

Un projecte cinematogràfic inacabat: *El Caballero Tirante el Blanco* i *Tirante en Constantinopla* de Maria Aurèlia Capmany i Josep M. Forn¹

An unfinished film project: *El Caballero Tirante el Blanco* and *Tirante en Constantinopla* by Maria Aurèlia Capmany and Josep M. Forn

Josep-Vicent Garcia Raffi
ELCIS-UV / CEDID-UAB
(Universitat de València)

RESUM

A finals dels anys setanta la productora de Josep Maria Forn va guanyar un concurs de TVE para rodar l'adaptació de *Tirant lo Blanc* en una sèrie televisiva. Els guions eren escrits pel mateix director i l'escriptora Maria Aurèlia Capmany que ja havia adaptat anys abans dues vegades la novel·la al teatre. El complicat procés de producció va suposar un retard permanent del rodatge (que mai no va produir-se) i uns canvis en la reescriptura dels guions organitzats en una o dues pel·lícules, en un altre tipus de sèrie i en les traduccions a diferents llengües, tasca que va durar més de vint anys. Estudiem la segona de les reescriptures, a les primeries de la dècada dels vuitanta, quan van adaptar els guions primers en català a dues pel·lícules en espanyol: *El Caballero Tirante el Blanco* i *Tirante el Blanco en Constantinopla*.

PARAULES CLAU

Cinema i literatura, Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Forn, *Tirant lo Blanc*, adaptació, autotraducció.

ABSTRACT

In the late seventies, Josep Maria Forn's production company won a TVE competition to shoot the adaptation of *Tirant lo Blanc* into a television series. The scripts were written by Forn and the writer Maria Aurèlia Capmany, who had already written two theatrical versions of the novel. The complicated production process delayed the filming and made it impossible at the end, and the changes in the rewriting of scripts ended up in the projects of one or two films, in another type of series, and in translations into different languages, a task that lasted more than twenty years. We study the second of the rewritings, in the early eighties, when the first scripts in Catalan were adapted into two films in Spanish: *El Caballero Tirante el Blanco* and *Tirante el Blanco en Constantinopla*.

1. El present treball s'ha beneficiat de la subvenció a Grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 per al projecte *Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)*.

KEYWORDS

Cinema and literature, Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Forn, *Tirant lo Blanc*, adaptation, self-translation.

Rebut: 1/9/2023

Acceptat: 15/10/2023

*Al meu germà Xavier
per tantes complicitats,
per tanta generositat*

1. Introducció: de la novel·la de Martorell al cinema de Forn

La literatura ha nodrit un gran percentatge de produccions de la història del cinema siga amb interès artístic o comercial, o ambdós. Les adaptacions, per tant, apareixen amb el naixement del cinematògraf. Després d'uns primers intents a finals del segle XIX, a partir del 1906 els préstecs de la literatura en el cinema es generalitzen. L'adaptació no només hi constitueix una pràctica recurrent, si no que a més a més, a mesura que ha avançat la tècnica cinematogràfica, ha anat perfeccionant els seus procediments. La versió en cinema o les adaptacions al còmic són les que ofereixen un recorregut *intermedial*. Les aventures de la «mina d'or gairebé inesgotable» (Capmany, 1989: 7) —segons anomenava Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) el *Tirant lo Blanc*— per rodar una pel·lícula o una sèrie Josep Maria Forn (1928-2021) van ser inacabables i amb un final frustrant. Més de vint anys van intentar rodar l'adaptació de la novel·la de Martorell sense èxit.

A finals de 1979, el Ministeri de Cultura havia aprovat una sèrie d'ajudes a projectes cinematogràfics sobre obres literàries. N'hi havia dues catalanes: *La plaça del diamant* de Francesc Betriu i *Tirant lo Blanc* de Josep M. Forn. Casualment en aquell concurs s'havia presentat altre *Tirant lo Blanc* dirigit per Vicente Aranda (el director que finalment va dirigir la versió cinematogràfica de la novel·la en 2006) que en aquell moment fou descartada:

Vam enviar aquest projecte a TVE quan va sortir aquell famós concurs dels mil tres-cents milions. TVE col·laboraria amb la indústria cinematogràfica espanyola i va crear aquest concurs. Nosaltres vam enviar el nostre projecte però Josep Maria Forn també ho va fer. Hi havia dos *Tirant lo Blanc*. I va guanyar el de Forn. La producció no es va posar mai en marxa i ignoro les raons per les quals Forn no la va tirar endavant. El fet és que jo vaig renunciar a aquesta adaptació. (Tió, 1984: 35)

En aquella primera i última vegada que es va convocar aquest tipus de concurs d'obres bàsicament de contingut literari adaptades al cinema se'n van seleccionar els següents títols, alguns dels quals hem pogut veure a la pantalla i altres que no van arribar mai a bon port com el treball de Forn: *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, *La colmena*, *Crónica del alba*, *Los gozos y las sombras*, *Juanita la larga*, *El mayorazgo de Labraz*, *El obispo leproso*, *Las pícaras*, *El sombrero de tres picos*, *Las sonatas*, *Vísperas del silencio* i les esmentades *La plaça del diamant* i *Tirant lo Blanc*. A més, els guions originals de *Dedicatoria*, *Picasso*, *Ramón y Cajal* i *Viriato* (Comas, 2012: 284).

A partir d'aquell moment, Josep Maria Forn comença un llarg camí per intentar portar endavant el projecte audiovisual. Tenim dues etapes lligades a la producció que afecten la reescriptura i l'organització dels guions:

- a) La del primer projecte lligat a TVE —anys vuitanta— en què es planteja rodar una sèrie o minisèrie per a televisió o una o dues pel·lícules. Forn dirigeix Producciones Teide i no surt endavant cap dels dos projectes.

b) La proximitat del cinc-cents aniversari de l'edició de la novel·la (1490-1990) va originar un altre intent de producció entre les televisions catalanoparlants (TV3 i Canal-9), les Generalitats valenciana i catalana i, fins i tot, l'Ajuntament de Gandia. Forn ja havia fundat Films de l'Orient. L'any 1991 va morir Capmany però Forn va seguir amb el projecte sense haver aconseguit reeixir quan va faltar en 2015.

En aquesta reescriptura del *Tirant lo Blanc* per al cinema o la televisió, estigué des del primer moment Maria Aurèlia Capmany. Al llarg de quaranta anys, l'escriptora va reescriure, adaptar la novel·la al teatre (amb dues versions: una infantil i una altra per adults i amb alguna intertextualitat en el seu teatre de cabaret), al cinema (com veurem ara mateix), a la LIJ (amb un llibre il·lustrat per Manuel Boix) i un còmic (amb Andreu Martín com a guionista i dibuixos de Jaume Marzal). Per a Maria Aurèlia Capmany, les diferents versions «han significado para mí una nueva lectura, cada vez más intensa, cada vez más admirada, cada vez más convencida de que la novela de Martorell y Galba, como todas las obras geniales, posibilitan múltiples lecturas, ya que en ellas vamos encontrando cada vez nuevos caminos de comprensión» (1990: 10).

Per tant, a finals dels anys setanta la productora de Josep Maria Forn va oferir-li un nou treball de guionista per al *Tirant lo Blanc* cinematogràfic. Al festival de teatre Grec de Barcelona de 1976 Josep Anton Codina havia dirigit el *Tirant lo Blanc* —amb el text que havia adaptat Capmany en 1971 per a l'estrena a València i per encàrrec de Joan Fuster—, que va tenir un gran èxit que va continuar en la gira posterior organitzada per la Caixa de Pensions per Catalunya.



Fig. 1. Tirant a Sicília. Dibuix de Fabià Puigserver (c. 1980). Arxiu Josep M. Forn.



Fig. 2. Reina de Sicília. Dibuix de Fabià Puigserver (c. 1980). Arxiu Josep M. Forn.

2. La col·laboració intensa entre dos creadors madurs

En aquells moments, Josep Maria Forn ja tenia una carrera consolidada com a cineasta i productor i Capmany ja havia publicat més d'una desena de llibres que anaven des del teatre a la narrativa, de l'assaig a la traducció. Per tant, ens trobem uns creadors amb una bona experiència que col·laboren en un projecte en el qual creuen. A finals dels setanta i principis dels vuitanta trobem referències al treball conjunt en notícies i entrevistes a la premsa catalana. La primera referència que hem pogut localitzar sobre el guió del *Tirant lo Blanc* per al cinema de la mà de Josep Maria Forn apareix a l'any vuitanta quan Capmany explica en una entrevista que està «preparant lentament i amb passió un serial “gros” amb en Josep M. Forn amb l'edició del *Tirant lo Blanc* del 1947, que és la que tinc més anotada» (Capmany, 1980: 27). Era el seu tercer intent d'adaptar la novel·la de Martorell i Galba. Capmany en farà més referències però amb un canvi de format del projecte: «És un llargmetratge, aprovat, per a ser passat per la televisió, però sense solució immediata per problemes de contractació. Treballo en el guió sobre l'edició de Martí de Riquer i haig de dir que, amb Josep Maria Forn, hi treballo molt de gust» (1980: 27).

