la, ja que en aquesta Tirant el porta ocult en una màniga de la seua vestimenta, mentre que en el film l'agafa d'un moble de la sala en què es troba. Sens dubte, l'armadura que vesteix el protagonista en aquesta escena feia inviable mantenir la fidelitat estricta a la novel·la en aquest cas. La declaració de l'espill permet al cavaller accedir a la tercera línia de l'amor o *tactus* i, amb això, assolir la condició d'*entenedor*, tal com il·lustren algunes de les més divertides seqüències de la novel·la que la pel·lícula d'Aranda no sempre aconsegueix plasmar amb encert. La primera i millor resolta fílmicament és la de les «bodes sordes» (cap. 162) (Beltran 1990), que Plaerdemavida, que n'ha estat testimoni ocular, narra a l'endemà de manera jocosa a la pròpia princesa com si es tractara d'una fantasia onírica seua (cap. 163): Tirant aconsegueix passar una nit sencera amb Carmesina en una cambra del castell de Malveí, que també han compartit amb ells Diafebus i Estefania. La trobada se salda amb resultats dispars per a cadascuna de les parelles; així, mentre aquests últims arriben a consumir el coit, el nostre protagonista i la princesa no passen de certs jocs eròtics limitats davant la resistència que oposa la princesa. Als jocs amorosos de Malveí en segueixen d'altres, ja en el marc del palau imperial de Constantinoble. En aquest lloc, la novel·la situa una sèrie d'escenes jocosos i vodevilesques, que la pel·lícula d'Aranda redueix a una sola: aquella en la qual, segons el text de Martorell, Tirant aconsegueix introduir una de les seues cames entre les de la princesa fins a arribar a tocar amb el peu el «lloc vedat» d'aquesta (cap. 199, pàg. 790). En el film, el cavaller té el peu i la cama nus i en cap cas els introdueix sota la falda de Carmesina, sinó que es limita a pressionar

per damunt d'aquesta. El detall no és intrascendent, perquè en la novel·la el contacte amb el sexe de Carmesina es fa a través de la sabata i de la calça que cobreixen, respectivament, el peu i la cama del cavaller, el que permet que Tirant pugui convertir aquestes peces en fetitxes preuats que mana brodar i ornar amb rica pedreria, per a lluir-los amb satisfacció en actes públics. Aranda, a l'haver optat en aquesta escena per despullar la cama i el peu de Tirant, no pot traure partit d'aquesta divertida mostra de fetitxisme cavalleresc que ofereix el text de Joanot Martorell.

Però, malgrat el progrés gradual dels jocs eròtics entre Tirant i la princesa, aquesta segueix oposant-se a la consumació sexual. La pressió que la intrèpida Plaerdemavida, dama de confiança de Carmesina, exerceix sobre Tirant acaba per fer-lo acceptar, bé que amb reserves, l'atreuït pla que li proposa per a satisfer els seus desitjos. Així, en la novel·la, després de fer que el cavaller, ocult en una arca entreoberta, s'excita amb l'observació del cos nu de Carmesina mentre aquesta es banya (cap. 231) —seqüència omesa en la pel·lícula—, l'introdueix en el llit en què la princesa dorm (cap. 233). Plaerdemavida, que presencia i controla la situació, possibilita que Tirant pugui acariciar a plaer el cos de la seua estimada, fent creure a aquesta, mig dormida, que és ella qui la toca:

E Tirant tenia la mà sobre lo ventre de la princesa. E Plaerdemavida tenia la sua mà sobre lo cap de Tirant i, com ella conexia que la princesa se adormia, fluixava la mà e lavors Tirant tocava a son plaer, i com ella despertar-se volia, strenyia lo cap a Tirant i ell stava segur. En aquest deport stigueren per més spay de una hora, hi ell tostemp tocant-la (cap. 133, pàg. 904).

En la versió fílmica es perden un parell de matisos. Un afecta a la disposició escènica dels personatges, ja que, mentre que en la novel·la Plaerdemavida se situa dempeus en l'espai lliure que hi ha entre el capçal del llit i la paret, en la pel·lícula s'introdueix en el llit amb Tirant i Carmesina, solució que redueix les connotacions de verdadera mestra de cerimònies que potencia la disposició escènica del text original. L'altre matís que es perd és el de l'argúcia enginyosa que suposa la manera d'advertir Tirant de quan la major o menor profunditat del somni de la princesa permeten o no actuar amb més audàcia, cosa que, com hem vist, Plaerdemavida aconsegueix pressionant amb la seua mà el cap de Tirant amb una intensitat menor o major, segons convinga. Aquest divertit joc acaba abruptament quan Carmesina descobreix amb

estupor que qui l'està sotmetent a tocaments cada vegada més atrevits és Tirant i no la seua donzella: «i no o volgué consentir i començà a donar grans crits» (cap. 233, pàg. 904). L'avalot que s'origina fa fugir el cavaller, qui, amb l'ajuda de Plaerdemavida, escapa per una balconada amb l'ajut d'una corda que no arriba fins al sòl, el que provoca que caiga i es trenque una cama. Encara que en el text original de Martorell el protagonista es trenca de nou una cama bastant més avançada la novel·la (cap. 291, pàg. 1069), a causa aquesta vegada d'un absurd desmai, en la pel·lícula d'Aranda aquest segon accident es produeix quasi immediatament després del primer i com a conseqüència d'una caiguda del cavall al que Tirant ha muntat ja amb una cama trencada. Aquesta innovació tindrà les seues conseqüències, ja que, des d'aquest moment fins a la fi del film, el cavaller romandrà amb les dues cames trencades, cosa que provocarà algunes situacions francament grotesques i totalment alienes a l'obra de Martorell.

Malgrat els sempre frustrants resultats amb que, una vegada i una altra, acaben els intents de Tirant per consolidar la seua relació amb la princesa, en la novel·la de Joanot Martorell el cavaller arriba finalment a la condició de *drutz* a partir del moment en què aconsegueix unir-se a la seua dama mitjançant la celebració d'un matrimoni secret (caps. 271-272).¹² Aquest tipus d'enllaç (Ruiz de Conde 1948) constituïa una institució legal reconeguda en l'edat mitjana, la qual permetia que dos enamorats, sense necessitat d'altres intermediaris ni testimonis, s'atorgaren recíprocament promesa de fidelitat conjugal. La paraula entre ambdós era suficient per a certificar la validesa del matrimoni, que, sense perjudici d'això, es podia confirmar posteriorment amb una cerimònia pública. D'aquesta manera, en la intimitat d'un acte privat, Carmesina atorga el seu consentiment matrimonial a Tirant d'acord amb el ritual propi de l'acte. Vicente Aranda, inequívocament inclinat a traure partit quasi exclusiu de les escenes de sexe explícit, ha prescindit d'aquest important pas de la trajectòria sentimental dels protagonistes, la qual cosa no sembla una solució encertada, ja que implica que la consumació sexual dels amors de Tirant i Carmesina, que es produirà més tard, es realitze en el film fora de matrimoni, a diferència del que s'esdevé en el text original de Martorell. La llargament anhelada per Tirant desfloració de Carmesina no es produeix en la novel·la fins al retorn de Tirant a Constantinoble després de la croada que porta a

