

---

---

Esriptura, imitació i memòria al *Tirant lo Blanc*,\*  
per Josep Pujol

1. *Les fonts literàries del Tirant. Per un estat de la qüestió*

Els tres substantius del títol d'aquest article volen cridar l'atenció sobre un tema molt específic: la manera com la memòria de Joanot Martorell —és a dir, el conjunt dels textos que constitueixen el seu horitzó cultural— s'actualitza en l'escriptura concreta de la novel·la a partir d'una concepció essencialment imitativa de la prosa literària culta. Al mateix temps, els substantius en qüestió serveixen per evitar, en un lloc tan preeminent com un títol, els termes amb què hom s'ha referit habitualment a aquest fenomen de represa literal i reescriptura: tant els de «plagi», «préstec» i «manlleu», que posen l'accent —els dos darrers eufemísticament— en la «il·legitimitat» de l'operació, com el d'«intertextualitat», que de tants fenòmens que abasta pot acabar definint massa i massa poc alhora. I tot i que s'hi evita també el de «font», que em sembla molt «genètic», m'afanyo a dir que em sembla el més còmode perquè admet un ús bastant neutre des del punt de vista de les intencions de l'autor. A la pràctica, doncs, reivindico el concepte «fonts», amb el benentès que no es tracta pas de posar-les al servei de l'inventari positivista, sinó al de la reconstrucció de la biblioteca mental de l'escriptor i dels processos creatius que condueixen d'aquella biblioteca a l'escriptura del *Tirant*. També en això m'haig de tornar a referir al títol, que fa ressonar conscientment el d'un magnífic recull d'articles de Giuseppe Velli, titulat *Petrarca - Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura* (1995a), on, a propòsit de Boccaccio, s'ofereixen reflexions i orientacions

\* Aquest article, elaborat en el marc del projecte PB97-0653 de la DGICYT, amplia i refa parcialment una conferència llegida en el Seminari de Cultura Medieval i Moderna de la Universitat de Barcelona el 27 d'abril de 1999.

metodològiques especialment útils per abordar la qüestió de les manipulacions de Joanot Martorell amb la literatura (i que es poden completar amb Velli 1995b).

L'objectiu marcat pressuposa, no cal ni dir-ho, la fe en la unitat compositiva i d'autor del *Tirant*, i la convicció que, malgrat els desnivells qualitius, les incongruències, les distraccions i els esguerros que li puguin ser imputats, Joanot Martorell projecta i practica en el *Tirant* uns objectius literaris que depenen de la idea que es fa de les tradicions literàries disponibles, i que són fruit d'una mínima reflexió sobre els mètodes de composició literària i sobre les potencialitats transformadores de la ficció cavalleresca que podien tenir aquestes tradicions (Pujol 1999b). Que, com ha escrit Lola Badia (1993:81), «Martorell es construeixi com a escriptor al llarg de la seva pròpia obra» —una afirmació que les fonts confirmen del tot— no modifica substancialment les coses, perquè aquest «fer-se» és també un progressiu «reconèixer-se» en els nous textos que l'autor va descobrint i incorporant entusiàsticament al seu text, com es mostra en els apartats 2 i 3.

Un segon pressupòsit es refereix al context cultural i d'idees literàries en què es produeix el *Tirant*. El context, en ple segle XV, és el de ràpida multiplicació dels referents culturals de la literatura en llengües vulgars. Al seu torn, les idees passen sobretot per assumir en l'àmbit de la literatura en vulgar els models savis de l'escriptura literària; és a dir, per una concepció segons la qual escriure és reescriure les *auctoritates* doctrinals o literàries d'una tradició: copiant un llibre, compilant-ne fragments, traduint-lo, fent servir textos d'altri com a suport del propi discurs, embellint un nou llibre amb fragments modèlics d'altres, i un llarg etcètera de possibilitats, de manera que, en el fons, l'escriptura culta en vulgar no és altra cosa que una forma de traducció. En la teoria ho testimonia, sense anar més lluny, l'esplèndid pròleg de Ferran Valentí a la seva traducció de les *Paradoxes* de Ciceró. En la pràctica, els noms de Bernat Metge, de Joan Roís de Corella i de l'andònim del *Curial* (i de Giovanni Boccaccio, omnipresent en la tardor medieval hispànica) són punts de referència suficients.

Tants pressupòsits descansen també en el fet que l'estudi de les fonts ha estat, en la desena dècada d'aquest segle, la línia de recerca tirantiana més fecunda (al costat de la investigació biogràfica), i per això em sembla oportú començar aquestes reflexions amb un estat de la qüestió que reculli i valori les aportacions recents a partir de la frontera que marca l'aparició, l'any 1990, de l'*Aproximació al «Tirant lo Blanc»* de Martí de Riquer. L'obra assenyalava el final d'una etapa en la consideració crítica de les fonts del *Tirant*, marcada per una aproximació positivista poc interessada per les conseqüències literàries i culturals del maneig de fonts. Al mateix temps, però, l'aguda consciència crítica de Riquer apunta cap a la necessitat d'obrir una nova etapa que abordi més sistemàticament la qüestió: «És aquest un punt que sospito que amb prou feines està encetat i que reclama més atenció i més estudi» (1992:184). La ponència de Lola Badia en el *Symposium Tirant lo Blanc* celebrat a Barcelona el novembre del mateix any (*El «Tirant» en la tardor medieval catalana*, Badia 1993) obre de fet aquesta nova etapa i posa les bases per a una reavaluació del fenomen en projectar tot el que se sabia dels «autors i obres relacionats amb el *Tirant lo Blanc»* sobre el rerefons de la cultura tardomedieval i,

en conseqüència, en dotar de significació cultural la manipulació martorelliana dels més diversos materials literaris. Ara com ara, aquest article és el marc en el qual encaixen i a partir del qual es desenrotllen la major part de les aportacions fetes a la qüestió des de 1990 mateix, que, d'una banda, han contribuït a la identificació de nombrosos materials literaris nous i a l'ampliació considerable de la presència d'altres de ja coneguts, i, de l'altra, han aportat reflexions sobre els diversos problemes textuais, culturals, literaris o ideològics que plantegen els materials detectats i la manera com són absorbits dins l'entramat de la novel·la.

En la identificació de nous material d'autors ja detectats, destaca singularment l'espectacular explosió corelliana que comença amb un article d'Albert Hauf de 1990 (1993a) i a la qual han contribuït en grau divers treballs de Carles Garriga (1991), Carles Miralles (1991 i 1998), Lola Badia (1993), Annamaria Annicchiarico (1996), Stefano Cingolani (1995-96), Xavier Renedo (1995-96). Josep Guia (1996) i Josep Pujol (1995-96), i s'han pogut ampliar els coneixements sobre la presència del *Decameron* i d'unes lletres pseudoovidianes de Juan Rodríguez del Padrón (Pujol 1997 i 1998), dels quals ja se sabien coses per Farinelli i per Riquer. Les novetats afecten un bon nombre de textos clàssics com les *Heroides* d'Ovidi (Hauf 1993, Pujol 1997), les tragèdies de Sèneca (Pujol 1995-96, Martínez 1998) i historiadors com Valeri Màxim i Sal·lusti (Cingolani 1995-96), textos medievals llatins o vulgars de tema clàssic com les *Històries troianes* (Wittlin 1995, Pujol 1997) o l'*Escipió e Anibal* de Canals (Renedo 1995-96), textos artúrics com el *Lancelot en prosa* (Badia 1993, Riquer 1992, Ramos 1995) —tot i que aquesta font afecta pròpiament el *Guillem de Varoic*, no el *Tirant lo Blanc*—, altres obres de Boccaccio com la *Fiammetta* (Pujol 1998, Annicchiarico 1998 i 1999) i el *Filocolo* (Pujol 1999a), i catalanes contemporànies com la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras (Butinyà 1990).

La identificació exacta d'aquests materials és important en la mesura que fa avançar el nostre coneixement —o, millor, ens fa plantejar noves preguntes— sobre els processos compositius de Martorell i altres aspectes literaris i ideològics. Per exemple, la detecció de fonts usades literalment fa preveure futurs canvis en la fixació —i en la comprensió— del text de la novel·la, sobretot perquè les fonts proporcionen una base sobre la qual valorar el text dels incunables i, eventualment, justificar les intervencions de l'editor. Ho planteja ja Hauf (1993a i b), que aplica alguna d'aquestes novetats a la seva edició del text (1990), i n'hi ha pistes en altres treballs ja citats, tot i que només Annicchiarico (1996) ha abordat parcialment la qüestió des d'un punt de vista més teòric. Es tracta, en aquest cas, d'un estudi de crítica textual corelliana, adreçat a mostrar l'existència de variants d'autor entre diferents còpies manuscrites d'algunes obres de Corella (concretament, en les *lletres d'Aquil·les e Polixena*). Ara bé, com que aquest és un text molt explotat en el *Tirant*, l'autora viatja contínuament d'un text a l'altre i demostra més coses importants: d'una banda, detecta en quina versió un text de Corella va arribar al *Tirant* i evidencia que Martorell havia conegut estadis redaccionals diferents d'una mateixa prosa corelliana; de l'altra, això darrer apunta a una proximitat ambiental entre l'univers dels dos narradors que ajuda a explicar l'enorme permeabilitat del

cavaller a la literatura del teòleg d'una manera molt més eficaç que altres treballs de què parlo. L'estudi, conduït amb precisió i rigor filològic, és un model de la mena de feina que s'hauria de practicar, no ja amb Corella, sinó amb tots els textos que tenen presència en el *Tirant*, perquè tinc el convenciment que només aquesta mena de treball a dues bandes podrà proporcionar l'anotació literària que el *Tirant* encara no té i, en conseqüència, fixar amb molta més exactitud un text que requereix, sovint, la correcció de l'editor. I de retruc es fa patent la urgència amb què necessitem edicions solvents de molts textos encara inèdits, la majoria traduccions de clàssics, com ara les *Heroides* d'Ovidi, les històries de Titus Livi o els tractats *De re militari* de Frontí i Vegeci, entre altres.