Forn fou un cineasta conegut tant per la llarga filmografia (dèsset pel·lícules com a realitzador entre 1955 i 2015), en què figura una de les peces clau de la història del cinema català, *La piel quemada* (1967) —una immersió crua i directa en la realitat dels immigrants de l'època que contraposa dos fenòmens sociològics contemporanis: l'arribada massiva d'immigrants de l'Espanya rural i l'incipient turisme internacional—, com per la tasca de productor que ha fet possibles treballs d'importants directors del cinema català com ara Antoni Ribas (*La ciutat cremada*, 1976), Ventura Pons (*Ocaña, retrat intermitent*, 1987) o Joaquim Jordà (*Un cos al bosc*, 1996). Forn va fer un esforç constant per superar les limitacions del nostre cinema: des dels seus inicis en el cinema policíac barceloní dels anys cinquanta a la voluntat autoral o la vocació de país del seu cinema històric: *Companys, procés a Catalunya* (1979) o *El coronel Macià* (2006).

El 1975 fou fundador i president de l'Institut de Cinema Català; entre 1987 i 1991, director del Departament de Cinematografia de la Generalitat de Catalunya; i el 1994, president del Col·legi de Directors de Cinema de Catalunya. Productor primer de Producciones Cinematográficas Teide (que va «congelar» en 1985 després dels problemes econòmics de la comèdia de Joan Francesc Solivellas *Un, dos, tres... ensaïmades i res més*) i després de Films de l'Orient (fundada en 1994), productora de la qual controlava un 60% de les accions. El projecte del *Tirant lo Blanc* es va allargar en el temps pels problemes amb la producció i Forn va continuar amb la seua carrera com a director als anys noranta amb pel·lícules com *Ho sap el ministre?* (1990) o *Subjúdice* (1998). El 2015 s'acomiadava del cinema amb *El somni català*, un assaig audiovisual que recorre la història de Catalunya i l'evolució del sentiment nacional a partir d'imatges d'arxiu i d'escenes de la seua mateixa filmografia.

Quan Maria Aurèlia Capmany entra a col·laborar-hi, ja té una sòlida carrera literària que havia començat en 1947, quan és finalista del premi Joanot Martorell amb la novel·la *Necessitem morir*, i abasta tots els gèneres: narradora —*El cel no és transparent*, *L'altra ciutat* (1955), *Betúlia* (1956), *El gust de la pols* (1962), *Un lloc entre els morts*, premi Sant Jordi de 1968, *Feliçment jo sóc una dona* (1969)—, dramaturga —relacionada amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i l'Escola de Teatre Adrià Gual i amb obres com ara *Tu i l'hipòcrita* (1959) o *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1971), amb Xavier Romeu, o les obres de cabaret o els espectacles per a La Trinca escrites amb el seu company l'escriptor Jaume Vidal Alcover—, assagista —especialment sobre la situació de la dona—, articulista a la premsa catalana, traductora i aviat seria regidora del PSC (Partit dels Socialistes de Catalunya) a l'Ajuntament

de Barcelona amb l'alcalde Pasqual Maragall. Havia rebut diversos premis i havia estat professora en diversos centres educatius i presidenta del Pen Club Català. A la dècada dels vuitanta —temporalment lligada a les adaptacions del *Tirant*— continua escrivint i publicant amb assiduitat: *Lo color més blau* (1982), el llibre de memòries *Mala memòria* (1987), i la novel·la per a joves *Larialla del mirall* (1989).

3. La dificultat de la producció i la reescriptura constant dels guions

La producció audiovisual del *Tirant lo Blanc* era molt costosa i amb la subvenció de TVE no hi havia suficient per a començar el rodatge i es retardava contínuament l'inici. El projecte va canviant de format segons les exigències de la producció: ara una sèrie, ara una pel·lícula, ara dues pel·lícules reconvertides en minisèries televisives: «Crec que això serà factible el 1987. Es tracta de fer el film en dues parts, de dues hores de durada cada una, convertibles en una minisèrie televisiva de cinc capítols. La primera pel·lícula es titularà *El cavaller Tirant lo Blanc* i la segona, *Tirant lo Blanc en Constantinoble*» (Tió, 1986: 35).

Aquesta inestabilitat en la producció dels diferents projectes audiovisuals, amb una indecisió constant per part d'organismes oficials i productores, va suposar també variacions en els guions i uns replantejaments en l'escriptura que va afectar el treball dels dos autors. Es reescribia (amb traduccions incloses) en funció de la possible producció proposada.

Pel que fa a la primera etapa cronològica del projecte que afecta l'escriptura dels guions i els inicis de la producció filmica va haver-hi canvis de seguida perquè:

En principi [era] la producció de set capítols de cinquanta-cinc minuts de durada cadascun, rodats en setze mil·límetres per a ser passats per televisió. La fórmula final serà però, segons l'acord assolit amb Martín de Blas, la producció per Produccions Cinematogràfiques Teide al 20 % i RTVE al 80%, [de dos] llargs-metratges de dues hores de durada cadascun, en trenta-cinc mil·límetres per a ser exhibits en els locals cinematogràfics. Però, a més, també es contempla l'exhibició televisiva d'aquestes dues pel·lícules que, per contracte, no es produirà fins dos anys després aproximadament de la seva exhibició cinematogràfica. (Abril, 1981: 26)

El títol de la sèrie fou *Tirant lo Blanc* i el de les dues pel·lícules: *El Caballero Tirante el Blanco* i *Tirante el Blanco en Constantinopla*. La llengua de l'escriptura fou el català per a la sèrie de televisió i de l'espanyol —i el català posteriorment— per a les dues pel·lícules. La dècada dels vuitanta va anar avançant i no es resolien els problemes de producció. Forn era molt explícit de com estava de preparat el projecte de les dues pel·lícules:

Tengo los guiones en catalán, castellano, francés, italiano e inglés, como también los bocetos de vestuario, que ha realizado Fabià Puigserver. Y cuento con el asesoramiento de la mayor autoridad sobre *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, el doctor Martín de Riquer. [...] El primer guion comprende desde el principio del libro hasta que Tirant lo Blanc llega a Constantinopla, es decir, la iniciática del caballero, sus aventuras en Sicilia, las justas y torneos... Es una película totalmente blanca, de caballerías y para todos los públicos. La segunda parte, que es la más conocida, los amores con Carmesina, sería una película incluso picante, donde se cuenta todo lo que ocurre en la corte de Constantinopla. Estas dos películas, con una duración aproximada de dos horas cada una, pueden ser estrenadas como sendos largometrajes, que después —con algunas modificaciones— se transforman en cinco capítulos para televisión de 55 minutos cada uno. Es decir, en una miniserie, el formato que actualmente se ha impuesto en todas las televisiones. Este es el proyecto,

ya que realizar dos películas resulta prohibitivo. El complemento de la serie televisiva es mucho más viable. (Bonet, 1988: 41)²

Pel que fa a la segona etapa, lligada a la celebració del cinqué centenari de la publicació de la novel·la i amb la celebració institucional d'un any *Tirant lo Blanc*, renaix amb força la consecució del projecte audiovisual, «un dels més ambiciosos de la història del cinema català. Es tracta de la realització d'una sèrie de televisió, de sis capítols d'una hora i un llargmetratge sobre la popular novel·la de cavalleria de Joanot Martorell» (Salvà, 1990: 38).

Semblava tot lligat, perquè informacions periodístiques anuncien que el film seria estrenat la tardor del 1991, mentre que la sèrie que ara ja constava de tretze capítols de mitja hora seria emesa durant el 1992. Eren produccions independents i volia evitar-se que el llargmetratge no fora una reunió d'algunes seqüències de la sèrie. Hi ha novetats en la producció perquè es buscava coproduir amb França i Itàlia. Els escenaris pensats per a la filmació eren Carcassona, Morella, Peníscola i Barcelona, tant en exteriors com d'estudi. Durant aquest procés d'intentar rodar el *Tirant lo Blanc* sempre la producció fou el major entrebanc: en els primers *plannings* de producció, el cost previst per a la sèrie de televisió era de 280 milions, però als anys noranta els costos aproximats se situaven entre 800 i 1000 milions.