¹² Per descomptat que, a diferència del que s'esdevé en la nostra novel·la, on sembla ser un tema obsessiu i recurrent, el matrimoni no se sol plantejar en la tradició cortesana més genuïna pel caràcter adulterí de les relacions sentimentals que, en general, li són pròpies. Aquesta important diferència no entorpeix, però, el paral·lelisme general entre els exponents de l'amor cortès i l'aventura amorosa de Tirant i Carmesina.

terme a Àfrica (caps. 219-413), on ha anat a parar víctima d'un naufragi, una llarguísima part de l'obra (Mir 1989; Alemany 1997) de què Aranda prescindeix per complet. En l'obra de Martorell, una vegada complida la missió africana i de nou a l'imperi grec, Tirant consuma per fi la unió sexual amb la princesa al capítol 436. En aquest punt l'adaptació d'Aranda pren una deriva bastant singular, donat que vincula el coit dels protagonistes a la urgència d'aconseguir que Carmesina quede embarassada de Tirant per a evitar així unes noces de conveniència política d'aquesta amb el Gran Soldà turc, que ha arribat a oferir a l'Emperador la pau a canvi del seu matrimoni amb la princesa. Així, doncs, la deliciosa seqüència íntima de la novel·la, en què Carmesina perd la virginitat entre gemecs i laments,¹³ es converteix en la pel·lícula d'Aranda en una grotesca escena pública en la qual Tirant, amb les dues cames trencades, és despul·lat i estés sobre la princesa pels seus ajudants, que, en col·laboració amb les dames de Carmesina, l'ajuden materialment a perpetrar els moviments corporals necessaris per a dur a bon port l'urgent embaràs de la dama exigít per raons d'estat. És així com, en el precís moment en què l'Emperador es disposa a comunicar a l'ambaixador del Gran Soldà que accepta atorgar-li la mà de la seua filla a canvi de la pau, fa acte de presència la princesa per a proclamar la bona nova que fa inviable tal pacte: «No pot ser. No pot ser perquè des de fa unes hores duc la llavor de Tirant en del meu cos, i pregue a Déu que arrele en les meues carns.» L'astúcia i la perseverança de Plaerdemavida i d'Estefania, ajudades per Diafebus i Hipòlit, que sempre s'han mostrat fervents partidaris de la unió de Tirant i Carmesina, han desbaratat els plans del Gran Soldà que el vell Emperador havia arribat a acceptar a contracor, estimulat pel sentit pràctic de l'Emperadriu i, també, pels interessos egoistes de la Viuda Reposada, que veu en l'eventual boda de la princesa amb el Gran Turc una possible solució al seu desig insatisfet d'esdevenir algun dia esposa de Tirant. En la novel·la de Martorell, després d'haver franquejat el protagonista l'última *linea amoris* o *coitus*, arriba el moment en

¹³ «Reposau-vos, senyor, e no vullau usar de vostra bel·licosa força, que les forces de una delicada doncella no són per a resistir a tal cavaller. No'm tracteu, per vostra gentilea, de tal manera. Los combats de amor no's volen molt strényer. No ab força, mas ab ginyosos afalachs e dolços engans se atenyen. Dexau porfídia, senyor, no siau cruel. No penseu açò ésser camp ni liça de infles. No vullau vençre la qu'és vençuda de vostra benvolença. Cavaller vos mostrareu damunt la abandonada doncella? Feu-me part de la vostra homenia perquè us Puga resistir. Ay, senyor! Y com vos pot delitar cosa forçada? Ay! E amor vos pot consentir que façau mal a la cosa amada? Senyor, deteniu-vos, per vostra virtud e acostumada noblea. Guardau, mesquina, que no deuen tallar les armes de amor, no han de rompre, no deu nafrar la enamorada lança! Hajau pietat, hajau compassió de aquesta sola doncella! Ay cruel, fals cavaller! Cridaré! Guardau, que vull cridar! Senyor Tirant, ¿no haureu mercé de mi? No sou Tirant. Trista de mi! ¿Açò és lo que yo tant desijava? O speranza de ma vida, vet la tua princesa morta! (cap. 436, pàg. 1418).»

qué l'Emperador demana a la seua filla que accepte Tirant com a marit. Ella accedeix de grat i, tot seguit, se celebren amb gran pompa les esposalles (cap. 452, pàg. 1450). Tanmateix, la mort natural del cavaller, a causa d'una sobtada malaltia pulmonar, impedeix que se celebren les noces (Alemany 1994). Carmesina, després de pronunciar un patètic plant, mor de dolor (cap. 478) davant del cadàver del seu promés —poc abans ho ha fet l'Emperador (cap. 477)— i els cossos d'ambdós amants, compartint un mateix fèretre, són traslladats a Bretanya, el lloc natal de Tirant, on són soterrats. En el film d'Aranda els fets transcorren de tota una altra manera, doncs el *coitus* que assegura la futura unió dels protagonistes i acaba amb les pretensions turques desencadena una feroç batalla entre les hosts del Gran Soldà i de Tirant, capitanejades respectivament per ells mateixos, que se salda amb la mort del sobirà turc a mans del cavaller. No obstant això, el sobreesforç d'aquest, que hi ha hagut de combatre de genollons amb les dues cames trencades, el duu també a morir poc després. La penúltima escena de la pel·lícula presenta el cos sense vida de Tirant exposat en l'església de Santa Sofia, mentre Carmesina plora amargament la mort del seu estimat ensems que expressa el desig de morir i la promesa de fer-lo. Els fets posteriors només els coneixerem a través de la crònica que escriu Diafebus, quan, en la mateixa nau que el va conduir a Constantinoble juntament amb Tirant, retorna a Occident acompanyat de la seua esposa Estefania, segons ja hem dit més amunt.

La tradició de l'amor cortés no solament presta al *Tirant* les fases del procés amorós que segueix el seu protagonista, sinó també una sèrie de motius i tòpics ben rellevants (Beysterbeldt 1981; Avallé-Arce 1985), alguns dels quals s'arreglen en la versió cinematogràfica de Vicente Aranda bé que de forma molt esquemàtica. Un d'aquests és el de la malaltia d'amor, la qual es manifesta en Tirant després d'haver contemplat els pits de Carmesina a través dels símptomes típics: l'abstracció, la tristesa, els esvaïments... Tanmateix, Aranda renuncia a traure partit de l'interessant joc de paraules amb què el cavaller revela a Diafebus en la novel·la la causa del seu mal, que, amb intencionat equívoc, atribueix a «l'ayre de la mar»¹⁴ (cap. 118, pàg. 473). L'expressió comporta una ambigüïtat evident, atés que, a més d'un sentit recte al·lusiú al malestar corporal provocat per la llarga travessia marítima, en pot posseir un altre molt

¹⁴ Un joc de paraules semblant es troba al *Tristany*, y encara se'n poden detectar altres de similars en la poesia trobadoresca i en la de Petrarca (Hauf 2005: 477, n. 3). El joc 'mar/amor' reapareix de bell nou poc després, quan, davant la preocupant inapetència de Tirant, «los altres pensaven que per lo treball de la mar stava destemprat» (cap. 119, pàg. 479).

més ajustat a la realitat si llegim la seqüència com a «ayre de l'amar». No deixa de produir, en canvi, un efecte còmic, absent en la novel·la original, que Diafebus conega el curiós remei per a guarir els esvaïments del seu cosí, que ell atribueix no al mal d'amor sinó a les seqüeles d'un colp que va rebre a Sicília: tocar-li amb el dit un petit os que despunta en la seua orella. D'aquesta manera la pel·lícula sembla parodiar la famosa malaltia de l'*amor hereos* de la qual tant ressò es va fer la medicina medieval. Però encara hi ha un altre important lloc comú propi de l'amor cortés, el fetitxisme, que té una presència notable en el text original de Martorell i que en la pel·lícula es redueix a un sol cas: la petició que fa Tirant a Carmesina perquè li concedisca la seua camisa. La princesa accedeix i Tirant, d'acord amb els usos cavallerescos, se la posa sobre l'armadura que vesteix per al combat.