Un treball com el d'Annicchiarico enllaça fàcilment amb dues preguntes que recorren bona part de la bibliografia sobre la qüestió: fins a quin punt la freqüentació i la utilització massives d'un autor determinat impliquen l'apropiació del seu sistema ètic o ideològic (i en aquest punt les respostes solen ser negatives; només cal veure les conclusions de Hauf 1993a i de Pujol 1998 i 1999a), i quina mena de consciència literària regeix la manipulació martorelliana de textos d'altri, una qüestió aquesta, en la qual hom es debat entre les alternatives que Martorell escriu manipulant textos aliens per manca d'inventiva o perquè segueix conscientment un model determinat d'escriptura. Les respostes, en aquest cas, es decanten cap a la segona alternativa (vegeu novament Hauf 1993a i Pujol 1999b), tot i que resta obert el problema de la formació i els models literaris del cavaller valencià (vegeu Pujol 1998). Aquestes dues qüestions no es poden desvincular tampoc d'una de les adquisicions més importants de la bibliografia recent: la preeminència adquirida per la literatura clàssica i altres obres de temàtica antiga (a les quals caldria associar almenys les proses de Boccaccio) en el text del *Tirant*. El fet que hi hagi en Martorell una manifesta atracció per les obres que inspiraven també la tasca literària d'escriptors de cultura llatina com Boccaccio o Corella (és a dir, per l'Ovidi de les *Heroides*, el Sèneca tràgic i les *Històries troianes* de Guido delle Colonne), i el necessari recurs de Martorell a les traduccions vernacles d'aquestes obres llatines, han suscitat interpretacions de conjunt que volen donar un sentit més exacte als pressupòsits, les ambicions i les intencions de Joanot Martorell. Badia 1993, Cingolani 1995-96 i Pujol 1999b apunten des de plantejaments pròxims la voluntat martorelliana de dignificar la ficció cavalleresca gràcies a la substància fornida per la historiografia i els tractats militars clàssics i les seves conseqüències medievals d'una banda, i gràcies als models estilístics i expressius d'una certa literatura clàssica i del que podia ser vist com els seus equivalents moderns, de l'altra. En aquesta mateixa direcció cal valorar el llibre de Donatella Siviero (1997), el subtítol del qual (*Echi testuali e modelli generici*) defineix molt bé el seu camp d'acció, tot i que a la pràctica resulta una mica erràtic, en part perquè vol abastar molts fèndems literaris alhora, i en part perquè els «ecos textuais» són una matèria una mica vaporosa que afavoreix, més que no pas refrena, l'establiment de fonts poc probables (per bé que el capítol sobre els ecos lírics en la novel·la, que és el millor del llibre, resulta prou ben fundat). És per això que ens hauríem d'imposar com a primera feina la recerca de fonts tan segures

com sigui possible, fundades en la identitat literal. I, si no tenim la prova textual que ens confirma una dependència, hauríem de poder acumular més d'una evidència que en suggereixi el coneixement, o, més prudentment, que mostri identitats temàtiques o argumentals —que al capdavall podrien ser poligenètiques o tenir un origen comú més o menys llunyà— útils per a la reconstrucció de la tradició.

En el panorama traçat, cal esmentar finalment un únic cas en què la qüestió de les fonts del *Tirant* ha estat abordada com a pretext per a la construcció d'una hipòtesi sobre la seva autoria. Certament, cal valorar positivament que Josep Guia (1996, i la seqüela de 1998) hagi ampliat de manera significativa la llista de fragments procedents d'obres de Corella, però cal impugnar decididament les conclusions que en treu (un Corella autor del *Tirant*, del *Spill* i de la *Vita Christi*) i el mètode i la mena de raonaments amb què s'hi arriba: el bombardeig de preteses evidències interpretades amb el peu forçat d'un *parti pris* que s'imposa sobre el conjunt fins a un punt tal que impedeix la comprensió, entre altres coses, de la cultura subjacent al *Tirant* i de les tècniques de l'escriptura de Corella (tan diferents de les que es manifesten al *Tirant*). Tot plegat fa destacar, per contrast, la importància de treballs filològics, potser modestos, però indiscutiblement més eficaços i molt més importants (i remeto altra vegada al llibret d'Annicchiarico).

A banda, doncs, d'aquest intent de cercar «lo cinquè peu del moltó», el conjunt de les aportacions ressenyades ha complexificat enormement el mapa de les fonts del *Tirant*, que hem de suposar coincident amb el mapa de la cultura de Joanot Martorell, i que ara com ara comprèn una quarantena d'obres usades amb certesa en la redacció de la novel·la (una quantitat de materials que, per ser controlada amb un mínim de comoditat i de garanties, exigiria una anotació sistemàtica del *Tirant* que ara com ara som lluny de tenir). La contínua ampliació d'aquest mapa hauria d'obligar a revisar la imatge excessivament estereotipada que ens hem fet de Joanot Martorell i, potser, a relacionar aquesta revisió amb algunes pistes documentals recents que el fan cambrer del rei Alfons el Magnànim el 1452 —una dada aïllada en un període mal documentat de la biografia de l'autor (Villalmanzo 1995: 534, doc. 849). En la mesura que es pot definir millor la naturalesa de les seves lectures, i que s'acumulen els materials per a la descripció de les tècniques compositives de la novel·la, neixen també noves preguntes sobre la seva formació, la seva biblioteca i les circumstàncies de l'adquisició d'aquestes tècniques, que ara com ara no tenen resposta. En qualsevol cas, és urgent fer-se càrrec (i em penso que la bibliografia prou que ho consenteix) que l'escriptura del *Tirant* és molt més complexa i molt menys impremeditada del que havia semblat durant molts anys, i que abordar l'estudi d'una font o d'un grup de fonts determinat implica l'establiment de relacions amb tot un sistema que elles mateixes creen i en relació amb el qual té sentit, no ja qualsevol detall literari, sinó el conjunt de la novel·la.

Com se sap, el sistema es caracteritza primer de tot per l'exclusivitat dels textos escrits en llengua vulgar. Això vol dir fonamentalment obres originals catalanes i, en grau molt menor, italianes, castellanès i franceses d'una banda, i de l'altra textos llatins clàssics o medievals —i també alguns d'italians i de francesos— que arriben al *Tirant* a través de les traduccions al català produïdes a grans trets en els

seixanta o setanta anys anteriors a la redacció de la novel·la. Es tracta, doncs, d'una cultura que és lingüísticament romànica, però que des del punt de vista dels seus components resulta un reflex molt exacte de l'ampliació de les lectures dels laics que es produeix gradualment al llarg de la primera meitat del segle XV, i que té en les traduccions el seu instrument fonamental. Més i tot, i a falta d'altres materials equiparables —per raons diverses, ni Corella, ni l'anònim del *Curial*, ni Jaume Roig no ho són—, la novel·la de Martorell és també el millor testimoni de l'impacte, la recepció, la lectura i la rendibilitat literària i cultural de les traduccions d'obres llatines i de les novetats que arribaven d'Itàlia. No era pas gratuïtament que, en els textos prologals, l'autor construïa la seva autoritat assumint la doble personalitat d'historiador i de traductor quatrecentista (Pujol 1999b).

Si tenim en compte que una de les actituds primordials de Martorell com a escriptor és la voluntat imitativa d'uns models —fins al punt d'incorporar-los parcialment o completa al seu text—, el fenomen de les traduccions resulta fonamental pel fet que la relació entre l'autor i els seus models no s'estableix entre models culturals determinats per l'oposició entre el llatí el vulgar, sinó en el si d'una continuïtat lingüística vulgar i, doncs, en un món cultural que no és dual —com el de Corella o l'anònim del *Curial*— sinó unidimensional, i en el qual vulgars i llatins, coetanis i clàssics, pertanyen a una mateixa categoria i s'iguen lingüísticament i estilística. És a dir: havent assumit les limitacions culturals inherents a la seva condició de laic i tot el que aquestes limitacions impliquen —entre altres, el treball literari a partir d'una cultura exclusivament vernacle—, els clàssics i els pseudoclàssics de Martorell són necessàriament clàssics traduïts —i en conseqüència reduïts a una dimensió entre històrica i retòrica, i modificats per la prosificació de les obres poètiques antigues i per l'expansió informativa dels comentaris i les glosses que els traductors han traslladat dels marges i les interlínies dels seus manuscrits llatins a l'interior del nou text. Filtrats per les traduccions respectives, Sèneca, Ovidi o Guido delle Colonne poden anar de costat amb Corella, Boccaccio o Juan Rodríguez del Padrón, perquè, a ulls del narrador, tant l'acte de recreació estilística que hi ha en aquests darrers com el transvasament al català per l'expedient de la traducció produeixen uns resultats literaris convergents que permeten l'anivellament estilístic i la convivència paritària de tots aquests models en l'horitzó cultural de Martorell.

## 2. Categories

Assumides aquestes nocions prèvies, una classificació elemental de tots els materials amb presència més o menys segura en la novel·la els distribueix en tres grans categories, determinades en part per la pròpia naturalesa literària dels textos, però sobretot per la funció que exerceixen, l'ús que se'n fa i la manera com es relacionen amb les altres fonts. Vegem-les sumàriament.

1. Una primera categoria la configuren els textos que són «fonts» en el sentit

genètic del mot i que actuen sobre la novel·la en l'estadi de la *inventio* generant i proporcionant estructures, episodis o detalls narratius. Hi ha casos molt clars, com per exemple «la pedrera de material narratiu» que és la crònica de Muntaner, *La falla* de Guillem de Torroella, uns quants materials historiogràfics clàssics, *exempla* i *novelles* diversos, etc., pràcticament tots recollits a Riquer 1990 i 1992. Des del punt de vista literari és una categoria molt heterogènia —hi cap tot el que sigui «narratiu»— i al mateix temps oberta, perquè la funció d'un text pot no esgotar-se en la determinació d'estructures narratives i adquirir altres valors més generals o més particulars (és a dir, ser un model genèric i, al mateix temps, afavorir, convertit en model estilístic o retòric, la seva apropiació textual, com s'esdevé posem per cas amb les *Històries troianes*). És, d'altra banda, una categoria de fixació incerta perquè no sempre es pot garantir sense dubtes la procedència d'un episodi d'un text determinat, si no és que tenim pistes segures com ara els rastres textuais que la font pot haver deixat.

Per exemple, hi ha una curiosa identitat narrativa —estratègica— entre la crema d'un pont de fusta al cap. 141 i l'ardit amb què els romans vencen els sabins al llibre I, cap. XXXV, 37 de la primera *Dècada* de Livi. Les diferències entre el passatge de Livi i el *Tirant* són, com tantes altres vegades, d'amplificació detallista i racionalista per part de Martorell, però no haver trobat altres rastres livians obliga a preguntar-se si realment el coneixia, i d'on podia haver tret el model per al seu estratagema. Igualment, Cingolani (1995-96) ha detectat una possible dependència dels *Dictorum factorumque memorabilium* de Valeri Màxim als capítols 311-315, en què un captiu albanès es presta a perdre un tros d'orelles i a ser assotat per tal d'introduir-se com a espia al castell de Montúber, defensat per Escariano, i facilitar la presa d'aquesta plaça forta. Tot i que m'inclino a veure en l'episodi la reelaboració de tres exemples *de eliciendis ad prodicionem* narrats als *Stratagemata* de Frontí (III, iii, 2-4), potser a partir de la versió catalana medieval que Martorell coneixia, això no vol dir que hàgim de concloure que Martorell no coneixia Valeri Màxim. Ben altrament, es pot afirmar amb certesa que coneixia l'obra en la traducció catalana d'Antoni Canals perquè l'apòstrofe del rei de Tremicèn a la «ciutat tirantina» (cap. 349) depèn directament d'un discurs de Valeri Màxim contra els tarentins gràcies al suggeriment de l'adjectiu «tarentina», cosa que, al mateix temps, il·lustra la polivalència funcional de les fonts i uns mecanismes d'escriptura que pertanyen pròpiament a la categoria que es descriurà tot seguit.<sup>1</sup>

Après [el rei de Tremicèn] se girà devers la ciutat e dix semblants paraules:

—O ciutat tirantina, del teu bé restaràs deserta, car ara hauran fi tots los teus plaers! E tu stàs inflada per supèrbia! Considera bé los teus greus dans que en aquesta jornada aparellats t'estan (c. 349, p. 724).

VALERI: O, ciutat tarentina, qui habundaves tant en riqueses e delits, que totes les encontrades tués havién enueia del teu be! Ara has trobada fi de tots los teus plaer[s], car, com tu, inflada per superbia, considerant ab gran fastig lestat soberch de la tua potencia, per la fortuna prospera, la qual hauies cellaus, tu, cega e folla, te leuist contra la espasa victoriosa del nostre Imperi de Roma, per lo qual fuist destroida (Valeri Màxim II, I, xiv, ed. Miquel i Planas 1914, I: 91-92).