Passada la commemoració oficial de l'any Tirant, el degoteig de referències a Forn i el seu projecte (ara sèrie, ara pel·lícules) va continuar, però el fet que ocupe un càrrec polític a la Generalitat de Catalunya (1987-1991), que rode dues pel·lícules noves i que Vicente Aranda sí que poguera filmar la seua antiga proposta del *Tirante el Blanco* (2006) amb productors anglesos, va significar que es convertís en un projecte inacabat per a Josep M. Forn i la seua productora.³

Aquest segon moment cronològic de la producció, obri un dubte autoral pel que fa a la reescriptura del guionatge. Sempre en les referències periodístiques o en entrevistes amb Josep Maria Forn apareix el nom de Maria Aurèlia Capmany com a guionista. La malaltia de l'escriptora i la mort prematura el 2 d'octubre de 1991 obri alguna novetat en les referències a l'equip de la pel·lícula amb la incorporació de Dolors Payàs: «escriptora, entre d'altres, dels guions del film *La senyora* i el projecte televisiu *Gaudí*, i que treballa actualment en el guió del la sèrie de televisió i pel·lícula *Tirant lo blanc*, de Josep Maria Forn» (Salvà, 1991: 35).⁴

Aleshores ens centrarem en el procés d'adaptació de Capmany i Forn produït entre finals dels setanta i els primers anys vuitanta. Deixem fora de l'anàlisi la intervenció d'escriptura del guió que es va produir a principi de la dècada dels noranta i que obri de nou un procés de reescriptura.⁵

2. Reproduïm en el text una part del dibuixos que va preparar Puigserver (Figures 1-6) per al vestuari de les pel·lícules. Les figures 7-8 corresponen al disseny d'una possible escenografia: la 7 és la foto d'una sala d'un palau gòtic sense referència de localització i la 8 és com quedaria la proposta escenogràfica. Tot el material es conserva a l'arxiu de Josep M. Forn de Films de l'Orient a Barcelona.

3. Així i tot, hem de recordar que els primers intents de rodar el *Tirant lo Blanc* va ser en dibuixos: «Un primer intento de llevar el TB al cine consistió en un largometraje de dibujos animados, destinado a un público infantil, que pretendía abarcar la totalidad de la novela, y que fue promovido por la productora andaluza Zigzag, la cual se puso en contacto con la productora vasca Lotura films, la valenciana Black María y la catalana Createl, con el fin de aunar esfuerzos y lograr el apoyo de diferentes televisiones autonómicas para llevar a cabo el proyecto [...]. El segundo intento fallido de llevar TB a la gran pantalla fue otro largometraje de dibujos animados [...] a cargo de Francesc Xavier Capell [...] el cual afirmó en su momento haber realizado alguna prueba piloto del mismo» (Tena, 2020: 112, nota 1)

4. Dolors Payàs em va contestar uns correus electrònics en els quals va precisar-me el seu treball de guionista a partir dels textos de Capmany-Forn i em va confirmar la seua intervenció en el guió d'una pel·lícula que en fusionava les dues que analitzem. Vull agrair públicament la seua col·laboració.

5. A l'arxiu barceloní de Josep M. Forn, hi ha un mecanoscrit enquadernat amb una coberta en color d'un retaule medieval. En la portada interior apareix: «Guió de MAC, JMF i M. Dolors Payàs». Són 241 fulls per una cara. No està capitulat. Entenc que és el guió de la pel·lícula *El cavaller Tirant lo Blanc* reescrit amb Dolors Payàs. Correspon a 211 seqüències.



Fig. 3. Patge de l'Emperador. Dibuix de Fabià Puigserver (c. 1980). Arxiu Josep M. Forn.



Fig. 4. Rei de Sicília. Dibuix de Fabià Puigserver (c. 1980). Arxiu Josep M. Forn.

4. Escriure, reescriure, traduir: d'una sèrie a dues pel·lícules

Per tant, en la nostra anàlisi partirem de la primera adaptació que fan de la novel·la (Garcia Raffi, 2023), en format de sèrie televisiva i posteriorment de les dues pel·lícules citades. Per tant, tenim un joc de transtextualitats: un hipotext que origina un hipertext que alhora ha estat un hipotext per a diversos hipertextos; això només des del punt de vista del projecte audiovisual. Realment, hi ha una pràctica intertextual d'autoplagi, de copresència entre els diferents textos, més que no una relació de transformació hipertextual (Genette, 1989). Deixem a banda la resta d'adaptacions en teatre, narració juvenil o còmic.

A l'arxiu del fons Capmany-Vidal Alcover de la Universitat Rovira Virgili⁶ n'hi ha testimoni, però serà l'arxiu personal de Josep Maria Forn a Barcelona que conserven les seues filles en què podem acotar temporalment el projecte i la genètica i les diferents transformacions de les adaptacions i reescriptures.⁷ Segons el testimoni personal de Sandra Forn el treball del seu pare amb l'escriptora va anar acompanyat de múltiples reunions i converses que anaven polint conjuntament l'escriptura fílmica i transformant els textos. Apropar-te al treball dels dos guionistes planteja una sèrie de dubtes relacionats amb la genètica textual. A l'arxiu barceloní de Forn hi ha diferents *antetextos* de versions dels diferents guions i uns textos mecanografiats amb esmenes manuscrites.

6. He de regraciar públicament l'ajut de Josepa Cortés (UV) i Josep Cazorla (CRAI-URV) per facilitar-me la documentació del fons Capmany-Vidal Alcover.

7. Vull agrair a Sandra Forn la generositat amb la qual m'ha deixat consultar l'arxiu del seu pare. Aquest treball seria totalment diferent sense el seu ajut.

Analitzar-los significaria un estudi de l'escriptura literària com a procés que aniria més enllà dels objectius d'aquest treball (Pastor Platero, 2008).

I com es van plantejar els autors l'adaptació de la novel·la de Martorell a la pantalla? Abans de fer-ne l'anàlisi, podem llegir el que en va explicar Capmany:

En Josep M. Forn i jo ens hem passat les quartilles, té tu, té tu, i hem discutit i hem projectat imatge rera imatge, per mar, per terra, per prades verdes i palaus amb llargs passadissos, hem establert una nova estratègia que fes possible el desafiament a camp obert a tota ultrança, les cavalcades de moros i cristians, la tècnica naval del capità Tirant, la magnificència de l'Orient i la gentilesa d'Occident, les justes d'amor en camp de lli, les diàfanes, atrevides paraules d'amor, sense eufemismes que introduirà, segles més tard, la burgesia. [...] He de confessar que cada vegada es fa més difícil, ara que es tracta de convertir la història de *Tirant lo Blanc* en set hores de cinema per al mitjà televisiu. Només set hores, ens diem consternats en Josep M. i jo, set hores d'una bellesa rutilant, i quantes en queden encara dins del llibre. (Capmany, 1981: 20)

També reflexionava contemporàniament sobre la diferència de l'escriptura capitular o la del format de pel·lícula: «El serial t'obliga al fet que cada capítol obri i tanqui la seva unitat, t'obliga a un *tempo* repetitiu d'un capítol a l'altre. En el nou plantejament, cada pel·lícula també ha de tenir la seva entitat, però en tractar-se de dos és molt més elàstic» (Abril, 1981: 26).

A l'arxiu del Llegat Vidal-Capmany tenim una part dels guions inèdits de *Tirant lo Blanc* com a pel·lícula o com a sèrie. El manuscrit amb la signatura A4. 1.3/1.4 és els guions de la sèrie de televisió en set capítols. Són fulls mecanografiats i numerats. Les pàgines són dividides en dues columnes: a l'esquerra sota el títol de la seqüència numerada, l'espai on es desenvolupa. A sota ens informa d'aquest lloc i de l'acció que hi transcorre. La columna de la dreta té al capdamunt la indicació: interior/exterior i dia/nit. A sota apareixen els diàlegs dels personatges i la resta d'elements sonors.

Aquests guions coincideixen amb els que hi ha a l'arxiu de Josep Maria Forn. Ara, però, contenen l'autoria i la data de finalització de l'escriptura. Tots els quadernets grapats que corresponen als capítols tenen una portada amb l'anotació: «Versió original catalana. Desembre 1980». A més, hi ha la novetat del capítol zero (que només es conserva a l'arxiu de Forn). Són vint-i-cinc pàgines mecanografiades però sense portada ni datació i pel qual faria vuit capítols la sèrie. És un capítol introductor amb imatges de la resta de capítols i les intervencions d'especialistes o traductors del *Tirant lo Blanc*.

D'aquest primer material, Capmany-Forn en fan els dos guions de les pel·lícules *El caballero Tirante el Blanco* i *Tirante el Blanco en Constantinopla*. Al Llegat Vidal-Capmany de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona se'n conserva la còpia mecanografiada. El primer té el número A4.1.3/1.5 i són 120 pàgines numerades i tres pàgines inicials sense numerar. A l'Annex II oferim un índex de les seqüències programades en aquest manuscrit. La portada ofereix el títol i el logotip de Producciones cinematográficas Teide i en la pàgina primera llegim: «Guión de Maria Aurèlia Capmany y Josep Maria Forn. Adaptación de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. Asesor Martí de Riquer». Hi ha escriptura manuscrita de lletra de Maria Aurèlia Capmany, autògrafa, en què l'autora tradueix al català els diàlegs en espanyol del guió literari. No són completes les traduccions, només fins la p. 41. Com a complement, hi ha un altre document, l'A4.1.3/1.6, en el qual apareixen en català només els diàlegs de part d'aquest guió. Són divuit pàgines mecanografiades i numerades però no correlatives amb mecanografia diferent a la dels guions i números de seqüència que no coincideix amb el guió en espanyol. Hi ha alguna variant de la traducció ma-

nuscrita en català de Capmany de les pàgines del guió en espanyol. Quan els mecanografia habitualment reproduïx el text manuscrit, però de vegades també hi ha modificacions respecte al que havia escrit a mà.