Però, si, en termes generals, l'actuació de Tirant al llarg de la seua experiència amorosa amb Carmesina s'ajusta en la novel·la a les pautes i convencions de l'amor cortés, també hi concorren altres elements de naturalesa ben distinta que apunten en la direcció d'un amor de conveniència, l'única finalitat del qual seria la d'usar la princesa com l'instrument més eficaç per a satisfer l'objectiu d'arribar a convertir-se en emperador (Hatzfeld 1978; Yates 1980). El primer indicatiu d'això és la proposta de Tirant a l'Emperador (cap. 121, pàg. 498) perquè Carmesina reba el tractament de princesa en comptes del d'infanta, que és el que se li ha aplicat fins a aquell moment. No es tracta d'un fet intranscendent, ja que suposa assegurar els drets successoris de Carmesina a la corona imperial, enfront dels de la seua germana Isabel, i, de retruc, els de Tirant si es converteix en espòs d'aquesta. Però, sens dubte, el moment de la novel·la que més es presta a ser interpretat com una mostra inequívoca de la hipotètica ambició que mou Tirant en la seua pertinaç història d'amor el trobem després al capítol 161. El cavaller rebutja el comtat de Sant Àngel, que l'Emperador li ofereix a petició de la princesa, que n'és la titular. Permet, no obstant, que se li concedisca a Diafebus, com al capdavant es fa. Carmesina recrimina a Tirant que no ho haja acceptat el comtat, al que Tirant respon: «jamés pendré títol negú, tant com la vida m'acompanyarà, sinó emperador o no res» (cap. 161, pàg. 700). La rotunditat de les paraules del cavaller sembla reflectir una desmesurada ambició, pel fet de negar-se taxativament a acceptar qualsevol títol que no siga la màxima dignitat de l'imperi. El somni del protagonista d'arribar a emperador, aflora explícitament de nou, quan, després de rebre la promesa de fidelitat de Carmesina en el ritual del matrimoni secret, el narrador apunta: «En alegria i goig inefable fon posada l'ànima de Tirant com es véu en camí per posseyr la corona del Imperi Grech

per mijà de les novelles sposalles» (cap. 272, pàg. 1029). La versió fílmica de Vicente Aranda no es fa ressó ni d'un sol dels passatges de la novel·la a què acabem d'al·ludir, el que sembla respondre a una aposta per oferir una imatge de Tirant com a cavaller al qual no mou l'ambició de riquesa i poder en la seua relació amb Carmesina, almenys com a estímul principal de la seua actuació. La Viuda Reposada és l'únic personatge que, al llarg de la pel·lícula, adverteix més d'una vegada a Carmesina sobre la verdadera dimensió moral del cavaller i sobre els mòbils poc ètics de la seua actuació:

Ai, la meua senyora! Per la senda amb ortigues goseu endinsar-vos. Dieu-me, senyora..., és propi que la vostra altesa faça tanta festa a un servidor del vostre pare que va arribar amb robes d'or i seda prestades? Feu-me mercé del títol que tinga, siga de rei, de duc, de comte o marquès... I per home tal voleu perdre la perpètua fama de la vostra castedat sense màcula? Voleu que us ho diga d'una vegada? Més us valdria morir o no ser eixida de ventre de mare que caure en els braços d'home que solament cerca l'assoliment de la fama.

Però, és clar, el crèdit que s'ha de concedir a la Viuda és nul, ja que les seues paraules són una mera tretxa per a dissuadir la princesa del seu amor per Tirant, a qui la Viuda desitja en va per la falta de correspondència del protagonista.

I què dir de l'actitud que adopta Carmesina en aquesta història d'amor en el text original de Martorell? Com hem tingut ocasió de veure, la princesa es converteix en el principal obstacle de la relació amorosa de Tirant amb ella mateixa, ja que, malgrat algunes concessions limitades i intermitents al cavaller, sempre tendeix a frenar-lo amb tota classe d'arguments. Tanmateix, la veritat és que Carmesina sembla haver-se enamorat de Tirant quasi des del mateix moment que ell s'enamora d'ella. En efecte, si en el capítol 117 el protagonista inicia el seu itinerari com a amant a partir de la contemplació dels pits nus de la infanta, molt poc després, en el capítol 119, aquesta ja manifesta els primers indicis del seu interès per Tirant al qual fa objecte de les seues converses privades amb Diafebus, qui, al seu torn, celebra la «bona disposició» de la infanta així com que aquesta li parle de Tirant «ab tanta voluntat» (cap. 119, pàg. 480). I, per si havia algun dubte, la pròpia Carmesina revela molt poc després a la seua cosina i confident, Estefania, amb rotunditat inequívoca: «E dich-te que més m'ha contentat la vista de aquest home tot sol que de quants n'è vist en lo món» (cap. 119, pàg. 485). D'acord amb aquesta confidència, ja avançat el procés amorós, confessarà obertament a Plaerdemavida, la seua altra fidel donzella i coadjuvant, que «jo sent en mi tal amor que

jamés sentí» (cap. 249, pàg. 949). Es tracta, doncs, d'un amor tan apassionat com el de Tirant, que pot portar fins i tot al suïcidi, tal com ella mateixa expressa davant d'una situació crítica de la salut del cavaller.¹⁵ La reciprocitat amorosa de Carmesina des del primer moment es manifesta també en el fet que siga ella qui promou la seua primera trobada en solitari amb Tirant (cap. 125). Però l'amor que Carmesina sent en el seu fur intern xoca amb la barrera del pudor imposat per les convencions morals i socials, que la submergeixen en un mar de dubtes i contradiccions: «Car amor d'una part la combatia e vergonya de altra part la'n retrahia» (cap. 119, pàg. 181). El pudor moral, i no altra cosa, és el que impedeix a la princesa consentir que Tirant la bese en la seua primera trobada privada amb ell (cap. 125, pàg. 514), el que motiva que el reprenga amb energia després de la declaració de l'espill —quan, en realitat, tan gratament l'ha sorprès en el seu fur intern (cap. 128, pàg. 532)—, i, tot comptat, el que provoca el rebuig radical del cavaller després que aquest haja aconseguit introduir-se en el seu llit amb l'ajuda de Plaerdemavida (cap. 246, pàg. 943).