1. Cito sempre el *Tirant* segons l'edició Hauf & Escartí (1990).

A l'altre extrem, caldria situar-hi el conjunt de les obres que actuen sobre el *Tirant* en el nivell de l'*elocutio*, és a dir, que hi són represes literalment, i que per tant es constitueixen en models estilístics i retòrics, especialment adequats per al tractament de certs aspectes relacionats amb la moral, la diplomàcia, la guerra o l'amor (en alguns casos inserint textos complets, com és el cas de la *Lletra de reials costums*) i per a la construcció d'una prosa elevada, llatinitzada i «tocada de retòrica» apta per al registre oral de les diverses formes de parlament (parlars, conhort, lamentacions, requestes, oracions, ambaixades etc.), però també ocasionalment per a les descripcions de llocs, vestits, batalles o tempestes. Certament, el grau de presència d'aquests textos en el *Tirant* és molt divers, i n'hi ha que actuen de manera molt ocasional (és el cas de les lletres de batalla). Si en fem abstracció, es pot delimitar un grup tancat de materials que hi són molt usats i que configuren una categoria excepcionalment coherent des del punt de vista literari, que resulta essencial en la concepció i en la realització del *Tirant lo Blanc* i que és una peça clau del sistema imitatiu de la novel·la. Com veurem, l'operació que Martorell hi practica pot ser singularment complexa.

III. Es pot establir encara una tercera categoria, molt més heterogènia i en part «residual», de textos amb una funció restringida a la satisfacció d'informacions puntuals de caràcter divers (estratègic, moral, geogràfic etc.). Hi caben tractats d'art militar, materials enciclopèdics com la versió catalana del *Llibre del tresor* de Brunetto Latini o el *Dotzè d'Fiximennis*, el *Voyage de Mandeville*, els *Proverbis* de Cerverí etc. En molts d'aquests casos, la crítica hi ha endevinat també la incorporació de la lletra dels models (és el que en permet la identificació segura), i són susceptibles de diversos graus de manipulació textual.

En aquest darrer sentit, no em sé estar de comentar una represa inadvertida de la versió catalana del *Llibre del tresor*, en què una coneguda informació històrica relativa a Nabucodonosor (cf. Dan 4, 1-34) es recicla com un *exemplum* al qual Plaerdemavida compara, per contrastar-l'hi, el capteniment de Tirant davant la ciutat de Montàgata. I convé destacar que, per tal de donar sentit moral a la projecció de l'*exemplum* sobre Tirant, Martorell ha hagut de transformar el càstig diví («fo remudat en bou» etc.) en conversió moral («tornà bo») (potser induït per alguna mena de corrupció textual?), cosa que arrossega la concessió de valor ascètic, substituint la bestialització del personatge, als set anys d'exili. Vegeu els dos textos:

Morí a mala mort Aníbal, e Alexandre, moguts per ambició de senyoria, los quals moriren per verí. Nabugadonosor fon rey de Babilònia, no per dret hereditari, com ell no fos de línea real, ans era home strany nat de adulteri. Aquest destroy Jerusalem, així com tu vols fer aquesta ciutat, la qual te ha costat poch de obrar, e cremà lo temple de Salamó e se'n portà tots los juheus e ls matà e féu molts malvats actes així com

Lo regne de Babilònia és contengut sots aquell dels egecians e dels assirians. Mas esdevench-se que Nabugodenosor ne fon rey, no pas per dret, car ell no era de linatge real, ans fon un hom estrany desconegut, qui nasqué celadament de adulteri. E lavors començà l'emperi de Babilònia a muntar en noblesa e altitud, d'on ell s'erguley envers Déu e envers lo setgle; e destroy Jerusalem e apresonà tots los juheus, e féu moltes altres

tu demostres voler fer. Però aquell **perdé soptosament la senyoria**. Si t faràs tu si perseveres en crueldat ni vols ab iniqua intenció deseretar-nos. Emperò, **aquell tornà bo e tu restaràs en ton mal preposít**. Aquell **stigué VII anys en lo desert fent vida contemplativa**, penedint-se de sos defalliments, lo que tu no faràs, car vols usar de cruel senyoria, lo que no deuries fer, puix tens desig del món a conquistar (c. 353, p. 733).

coses perverses en son temps. D'on se desvench, per divinal venjança, que **soptosament perdé la senyoria**; e son cors **fo remudat en bou**, e **habità VII anys en los deserts** ab les bèsties salvatges (*Llibre del tresor*, I, xxvii, 1, ed. Wittlin 1980-89 I: 106-107).

L'establiment d'aquestes categories és molt simplificador i no dóna compte de les constants interferències entre els grups I i II. Ja s'ha dit, per exemple, que les *Històries troianes* actuen en diferents nivells fent de model genèric i estructural, suggerint temes i fornint discursos i fórmules estilístiques, amb una presència molt més important del que vaig assenyalar a Pujol 1997, que deriva de la centralitat modèlica d'aquest text, en llatí i en les diverses versions vernacles, a la baixa edat mitjana europea.

Efectivament, els capítols africans van plens de l'obra de Guido com a pauta —i lletra— descriptiva d'escenes bèl·liques. Es pot comprovar, per exemple, al capítol 335, en què una frase pronunciada per Tirant, presa d'Àiax al llibre XXVII de les *Històries troianes*, arrossega la descripció de la mort de Paris a mans d'aquell:

**Tirant qui's sentí nafrat, dix:**

—O tu, rey, qui m'has nafrat de mort segons la gran dolor que sent, mas, ans que yo vaja als inferns, tu-m seràs primer missatger que m'obren la porta, car yo t'í faré prestament anar!

E fer'l ab l'acha per mig del cap, que dos parts ne féu, e caygué entre los peus dels cavalls. E com los moros veren jaure lo seu cors en terra, ab gran treball lo pogueren cobrar (c. 335, ps. 701-702).

**E com Ayachs be sentís que daquella nafra deua morir sens falla [...]** Paris troba, e acostas a ell e dix li: «Paris, Paris! tu ab colp de ta sageta me has cruelment mort; mas, ans que yo mort deual als inferns, tu seras missatger ey iras primer [...]». E tan tost ab la sua espasa axil ferí mortalment en la cara, que les galtes li parti en dues parts, e, departides del ceruell, decontinent Paris caygue mort entre los peus dels caualls. [...] E los Troyans, veent Paris mort, recobren lo seu cors ab gran treball, e ab moltes lagremes lo porten a la Ciutat (XXVII, ed. Miquel i Planas 1916: 276).

No cal, però, que l'enllaç es produeixi a partir de la veu dels personatges. Un ràpid sumari narratiu i l'establiment d'una treva poden dependre també textualment de les *Històries*:

Cinch dies contínuus durà lo combatre e, com los moros no u poguessen comportar per causa de la pudor dels cossos morts,

E axi matex, sens alcun mija, per ·vij· dies continuus se combateren. E com los grechs mes auant nou poguessen sostenir, per la

trameteren missatgers al[s] crestians que·ls donassen treves. E lo rey S[c]ariano e Tirant foren contents e les atorgaren de bona voluntat (c.340, p. 711).

podor dels molts corsos morts, per lurs missatgers demanarem al rey Priam treues de ·ij· meses, les quals lo Rey los atorga e les ferma (xxv, ed. Miquel i Planas 1916: 254).

Aquests exemples són només la punta d'un iceberg d'una dimensió encara insospitada; sobretot en les campanyes nordafricanes de Tirant, s'adverteixen contínuament situacions i detalls versemblantment remuntables al text de Guido, que la paciència dels erudits anirà traient a la llum.

Passa una cosa semblant amb algunes fonts només aparentment restringides al subministrament de retòrica sentimental o tràgica, com les *Heroides* xvi i xvii d'Ovidi, *Les troianes* de Sèneca o la *Tragèdia de Caldesa* de Corella: en el primer cas, l'intercanvi epistolar de Paris i Helena proporciona un model dialògic útil per al plantejament de les relacions de Tirant i Carmesina i d'Hipòlit i l'Emperadriu —tot i que s'interfereix amb altres models (Pujol 1997). En el segon, hi ha evidents similituds estructurals entre el desenllaç luctuós de la novel·la i alguns episodis de la tragèdia senequiana —bàsicament, l'associació entre la mort dels herois i les noces d'una heroïna, la centralitat escènica de la tomba o l'hàbil aprofitament, gràcies a Sèneca, de la camisa de Carmesina que Tirant tenia en penyora (Pujol 1995-96). En el tercer, és sabut fins a quin punt la ficció de la Viuda Reposada al cap. 283 està determinada per l'estructura narrativa de la tragèdia de Corella (Garriga 1991). En tots tres casos, aquesta determinació estructural té la seva correspondència en la utilització de les paraules de Paris i d'Helena, d'Hècuba o d'Andròmaca i del narrador de l'obreta corelliana en boca dels personatges de Martorell.

Amb això últim ja ens hem situat de ple en la segona categoria, aquella en què memòria i escriptura s'enllacen a partir de la idea que la literatura, o si més no certs registres literaris elevats, consisteix en la *imitatio* d'uns models dels quals Martorell s'apropia creativament en un exercici fagocitador absolutament singular en el panorama de la literatura catalana del segle xv. Els materials constitutius essencials d'aquest grup s'han consignat a l'apèndix I, indicant en cada cas tots els capítols en què cada obra apareix incorporada literalment. La llista de les obres assumides textualment amb presència a tota o a una gran part de la novel·la comprèn dotze proses de Corella (del capítol 3 al 485), les *Histories troianes* (almenys des del capítol 117, i n'hi ha encara al 340), les *Tragèdies* de Sèneca (des del capítol 3 al 477), les *Heroides* d'Ovidi (almenys des del 117 al 319), la *Fiammetta* (del 216 al 399), el *Decameron* (del 271 al 412) i el *Filocolo* (del 189 al 433) de Giovanni Boccaccio i les epístoles pseudoovidianes de Juan Rodríguez del Padrón (del 154 al 173). La presència ocasional de les primeres frases de la *Tragèdia de Lançolot* al capítol 28 (Butinyà 1990) suggereix la utilització d'altres materials de la mateixa naturalesa, detectables però no identificats (ho fan pensar el parlament de la comtessa de Varoic al cap. 3, reprès al 474 en boca de l'emperadriu, i la repetició de fórmules molt retoricades en moments diferents de l'obra). Idealment, formen

part del mateix grup obres com *Lo somni* de Bernat Metge o *l'Escipió e Antbal* d'Antoni Canals, per bé que la seva presència de moment limitada a un parell de capítols cada una (caps. 298 i 309, i 355 i 357, respectivament; vegeu Riquer 1990 i Renedo 1995-96) i els contextos marcats doctrinalment en què apareixen —pendents encara d'estudis sistemàtics que n'identifiquin les fonts— en fan casos singulars.

D'aquestes dades es desprèn, a part el fet que l'abast de l'ús i la presència de cada text és variable, una neta distinció entre els materials usats des del principi de la novel·la, que són Corella i Sèneca, i aquells que s'hi han anat incorporant més endavant, però que, en fer-ho, han esdevingut tan fonamentals com els primers en la caracterització de l'estil elevat i sobretot del clima sentimental que presideix la dimensió amorosa i, en part, de l'oratòria militar i diplomàtica (*Històries troianes*, *Heroides*, *Fiammetta*). En segon lloc, algunes obres són conegudes —o, si volem ser prudents, usades— molt fragmentàriament, com s'esdevé amb el pròleg i les dues *novelle* del *Decameron*. Pel que fa a Sèneca, la limitació a quatre tragèdies de les vuit conservades en català suggereix la utilització d'un manuscrit incomplet semblant a alguns dels que es descriuen a Martínez 1995. Finalment, convé remarcar que en el panorama dels materials corellians destaca l'absència total de cap detall pres d'aquest autor entre els capítols 55 i 120. Bona part d'aquesta absència de Corella —i de fet de gairebé tots els altres materials— coincideix exactament amb la narració de les justes a Anglaterra i amb la seqüència narrativa de Sicília i Rodes; n'ignoro les causes, però és una dada a considerar seriosament a l'hora de reconstruir els processos creatius del *Tirant*.