Pel que fa al segon manuscrit, *Tirante el Blanco en Constantinopla*, té el número de registre A4.1.3/1.1. Són 126 numerades més 3 pàgines inicials sense numerar. La portada també conté el títol i el logotip de Producciones cinematográficas Teide. En la portadella: «Guión de Maria Aurèlia Capmany y Josep Maria Forn. Adaptación de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. Asesor Martí de Riquer». A l'Annex III reproduïm els títols de les seqüències programades pels guionistes.

El nou format de dos capítols llargs —o pel·lícules— en comptes de set de curts, dona molt més marge de maniobra per a explicar, segons els guionistes, la història:

En el nostre projecte cinematogràfic de *Tirant lo blanc* no volem fer un film històric, sinó que volem fer una obra molt fidel a la fantasia existent en l'obra de Joanot Martorell. [...] Volem que la història del Tirant no es tanqui en el llarg metratge, sinó que continuï posteriorment en la sèrie', especifica Josep Maria Forn. El rodatge es realitzaria per diversos llocs del País Valencià, Catalunya i Occitània. Entre els indrets de les comarques gironines on rodarien algunes escenes hi ha Besalú, Santa Pau i la Fageda d'en Jordà. Josep Maria Forn no té previst el càsting d'actors, però pensa incorporar-hi figures internacionals. 'L'actor que faci de Tirant ha de tenir 1 metre 90 d'alçada, uns 22 anys d'edat i ha de ser fort de braços i d'espatlles. La meua intenció seria la de buscar un actor de l'escola shakespeariana perquè fes el paper.' (Quintana, 1991: 25)



Fig. 5. Emperadriu de Constantinoble de dol. Dibuix de Fabià Puigserver (c. 1980). Arxiu Josep M. Forn.



Fig. 6. Hipòlit a Sicília. Dibuix de Fabià Puigserver (c. 1980). Arxiu Josep M. Forn.

5. La transtextualitat i l'autotraducció del *Tirant lo Blanc* de Campany-Forn

Com ja hem dit adés, les adaptacions formen part essencial de la creació cinematogràfica i la majoria dels arguments cinematogràfics tenen un origen literari. L'adaptació és un procés pel qual:

un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones (sic), sumarios, unificaciones o substituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega, 2000: 47)

Però, en el nostre cas, l'adaptació no va acabar en una realització cinematogràfica, només afecta el guió. I, per tant, hem de recordar la diferència entre el llenguatge literari i el cinematogràfic i la distància gran que va del guió a la pantalla.

És lògic que la considerable extensió de l'obra imposara una raonable selecció de les parts en què s'havia de basar el guió cinematogràfic i els dos guionistes van optar per centrar-se en aquelles que constitueixen el nucli essencial de la novel·la. Les adaptacions, especialment de novel·les llargues, signifiquen que el treball de l'adaptador és el de sostroure o contraure, com l'art del cirurgià (Hutcheon, 2013: 19). En altre lloc (Garcia Raffi, 2023) hem analitzat el procés d'adaptació de la novel·la al guió del primer projecte de sèrie que van escriure Maria Aurèlia Capmany i Josep Maria Forn. Allí comprovem quins capítols van seleccionar els autors —setanta-quatre dels quatre-cents vuitanta-set capítols que té la novel·la— i com reescriuen els textos de Martorell, amb una gran fidelitat per exemple en els diàlegs que són gairebé sempre paraules de la novel·la.

Posteriorment, però, hi hagué una nova reescriptura per convertir-los en els guions de dues pel·lícules: *El caballero Tirante el Blanco* i *Tirante el Blanco en Constantinopla*, que és el que estudiem ara. És un nou treball que combina l'autotraducció i l'ús intratextual de la traducció espanyola del *Tirant* publicada al segle XVI (Valladolid, 1511). Hi ha el text original o prototext fruit d'una adaptació i la seua transformació en un text secundari o metatext. L'autotraducció com a execució de reescriptura.

L'autotraducció es realitza en la part descriptiva i tècnica de les seqüències seleccionades o transformades dels guions en català de la sèrie a l'espanyol dels guions de les dues pel·lícules. Vegem els inicis de la primera seqüència del capítol 1 de la sèrie i de la primera pel·lícula, *El Caballero Tirante el Blanco*:

Cap. 1 Seqüència 1. Bosc. Exterior dia

Una fageda de faigs tendres i verdíssims amb la lluna que penetra pels estrats del bran-cam. DIVERSOS GENETS (sic), vestits amb capes i barrets que denoten els viatgers dels llargs viatges, cavalquen al galop...

Cap 1. Secuencia 1. Bosque. Exterior día.

Un bosque de hayas jóvenes y verdísimas, con la luz que penetra por los estratos de las ramas. Un grupo de SIETE JINETES (sic) vestidos con capas y sombreros propios de les viajeros de largos caminos, caminan al galope....

Per a la traducció dels diàlegs, els guionistes optaren per emprar el mateix procediment que en la sèrie: usar citacions exactes de la novel·la o amb una mínima adaptació. El text emprat és la traducció espanyola editada per l'editorial Espasa-Calpe (col·lecció de 'Clásicos Castellanos'), a

cura de Martí de Riquer. A l'arxiu de Forn trobem una nota sense títol abans del mecanoscrit d'*El Caballero Tirante el Blanco* que explica:

La versión española de *El caballero Tirante el Blanco* se ha hecho a partir de la traducción del texto catalán, impreso en Valladolid en 1511. [...] El texto del siglo XVI, a parte de dar el tono adecuado al clima de la narración, es sin duda la versión que leyó Cervantes [...] Teniendo en cuenta que el original catalán se imprimió en Valencia el 1490, la traducción castellana del extenso libro tiene, a parte de su belleza, el sabor de lo contemporáneo y perfectamente asimilado.

Veurem un exemple de la primera escena del guió d'*El caballero Tirante el Blanco*:

Guillén de Varoyque: Gentil hombre, ruego's, por vuestra cortesía, que me queráis decir vuestro nombre y de donde venís.

Tirante el Blanco: A mí me llaman Tirante el Blanco, porque mi padre fue señor de la marca de Tirania, y mi madre fue hija del duque de Bretaña y tiene por nombre Blanca.

Guillén de Varoyque: ¿Y qué causa os lleva por esos bosques adormecidos en la silla?

Tirante el Blanco: Fama es por todos los reinos cristianos como el serenísimo rey de Inglaterra ha mandado juntar cortes generales en la ciudad de Londres y ha contratado matrimonio con la hija del rey de Francia, que es la más hermosa y más linda doncella que hay en toda la cristiandad, y que tiene muchas singularidades.

En la traducció espanyola esmentada llegim en els capítols XXVII i XXVIII:

Gentilhombre, ruegos, por vuestra cortesía y gentileza, que me queráis decir vuestro nombre y cómo y se por qué causa venistes en aqueste desierto. [...]

A mí dizen Tirante el Blanco, porque mi padre fue señor de la marcha (*sic*) de Tirania, que por la mar confina por Inglaterra, y mi madre fue hija del duque de Bretaña, y ha nombre Blanca; por esso quisieron que yo fuesse llamado Tirante el Blanco. Fama es por todos los reynos de christianos como el serenísimo rey de Inglaterra ha mandado juntar cortes generales en la cibdad de Londres, e ha contratado matrimonio con la hija del rey de Francia, que es la más hermosa y más linda donzella que ay en toda la christiandad, e tiene muchas gracias más que las otras donzellas; y entre las otras os puedo dezir una. (Martorell, 1974: 95-96)

L'autotraducció i l'adaptació al castellà i la reescriptura al català són posteriors i consecutives a la sèrie. Per tant, en els primers anys de la dècada dels vuitanta el treball de reescriptura fílmica de Capmany-Forn va ser: una sèrie de televisió en català de set-vuit capítols, dues pel·lícules en castellà i en català i les traduccions posteriors d'aquests guions al francès i a l'italià.