Però, a més dels convencionalismes morals, també els socials determinen el zigzaguejant i exasperant rebuig calculat a què Carmesina sotmet Tirant al llarg de la novel·la. Des d'aquest punt de vista, la decidida voluntat de preservar la seua «fama i honor» (cap. 228, pàg. 885) davant l'opinió pública, la distància estamental que la separa de Tirant i la condició d'estranger del cavaller constitueixen els principals impediments d'aquesta naturalesa que dificulten el progrés fluït de la relació amorosa. La preocupació pel seu bon nom davant dels altres és precisament la que la porta a impedir per enèsima vegada arribar al coit amb Tirant fins i tot després d'haver-se casat amb ell en matrimoni secret: «Què dirà lo emperador e ma mare e tot el poble, qui-m té per una santa?» (cap. 279, pàg. 1035). D'altra banda, el cavaller és totalment conscient del no petit obstacle que suposa per a l'èxit de la seua relació ser «estranger de poca condició sens títol negú» (cap. 151, pàg. 647).

És evident la disparitat de discursos de la princesa: comparteix obertament els seus sentiments veraders amb Estefania, la seua còmplice i confident; els oculta a la resta dels mortals, especialment a l'Emperador, i els manifesta amb reserves al seu pretendent al postposar entregar-se totalment a ell al temps futur en què aquest haja aconseguit culminar la seua missió militar amb èxit, dissipe així els dubtes de la

¹⁵ «E si lo meu senyor mor, aquell que yo ame més que a la mia vida, vull que tothom sàpia que la hora que yo seré certa de la mort del meu sposat Tirant, en aquella mateixa hora me daré la mort.» (cap. 292, pàg. 1076).

princesa sobre les verdaderes intencions que el mouen i assolisca l'estatus i el reconeixement social indispensables per a formalitzar i consumir la seua relació amb ella. Per tant, segons el text original de Martorell, en el cas de Carmesina, les interessades raons d'estat s'imbriquen una vegada més amb el sentiment amorós estricte, de manera semblant al que s'esdevé en Tirant, un cavaller sincerament enamorat de Carmesina que, sense perjudici d'això, acreix el seu amor davant les excel·lents expectatives que poden derivar-se de la seua unió amb la princesa, tant en el plànol del millorament de la seua condició social i de la satisfacció d'ambicions personals, com en el de la satisfacció del gran objectiu que constitueix el *leit motif* de la novel·la.

La pel·lícula d'Aranda ha sabut arreplegar amb bastant encert els trets del comportament amorós de Carmesina que acabe de resumir tot seguint la novel·la, però, a diferència del que s'esdevé en aquesta, fent que el discurs d'acceptació íntima prevalga des del principi per damunt de les manifestacions de rebuig formal imposat per les convencions. Així, doncs, quan en una de les seqüències inicials del film *Diafebus*, molt en el seu paper de tercer, declara a la princesa que el motiu real de la vinguda del cavaller i les seues gents a Constantinoble no ha estat altre sinó el de veure-la i servir-la, aquesta replica feliç: «Preneu la meua abraçada. Doneu-ne part a Tirant, però gardeu-ho per a vós». Res més pronunciar aquestes paraules, sagna pel nas, un símbol de l'enardiment amorós i de la sexualitat femenina que Aranda introdueix ací i, més tard, en la seqüència en què la princesa accedeix a donar la seua camisa a Tirant.

Els amors de Tirant i Carmesina estan sotmesos a la influència de tres personatges femenins. D'una banda, Estefania i Plaerdemavida, que actuen com a coadjuvants perquè la relació arribe a bon port. Per una altra, la Viuda Reposada, que fa el paper d'oponent i posa totes les traves hagudes i per haver a fi d'impedir el progrés del procés sentimental. Pel que afecta a les primeres, la pel·lícula de Vicente Aranda incrementa, si cap, la importància del paper que ambdós personatges tenen en la novel·la original, des del moment que els confereix un cert vernís d'estadistes al convertir el verdader mòbil de la seua actuació en un objectiu politicomilitar, cosa absolutament absent del text de Martorell. Així, doncs, mentre en aquest últim el seu rol de joves terceres és més una activitat lúdica amb la qual no semblen aspirar més que a assolir la satisfacció afectiva i sexual de la princesa, en la pel·lícula la seua funció obeeix, primordialment, a l'objectiu d'evitar unes eventuals noces de Carmesina amb el sobirà turc, fet que comportaria la desaparició de l'imperi cristià d'Orient. En aquest sentit és ben eloqüent la seqüència, inexistente en la novel·la, en què Aranda ens presenta

una Carmesina insomne per les seues inquietuds amoroses, mentre Estefania i Plaerdemavida la indueixen a acceptar definitivament Tirant amb la finalitat de salvar l'imperi, a desgrat de la preocupació de la princesa que els seus pares no accepten el cavaller per no provenir de llinatge noble:

ESTEFANIA: Sabem que no dormiu.

PLAERDEMAVIDA: Sabem la raó del vostre desvetllament.

ESTEFANIA: El vostre pare és vell.

PLAERDEMAVIDA: La vostra mare està boja. Es passa el dia fregant-se les parts.

ESTEFANIA: El vostre germà es podreix en la terra fa tres mesos. Qui va a heretar l'Imperi?

PLAERDEMAVIDA: L'Imperi caurà sobre vós molt abans que tingueu ús de raó.

ESTEFANIA: Anireu a combatre els turcs?

PLAERDEMAVIDA: Ja podem anar canviant la creu per la mitja lluna de l'enemic.

ESTEFANIA: Les nostres dones seran prompte violades per aqueixos gossos...

PLAERDEMAVIDA: ...musulmans.

CARMESINA: Digueu-me què he de fer.

ESTEFANIA: Has de casar-te amb Tirant. Tirant t'adora. Tirant t'estima i tu ames Tirant.

PLAERDEMAVIDA: No poden casar-te amb el Gran Turc. Has de casar-te amb Tirant. És el més gran.

CARMESINA: No pertany a casa noble. L'Emperador no ho acceptarà mai, i menys la meua mare l'Emperadriu.

ESTEFANIA: Acceptaran a Tirant.

PLAERDEMAVIDA: Farem que ells ho accepten.