### 3. Valoracions

El caràcter *essencial* i *modèlic* que resulta de la freqüència d'ús i de la continuïtat en la reescriptura de fragments de totes aquestes obres depèn directament dels valors de què cada una és portadora, que en el cas de les *Històries troianes* i de Corella es fan molt evidents. El primer forneix un model d'història d'armes i amor de prestigi clàssic, amb molts esquemes bèl·lics i alguns d'amorosos susceptibles de represa narrativa, i amb nombrosos models de retòrica diplomàtica, militar i amorosa, tot plegat presentat en el català molt fidel al seu model llatí de Jaume Conesa —i no és aliena a l'estil de l'original i de la traducció la formació notarial de Guido delle Colonne i del seu traductor català. El reflex literari d'aquesta influència està regit per una significativa coherència; d'aquí que es calquin esquemes narratius —amorosos sobretot, però també bèl·lics— i es reprenguin monòlegs, debats, consolacions o discursos a partir d'associacions estrictament temàtiques (tot i que Martorell també recorre a l'extracció de frases sentencioses reutilitzables fora de context, d'acord amb alguns dels tractaments possibles de l'obra a l'edat mitjana). Amb tot, malgrat el caràcter modèlic de les *Històries troianes*, la seva explotació textual és inferior a la d'altres autors i obres, començant per Corella. El

seu contemporani permet a Martorell, més que cap altra font, dur a les últimes conseqüències la retorització i les tendències estilístiques que les *Històries* insinuen, i al mateix temps ofereix una mina de discursos en primera persona —sobretot femenina— rics en retòrica bàsicament sentimental i lamentatòria i en fórmules estilístiques recurrents. D'aquí que Corella serveixi tants exordis —des de fórmules d'endreça reciclables en varietat de contextos, fins a frases sentencioses—, alhora que, pel fet que la seva retòrica és rica en tots els recursos de l'*amplificatio*, pot adequar-se a múltiples situacions a partir del reconeixement d'identitats molt genèriques (plany, lamentació, queixa contra la fortuna, etc.; fixem-nos que la primera dona que apareix al *Tirant* es lamenta amb l'Hècuba corelliana, i Carmesina, com és sabut, plora la mort de Tirant amb mots de l'Hero del mateix autor). En darrer terme, Corella és una poesia amb molta retòrica i amb molt poca fauna, d'acord amb les preferències d'un novel·lista capaç de confondre la font de Narcís amb el riu Leteu, però que trobava en Ovidi o en Sèneca —també en Boccaccio— aquesta mateixa orientació tota retòrica de la poesia dels antics.

En aquest sentit, crec que Corella actua en el *Tirant* encara a un altre nivell, perquè la seva obra és el punt d'arribada d'una tradició literària que arrenca dels models temàtics, genèrics i estilístics del Sèneca tràgic i l'Ovidi de les *Metamorfosis* i les *Heroides*, es completa amb els materials i l'estil de Guido delle Colonne i passa pel filtre de la *Fiammetta* i pel Boccaccio *volgare* en general. Llevat de les *Metamorfosis*, les fonts de Corella són també les fonts essencials de Martorell. Als ulls d'aquest, totes pertanyen a una mateixa gran família per les branques de la qual viatja sense gaires manies. Per això al començament he escrit que el «fer-se» de Martorell com a escriptor al llarg del *Tirant* és un «reconèixer-se» en nous textos. Crec que es pot afirmar que Guido i Corella fan de substrat al progressiu descobriment d'altres textos que es reconeixen com a pertanyents a la mateixa tradició, en els quals s'identifiquen unes comunes tendències estilístiques i que, en conseqüència, s'incorporen amb tota normalitat al conjunt. Penso en les traduccions catalanes de les *Heroides* i de la *Fiammetta*. Les primeres, que fan la seva aparició sobreposant-se a esquemes narratius de les *Històries troianes*, enriqueixen els discursos amb frases més o menys sentencioses de caràcter amorós i ajuden sobretot a configurar els discursos de Tirant i Carmesina, que assumeixen l'univers sentimental que les heroïnes ovidianes —i alguns herois— han creat en l'espai de confessió privada de l'epístola. En aquest sentit, són significatives de la coherència del novel·lista tant l'atribució majoritària a dones dels materials ovidians (si més no, de I a XV) com l'aprofitament molt sistemàtic de l'intercanvi de Paris i Helena (XVI i XVII), que d'altra banda troba els seus èmuls moderns en textos quatrecentistes com les epístoles d'Aquil·les i Políxena de Corella i les de Troilus i Briseida de Rodríguez del Padrón, utilitzades també en contextos dialèctics no necessàriament epistolars —i que, al seu torn, també extreuen la matèria de les *Històries troianes*.

En aquesta tradició en què l'art d'escriure els sentiments dels enamorats es revela fonamental, el descobriment martorellià de la *Fiammetta* de Boccaccio devia ser tot un esdeveniment. L'extens i reiteratiu discurs elegíac de *Fiammetta*, que, com en les lletres de les *Heroides*, resta suspès en el present i narrativament irresolt,

té un doble avantatge: a la hipèrtròfia retòrica dels sentiments i a la seva varietat de planys, imprecacions, records, precés, etc. li correspon una narrativitat escassa o nul·la que permet a Martorell convertir la peça boccacciana en una pedrera molt més explotable que Ovidi, sobretot en uns capítols (del 268 al 299) determinats per la preparació, l'execució i els efectes de la "ficció" de la Viuda Reposada, que requereixen —i, de fet, reuneixen— una altíssima concentració de sentiments extremats. I ja que parlo de narrativitat escassa, resulta significatiu de les preferències i de les necessitats literàries de Martorell el fet que les dues *novelle* del *Decameron* amb presència textual al *Tirant*, la III 5 (Zima) i la X 8 (Tito i Gisippo), siguin protagonitzades en gran part per l'eloqüència enginyosa d'un amant i pels savis discursos d'alta volada moral, amorosa i retòrica de dos «*filosofanti in Attene*»; i ho és igualment que les *questioni d'amore* del llibre IV del *Filocolo* hagin estat sotmeses a un tal procés de trituració que de la naturalesa dialògica original i del seu caràcter de doctrina cortesa coherent no en queda absolutament res. En part, això és el que sembla que s'esdevé amb el Sèneca tràgic, molt reduït a sentències o a reelaboració a partir d'uns mots clau. Només en part, però, perquè ja s'ha apuntat que arriba a adquirir una presència determinant en els capítols posteriors a la mort del protagonista.

Aquesta referència al desenllaç de la novel·la permet introduir, reprenent idees apuntades abans a propòsit de les interferències entre els grups i) i ii), algunes consideracions sobre el comportament concret d'aquests materials en el text del *Tirant*. Sovint se superposen intel·ligentment als esquemes narratius presos d'altres models del grup i), creant tot un sistema d'estratificacions i de salts de text a text que es poden il·lustrar, en els capítols 117-119, amb la superposició de Muntaner, que dona l'esquema bàsic del *topos* de Constantinoble, de Guido delle Colonne — que proporciona la dimensió antiga i amorosa del mateix motiu, amb projecció de situacions concretes: la sala endolada i la contemplació a l'església— i les *Heroides* d'Ovidi, d'on deriva la descripció del sobtat enamorament de Tirant; o amb el desenllaç, on a un rerefons possiblement derivat dels models cronístics de la mort del monarca i del final del *Tristan en prose* se superposa la situació escènica de *Les troianes* de Sèneca, juntament amb material verbal que en prové, i s'hi afegeix la retòrica lamentatòria de l'*Hècuba* i sobretot del *Leandre i Hero* de Corella, dues obres que hi encaixen per la identitat temàtica general (mort dels herois troians i destrucció de la ciutat) i particular (plany de la dona sobre l'amant mort).

Exemples com els assenyalats parlen a favor d'una consciència literària que acull una font determinada, i la combina amb altres, en funció d'associacions alhora temàtiques i genèriques, cosa que al seu torn reverteix sobre la ja assenyalada coherència literària del grup ii) i que obliga a tenir en compte, no com es comporta una font en el *Tirant*, sinó de fet com s'hi comporten totes, o unes quantes, alhora, perquè l'autor escriu amb diversos materials a l'horitzó —és a dir, a la memòria— i perquè no és gens estrany que treballi a base de combinacions de diversos textos, que és un aspecte que pràcticament només ha estat estudiat en el cas de les epístoles amoroses (Hauf 1993b), construïdes amb una autèntica tècnica de centó. Amb tot, el fenomen es pot produir en qualsevol moment de la novel·la, amb graus

diversos de coherència i d'adequació del material al nou context. I remarco això darrer perquè, tal com deia Velli a propòsit de Boccaccio, Martorell fagocita *significants*, no *significats*. Amb l'atenció centrada sobretot en la pura dimensió verbal, l'autor queda exempt de compromisos literaris o ideològics i gaudeix d'una llibertat extraordinària que li permet ser alhora desinhibit en el saqueig i activament creatiu en l'apropiació des del moment que la font es recontextualitza totalment. Evidentment, això també comporta el perill de la indiscriminació, patent en la reducció dels models a frases que van esquitxant un discurs, en l'aparició d'un mateix text en contextos diferents i sobretot en la intercanviabilitat una mica sorprenent que sovint descobrim entre materials genèricament ben diferenciats (és així que trobem fragments de lletres de batalla en contextos amorosos i, a l'inrevés, les epístoles de Troilus i Briseida de Rodríguez del Padrón es reconstrueixen en forma de debat en el camp de batalla, tal com s'esdevé també amb fragments de la *Fiammetta* que per la seva indeterminació narrativa encaixen en els contextos més heterogenis).

#### 4. Exemples

Del darrer paràgraf es pot desprendre una notable diversitat d'usos i manipulacions de les fonts. Els exemples que comento tot seguit volen justificar totes aquestes afirmacions i, naturalment, il·lustrar-les per tal d'encarar amb més elements de judici unes conclusions finals. Remeto, doncs, als textos reunits en l'apèndix II (el text de l'esquerra és sempre el del *Tirant*, i el de la dreta el de la font o fonts; en alguns casos, assenyalo amb xifres romanes les unitats de text aliè integrades en un passatge determinat i remeto sempre als treballs que han identificat les fonts en qüestió).

En el text 1 (cap. 178) hi tenim la reacció de Tirant davant les propostes d'Abadal·là Salomó de casar Carmesina amb el soldà. Les quatre unitats assenyalades corresponen a quatre passatges de les *Heroides* IX (Deianira) i XVIII (Leandre), dels quals m'interessen els dos centrals, procedents d'aquesta darrera epístola. En Ovidi, tots dos tenen un context clar: a (ii) Leandre, que ja desitjaria ser a l'altra banda del freu, increpa la tramuntana perquè li impedeix la travessia natatòria; a (iii), el mateix Leandre compara la inaccessible proximitat d'Hero al suplici infernal de Tàntal. En el *Tirant*, el desplaçament de context és radical: Tirant no ha d'anar enlloc, però l'ambaixador turc és, com la tramuntana, un obstacle per al viatge metafòric del seu amor, de manera que li escauen, amb les modificacions i els afegits indispensables, els qualificatius de Leandre contra el vent del nord. Igualment, la distància real de Leandre s'ha convertit ara en possibilitat de distància futura, de manera que, tot i els embolics conceptuals que sembla que es fa Martorell, la comparació amb Tàntal és eficaç només a condició d'inserir la frase «E si la altesa vostra se'n va» (repetida més avall per dotar de sentit el fragment procedent de l'epístola IX).