Pel que fa a la llengua, la modernització fou lleugera, perquè en essència els personatges tant de la sèrie com de les pel·lícules parlen com els de la novel·la de Martorell, tant en català com en la seua traducció castellana. El llenguatge utilitzat ens remet al problema de la fidelitat de l'adaptació d'una obra literària canònica. Actualment, el tema de la 'traïció' a l'autor, com en les adaptacions dels clàssics, està més aviat sobrepassat i hi ha 'traïció' simplement quan allò que va escriure, va pensar o va treballar en una forma i en una època es trasllada de forma empobrida, maltractada, burlada. I no és el cas d'aquesta adaptació. El problema, sobretot, està en com es fa la influència, en quin sentit es produeix la interpenetració. A més a més, es vol fer la primera adaptació cinematogràfica, és a dir, no hi ha tradició d'adaptacions del *Tirant* a la pantalla, com sí por haver-hi de Shakespeare o Cervantes, la qual cosa obliga a ser «rigorós amb la fidelitat d'interpretació» (Forn, 1987; vegeu Annex I). El director (segons consta en el seu arxiu) va fer diversos informes i

escriure alguns textos en els quals presentava, reflexionava i valorava la novel·la i la seua adaptació al cinema:

Fer la versió cinematogràfica d'una de les obres narratives més importants del món és un risc molt gran i, per tant, sóc conscient que s'hauria de ser rigorós amb la fidelitat de la interpretació. No hi ha encara una imatge feta del cavaller Tirant lo Blanc i de la princesa Carmesina, i en la pel·lícula s'hauran de donar forçosament els trets i la gesticulació dels personatges. No em puc permetre, doncs, el luxe de fer-ne una versió crítica, ni paròdica, ni desmitificadora, com poden fer els anglesos quan parlen del rei Artús, o els castellans quan parlen del Quixot, s'ha de fer una descoberta del *Tirant lo Blanc*, una novel·la meravellosa que es va avençar al seu temps, va ser l'admiració de propis i estranys i és encara inconeguda, en el món cinematogràfic mundial. (1987; vegeu Annex I)

L'adaptació d'una obra mestra indiscutible, posseïdora de valors universals que forma part del moll de l'os d'una cultura pot generar una discussió en la teorització de l'adaptació que gira al voltant del concepte de fidelitat. És clar que la fidelitat a l'obra està marcada en primer lloc pel respecte al seu llenguatge, però ¿en quina intensitat? ¿Transcriviu-lo sense variacions de la novel·la al mitjà cinematogràfic o modernitzar-lo per acostar-lo a l'espectador actual de l'obra? Evidentment, el llenguatge no és un element aïllat pel que fa a la fidelitat a l'obra original. Hi són els personatges, els escenaris, el temps en què es presenta la narració de la novel·la, etc. Una totalitat d'elements que cerca, com a últim objectiu, que l'obra adaptada passe a formar part del panorama cultural del temps en què es fa l'adaptació i es provoque un nou interès pel clàssic.

Si fem com a criteri la fidelitat, hi ha tota una gradació de la intensitat dels canvis introduïts en l'adaptació, des de la més exacta a la paròdia o el pastitx. El punt més extrem de la fidelitat seria la denominada «Curatorial Adaptation», en la qual «subordinate whatever specific resources they find in cinema to the attempt to preserve their original texts as faithfully as possible» (Leitch, 2009: 96). L'adaptació més fidel seria aquella que voldria ser un reflex exacte de l'obra original, una adaptació reverencial perquè es considera l'obra original i el seu llenguatge com a sagrats. En realitat, la fidelitat és un ideal impossible d'assolir. Sempre hi hauran modificacions de la font original en una adaptació; entre altres motius perquè com a mínim, i en la immensa majoria dels casos, cal condensar l'obra literària. La fidelitat és un concepte ambigu que dificulta la valoració de l'adaptació en sotmetre-la a criteris més acadèmics que estètics o artístics:

Fidelity to its source text —whether it is conceived as success in recreating specific textual details or the effect of the whole— is a hopelessly fallacious measure of a given adaptation's value because is unattainable, undesirable, and theoretically possible only in a trivial sense. Like translations to a new language, adaptations will always reveal their sources superiority because whatever their faults, the source texts will always be better at being themselves. (Leitch, 2013: 161)

La decisió de Capmany-Forn d'acostar el llenguatge de la pel·lícula al de l'obra fou guiada per aquest concepte de fidelitat (que no es va estendre als altres elements de l'adaptació, no en feren una adaptació reverencial). Desconeixem quina hauria estat la reacció del públic perquè, com ja sabem, només tenim uns guions. No sabem si llur objectiu fou la sonoritat i riquesa del llenguatge de la novel·la de Joanot Martorell que transportara l'espectador al món desaparegut dels cavallers i de l'amor cortès que ells volien reviscolat en la pantalla hauria tingut èxit o no.⁸

8. La versió que del Quixot féu per a televisió Gutiérrez Aragón opta per un criteri mixt entre la fidelitat i la modernització pel que fa al llenguatge: «Mi intención (con los diálogos) era que no fueran modernos, pero que la gente no piense que está escuchando un

El canvi de la producció del projecte de la sèrie (1980) i la reestructuració en dues pel·lícules van oferir als guionistes noves oportunitats de millorar la reescriptura. Per començar, s'havia de passar d'uns 350 minuts prevists de filmació a uns 240 minuts. Aquesta diferència quantitativa sembla que produirà un empobriment però, segons el nostre judici, no és així. En realitat, la diferència de temps rodat no és tan gran com sembla perquè els capítols obliguen a malbaratar «temps filmic» per a lligar-los a la totalitat de l'estructura narrativa, cosa que en una pel·lícula no es produiria.

En una sèrie hem d'obtenir una línia argumental coherent en la qual cadascun dels capítols se superposa narrativament al següent, hem de dedicar temps filmic a enllaçar-los. A més a més, estem obligats a tallar la continuïtat narrativa per a finalitzar. Aquest millor aprofitament del temps filmic en una pel·lícula ve acompanyat per un element essencial: el canvi a un ritme narratiu menys accelerat. El manteniment i l'acceleració del ritme és fonamental en una sèrie, obligada a finalitzar en un temps mesurat en cadascun dels capítols. Un diàleg llarg, per exemple, condiona el capítol i l'espectador se'n recordarà vagament una setmana més tard. En una pel·lícula aquest compromís pot debilitar-se i es poden alternar períodes d'acció amb reflexions o diàlegs dels personatges perquè el guionista hi contribueix a crear un ambient, ja que l'espectador la visionarà com un tot i jutjarà la seua unitat condicionat per l'ambient que la narració del film ha creat. En aquest sentit el pas de la sèrie a les pel·lícules ofereix una oportunitat de replantejar-se l'estructura dels guions anteriors. Aquest procés l'examinarem breument amb la nostra comparació entre el guió ja elaborat de la sèrie i la seua reescriptura en les dues pel·lícules.

En primer lloc, la comparació quantitativa de la transformació dels guions de la sèrie a les dues pel·lícules mostra:

Capítols de la sèrie <i>Tirant lo Blanc</i>	Quantitat de seqüències per capítol	Nombre de seqüències idèntiques entre la sèrie i les pel·lícules	Nombre de seqüències suprimides, canviades o augmentades entre la sèrie i les pel·lícules	Les dues pel·lícules
I	19	4	15	<i>El Caballero Tirante el Blanco</i>
II	14	11	3	<i>El Caballero Tirante el Blanco</i>
III	6 / 15	3 / 7	3 / 8	<i>El Caballero Tirante el Blanco / Tirante en Constantinopla</i>
IV	23	20	3	<i>Tirante en Constantinopla</i>

texto antiguo, que acepte ese tipo de diálogo. A Don Quijote le he dejado que hable como en el libro, los demás personajes hablan de manera más normal» (Torres, 1998: 361).

V	27	17	10	<i>Tirante en Constantinopla</i>
VI	16	14	2	<i>Tirante en Constantinopla</i>
VII	47	41	6	<i>Tirante en Constantinopla</i>
	167	117	50	
		70%	30%	

És a dir, la reescriptura de la sèrie va ser més palesa en la primera pel·lícula, *El Caballero Tirante el Blanco*, que en la segona en la qual els autors van mantenir una gran quantitat d'escenes. Aquesta nova reescriptura va implicar decisions que van més enllà d'afegir-hi escenes o deixar-ne fora. Calia decidir de quina manera canviaven el ritme i augmentaven el pols narratiu de les pel·lícules. Per a nosaltres s'aconsegueix amb diverses decisions:

1. Hi ha una descompressió d'algunes seqüències de la sèrie en més seqüències en les pel·lícules, la majoria de les quals tracten d'afegir potència visual en què es fa feient el món del Tirant (multituds que aclamen l'heroi, carrers, palaus, campaments, tornejos, escenaris, en definitiva, de les seues gestes). També es transformen quantitativament les escenes al palau de Palerm amb Ricomana de protagonista. La majoria d'aquestes escenes augmentades per a la pel·lícula no tenen diàlegs o en són mínims perquè el que importa és introduir l'espectador en el món de la cavalleria, fer-lo partícip de tot l'ambient cortesà i heroic que envolta el protagonista.