En les antípodes, la Viuda Reposada maquina fora mida per trencar la relació dels amants, amb l'esperança de fer seu Tirant de qui està perdudament enamorada. Davant la manifesta i reiterada mancança de correspondència del cavaller, la Viuda ordeix una treteta de gran importància: enganya Carmesina ensems que Tirant. A ella l'arriba a convèncer que el cavaller no l'estima i que tan sols la utilitza com a mitjà per a convertir-se algun dia en emperador, mentre que a ell li assegura que la princesa li és infidel. La incredulitat del cavaller, la porta a activar un rebuscat parany diabòlic (cap. 283) (Romeu 1994; Renedo 1997): mitjançant un joc d'espills, fa contemplar a Tirant, des d'una estància, els aparents jocs amorosos amb els quals Carmesina se solença en els jardins de palau amb el negre que s'ocupa de conrear-los. En la novel·la, la Viuda se les ha enginyat per fer que siga Plaerdemavida qui —aliena a les tèrboles pretensions

d'aquesta—, proveïda d'una màscara negra i de les vestidures del jardiner, joguinege amb la princesa i la sotmeta a tocaments, la qual cosa provoca l'enuig de Tirant al creure equivocadament que qui manté tals jocs amb la seua estimada és l'hortolà Lauseta, a qui acabarà donant mort. En la pel·lícula s'introdueix un canvi, potser motivat per un intent de major versemblança: l'home de l'escena sí que és realment el jardiner, mentre que la jove que veu Tirant des de la seua talaia i que identifica amb Carmesina a través dels espills, no és realment ella sinó una altra xica físicament pareguda que la Viuda Reposada ha instrumentalitzat per a assolir el seu objectiu. Diafebus, testimoni de l'escena, talla els caps de l'hortolà i de la jove clònica de Carmesina, i li'ls porta a Tirant; llavors es descobreix la veritat. Diafebus es disposa a matar amb l'espasa la Vida Reposada, però un Tirant clement ho impedeix.

Íntimament relacionades amb la peripècia amorosa dels protagonistes, el *Tirant lo Blanc* ens n'ofereix altres dues que, malgrat la seua brevetat, no deixen de tenir la seua importància: són la de Diafebus i Estefanía i la de Hipòlit i l'Emperadriu. Ambdues presenten una sèrie de significatives concomitàncies i diferències entre si, a l'hora que, considerades en conjunt, respecte a la història sentimental de Tirant i Carmesina. Les dues plasmen, com la història nuclear, la relació entre un estranger bretó i una dama local grega, i en les dues els cavallers amants i les dames estimades són, respectivament, parents dels protagonistes centrals de la història. No obstant això, ambdues, a diferència dels amors del cavaller i la princesa, es resolen sense cap dificultat i amb una rapidesa clamorosa no només en la novel·la, sinó, amb més raó encara si cap per raons de metratge, en l'adaptació cinematogràfica d'Aranda. Així, doncs, la història amorosa de Diafebus i Estefania, malgrat que en el text de Martorell comença amb una breu declaració del cavaller a la donzella en la línia de l'amant pregador,¹⁶ a la qual segueixen una no menys convencional negativa de la donzella i algunes manifestacions pròpies de l'amant *entenedor* (besades, gaudi del cos de la dama de cintura cap a amunt), en la versió cinematogràfica arranca, sense més preàmbuls, en l'episodi de les «bodes sordes» en el castell de Malveí, en el qual, com ja hem vist, es confronten genialment i intencionadament l'actitud refrenada de Tirant i Carmesina, presa dels causa dels condicionaments a què ja hem al·ludit, i l'actitud desenfrenada de Diafebus i Estefania, que, lliures de prejudicis, es lliuren a la consumació del coit. A diferència de

¹⁶ «Tendria'm per home de bona ventura, si la fortuna m'era tan favorable, me volguésseu fer digne que us poguer ésser lo més acostat servidor, per bé que no'n sia digne ne mereixedor, atesa la gran bellea, gràcia e dignitat que la merçé vostra posseheix. Emperò amor es aquella qui eguala les voluntats a l'indigne fa digne de ésser amat» (cap. 146, pàg. 629).

la novel·la, el film tampoc arreplega l'interessant matrimoni secret *sui generis* que, prèviament, ja ha atorgat unilateralment Estefania al seu estimat mitjançant una mena d'albarà o document, que, indubtablement, presenta una evident simetria amb el que Tirant i Carmesina celebren en els capítols 271-272, segons ja hem vist. En la versió d'Aranda és Diafebus qui, després de la relació sexual, demana a la seua estimada que l'accepte com a marit. I poc més. Les obligacions militars allunyen el jove cavaller d'Estefania, que implora a Tirant que el faci tornar del camp de batalla per a celebrar les bodes, les quals, sense arribar a representar-se de manera explícita en la pel·lícula, reben finalment el beneplàcit de l'Emperadriu i Carmesina a instància del propi Tirant.

Són molts els indicis que indueixen a pensar que la història sentimental de Diafebus i Estefania respon, en l'ànim de Martorell, a l'objectiu fonamental de consolidar tota mena de vincles consistents entre el bàndol de Tirant i els seus companys bretones —els estrangers de la novel·la— i el dels grecs. Sense perjudici del contrast entre el lentíssim procés d'amor de Tirant i Carmesina i el rapidíssim de Diafebus i Estefania, contrast determinat per ajustar-se la primera parella a unes convencions que la segona obvia en gran mesura, la veritat és que la unió matrimonial d'aquests últims no només contribueix a reforçar l'aliança entre l'Orient i l'Occident cristians sinó que, fins i tot, permet garantir la continuïtat d'aquesta davant d'una eventual desaparició dels protagonistes principals de l'obra. No obstant això, malgrat l'excel·lent posició de Diafebus i Estefania para una hipotètica successió o substitució de Tirant i Carmesina, la interpolació d'una tercera i transcendent història d'amor, els amors de l'Emperadriu i Hipòlit (Cacho 1993), fa que es materialitzen en aquests les expectatives successòries.

També en aquest cas la història sentimental es resol amb una notable brevetat tant en el text de Martorell (caps. 248-264 i 480-483) com en la pel·lícula d'Aranda. El jove nebot de Tirant manifesta el seu amor a la vella Emperadriu¹⁷ i aquesta el converteix en el seu amant a condició que guardi secret. Immediatament es produeix la primera trobada sexual furtiva d'aquests en la cambra de la dama, l'accés a la qual aquesta ha prohibit a qualsevol persona del palau amb el pretext de trobar-se malalta. Els jocs amorosos d'ambdós personatges es prolonguen durant diversos dies consecutius. Aquesta relació no sols suposa un adulteri en tota regla, sinó que, a més, té connotacions incestuoses en la mesura que l'Emperadriu, en el seu fur intern, veu en el

¹⁷ La gran diferència d'edat entre els dos personatges no passa desapercibuda a l'Emperadriu, qui, en la pel·lícula d'Aranda, diu: «Oh! La gent murmurarà... Eitic enamorada de qui podria ser el meu nét».

seu jove amant una mena de reencarnació del fill que va perdre en la guerra.¹⁸ La relació d'aquesta parella té uns objectius ben diferents per a cadascun dels seus dos membres: per a l'Emperadriu es tracta de satisfer la fogositat tardoral que el seu marit, l'Emperador, és incapaç de satisfer, mentre que per a Hipòlit es tracta d'aprofitar el camí més segur que se li presenta per a arribar algun dia a cenyir la corona de l'Imperi. Precisament, en el film, de manera clarament premonitòria, l'egrègia dama obsequia el seu amant amb un collaret, alhora que li diu:

Vull fer-te un regal, Hipòlit... Duu açò en el meu honor, i que et servisca per a recordar aquella que t'estima més que la seua vida... Hipòlit, demana en les teues pregàries que jo et visca..., que no serà meravella que, abans de molt temps, jo t'impose corona d'or.