El text 3 (un fragment de la resposta de Carmesina als mots de Tirant que hi ha reproduïts al text 2) és un bon exemple d'associació de fonts. L'heroïna hi evidencia

el contrast entre el seu amor per Tirant i la ignorància paterna dels seus sentiments, un tema que permet fàcilment l'acomodació de les paraules de la Mirra corelliana, basades, salvant les distàncies, en el mateix contrast. El que resulta més interessant és, però, l'enllaç amb uns mots d'Helena (*Heroides* xvii), que han estat arrossegats per la memòria d'una comuna estructura sintàctica: un subjecte masculí —pare o marit— que confia en la dona, i que —la cosa en Ovidi té molt sentit— veu en la bellesa d'ella un motiu d'inquietud. Tanmateix, aquesta subtileza associativa pot quedar compensada per casos en què les costures entre fonts produeixen grinyols ostensibles. En el text 2, Tirant demana a Carmesina per enèsima vegada que li deixi obtenir el «compliment del que tant desijava». L'únic préstec realment funcional és la demanda (v) i (vi), que prové de la traducció catalana de l'*Heroida* xvi. La *Mirra* de Corella, en el fragment que comento, hi fa més aviat una funció retòrica i suàsoria —és material per a l'*amplificatio*—, a condició d'eliminar les referències a la culpa de Mirra quan els mots usats són els de l'heroïna (iv), i simplement transcrivint les admonicions de la dida de Mirra en el darrer fragment (vii). D'altra banda, la primera frase del parlament, que prové de la discussió provocada per una *novella* del *Filocolo*, ha estat atreta pel seu valor sentencios i fa efectiva la norma retòrica de començar el discurs amb una sentència, en aquest cas amb una generalització moral que té, en el nou context, una lectura amorosa: «pobresa» i «rica vida» tenen la seva exacta traducció en el present insatisfet de Tirant i en el desig de satisfacció del seu desig amorós. Tanmateix, la frase següent és força més difícil d'entendre. En el model, l'«una» i l'«altra» es refereixen a dues dones d'una altra *novella*; en el *Tirant* s'han de referir a «pobresa» i a «rica vida» respectivament, tot i que la lectura no és gens evident i podríem pensar fàcilment en una inadequació entre el text i la font provocada per oscil·lacions en la tensió redaccional de l'autor.

Un nucli narratiu especialment ric en combinació de fonts és el determinat per la ficció de la Viuda Reposada al capítol 283, que de fet abasta des del capítol 264 fins al 296. Els capítols 264-267 forneixen la justificació psicològica de les actuacions de la Viuda Reposada (el seu amor per Tirant, que aquest rebutja). El 268, d'on s'ha extret el text 4, és tot ell ocupat per un parlament difamatori en què la Viuda Reposada assumeix el paper de la *nutrix* clàssica que tolera a contracor la deshonestedat de la dona que ha criat. Després d'un paràgraf anunciant el servei que farà a Tirant revelant-li «com ella [Carmesina] se sia despüllada de tota pietat e de la honor sua, de son pare e de sa mare», la Viuda contraposa el servei amorós honest de Tirant i de «molts altres qui d'ella són enamorats» al «nefandíssim crim de adulteri» comès per la princesa, una fórmula corelliana que avança la immediata represa de les interrogacions retòriques que en la *Tragèdia de Caldesa* fan de pont entre l'*exordium* i la *narratio*, i tot seguit es reprèn una frase de la *narratio*, tretada del seu context original (el servei amorós) i manipulada per acomodar-la a la nova situació (el servei de la dida i el contrast entre aquest i el pecat de la princesa) (vegeu Garriga 1991). Un cop establerta la tonalitat, l'última frase dóna peu a una reflexió sobre el pecat d'adulteri que desemboca en la revelació que la princesa «se sia enbolcada ab lo Lauseta que's nomena, sclau negre». A partir d'aquí, la Viuda fa tres coses: a) anuncia que proporcionarà a Tirant una prova ocular d'aquesta

revelació, *b*) evoca un embaràs i les pràctiques avortives de Carmesina, i *c*) tanca el seu discurs reproduint en discurs directe les suposades reconvençions que, com a bona dida, adreça a la princesa. La calúmnia s'elabora a partir d'un muntatge hàbil de diversos passatges d'*Heroides* xi, és a dir, de la lletra en què Cànce escriu al seu germà Macareu sobre les conseqüències de les seves relacions incestuoses: les alteracions somàtiques, l'embaràs, els intents d'avortament i la necessitat d'amagar la criatura al pare. A banda els canvis d'ordre en les primeres frases (i), destaquen dues coses: d'una banda, les pràctiques avortives de Cànce són inútils, i és a partir d'aquí que prenen sentit la referència a un fill marcat pel pecat matern i la necessitat d'amagar-lo, mentre que el discurs de la Viuda pressuposa l'èxit d'aquelles pràctiques i, doncs, la damnació del fill, tot plegat justificat per la necessitat que «tal nét no pervengués davant la vista de l'emperador son avi». D'altra banda, la clau que justifica l'escaiença d'aquest discurs en boca de la Viuda és la referència del text ovidià a la nodrissa com a procuradora d'herbes (ii). La Viuda Reposada assumeix, doncs, tot i que en clau de calúmnia, la funció que li atorga l'epístola de Cànce. Això és important, perquè el text usat en el paràgraf següent (v) és acollit exactament amb la mateixa justificació, és a dir, l'exercici de les funcions pròpies de la dida. En aquest text, els mots de la dida formen part d'un extens diàleg en què aquesta censura Fiammetta pel seu lliurament adulteri a l'amor de Panfilo, amb la previsible combinació d'arguments morals i de recordatoris sobre l'honor familiar. El discurs, novament, és ben escaient als fingiments de la Viuda, que ha d'accentuar la seva pretesa rectitud per oposició a la també pretesa deshonestedat de la princesa. Aquests fingiments culminen en la seva resolució malèvola, rubricada per uns determinis criminals manllevats de la versió catalana de la *Medea* senequiana (més concretament, recosint en un sol discurs tres frases provinents de llocs i contextos diferents del model), tal com es pot veure al text 5.

L'exemple següent (text 6abc) mostra la reutilització d'uns mateixos passatges de *Decameron* x 8 en contextos diferents. A 6a, el fragment boccaccià s'ha vist desplaçat del seu context moral (un soliloqui de Tito sobre la necessitat de refrenar l'amor contra tota raó que ha concebut per la promesa del seu amic Gisippo) per referir-se, simplement, a la voluntat d'autoexili del senyor d'Agramunt després d'una seva acció contra Plaerdemavida. D'aquí que no acabin d'encaixar en el text la necessitat de reconeixement moral i el refrenament d'un «desijós apetit» de fugir. En canvi, a 6b tenim un ús recte del mateix passatge quan Carmesina, després de defensar amb les llàgrimes —i amb mots de Fiammetta— la seva honestedat davant l'ímpetu de Tirant, intenta refrenar l'heroi amb un discurs moral que, a més de les frases vistes ara mateix, incorpora un altre passatge del primer monòleg de Tito, el referit a la força de les lleis de l'amor. L'enllaç d'aquests dos passatges és intel·ligent i incongruent alhora. En el model, tots dos són en boca de Tito, però el segon nega el primer, ja que Tito el fa servir per justificar el seu enamorament i per invalidar els escrúpols morals formulats en el primer monòleg. Sembla, doncs, que Martorell ha volgut donar més força als requeriments morals de Carmesina amb l'expedient de ponderar la potència de les forces d'amor, i per això el discurs de la princesa acaba afirmant que «grandíssima virtut és retenir a les males inclinacions de delit». Ara bé, la força

de les lleis d'amor tot just invocada pot trobar també ocasió per a un ús més apropiat, com s'escau en una requesta amorosa de la reina Maragdalena a Tirant (és el text 6c), on la jove mora utilitza la sentència, completada amb la tòpica dels efectes ennoblidors de l'amor, amb vistes a guanyar-se l'amor del protagonista.

Finalment, el text 7 prové d'un llarg episodi de factura còmica, i s'hi recullen fragments d'una conversa de Tirant amb Plaerdemavida i d'una altra de Tirant amb Carmesina. Contràriament al que podríem esperar, no reprenen un sol passatge del model, sinó que es poden remuntar a cinc llocs diferents del llibre IV del *Filocolo* de Boccaccio, i, doncs, a diferents de les *questioni d'amore* que s'hi debaten, cosa que evidencia fins a quin punt l'objectiu del novel·lista no és la represa conceptual d'una argumentació determinada. Per exemple, la primera frase boccacciana (i) prové d'una qüestió sobre si és millor veure la dama o pensar-hi, i més concretament, de les argumentacions a favor de la visió. Martorell s'ha guiat pel caràcter sentencios de la frase, però li ha atorgat un nou sentit del tot coherent amb la funció de Plaerdemavida, que recrimina a Tirant la manca de decisió a entrar i gaudir de la visió de la princesa mentre es vesteix. L'alegria festiva de Plaerdemavida regeix també la recontextualització immediata d'una altra frase del *Filocolo* en què el protagonista és exhortat a deportar-se vora la mar després que ha cessat el temps tempestuós; la substitució de *viaggio* per «desig» propicia el canvi de tema i l'al·lusió al seu amor insatisfet per Hipòlit (evidentment, si Plaerdemavida creu que «molt major delit porta lo mirar que no fa lo pensar», només pot veure Hipòlit «ab ulls de dolorosa pensa» perquè no és un delit present sinó un «sdevenidor desig»). A partir d'aquí concorren d'una banda un estilema boccaccià (iii) i, de l'altra, una sentència (iv) que vol justificar el dolor amorós de Plaerdemavida, provinent d'una qüestió sobre la preferència de començar per una jove o per una vella a l'hora de donar l'amor a totes dues. La sentència (cal començar per la jove) encaixa plausiblement en l'estat sentimental de Plaerdemavida, que ara com ara té el bé, és a dir Hipòlit, com a cosa esdevenidora. La següent intervenció de la donzella presenta també l'enllaç de dos *loci* boccaccians. El primer (v) prové del plantejament vagament narratiu d'una qüestió, i, no essent sentencios, implica solament atracció per una fórmula expressiva que, al *Tirant*, té la funció de refermar la bona disposició de la princesa des del punt de vista interessat de Plaerdemavida. Tornem de seguida, però, al to sentencios. Plaerdemavida ajudarà Tirant amb dues sentències enllaçades (vi), la segona presa a la lletra del *Filocolo*, mentre que la primera ha estat objecte d'una visible elaboració. Pel que fa al diàleg entre Tirant i Carmesina, tota la primera frase (vii) reprèn quasi literalment una rèplica de Fiammetta; la resta, però, presenta una tècnica més interessant, perquè la frase (viii) és el resultat d'afegir la conjunció concessiva inicial, més un predicat, a la qualificació amb què es presenta en el *Filocolo* una jove innominada, i perquè Carmesina imposa uns límits a la fogositat de Tirant, que s'haurà d'accontentar amb la visió i, com a molt, amb l'aproximació física del bes, servint-se de l'inici d'una rèplica de Fiammetta (ix). És clar que la flama en qüestió, com afegeix Martorell, «és amor», i que no és sinó un reflex de la bellesa femenina en els ulls de l'enamorat, segons un lloc comú de llarga tradició.