2. Constatem la introducció de nous episodis de la novel·la, que havien estat suprimits a l'adaptació de la sèrie, en un nou intent de fer-la més completa encara. Per exemple, la lluita amb Tomàs de Montalbà o la trobada final amb Guillem de Varoic. Aquesta decisió és discutible: fer més fidel l'adaptació no és garantia que la pel·lícula serà millor ni més atractiva per a l'espectador.

3. Canvi del punt de vista. En la segona pel·lícula, *Tirante el Blanco en Constantinopla*, es presenta l'arribada de Tirant a la gran cambra del palau. Es vol presentar ara des del punt de vista de les dames i l'Emperadriu. Es tractaria de com elles veuen amb simpatia Tirant que les lliura de la foscor en la qual es troben pel dol de la mort del fill de l'Emperador. Es vol reforçar alhora la potència visual i la trama canviant el punt de vista de la narració. Capmany ho va anotar en una entrevista:

Per exemple, la primera pel·lícula s'acaba amb el cavaller Tirant lo Blanc protagonista d'una història amorosa que es resol amb l'enamorament d'aquell «cavaller pur», fins aleshores, de la princesa Carmesina a Constantinoble i amb la marxa de Tirant a la guerra; doncs bé, la segona part comença introduint una el·lipsi rendible, explicant el mateix enamorament però aquest cop des de la perspectiva de la princesa Carmesina. (Abril, 1981: 26)

En aquests canvis narratius hem d'anotar la transformació de la veu en off emprada en la sèrie per narrar accions dels personatges, ara és transformada en diàlegs o en representació dels fets.

4. Canvi d'ordre cronològic: Rodes. En la sèrie l'auxili de Rodes era narrat per Hipòlit a l'emperadriu de Constantinoble trencant l'ordre narratiu de la novel·la, cosa que no té perquè ser negativa visualment, ara, però, torna al fil cronològic de l'obra.



Fig. 7. Foto saló gòtic sense especificar. Arxiu Josep M. Forn.



Fig. 8. Foto saló gòtic amb escenografia de Fabià Puigserver (circa 1980).
Arxiu Josep M. Forn.

6. A tall de cloenda

A les primeries dels vuitanta del segle passat, la idea de plasmar en llenguatge cinematogràfic un clàssic de la nostra literatura com el *Tirant lo Blanc* haguera suposat un esdeveniment perquè significaria projectar un personatge literari de la nostra literatura a la cultura universal.

El treball d'adaptació de Capmany-Forn només el podem jutjar des del text literari que significa la transposició de la novel·la a un guió, no a un text cinematogràfic amb imatges que es visualitzen després d'un treball d'equip professional i que és lliurat a l'espectador.

És un treball d'adaptació literari basat en el «telling» més que no en el «showing» i, per tant incomplet en el seu objectiu cinematogràfic. La hipertextualitat (Genette, 1989) té una gran rendiment en el món del cinema i en el nostre cas també. El principal hipotext és una novel·la que està considerada l'obra de ficció medieval més intertextual, més plena d'ecos de diferents textos, autors i literatures. Els guions de Capmany-Forn continuen el joc hipertextual pel que fa a les versions, traduccions, variacions genètiques de la gran obra de Martorell. Pel que fa al mode, l'adaptació la podem considerar una il·lustració literal bàsicament per la reproducció sistemàtica de l'argument i amb l'absència, com ja hem dit, del factor *intermedial* complet (Gil González, 2012: 47-49).

7. Referències bibliogràfiques

- ABRIL, Albert (1981), «Josep M. Forn duu el *Tirant lo Blanc* al cinema», *Avui*, 14 d'agost, p. 26.
- BONET MOJICA, Lluís (1988), «Forn regresa al cine con una comedia contra el poder», *La Vanguardia*, 5 d'octubre, p. 41.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1980), «Entre poc i massa», *Avui*, 18 de maig, p. 27.
- ____ (1981), «De la novel·la a la televisió: *Tirant lo Blanc* i la infanta Carmesina», *La Vanguardia*, 20 de febrer, p. 20.
- ____ (1989), «*Tirant lo Blanc* o la mina d'or», dins Josep M. Benet i Jornet, *Història del virtuos cavaller Tirant lo Blanc*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-13.
- ____ (1990), «Una obra con múltiples lecturas», *La Vanguardia*, 20 de novembre, p. 10.
- COMAS, Àngel (2012), *Josep Maria Forn. L'aventura del cinema*, pròleg de Román Gubern, Valls, Cossetània.
- FORN, Josep M. (1986), «A partir de l'estiu hi haurà més producció cinematogràfica», *Avui* 29 d'abril, p. 25.
- GARCIA RAFFI, Josep V. (2023), «*Tirant lo Blanc*: un projecte de sèrie per a televisió de Maria Aurèlia Capmany i Josep Maria Forn (1980)», dins *Intermedialitat i transmodalització en la literatura contemporània*, Kassel, Reichenberger, en premsa.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2012), + *Narrativa(s). Intermediaciones novel·la, cine, còmic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- HUTCHEON, Linda i Shioban O'FLYNN (2013), *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge.
- LEITCH, Thomas (2009), *Film Adaptation & its discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- ____ (2013), «Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory», *Criticism*, 45, pp. 149-171.

- MARTORELL, Joanot (Martí Joan de Galba) (1974), *Tirante el Blanco*, ed., intr. i notes de Martín de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, vol. 1.
- ____ (1979), *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, a cura de Martí de Riquer, Barcelona, Ariel.
- PASTOR PLATERO, Emilio (2008), «La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina», dins *Genética textual*, ed. Emilio Pastor, Madrid, Arco Libros.
- QUINTANA, Àngel, (1991), «Josep M. Forn vol rodar aquest any un film i una sèrie sobre *Tirant lo blanc*», *Avui*, 3 de febrer, p. 25.
- SALVÀ, Bernat (1990), «Josep Maria Forn torna a la realització cinematogràfica amb *Ho sap el ministre?* El director de cinema prepara el gran projecte de *Tirant lo Blanc*», *Avui*, 29 de juliol, p. 38.
- ____ (1991), «Toni Mora es prepara per rodar al maig *L'escarbat*, el seu primer llargmetratge», *Avui*, 23 de març, p. 35.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José L. (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Madrid, Paidós.
- TENA MEDIALDEA, Santiago (2020), «Las adaptaciones de Tirant lo Blanc al cómic», *Tirant*, 23, pp. 111-136. DOI: [10.7203/tirant.23.19190](https://doi.org/10.7203/tirant.23.19190).
- TIÓ, Pere (1984), «*Fanny Pelopaja* és el nou film de Vicente Aranda», *Avui*, 7 de juny, p. 35.
- TIÓ, Pere (1986), «Josep M. Forn vol estudiar “l'estat de les coses” del cinema català», *Avui*, 20 de març, p. 35.
- TORRES, Augusto M. (1998), «Manuel Gutiérrez Aragón, director de cine», dins *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta como el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, coord. Emilio de la Rosa, Luis M. González y P. Medina, Alcalá de Henares, Festival de cine de Alcalá de Henares, pp. 357-361.

Annex I

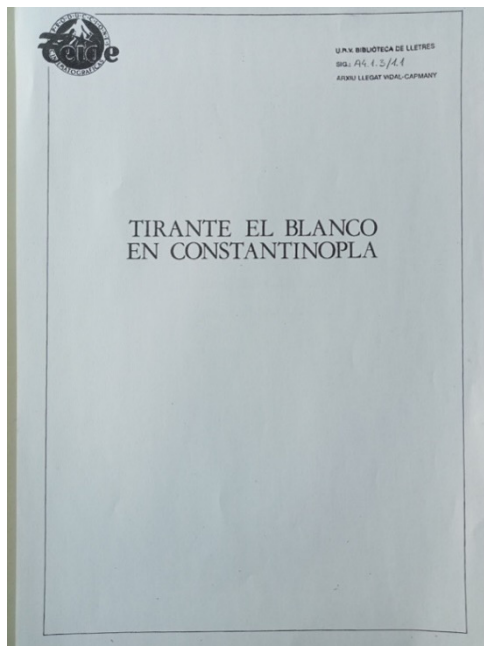


Fig. 9. Portada del guió de *Tirante en Constantinopla* (1980-1982). Llegat Vidal-Capmany. Universitat Rovira i Virgili.