Interessa indicar, així mateix, que Aranda ha introduït en la seua pel·lícula un element nou, inexistent en la novel·la, en relació a aquesta parella. En efecte, en l'escena del principi del film en què Tirant i el seu seguici van a presentar els seus respectes a l'Emperadriu i a la seua filla res més arribar a Constantinoble, ja es produeix una certa química entre la vella dama i el jove, el qual, quan es disposa a besar-li la mà a la senyora, manté amb aquesta un breu però interessant diàleg, que fa la funció de primera fita embrionària i anticipadora de l'aventura sentimental que es materialitzarà posteriorment:

EMPERADRIU: Qui eres, fill?

HIPÒLIT: El meu nom és Hipòlit i és de raó que declare que la meua santa mare era així de bella com vós.

Després del recorregut a través de la matèria explícita del film, em centraré ara, per a anar conclouent, en l'epíleg final d'aquest. Com ja he assenyalat al començament, l'escena final de la pel·lícula d'Aranda torna a presentar-nos Diafebus, com al principi, en una nau, que ara el retorna a les terres d'Occident d'on va partir juntament amb Tirant per a dur a terme la campanya de Constantinoble. També de bell nou Diafebus se'ns presenta com a narrador dels fets esdevinguts que plasma per escrit. En aquesta ocasió l'acompanya la seua esposa Estefania, que llig en veu alta el que el seu marit

¹⁸ Això, precisament, explica les paraules fàrciques d'ironia que l'Emperadriu dirigeix al seu marit en la pel·lícula quan aquest la sorprén totalment nua en el llit que ha compartit poc abans amb Hipòlit: «En el meu somni... m'hauré llevat el camisó..., que he somiat que estava el meu fill viu i la seua graciosa boca mamava dels meus pits.»

escriu. Aquestes paraules sintetitzen tots aquells fets que han esdevingut després de la mort de Tirant i que ja no es reflecteixen explícitament en els fotogrames posteriors a l'escena luctuosa en què el cos del cavaller jau exposat en l'església de Santa Sofia. Llig Estefania:

La princesa Carmesina, havent deixat voluntàriament de menjar i de beure, va morir d'inanició dos mesos més tard. L'Emperador va sucumbir poc després a les seues xacres i al pesar d'uns esdeveniments tan trists. Hipòlit es va casar amb l'Emperadriu i, poc després, es va convertir en el nou Emperador de Bizanci. Plaerdemivida és la seua assessora i, segons diuen, també la seu amant. La Viuda Reposada va trobar assossec en els braços d'un guerrer. Però els turcs, no van entrar mai a Constantinoble.

Sens dubte, aquest desenllaç definitiu de la pel·lícula suposa una de les majors transgressions d'Aranda respecte de la novel·la original. En primer lloc, el viatge de tornada a Europa de Diafebus i Estefania només obeeix a la voluntat d'establir un paral·lelisme amb l'escena inicial del film en la qual el mateix personatge assumeix també la funció de narrador de la història. En l'obra de Martorell, per contra, aquesta parella, que, entre altres títols, ostenta el de ducs de Macedònia, roman a Constantinoble després de la mort de Tirant, l'Emperador i Carmesina, amb la qual cosa contribueix a perpetuar en l'Imperi d'Orient l'encreuament de sang bretona amb sang grega que la mort dels protagonistes ha impossibilitat que es materialitzara en ells mateixos. En el text original, en canvi, el que sí que es produeix és la tornada a Bretanya dels cossos sense vida de Tirant i Carmesina acompanyats, entre altres personalitats, per Plaerdemavida i el seu espòs.

En segon lloc, fer que la princesa mora dos mesos després de Tirant per negar-se a ingerir aliments també implica una transgressió notable de la novel·la, ja que en aquesta mor (cap. 478), quasi immediatament després que el seu estimat (cap. 471), a causa de la impossibilitat de resistir el dolor que li produeix la seua pèrdua definitiva, en el context del dol esquinçador que assola la família imperial per la inopinada mort del seu capità general. Així mateix, se'ns diu que l'Emperador va morir després de Carmesina com a conseqüència de les seues xacres i, també, de la tristesa produïda pels luctuosos esdeveniments, mentre que, en l'obra de Martorell, la seua mort es produeix tan sols un moment abans que la de la seua filla (cap. 477) i en el mateix context de tragèdia coral ja assenyalat. Per descomptat que donar com causa de la mort de Carmesina la inanició voluntària, ens duu a un acte de suïcidi plenament coherent amb

les paraules que la princesa pronuncia davant del cos jacent de Tirant: «Només vull la mort. I promet morir»; no obstant això, aquesta solució anul·la per complet la molt més literària de la mort a causa del dolor produït per la pèrdua del seu estimat, és a dir, la pura i simple mort per amor, que és la que reflecteix la novel·la. Per altra banda, al prescindir Aranda d'oferir en imatges la mort consecutiva dels tres personatges principals de l'Imperi —Tirant, l'Emperador i Carmesina—, priva a la seua pel·lícula del que haguera pogut ser una seqüència final impactant i, per descomptat, de l'escena tràgica de més calat del text de Martorell, plena de ressons de la llegendària i prestigiosa matèria troiana (Pujol 1995-96; Martínez 1998).¹⁹

En tercer lloc, les línies que llig Estefania al·ludeixen a l'esdeveniment més transcendent que s'esdevé després de la triple tragèdia: les noces d'Hipòlit amb la seua amant, l'Emperadriu, i, en conseqüència, el seu accés a la condició de nou emperador, tal com s'esdevé en la novel·la de Joanot Martorell. Tanmateix, Aranda ha renunciat a plasmar en la seua versió fílmica la legitimació prèvia de què l'autor de la novel·la dota aquests dos personatges al fer que, poc abans de les morts de Tirant i Carmesina, aquests els instituïsquen hereus respectius en els testaments que dicten uns minuts abans dels seus òbit. Així, doncs, la solució que ofereix la pel·lícula incideix només en el caràcter grotesc d'una situació en què l'única credencial de qui a la fi ostenta la titularitat de l'Imperi no és sinó l'haver assolit l'escassament digna condició de *gigoló* de la vella Emperadriu. En qualsevol cas, l'indubtable és que les noces d'Hipòlit amb l'Emperadriu ratifiquen, una vegada més, l'estratègia d'establir sòlids vincles entre cristians d'Occident i cristians d'Orient, a la qual, en última instància, se supediten tant la història d'amor de Tirant i Carmesina, truncada per les seues morts, com la de Diafebus i Estefania. La versió d'Aranda, no obstant, a diferència del *Tirant* original, no es fa ressò de la mort de l'Emperadriu, tres anys després d'haver-se casat amb Hipòlit, ni de les segones noces d'aquest amb la filla del rei d'Anglaterra, detall ben rellevant si es té en compte que aquesta solució implica una mena de correcció al frívol matrimoni inicial del nebot de Tirant, alhora que una manera d'arredonar amb més força la vella utopia medieval de fondre la cristiandat oriental amb l'occidental en un imperi únic i sota una sola égida.

¹⁹ Els paral·lelismes amb la matèria troiana són força abundants i significatius en el contingut d'alguns passatges de la novel·la de Martorell (Perujo 1997 i 1998), el qual la reciclà a partir d'una productiva combinació d'algunes de les fonts medievals catalanes que la transmeteren, com ara la traducció de Jaume Conesa de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (Miquel i Planas 1916), la traducció de les *Tragèdies* de Sèneca —especialment *Troades*— (Martínez 1995) i les proses mitològiques de tema troià de Joan Roís de Corella (Martos 2001).