## 5. Final

Espero que els pocs exemples vistos hauran demostrat la varietat dels mecanismes amb què les fonts de Martorell s'acomoden a l'escriptura concreta de la novel·la. Bàsicament, aquests mecanismes estan regits per dues menes d'associacions. En uns casos, el tema, la situació o el tipus de relació entre els personatges suggereixen frases i passatges que neixen de situacions semblants o si més no extrapolables (*Heroides* a 1, 2, 4; *Fiammetta* a 4; *Medea* a 5; *Decameron* x 8 a 6b i 6c; és també el cas de l'ús de Valeri Màxim comentat a l'apartat 2), i determinen els enllaços entre unes fonts i unes altres (*Mirra/Heroides* a 3; *Heroides/Fiammetta* a 4). En altres, el recurs a uns textos s'explica perquè permeten l'amplificació o ajuden a dibuixar estratègies retòriques (*Filocolo* i *Lamentació de Mirra* a 2) o, senzillament, perquè, com passa amb el *Filocolo* en el text 7, l'autor hi troba sentències o fórmules estilístiques que, enllaçades a partir d'associacions verbals i potser de mots clau, i disposades amb tècnica de mosaic, creen el discurs dels personatges. Afegim-hi la imitació molt literal de les *Històries troianes*, o la llibertat amb què la història pot esdevenir *exemplum*, ja il·lustrada a propòsit de Brunetto Latini. De tot plegat també resulta patent que, siguin quines siguin les claus que permeten en cada cas l'itinerari de la memòria literària a l'escriptura, Martorell no es compromet sinó ocasionalment amb el significat de les seves fonts, reduïdes a un gran magatzem de significants pel qual es mou lliurement a la recerca dels seus materials de construcció. La detecció progressiva de noves fonts, que ha contribuït a engrandir les dimensions del magatzem, mostra que aquest és un comportament sistemàtic de tota la novel·la i no pas ocasional d'uns capítols determinats, i tot plegat porta a concloure que Martorell sabia el que es feia; que, des de les seves limitacions formatives, provava d'aplicar a la narrativa cavalleresca unes tècniques d'escriptura d'origen escolar, i que, responent a les modes literàries del seu temps, ho feia en general triant amb coherència els textos que més poguessin satisfer els seus objectius d'elevació estilística i de creació de climes tràgics o sentimentals (i això independentment de la major o menor fortuna dels resultats). En algun lloc, no sé on, Joanot Martorell havia d'haver après que l'escriptura culta consistia en aquest exercici de recomposició imitativa a partir de l'escriptura dels altres. Al capdavall, salvant totes les astronòmiques distàncies que calguin, és la manera com escrivien Boccaccio o Bernat Metge —i Corella, per bé que aquest camuflava textos i costures sota l'espessor de la seva prosa d'art. Ells, però, havien anat a escola, llegien en llatí uns *auctores* de debò i reescrivien bàsicament a través de l'acte de digestió literària que implica la traducció als vulgars respectius, que al seu torn en resultaven ennoblits. Martorell, gràcies a ells i a uns quants traductors, ja es va trobar la feina feta.

JOSEP PUJOL

APÈNDIX I. Obres clàssiques i medievals més usades al «Tirant»

SÈNECA, *Tragèdies* (traducció catalana medieval)

[*Troades*: 3, 22, 107<sup>b</sup>, 472-5, 477]

[*Medea*: 109, 129-30, 174, 269, 477]

[*Thyestes*: 113, 726, 474-5]

[*Agamemnon*: 129, 132, 474]

Pujol 1995-96, Martínez 1998

OVIDI, *Heroides* (traducció catalana medieval)

[117, 119, 127, 155, 158, 161-3, 167, 170-1, 175-6, 178-80, 187-8, 208-9, 214-5, 217-8, 226, 230, 233, 236, 255, 258, 262, 268, 275, 279, 299, 319]

Hauf 1993b, Pujol 1997

Guido DELLE COLONNE, *Historia destructionis Troiae* (traducció catalana de Jacme Conesa)

[117-20, 123-5, 127, 129, 132, 149, 153-4, 156-7, 296-9, 308-9, 314-5, 335, 340]

Wittlin 1995, Pujol 1997

Giovanni BOCCACCIO, *Decameron* (text italià i traducció catalana medieval)

[Pròleg: 355]

[III 5: 271, 411-2]

[X 8: 277, 281, 331, 367-8, 370]

Riquer 1990, Renedo 1995-96, Pujol 1998

Giovanni BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammeta* (traducció catalana medieval)

[216, 268-72, 275-6, 281, 283-4, 286-90, 293, 295, 299, 311, 315-6, 319, 322-3, 336, 341-2, 399]

Pujol 1998. Annicchiarico 1998 i 1999

Giovanni BOCCACCIO, *Filocolo* IV14-72 [= *Questioni d'amore*]

[189, 201, 207-8, 212-3, 225]

Pujol 1999a

Juan RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, lletres pseudoovidianes

[154, 170, 173, 188]

Riquer 1990, Pujol 1997

Joan ROIS DE CORELLA

[*Història de Jàson i Medea*: 5, 10, 20, 23, 129, 170, 202, 325, 326, 339, 369, 446, 451, 467]

[*Lo jut de Paris* (Joan Escrivà): 3, 54, 445, 448, 450, 451, 482, 483]

[*Debat epistolar C. de Viana*: 15 (i), 183 (i), 323 (iii), 325 (ii), 400 (i), 428 (i), 468 (i)]

[*Història de Leànder i Hero*: 17, 240, 241, 269, 291, 338, 472, 473, 474, 485]

[*Plany dolorós de la reina Hècuba*: 22, 291, 360, 473, 479]

[*Lo jardí d'amor*, pròleg: 234]

[*Lamentació de Mirra*: 190, 208, 209, 210, 216, 217, 231, 246, 295, 301, 305, 382]

[*Lamentació de Narcís*: 217, 218, 299]

[*Lamentació de Tisbe*: 120, 210, 212, 234, (301)]

[*Lamentació de Biblis*: 238, 240, 242, 246, 247, 248, 260, 271]

[*Lletra consolatòria*: (55) / 402, 429, 444]

[*Lletres d'Aquil·les i Políxena*: 172, 187, 188, 246, 321, 331, 369]

[*Parlament en casa de B. Mercader*: 27 (Cèfalo i Proca), 185 (pròl. BM), 190 (pròl. JRC)]

[*Raonament de Telamó e Ulixes*: 188, 211, 218, 229, 337]

Riquer 1990, Garriga 1991, Miralles 1991, Hauf 1993a, Annicchiarico

1996, Guia 1996, i cf. Badia 1993, Cingolani 1995-96, Pujol 1995-96, Renedo 1995-96.

## APÈNDIX II. Exemples\*

1[Pujol 1997]

O com me tinch per malaventurat per ésser vengut ací, per ço com veig dos contraris star ensemps en una voluntat, qui deneguen lo dret a de qui és! (i) O cruel Tirant! ¿Per què dubtes morir, qui veus lo pare unit ab son consell contra la excelsa persona de sa filla? Que sia sotsmesa a hun moro enemich de Déu e de la nostra ley! [...] (ii) Ay, que yo veig ab la pensa allà hon ab lo cors no puch anar! O, missatger més cruel que los altres! Yo-t tenguí pres e, si tant hagués sabut que m'havies tant

(i) O cruel Deianira! per que duptes morir? (*Her.* IX, v. 164).

(ii) E vaix ab la pensa lla on no pusch anar ab lo cors [...] Mas tu, tremuntana, pus cruel que los altres forts vents, per que fas batalles contra mi ab deliberada pensa? O tramuntana! si no ho saps, sapias que no

\*Per tal d'evitar la sobreabundància de referències, ometo d'indicar la localització dels fragments de fonts del *Tirant* en les edicions o, en el cas de les *Heroïdes*, en el manuscrit; el lector és remès als treballs citats al començament de cada exemple.

enujar, no t'haguera perdonada la vida ni posat en llibertat. E donant-te de grat lo que tant desijaves, ¿per què fas tan cruels batalles contra mi ab pensa deliberada? O missatger, qui Abdal·là Salamó nomenar-te fas! Si est en recort com me diguist que havies amat e, si no u sabs, vull que u sàpies: que, encara que tu no cometes crueldat contra la senyora princessa, comets-la contra mi, qui tant de bé t'he fet. Què faries tu si no sabesses què és amor? Benaventurada cosa és la mort, qui dóna remey a tots los mals! (iii) Yo, donzelles, no sé qual és major dolor. Consellau-me vosaltres, d'ésser lunny o prop del que més ame. La sperança de la senyora princessa, ara que la tinch prop, m'escalfa per la flama qui m crema, mas aquest foch mou a mi sovint a làgremes de pena. E lo qui stà lunny, encara que tinga molta sperança, no l'escalfa tant la sperança com la flama, e per consegüent, la pena és més simpla e més larga, e lo qui és més prop crema més fort. E si la altesa vostra se'n va, la pena del desig que yo sentré com no us poré veure, serà tal com lo de Tàntalus, qui vol pendre les pomes que li fugen e seguir ab la boca l'aygua que li fuig. (iv) ¿E què resta, donchs, a mi que puga fer, si la magestat vostra se'n va? Que-m done yo mateix la mort. E serà senyal per lo qual yo seré cregut que sens ficció amava la celsitut vostra més que a mi mateix (c. 178, p. 424).

2 [Miralles 1991, Pujol 1997 i 1999a].

Tirant suplicà molt a la princessa que li fes gràcia [...], com sia senya de perfecció de bé.

(i) Car quant de major pobresa l'om és exit y entra en rica vida, tant aquella li és més graciosa. (ii) Segueix-se, donchs, la una per dolor, l'altra per amor, planyense e fan ab mi companyia, (iii) puix la sperança de mon propi delit se té per perduda, conexent la granea de vostra culpa. Per ço, vull recitar los meus ja passats mals, mas no los qui són per venir, (iv) car la terra, la mar e les arenes e tota natura de gents se enugen de sostenir e comportar lo meu aflegit cors. Mas, la certa sperança que del sdevenidor delit tenia, me feya oblidar la granea que amor en si porta. E per ço, qualsevulla pena que la magestat

fas crueltat a la mar, mas a mi. Que faeres si no sabesses ques es amor? Jatsia que sies tan freda, però tu no denegues en temps passat esser stada scalfada fortment per les amors de Oritza, filla de Oritheu, rey de Athenes. (Her. XVIII, vv. 30 i 37-40).

(iii) Jo no se si amaria mes esser remogut lunny de tot lo mon e haver de lunny la sperança de la mia dona, que ara, com ella es pus prop e m'escalfa per la flama, pus acostada a mi, e he tots temps la sperança e no la cosa. Jo tench quaix ab la mia ma ço que am: tan poca distància ha entre nos. Ha mesqui! Aquest acostament mou mi soven lagremes de penes. Lo desig que jo he de esser ab la mia amigua no es altra cosa sino tal com lo desig de Tantalus, qui vol pendre les pomes que li fugen e seguir ab la bocha la sperança de la aygua que li fuix. (Her. XVIII, vv. 175-182).