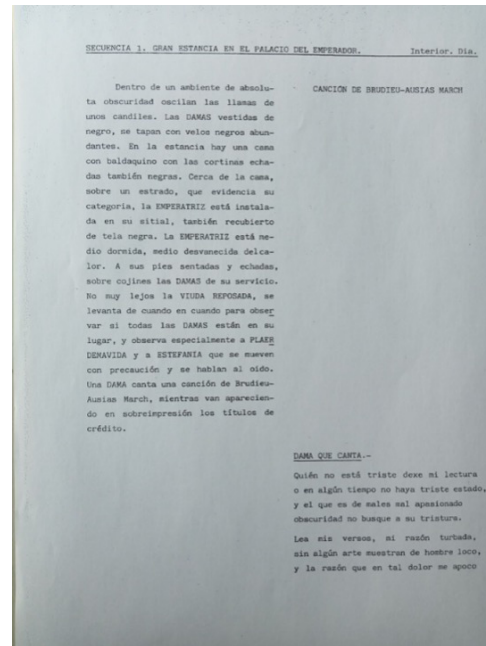


Fig. 10. Primera pàgina del guió de *Tirante en Constantinopla* (1980-1982). Llegat Vidal-Capmany. Universitat Rovira i Virgili.

[*El cavaller Tirant*] de Josep Maria Forn [1987]⁹

L'any 1980 vaig començar a treballar amb la Maria Aurèlia Capmany en un projecte cinematogràfic basat en la coneguda novel·la de Joanot Martorell i de Joan Martí de Galba, *Tirant lo Blanc*. Aquest projecte va ser un dels guanyadors del concurs de TVE dit dels «Mil tres-cents milions». Després de les negociacions amb TVE no van arribar a bon port perquè la disparitat de criteris entre el departament de producció aliena de TVE i nosaltres eren molt grans. Després he intentat aixecar el projecte sobre la base de la coproducció amb Itàlia i França i malgrat haver aconseguit col·laboració d'empreses cinematogràfiques italianes i franceses, fins i tot la col·laboració de la RAI italiana, l'elevat cost de la producció ha fet impossible la seva realització. El proper any 1988 em proposa fer un darrer intent per portar el *Tirant lo Blanc* al cinema.

El projecte és un repte per a un realitzador cinematogràfic. A més de la seva indiscutible categoria literària, la novel·la de *Tirant lo Blanc* té molts atractius per al professional que emprèn la seva realització en imatges i que creu que és imprescindible reflectir la cruïlla de dos mons, el medieval i el renaixentista; que pensa que en «altres» lectures que es puguin fer del film, s'hi ha de poder «llegir» la transició de l'heroi feudal al burgès hedonista, del saber del Trivium i Quatrivium a

9. Aquest text sense títol de Josep Maria Forn és dipositat al seu arxiu personal de la productora Films de l'Orient de Barcelona. Formava part d'un grup de documents que contenia els guions de la sèrie *Tirant lo Blanc* de 1980 i 1990 que havia enviat a l'editorial Anagrama per a una possible publicació. Aquest text és dins d'una carpeta que commemorava l'any *Tirant lo Blanc* per part de la Generalitat de Catalunya i que acompanyava el grup de guions. Són tres fulls mecanografiats per una cara.

l'humanisme renaixentista, de les grans aventures de la Matèria de Bretanya a la vida quotidiana de la societat catalana de finals del segle XIV.

Fer la versió cinematogràfica d'una de les obres narratives més importants del món és un risc molt gran i, per tant, sóc conscient que s'hauria de ser rigorós amb la fidelitat de la interpretació. No hi ha encara una imatge feta del cavaller Tirant lo Blanc i de la princesa Carmesina, i en la pel·lícula s'hauran de donar forçosament els trets i la gesticulació dels personatges. No em puc permetre, doncs, el luxe d'fer-ne una versió crítica, ni paròdica, ni desmitificadora, com poden fer els anglesos quan parlen del rei Artús, o els castellans quan parlen del Quixot, s'ha de fer una descoberta del Tirant lo Blanc, una novel·la meravellosa que es va avençar al seu temps, va ser l'admiració de propis i estranys i és encara inconeguda, en el món cinematogràfic mundial.

Per altra part, Joanot Martorell no va fer una novel·la històrica. Parla d'un temps que ell no ha viscut, parla de l'expedició de Roger de Flor a Orient, car la gesta dels almogàvers va quedar en el record col·lectiu d'un poble, però no fa història. Utilitza, amb la saviesa d'un gran escriptor, tots aquests elements per expressar el món on viu i que coneix. Quan els personatges parlen i discursen, el novel·lista sap barrejar amb el llenguatge àulic, els adagis i modismes populars, la ciència plena de sentit comú del poble. Quan parla dels pobles i personatges és sempre a través del primer no sols de la seva vida present, si no de la seva pròpia ètica, així Warwick pren el nom de Varoic, o per exemple, el duc d'Exeter adquireix el so pintoresc d'Etzètera. Per a Martorell el món que vol expressar és el món pròxim, el que ell mateix viu en baralles, duels, vida regalada i arriscada de, com diu Jorge de Montemayor, el poeta castellà: «Caballero valenciano de nación catalana».

El meu propòsit, doncs, és donar aquest món des del nostre prisma, sense pretensió de reconstrucció històrica, però sí de reconstrucció imaginativa i poètica. La versió es recolzaria sobretot en els personatges, en les seves relacions humanes i en el paisatge actual fet de petites valls i muntanyes d'una esplèndida arquitectura romànica i gòtica que ha d'insinuar més que descriure un món cavalleresc i heroic que és la medul·la del relat. Per aquesta raó tindrà tanta importància en la pel·lícula l'harmonia del color, el ritme de les escenes, els rostres i les paraules.

Quant al llenguatge, sóc conscient que les paraules que diran els personatges han de ser, en primer lloc, entenedores, però que han de reflectir també la melodia verbal d'un món extingit i bell. En el guió, la Maria Aurèlia i jo hem usat, doncs, l'esplèndid vocabulari de Martorell en la versió catalana, i la meravellosa traducció del 1511 —probablement la que va llegir Cervantes— per a la versió castellana. Una utilització de formes sintàctiques i lexicals que no entrebanqui la comprensió, però que doni, com les imatges, la màgia d'un món cortés, amorós, cavalleresc i aventurer. De la mateixa manera que una música adequada dona una part del clima escènic, la melodia dels mots ha de donar la intensitat a l'evocació.

Annex II

*El caballero Tirante el Blanco*¹⁰

- p. 1 Secuencia 1. Bosque. Exterior día.
- p. 2 Secuencia 2. Bosque con fuente. Exterior. Día.
- p. 5 Secuencia 3. Comedor del palacio del rey de Francia. Interior. Día.
- p. 6 Secuencia 4. Bosque con fuente. Exterior. Día.
- p. 12 Secuencia 5. Final bosque y delta río. Exterior. Día.
- p. 13 Secuencia 6. Calles de Londres. Exterior. Día.
- p. 15 Secuencia 7. Balcón del palacio en Londres. Exterior. Día.
- p. 15 Secuencia 8. Calles de Londres. Exterior. Día.
- p. 16 Secuencia 9. Balcón en palacio real de Londres. Exterior. Día.
- p. 16 Secuencia 10. Calles de Londres. Exterior. Día.
- p. 17 Secuencia 11. Balcón en palacio real de Londres. Exterior. Día.
- p. 17 Secuencia 12. Calles de Londres. Exterior. Día.
- p. 17 Secuencia 13. Plaza de Londres. Exterior. Día.
- p. 20 Secuencia 14. Campamento cerca del campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 21 Secuencia 15. Tienda Tirante en campamento cerca del campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 21 Secuencia 16. Campamento cerca del campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 22 Secuencia 17. Tienda Tirante en campamento cerca del campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 23 Secuencia 18. Campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 26 Secuencia 19. Campo de torneos. (Primer combate). Exterior. Día.
- p. 27 Secuencia 20. Campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 29 Secuencia 21. Campo de torneos. (Tercer combate) Exterior. Día.
- p. 31 Secuencia 22. Campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 33 Secuencia 23. Tienda Tirante en campamento cerca campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 34 Secuencia 24. Campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 38 Secuencia 25. Pradera cerca del río. Exterior. Día.
- p. 44 Secuencia 26. Clariana cerca del río. Exterior. Día.
- p. 48 Secuencia 27. Aposento Tirante en la posada. Interior. Día.
- p. 51 Secuencia 28. Campamento cerca del campo de torneos. Exterior. Día.
- p. 52 Secuencia 29. Campos de torneos. Exterior. Día.
- p. 54 Secuencia 29 [30]. Bosque con fuente. Exterior. Día (atardecer).
- p. 56 Secuencia 30 [31]. Sala del orden de la Jarretera. Interior. Día.
- p. 58 Secuencia 31 [32]. Bosque con fuente Exterior. Día (atardecer).
- p. 60 Secuencia 32 [33]. Bosque con fuente. Exterior. Día (amanecer).
- p. 61 Secuencia 33 [34]. Bosque. Exterior. Día.
- p. 61 Secuencia 34 [35]. Caminos en Inglaterra. Exterior. Día.
- p. 62 Secuencia 35 [36]. Playa desierta. Exterior. Día.
- p. 62 Secuencia 36 [37]. Mar abierta. Exterior. Día.
- p. 62 Secuencia 37 [38]. Maqueta mar abierta. Exterior. Día.
- p. 63 Secuencia 38 [39]. Mapa del mar Mediterráneo. Exterior. Día.