En quart lloc, segons el relat final de Diafebus que llig Estefania, Plaerdemavida s'ha convertit en l'assessora i amant de l'emperador Hipòlit, una altra transgressió gratuïta de l'original, ja que, en els últims passatges d'aquest, qui va ser dinàmica coadjuvant de Tirant en temes d'alcova segueix ostenta la titularitat del regne africà de Fes que el propi protagonista li va conferir durant la seua croada a Àfrica, nucli temàtic absent de la pel·lícula d'Aranda. Per altra banda, en la novel·la de Martorell, com ja hem dit més amunt, és a la reina Plaerdemavida i al seu espòs, juntament amb altres dignataris, als qui correspon l'honor d'acompanyar el fèretre que, en una nau, condueix les despulles de Tirant i Carmesina a la Bretanya natal de l'heroi.

Finalment, la sèrie de transgressions nul·lament productives que tanquen la narració llegida per Estefania en la seqüència final de la pel·lícula, es clou amb l'al·lusió a la sort de la fogosa Viuda Reposada, de la qual se'ns diu que, ja totalment desaparegudes les escasses expectatives de ser corresposta afectivament per Tirant, «va trobar assossec en els braços d'un guerrer». L'obra de Martorell, per contra, ofereix una destinació molt menys feliç per a aquest personatge, ja que, en aquesta, se suïcida davant del temor del càstig que li puga infligir Tirant per haver-li fet creure falsament que Carmesina li era infidel amb el negre hortolà del palau.

Només la frase final del relat llegit per Estefania sembla sintetitzar perfectament la idea nuclear del que l'autor del *Tirant ho Blanc* potser pretengué expressar en la seua obra, i és que, malgrat l'extensa sèrie d'infortunis i el tràgic final dels principals responsables de l'Imperi, «els turcs, no van entrar mai a Constantinoble». Per descomptat, tota una amarga ironia, atés que, quan Joanot Martorell va començar a escriure la seua obra, en 1460, feia ja set anys que s'havia produït la caiguda definitiva d'aquesta en mans dels seus enemics ancestrals i s'havia convertit, sense solució de continuïtat, en l'actual Istanbul.

Comptat i debatut, l'experiència d'adaptar cinematogràficament el *Tirant lo Blanc* duta a terme per Vicente Aranda, sense obviar la dificultat que comporta l'adaptació d'un text enormement extens i complex com la novel·la de Martorell, i sense menystenir algunes innovacions interessants assenyalades al llarg d'aquest treball, presenta una sèrie de defectes significatius entre els quals destaquen, per una banda, la pobresa d'un guió que, pel seu esquematisme, sembla estar pensat per a un públic poc exigent, i, d'una altra, la tendència a transgressions innecessàries que, en general, empobreixen el film i rarament es poden justificar ni per exigències del metratge ni per hipotètiques pretensions artístiques. Tampoc escapa al cúmul de desencerts la poca

aconseguida interpretació de l'actor que encarna el personatge de Tirant, l'anglès Caspar Zafer, que potser amb la intenció de reflectir la serenitat d'esperit pròpia del cavaller, manté una inexpressivitat exagerada tant en les escenes d'amor com en les de guerra. Més acceptable resulta, en canvi, l'actuació de la catalana Esther Nubiola, en el paper de Carmesina, el semblant de la qual, candorós i innocent, quasi infantil, casa bé amb el que correspon al seu personatge. Per la seua banda, Leonor Walting i Ingrid Ros, la Plaerdemavida i Estefania del film, salven amb discreció una comesa en què les supera la veterana Victoria Abril amb la seua notable recreació de la Viuda Reposada. Els joves actors anglesos Charlie Coix i Sid Mitchel resulten acceptables en els papers respectius de Diafebus i Hipòlit, com també els veterans Giancarlo Gianinni i Jane Asher en els de l'Emperador i l'Emperadriu. La nota més sorprenent del repartiment és la incorporació del ballarí i coreògraf Rafael Amargo en el paper del Gran Turc o Gran Sultà Mohamed III, la breu actuació del qual en el film resulta caricaturesca ensems que artísticament irrellevant. Però al marge de la interpretació dels actors, que es ressent més del caràcter elemental del guió que del seu treball pròpiament dit, el que més destaca en l'adaptació cinematogràfica del *Tirant* realitzada per Vicente Aranda és el fastuós vestuari, del que és responsable Yvonne Blake, i l'excel·lent fotografia de José Luis Alcaine, sense oblidar els acceptables fons musicals de José Nieto. Tanmateix, el balanç resultant dista molt de les expectatives que va generar el rodatge del film, que, al meu parer, ni aconsegueix assolir la qualitat exigible a un producte cultural a l'altura de la magistral novel·la de Joanot Martorell, ni tan sols la d'un vehicle eficaç de difusió del ric mite que va nàixer amb aquesta.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALEMANY, Rafael (1994), «La mort de Tirant i el triomf d'Hipòlit o la crisi del món cavalleresc vista per un cavaller en crisi», en Carlos Romero i Rossend Arqués (eds.), *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*, Pàdua, Editoriale Programma, pp. 13-26.
- (1997), «Al voltant dels episodis africans del *Tirant lo Blanc* i del *Curial e Güelfa*», en Jean Marie Barberà (ed.), *Actes del Col·loqui Internacional 'Tirant lo Blanc' (Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994). Estudis crítics sobre 'Tirant lo Blanc' i el seu context*, Aix de Provença / Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 219-229 i, traducció francesa, pp. 231-237.
- (2002), «La diversitat polifònica del discurs amorós en el *Tirant lo Blanc*», *Estudi General*, 22 (=Miscel·lània d'homenatge a Modest Prats, II), pp. 393-408.
- (2007), *Introducció al 'Tirant lo Blanc'*, Alzira, Bromera.
- ANNICHIARICO, Annamaria, M. L. INDINI, M. MAJORANO, V. MINERVINI, S. PANUNZIO i S. ZILLI, eds. (1984), Joanot Martorell / Martí Joan de Galba, *Tirante il Bianco. Romanzo cavalleresco del XVI secolo*, introducció de G. E. Sansone, Roma, Edizioni La Tipografica.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1985), «*Tirant lo Blanc, Amadís de Gaula* y la caballeresca medieval», en *Studies in Honor of Summer M. Greenfield*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 17-31.
- AYLWARD, Edward T. (1993), «*Tirant lo Blanc* comentado en los capítulos 6 y 21 del *Quijote* (1605): una relación invertida», en *Actes del Symposion Tirant lo Blanc (Barcelona, 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 21-33.
- BARBERÀ, Jean-Marie, ed. (1997), Joanot Martorell, *Tirant le Blanc*, traducció i adaptació francesa del Comte de Caylus, París, Editions Gallimard.
- BELTRAN, Rafael (1990), «Las bodas sordas en *Tirant* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, LXX, 1-2, pp. 91-117.
- BEYSTERBELDT, Antony van (1981), «El amor caballeresco del *Amadís* y el *Tirante*», *Hispanic Review*, 49, 4, pp. 407-425.