(iv) E que reste a mi que pugue fer si no que-m oïa? E la mort mia sera peniora o senyal per lo qual jo sere creeguda que era muller de Ercules. (Her. IX, vv. 149-150).

(i) E quanto di maggiore povertà è uscito e entrato in ricca vita, tanto quella gli è più graziosa. (*Filocolo* IV 33, 8). (ii) Seguasi dunque che l'una per dolore, l'altra per disio piangeva delle due donne. (*Filocolo* IV 24, 3). (iii) E puix la sperança de mon delit tengui del tot perduda, conexent la granea de ma culpa. (*Lam. Mirra* 296-297). (iv) e senti (...) querellar la terra, enujada de sostenir lo meu abominable cors. Mas, la certa sperança del esdeuenidor delit, me feya oblidar la granea de tan leig delicte, que qualseuol dolor que de tanta erra esperas, me paria poca en satisfacció de tanta glòria. (*Lam. Mirra* 257-262)

vostra a mi darà de fer-me tant sperar, me par poch en compensació de tanta glòria com yo sperava atényer. (v) E si la celsitut vostra volia admetre la mia demanda e no permetésseu que fos feta vana, (vi) coneixeria vostra altesa quanta és la fermetat mia, car una mateixa serà la fi de la mia vida e de la mia mort. E per ço no staré de dir davant Stefania lo efecte de la mia demanda e, encara, en presència de aquestes gentils dames, en stima de germanes mies, com amor me força les diga. (vii) E si de vós no us pren pietat, com vos dolreu de mi? E si a la vostra bellea no perdonau, qui trobarà en vós misericòrdia? De dos mals, lo menor és de elegir: ¿qual serà l'altre, puix la mort per menor elegesch? E no dubteu en res de dir-me lo que la celsitut vostra elegirà. (c. 208, p. 464).

3 [Miralles 1991 i Pujol 1997].

D'ací avant no vull pensar en les coses de present, sinó en les passades d'aquells que hom se pot servir, car (i) és natural condició, a la qual fugir és impossible, que nostre voler, si no en sobirà bé, terme no pot atényer. Si alguna cosa la donzella desija, encara que en stem sia mala, ab vel o ombra de bé lo tal nostre voler demana. Menyspreant matrimonis de grans reys, ne elegí jamés partir-me de l'emperador mon pare, car pensava la sua vellea ésser digna de ma servitut, ab tot que ell sovint me diu: «Carmesina, fes per manera, ans que yo partesca de aquesta present vida, ab molta alegria yo-t veja col·locada entre braços de cavaller que sia gloriós, car lo meu voler ab lo teu se concordarà, posat cars que sia strany o de la terra natural.» E moltes vegades me prenh a plorar de les benignes paraules que tostemps me diu y ell pensa que yo plore per temor de entrar en la més plasant que perillosa batalla, la qual sovint les honestes donzelles mostren tembre. Ell loa la mia casta vergonya, (ii) confia de la mia vida e la mia castedat fa a ell star segur, la bellea li fa temor. (iii) E moltes vegades, com yo só loada de bellea davant ell per los hulls de vosaltres, me enuge molt de hoyr-ho en sa presència, però no vull negar

(v) Elena, digne esser demandada ab gran treball, prech te que no vulles soferir que la mia sperança sia feta vana. (*Heroides* XVI, vv. 171-172).

(vi) Done tu mateixa a mi, e conexeras quanta es la fermetat de Paris. Una mateixa cosa sera fi de la mia vida e de la amor. (*Heroides* XVI, vv. 163-164)

(vii) Si de tu no has piatat, ¿com te doldras dels estranys? Si a la tua bellea no perdones ¿qui trobara en tu misericordia? E, si de dos mals lo menor es de elegir, ¿qual sera laltre, si la mort per menor elegexes? (*Lam. Mirra* 138-142).

(i) Es natural condicio, a la qual fogir es impossible, que nostre voler, sino en sobiran be, terme no pot atenyer; e si alguna cosa desijam, encara que en estrem sia mala, ab vel ho hombra de be nostre voler la desija. [...] e, menyspreant matrimonis de prínceps e reys, no elegi james partirme de mon pare; car pensaua la sua bellea esser digna de ma servitut, ab tot que ell souint me deya: «O, Mirra! puix la tua edat de bells nets me fa promesa, e la tua bellea contrasta als frets vots de Diana, digues me a qui seràs contenta liurar los teus honrats talems.» Mas yo callant, per la mia cara, de vergonya colorada, cahien lagremes semblants a fonts corrents sobre fresches roses; e pensaua Sinaras yo ploras, per temor de entrar en la mes plaent que perillosa batalla, la qual, souint, les honestes donzelles mostren tembre; e lohant la mia casta vergonya, ab les sues mans sechaua [...]. (*Lam. Mirra* 15-36).

(ii) Ell tem de la belesa mia, confia de la mia vida; la mia castedat fa aquell segur, la mia belesa li fa temor. (*Heroides* XVII, vv. 172-174).

(iii) La fama de la nostra belesa es a nos càrrech, car d'aytant com pus fermament

no-m fos placent ésser tal com mejutjau.  
(c. 209, ps. 465-466).

4. [Pujol 1997 i 1998]

(i) E l'altre dia se senyia sobre viu. E què us dir 'é d'esta ventura? Ja la sua boca forçada prenia poques viandes, lo dormir no li era placent e la nit li paria hun any, e jatsia ella dolor sentís, e lo meu cor lamentava, la color era absentada de la sua cara, magrea havia debilitats los seus membres.  
(ii) Quantes e de quines erbes só anada a cullir e ab ardida mà les hi é posades per destroyr lo prenyat del seu ventre, de molta infàmia digne! (iii) Ay trista, que lo mesquí pes punit per lo meu peccat! E lo seu cors no soterrat, sinó per lo riu avall, ha fet son viatge. (iv) Què podia yo altra cosa fer que millor fos perquè tal nét no pervengués davant la vista de l'emperador son avi? Ella pren lo delit, si dir-se pot, e yo porte la culpa.

(v) [...] E yo moltes voltes li dich: 'Filla mia, ara és temps de reestir a tan gran mal. Lansa de tu tota manera de viltat e amor corrupta, e segura restaràs e vencedora. E pots veures, ma filla, si l'altea del parentat teu e la fama de la virtut tua, e la flor de la bellea e la honor del món present, e totes les altres coses que a donzella de tanta dignitat pertanyen, te deuen ésser cares i sobretot la gràcia de un tal enamorat qui-t desija més servir e amar com a muller que a totes les dones del món. E per aquest negre perdre'l desiges? Car plaure no-t deu, e pens que de ací avant no-t plaurà si sàvia est, majorment si ab tu mateixa te conselles. Doncs, obliada los falsos dekits permesos a la sutze sperança. lansa-los fora de tu.» (c. 268, p. 578).

5 [Martínez 1998].

O antiga ira! Sies certa hon que vages yo-t seguiré protestant que serà tota pietat a part posada, e yo procehiré en la benaventurada obra ja per mi començada perquè no perda lo premi e virtut de la mia gloriosa fama. Doncs, per què tant tarde? Que dubtar no dech en res, car poderosa e destra só per acometre semblant maldat e major que no

som per la vostra bocha loades de belesa, d'aytant Menalau pus justament ha temor. La gloria de la mia belesa, de la qual segons que ara es en mi he plaer, es dampnatge a mi. (*Heroides* XVII, 167-169).

(i) La color era fugida de la mia cara, magresa havia aprimats los membres meus, la mia bocha forçada prenia poques viandes, lo dormir no-m era dolç e la nit era a mi un any. (*Heroides* XI, vv. 27-30).

(ii) Quines erbes son ne quantes medicines que la mia nodriça no me portas e les me posas dejus ab ma ardida, e aço per tal que lo prenyat que nexia fos foragitat del meu ventre. (*Heroides* XI vv. 39-42).

(iii) Ay lassa! Lo mesquí es ponit per lo meu peccat. (*Heroides* XI, v. 110).

(iv) e lo criminos part deu esser amagat als seus vulls. (cf. *Heroides* XI, v. 66).

(v) Ara és temps de risistir ab poca força, per ço que qui en lo prinsipi contraste, foragita lo vilan amor e segur roman vençador [...] Garde sí a la altesa del teu perentat e a la gran fama de la tua virtut, la flor de la tua ballesa, la honor del món present, e totes aquelles altres coses que a dona noble deuen ésser cares, e sobre tot la gràcia del teu marit, de tu tant amat e tu de ell: per aquest sol deus perdre tots los desigs teus. Sertes voler no-u deus ne crech que ho vullés, si sàvia ab tu matexa te concelles. Donques, per Déu, reté e los falsos delits promesos de la sutza sperança foragite'ls e ab ells la presa furor. (*Fiammetta*, I 15, 467-469 i 477-487)

O yra antiga!, sàpies que yo-t seguiré on que vages, postposant tota pietat. (*Medea* 1467-68).

Prossegueix la benaventurada obra que has començada. (1396).

E donchs, per què tragues tant? Per què dubtes? Poderosa est a fer ço que-t vols. (1518-1519).

aquesta. E altra cosa no'm dol, per dar compliment a mon delit, com dies ha no comencí a fer hun tan singular acte. (c. 269, p. 580)

6a [Pujol 1998]

Per què, obre los ulls de l'intel·lecte e regonex-te, dóna loch a la rahó, desvia e refrena lo desijós apetit de anar en terra strana e vullés despendre lo temps en tals cavalleries qui aumentaran lo teu stat, honor e fama. E a tu no és cosa convenient ni honesta que en anar-te'n te dispongues, encara que fosses cert de atényer hun gran heretatge, car tu fugir-ne deuries si guardes lo que la vera amicícia requir. (c. 368, p. 715)

6b

Tirant, obre los ulls de l'enteniment en la gran desventura que't spera e, reconexent-te, dóna loch a la rahó e desvia e refrena de desijosos apetits, temprá los volers no savis en altres obres, endreça los teus pensaments e resesteix en aquest principi de libidinosa voluntat, car les leys de amor són de major força que no algunes altres. Eles rompen, no solament aquell[es] de la amistat, mas encara les divines que poden ésser dites, de marit e de muller. (c. 281, p. 595).

6c

E si te'n stàs per temor o vergonya del rey, no u deuries fer, car lo vencedor excel·leix tostemps al vençut, com certa cosa sia, e sovint s'esdevé, que major força tenen les leys de amor que negunes altres, qui rompen no solament les de la amistat, mas les divines. ¿E no sabs tu bé que amor és la pus fort cosa del món, que als savis fa tornar folls e als vells fa tornar jóvens, als richs fa tornar pobres, als avars fa tornar liberals, als trists fa tornar alegres e rients, e als alegres fa tornar trists e plens de pensaments? E moltes voltes s'esdevé lo pare amar a la filla e lo germà a la germana. (c. 331, p. 695).

Apri gli occhi dello' ntelletto e te medesimo, o misero, riconosci; dà luogo alla ragione, raffrena il concupiscibile appetito, tempera i disideri non sani e a altro dirizza i tuoi pensieri; contrasta in questo cominciamento alla tua libidine e vinci te medesimo mentre che tu hai tempo. Questo non si conviene che tu vuogli, questo non è onesto; questo a che tu seguir ti disponi, eziandio essendo certo di giugnerlo, che non se', tu il dovresti fuggire, se quello riguardassi che la vera amistà richiede e che tu dei. (*Decameron* X 8, 14-15).

Le leggi d'amore sono di maggior potenza che alcune altre: elle rompono non che quelle della amistà ma le divine. Quante volte ha già il padre la figliuola amata, il fratello la sorella, la matrigna il figliastro? (*Decameron* X 8, 16).

Tirant, hun dia, venint a la porta de la cambra de la princessa, trobà a Plaerdemavida e demanà-li què feya la senyora princessa. E ella, responent, dix:

—Ay, en beneit! Per què u voleu vós saber, què fa ma senyora? Si fósseu vengut més prest, en lo lit la haguéreu trobada. E si vós la haguésseu vista axí com yo, la vostra ànima stiguera en glòria perdurable. (i) E aquella cosa que és amada, quant més se veu més se delita. E per ço yo crech que molt major delit porta lo mirar que no fa lo pensar. Entrau, si voleu, car ja la trobareu vestida ab son brial. Grata's lo cap e pruenli los talons, (ii) puix lo temps se alegra e dels nostres desigs alegre judici se demostra. Per semblant nos alegram totes. E per ço us vull rahonar del meu sdevenidor desig. Per què no ve ab vós lo meu Ypòlit? Car ab ulls de dolorosa pensa sovint lo veig. (iii) Cosa és molt dura de pensar e dolch-me dins mi mateixa (iv) per ço que negun bé present se deu per sdevenidor leixar, ne tampoch pendre mal per sdevenidor bé.

—Donzella —dix Tirant—, yo us prech per gentilea me vullau dir ab tota veritat si la senyora emperadriu mala sort la hauria dins portada, o altra persona de qui yo m'aja a recelar. E per ço vos deman consell e ajuda, e no és neguna denegar-lo-m dega.

—Yo a la senyoria vostra —dix Plaerdemavida—, no diria una cosa per altra, car equal seria en los dos lo càrrech: vostra marcé per venir e yo per dexar-vos entrar. (v) E yo bé sé que la princessa no vol que l'amor que vós li portau sia sens algun mèrit. (vi) E per ço com vos conech appetit gran de la cosa desijada, volria-us-hi poder ajudar, car qui desija e no pot lo seu desig complir, està en pena. E neguna cosa no és més laugera de perdre que aquella la qual sperança més avant no permet tornar.

[...]

(vii) —A tu engana lo parer —dix la princessa—, car yo no só tan alta en perfecció com tu dius, sinó que bona voluntat t'ho fa dir, car la cosa, quant més

(i) —Quella cosa ch'è amata —rispose la donna —quanto più si vede più diletta: e però io credo che molto maggior diletto porga il riguardare che non fa il pensare. (*Filocolo* IV 61, 1).

(ii) E poi che il tempo si rallegra, e de' nostri desiderii lieto indizio ci dimostra, e noi similmente ci ralleghiamo; [...] e raggionando, del nostro futuro viaggio ci proveghiamo passando tempo. (IV 14, 2)

(iii)—Molto m'è duro a pensare [...] (IV 25, 1)

(iv) però che niun bene presente si dee per lo futuro lasciare, né pigliare male per futuro bene è senno. (IV 64, 1).

(v) ma a te ha ella la sua donata quasi in luogo d'ultimo congedo, non volendo, come villana, che l'amore che tu l'hai portato sia sanza alcun merito. (IV 19, 7).

(vi) con ciò sia cosa che chi il suo disio ha d'una cosa disiderata avuto, molto si debbia più nell'animo contentare, che chi disidera e non può il suo disio adempiere. Apresso, niuna cosa è più leggiera a perdere che quella la quale speranza avanti più non promette di rendere. (IV 25, 1-2).

(vii) —E' v'inganna il parere —disse la reina alla bella donna—, però che amore ha questa natura, che quanto più si ama, più si disidera d'amare. (IV 50, 1) (*cf.* IV

se ama, més se desija amar. (viii) Per bé que sia vestida d'un negre vestiment, sots honest vel só ligada, (ix) e aquella flama que als teus ulls de mi resplandeix és amor, car per la vista lo virtuós se contenta. (c. 189, ps. 438-440)

46, 1: —Molto t'inganna il parer tuo, —rispose la reina—, e di ciò non è maraviglia, però che tu se', secondo il nostro conoscimento, più ch'altro innamorato, e senza dubbio il giudizio degli innamorati è falso.)

(viii) Vestita di bruni vestimenti sotto onesto velo sedea apresso costui una bella donna [...] (IV 39, 1).

(ix) Quella amorosa fiamma che negli occhi ne luce e il nostro viso ognora adorna [...] (IV 38, 1).

## BIBLIOGRAFIA CITADA

ANNIACCHIARICO 1996

Annamaria ANNICCHIARICO, *Varianti corelliane e «plagi» del «Tirant»: Achille e Polissena* (Fasano di Brindisi, Schena Editore, 1996).

ANNIACCHIARICO 1998

—, «Voglia di pathos» e un'altra «connexió»: *Fiammetta e Corella nel «Tirant lo Blanc»*, «Caplletra», 24, ps. 25-44.

ANNIACCHIARICO 1999

—, *Presenza e presenza-assenza di madonna Fiammetta e di Corella nel «Tirant lo Blanc»*, dins V. MARTINES (ed.), *Estudios sobre Joan Roís de Corella* (Alcoi, Marfil, 1999), ps. 55-69.

BADIA 1993

Lola BADIA, *El «Tirant» en la tardor medieval catalana*, dins *Actes del Symposion Tirant lo Blanc* (Barcelona, Quaderns Crema, 1993), ps. 35-99.

BUTINYÀ 1990

Júlia BUTINYÀ, *Una nova font del «Tirant lo Blanc»*, «Revista de Filologia Románica», 7, ps. 191-6.

CINGOLANI 1995-96

Stefano M. CINGOLANI, *Clàssics i pseudo-clàssics al «Tirant lo Blanc»*, «BRABLB», XLV, ps. 361-88.

CINGOLANI 1998

—, *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest* (València, 3 i 4, 1998).

GARRIGA 1991

Carles GARRIGA, *Caldesa i Carmesina: Roís de Corella plagiat en el «Tirant lo Blanc»*, «ELLC», XXIII, ps. 17-27.

GUIA 1996

Josep GUIA, *De Martorell a Corella. Descobrint l'autor del «Tirant lo Blanc»* (Catarroja-Barcelona, Afers, 1996).

- GUIA 1998 —, *Fraseologia i estil. Enigmes literaris a la València del segle XV* (València, 3 i 4, 1998).
- HAUF 1993a Albert G. HAUF, «*Tirant lo Blanc*: algunes qüestions que planteja la connexió corelliana, dins *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant/Elx, 9-14 de setembre de 1991)* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993), ps. 69-116.
- HAUF 1993b —, *Tres cartes d'amor: contribució a l'estudi del gènere epistolar en el «Tirant lo Blanc»*, dins *Actes del Symposion Tirant lo Blanc* (Barcelona, Quaderns Crema, 1993), ps. 379-409.
- HAUF i ESCARTÍ 1990 Albert G. HAUF i Vicent Josep ESCARTÍ (eds.), Joanot MARTORELL, *Tirant lo Blanch*, 2 vols. (València, Generalitat Valenciana, 1990).
- MARTÍNEZ 1998 Tomàs MARTÍNEZ, *Un clàssic entre clàssics. Sobre traduccions i recepcions de Sèneca a l'època medieval* (València i Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998).
- MIQUEL I PLANAS 1914 Ramon MIQUEL i PLANAS (ed.), *Llibre anomenat Valeri Màxim dels dits y fets memorables. Traducció catalana del XIVè segle per frare Antoni Canals*, 2 vols. (Barcelona, Biblioteca Catalana, 1914).
- MIQUEL I PLANAS 1916 Ramon MIQUEL i PLANAS (ed.), *Les Histories troyanes de Guiu de Columpnes traduïdes al català en el XIVè segle per en Jacme Conesa* (Barcelona, Biblioteca Catalana, 1916).
- MIRALLES 1991 Carles MIRALLES, *Raons de Mirra en boca de Carmesina (Encara un altre plagi de Rots de Corella en el «Tirant lo Blanc»)*, «ELL.C», XXIII, ps. 5-16.
- MIRALLES 1998 —, *Corella i el «Tirant»: qüestions d'intertextualitat*, «Caplletra», 24, ps. 67-80.
- PUJOL 1995-96 Josep PUJOL (1995-96), *El desenllaç tràgic del «Tirant lo Blanc», «Les troianes» de Sèneca i les idees de tragèdia al segle XV*, «BRABLB», XLV, ps. 29-66.
- PUJOL 1997 —, *De Guido delle Colonne a l'Ovidi epistolar. Sobre el rendiment narratiu i retòric d'unes fonts del «Tirant lo Blanc»*, dins T. MARTÍNEZ (ed.), *De literatura i cultura a la València medieval* (=«Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura», VIII), ps. 133-74.
- PUJOL 1998 —, «*Micer Johan Bocaci*» i mossèn Joanot Martorell: presències del «*Decameron*» i de

- PUJOI. 1999a  
 la «Fiammetta» al «Tirant lo Blanc»,  
 «Llengua & Literatura, 9, ps. 49-100.
- , *Boccaccio al «Tirant lo Blanc»: les «questioni d'amore» del «Filocolo» (IV 14-72)*, dins S. FORTUÑO i T. MARTÍNEZ (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)* (Castelló, Universitat Jaume I, 1999), vol. 3, ps. 181-97.
- PUJOL 1999b  
 —, *Poets and Historians in «Tirant lo Blanc». Joanot Martorell's Models and the Cultural Space of Chivalresque Fiction*, dins Arthur TERRY (ed.), *Tirant lo Blanc: New Approaches* (Londres, Tamesis Books, 1999), ps. 29-43.
- RAMOS 1995  
 Rafael RAMOS, «*Tirant lo Blanc*», «*Lancelot du Lac*» y el «*Llibre de l'orde de cavalleria*», «*La Corónica*», 23, ps. 74-87.
- RENEDO 1995-96  
 Xavier RENEDO, *Raó i intuïció en Plaerdemavida*, «BRABLB», XLV, ps. 317-60.
- RIQUER 1990  
 Martí de RIQUER, *Aproximació al «Tirant lo Blanc»* (Barcelona, Quaderns Crema, 1990).
- RIQUER 1992  
 —, «*Tirant lo Blanch*», *novela de historia y ficción* (Barcelona, Sirmio, 1992).
- SIVIERO 1997  
 Donatella SIVIERO, «*Tirant lo Blanch*» e la tradizione medievale. *Echi testuali e modelli generici* (Soveria Mannelli - Messina, Rubbettino, 1997).
- VELLI 1995a  
 Giuseppe VELLI, *Petrarca - Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura* (Padua, Antenore, 1995 [1ª ed. 1979]).
- VELLI 1995b  
 —, *Memoria*, dins Renzo BRAGANTINI i Pier Massimo FORNI (eds.), *Lessico critico decameroniano* (Torí, Bollati Boringhieri, 1995), ps. 222-48.
- VILLALMANZO 1995  
 Jesús VILLALMANZO, *Joanot Martorell. Biografia il·lustrada y diplomatario* (València, Ajuntament de València, 1995).
- WITTLIN 1980-89  
 Curt WITTLIN (ed.), Brunetto LATINI, *Llibre del tresor*, 4 vols. (Barcelona, Barcino, 1980-89).
- WITTLIN 1995  
 —, *La influència lingüística de la traducció catalana de les «Històries troianes» sobre el «Tirant lo Blanc»*, dins el seu *De la traducció literal a la creació literària* (València i Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana /Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995), ps. 193-202.