- BOHIGAS, Pere, ed. (2000), Ausiàs March, *Poesies*, edició revisada per Amadeu J. Soberanas i Noemí Espinàs, i amb una «Bibliografia ausiasmarquina» de Joan Santanach i Vicent Martines, Barcelona, Barcino.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1993), «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la emperatriz», en *Actes del Symposium Tirant lo Blanc (Barcelona, 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 133-169.
- CANAVAGGIO, Jean (1993), «“Aquí duermen los caballeros”: el poco dormir de don Quijote visto desde la perspectiva del *Tirant*», en *Actes del Symposium Tirant lo Blanc (Barcelona, 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 207-221.
- CERVANTES, Miguel de (1979), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Madrid, Castalia.
- CHINER, Jaume J. (1992), «Batalla a ultrança per Joanot Martorell», *A Sol Post. Estudis de Llengua i Literatura. Estudis de Llengua i Literatura*, 2, pp. 83-127.
- (1993), *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell (amb un fragment d'un manuscrit del 'Tirant lo Blanch')*, Alcoi, Marfil.
- DI GIROLAMO, Costanzo, i Donatella SIVIERO (1991), «L'amore nel *Tirant lo Blanch*», *Belfagor*, 46, 3, pp. 275-295.
- ESCARTÍ, Vicent, ed. (2005), *Tirante el Blanco*, vol. II de l'edició del *Tirant lo Blanch* coordinada per Albert Hauf, València, Editorial Tirant lo Blanch.
- FERRANDO, Antoni (1993), «Del *Tiran* de 1460-64 al *Tirant* de 1490», en Rafael Alemany, Antoni Ferrando i Lluís B. Meseguer (eds.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, II, Barcelona / Alacant / València / Castelló, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitats d'Alacant, de València i Jaume I, pp. 25-68.
- FUSTER, Joan (1993), «Consideraciones sobre el *Tiran*», en Rafael Alemany, Antoni Ferrando i Lluís B. Meseguer (eds.), *Actes del IX Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes*, II, Barcelona / Alacant / València / Castelló, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitats d'Alacant, de València i Jaume I, pp. 5-23.
- GUIA I MARIN, Josep (1996), *De Martorell a Corella. Descobrint l'autor del «Tirant lo Blanc»*, Catarroja / Barcelona, Editorial Afers.
- HATZFELD, Helmut (1978), «La Décadence de l'amour courtois dans le *Saintré*, l'*Amadís* e le *Tirant lo Blanc*», en *Mélanges de littérature du moyen âge au XXe siècle offerts*

- à *Mademoiselle Jeanne Lods*, I, París, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, pp. 339-350.
- HAUF, Albert, ed. (2005), Joanot Martorell (Martí Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, vol. I de l'edició del *Tirant lo Blanch* coordinada per Albert Hauf, València, Editorial Tirant lo Blanch.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (ed.) (1995), *Tragèdies*, traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet, 2 vols., Barcelona, Barcino, vol. II, pp. 337-393
- (1998), «*Funus triumpho simillimum?* Consideracions al voltant de la mort i del dol per Tirant lo Blanch», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIV, pp. 23-48.
- MARTOS, Josep Lluís, ed. (2001), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MIQUEL I PLANAS, Ramon (ed.) (1916), *Les Histories troyanes de Gui de Columpnes traduïdes al català en el XIVén segle per En Jacme Conesa*, Barcelona, Biblioteca Catalana.
- MIR, Josep M. (1989), «La marrada africana de Tirant», en Antoni Ferrando i Albert Hauf (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, I, València / Barcelona, Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València / Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 85-94.
- PERUJO MELGAR, Joan M. (1997), «De Troia a Constantinoble: Aquil·les i Tirant en l'amor i en la guerra», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 23, pp. 41-56.
- (1998), «L'obra de Guido delle Colonne reutilitzada en el *Tirant lo Blanch*», en Paolo Maninchedda (ed.), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo. Atti del VI Congresso (III Internazionale) dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Cagliari, 11-15 ottobre 1995)*, I, Cagliari, Cooperativa Universitari Editrice Cagliariitana, pp. 462-472.
- PUJOL, Josep (1995-96), «El desenllaç tràgic del *Tirant lo Blanc*, *Les Troianes* de Sèneca i les idees de tragèdia al segle XV», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLV, pp. 29-66.

- (2002), *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RENEDO, Xavier (1989), «De libidinosa amor los efectes», *L'Avenç*, 123, pp. 18-23.
- (1997), «*Turpia feminarum incesta lascivarum*: el joc teatral en el capítol 283 del *Tirant lo Blanc*», en *Actes del VIIè Col·loqui de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiévale (Girona, 1992)*, Girona, pp. 209-216.
- RIQUER, Martí de (1973), «L'art militar al *Tirant lo Blanc*», en *In memoriam Carles Riba*, Barcelona, Ariel, pp. 325-338.
- (1990a), *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema.
- , ed. (1990b), *Tirante el Blanco*, traducció castellana de 1511, Barcelona, Planeta.
- ROMEU FIGUERAS, Josep (1994), «*Ficció que féu la Reprovada Viuda a Tirant*. Comentaris al capítol 283 del *Tirant lo Blanc*», *Butlletí dels Mestres*, 227, pp. 26-31. [Reed. en Narcís Garolera (ed.), *Textos literaris catalans. Lectures i interpretacions*, I, Barcelona, Columna, 1994, pp. 125-138.]
- RUIZ DE CONDE, Justina (1948), *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, pp. 101-168.
- SOLÀ-SOLÉ, Josep Maria (1979), «El *Tirant* i el *Quixot*», *Estudis Universitaris Catalans*, 23 (=Miscel·lània Aramon i Serra, I), Barcelona, Curial, pp. 543-552.
- STEGNANO PICCHIO, Luciana (1966), «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Costantinopoli dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*», en *Studi sul Palmerín de Olivia. III. Saggi e ricerche*, Pisa, Università di Pisa, pp. 99-136. [Reed.: *Proto-história dos Palmerins. A Corte de Constantinopla do *Cligès* ao *Palmerín de Olivia*+, en *A lição do texto. Filologia e literatura. Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 169-206.]
- VILLALMANZO, Jesús (1995), *Joanot Martorell. Biografía ilustrada y diplomatario*, València, Ajuntament de València.
- , i Jaime J. Chiner (1992), *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, València, Ayuntamiento.
- WITTLIN, Curt (1993), «Dels manuscrits a l'edició: *El Tirant*, elaborat per Martorell el 1460 usant materials preexistents, revisat després en *valenciana prosa* per Galba», en *Actes del Symposium Tirant lo Blanc (Barcelona, 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 605-633.

YATES, Alan (1980), «*Tirant lo Blanc: the Ambiguous Hero*», en *Hispanic Studies in Honour of Frank Pierce*, Sheffield, University of Sheffield, pp. 181-198. [Traduc. catalana: «*Tirant lo Blanc: l'heroi ambigu*», *L'Espill*, 6-7 (1980), pp. 23-39.]