10. El manuscrit té el número A4.1.3/1.5 del llegat Vidal-Capmany de la Universitat Rovira Virgili.

- p. 63 Secuencia 39 [40]. Cubierta nave de Tirante. Exterior. Día.
- p. 65 Secuencia 40 [41]. Jardines de palacio de los reyes de Sicilia. Exterior. Día.
- p. 68 Secuencia 41 [42]. Cubierta nave de Tirante. Exterior. Día.
- p. 69 Secuencia 42 [43]. Jardines del palacio de los reyes de Sicilia. Exterior. Día.
- p. 70 Secuencia 43 [44]. Alcoba del príncipe Felipe en la posada. Interior. Día.
- p. 73 Secuencia 44 [45]. Alrededores de Palermo. Exterior. Día.
- p. 76 Secuencia 45 [46]. Maqueta mar abierto. [Exterior]. Día.
- p. 76 Secuencia 46 [47]. Maqueta isla Rodas y naves. Día.
- p. 77 Secuencia 47 [48]. Cubierta nave Tirante. Exterior. Día.
- p. 77 Secuencia 48 [49]. Maqueta mar abierto. Exterior. Día.
- p. 77 Secuencia 49 [50]. Maqueta islas Rodas y naves. Día.
- p. 78 Secuencia 50 [51]. Cubierta nave Tirante. Exterior. Día.
- p. 78 Secuencia 51 [52]. Plaza de Rodas. Exterior. Día.
- p. 80 Secuencia 52 [53]. Campamento del sultán. Exterior. Día.
- p. 81 Secuencia 53 [54]. Playa de Rodas. Exterior. Noche.
- p. 82 Secuencia 54 [55]. Mar con nave genovesa. Exterior. Noche.
- p. 82 Secuencia 55 [56]. Jardines del palacio de los reyes de Sicilia Exterior. Día.
- p. 84 Secuencia 56 [57]. Sala de palacio real de Palermo. Interior. Día.
- p. 86 Secuencia 57 [58]. Salón comedor palacio real de Palermo. Interior. Día.
- p. 91 Secuencia 58 [59]. Habitación Ricomana. Interior. Día.
- p. 92 Secuencia 59 [60]. Antesala en el palacio real de Palermo. Interior. Día.
- p. 93 Secuencia 60 [61]. Sala en el palacio real de Palermo. Interior. Día.
- p. 98 Secuencia 61 [62]. Habitación Ricomana. Interior. Noche.
- p. 98 Secuencia 62 [63]. Habitación Felipe en palacio Palermo. Interior. Noche.
- p. 99 Secuencia 63 [64]. Habitación Ricomana. Interior. Noche.
- p. 99 Secuencia 64 [65]. Habitación Felipe en palacio Palermo. Interior. Día.
- p. 100 Secuencia 65 [66]. Habitación Ricomana. Interior. Noche.
- p. 100 Secuencia 66 [67]. Habitación Felipe en palacio Palermo. Interior. Noche.
- p. 100 Secuencia 67 [68]. Habitación Ricomana. Interior. Noche.
- p. 101 Secuencia 68 [69]. Habitación Felipe en palacio Palermo. Interior. Noche.
- p. 101 Secuencia 69 [70]. Habitación Ricomana. Interior. Noche.
- p. 101 Secuencia 70 [71]. Habitación Felipe en palacio Palermo. Interior. Noche.
- p. 101 Secuencia 71 [72]. Habitación Ricomana. Interior. Noche.
- p. 102 Secuencia 72 [73]. Campamento. Exterior. Día.
- p. 102 Secuencia 73 [74]. Iglesia. Interior. Día.
- p. 104 Secuencia 74 [75]. Fachada iglesia con plaza. Exterior. Día.
- p. 106 Secuencia 75 [76]. Sala en el palacio real de Palermo. Interior. Día.
- p. 108 Secuencia 76 [77]. Playa de Palermo. Exterior. Día.
- p. 109 Secuencia 77 [78]. Maqueta mar abierta. Exterior. Noche.
- p. 109 Secuencia 78 [79]. Cubierta mar abierta. Exterior. Noche.
- p. 110 Secuencia 79 [80]. Alta mar. Exterior. Noche.
- p. 110 Secuencia 80 [81]. Cubierta nave Tirante. Exterior. Noche.
- p. 110 Secuencia 81 [82]. Maqueta mar abierta. Exterior. Noche.
- p. 110 Secuencia 82 [83]. Cubierta nave Tirante. Exterior. Noche.
- p. 111 Secuencia 83 [84]. Maqueta ciudad Constantinopla. Exterior. Amanecer.

- p. 111 Secuencia 84 [85]. Cubierta nave Tirante. Exterior. Amanecer.
- p. 111 Secuencia 85 [86]. Maqueta ciudad Constantinopla. Exterior. Amanecer.
- p. 111 Secuencia 86 [87]. Cubierta nave Tirante. Exterior. Amanecer.
- p. 112 Secuencia 87 [88]. Maqueta ciudad Constantinopla. Exterior. Amanecer.
- p. 112 Secuencia 88 [89]. Cubierta Nave Tirant. Exterior. Amanecer.
- p. 112 Secuencia 89 [90]. Maqueta ciudad de Constantinopla. Exterior. Amanecer.
- p. 113 Secuencia 90 [91]. Cubierta nave Tirante. Exterior. Amanecer.
- p. 113 Secuencia 91 [92]. Murallas sobre el mar. Constantinopla. Exterior. Día.
- p. 113 Secuencia 92 [93]. Cubierta nave Tirante. Exterior. Día.
- p. 114 Secuencia 93 [94]. Costado de la nave de Tirante y Mar. Exterior. Día.
- p. 114 Secuencia 94 [95]. Murallas sobre el mar Constantinopla. Exterior. Día.
- p. 117-120 Secuencia 95 [96]. Gran aposento en el palacio del Emperador. Interior. Día.

Annex III

*Tirant lo Blanc en Constantinpla*¹¹

- p. [1] Secuencia 1. Gran estancia en el palacio del emperador. Interior. Día.
- p. 3 Secuencia 2. Murallas sobre el mar. Constantinopla. Exterior. Día.
- p. 3 Secuencia 3. Gran estancia en el palacio del emperador. Interior. Día.
- p. 4 Secuencia 4. Murallas sobre el mar. Constantinopla. Exterior. Día.
- p. 5 Secuencia 5. Gran estancia en el palacio del emperador. Interior. Día.
- p. 8 Secuencia 6. Iglesia de Constantinopla. Interior. Día.
- p. 10 Secuencia 7. Salita con el balcón en el palacio. Interior. Día.
- p. 10 Secuencia 8. Patio de entrada al palacio. Exterior. Día.
- p. 10 Secuencia 9. Estancia de paso en el palacio. Interior. Día.
- p. 12 Secuencia 10. Salón de recepciones del palacio. Interior. Día.
- p. 19 Secuencia 11. Plaza de Constantinopla con mercado. Exterior. Día.
- p. 20 Secuencia 12. Salón recepciones en el palacio del emperador. Interior. Día.
- p. 23 Secuencia 13. Pasillos palacio del emperador. Interior. Día.
- p. 23 Secuencia 14. Habitación de Carmesina. Interior. Día.
- p. 26 Secuencia 15. Estrado del torneo. Exterior. Día.
- p. 27 Secuencia 16. Habitación de Carmesina en el palacio. Interior. Día.
- p. 27 Secuencia 17. Habitación Plaerdemavida. Interior. Día.
- p. 28 Secuencia 18. Habitación Carmesina en el palacio. Interior. Día.
- p. 28 Secuencia 19. Habitación Plaerdemavida. Interior. Noche.
- p. 29 Secuencia 20. Habitación Carmesina en el palacio. Interior. Día.
- p. 31 Secuencia 21. Explanada delante de la logia de palacio. Exterior. Día.
- p. 31 Secuencia 22. Sala con balcón en el palacio. Exterior (sic). Día.
- p. 33 Secuencia 23. Patio entrada palacio emperador. Exterior. Día.
- p. 34 Secuencia 24. Sala con balcón en el palacio del emperador. Interior. Día.
- p. 35 Secuencia 25. Explanada delante de la logia de palacio. Exterior. Día.
- p. 35 Secuencia 26. Sala con balcón en el palacio del emperador. Interior. Día.
- p. 37 Secuencia 27. Explanada delante la logia de palacio. Exterior. Día.
- p. 39 Secuencia 28. Campamento de Tirante. Exterior. Día.
- p. 41 Secuencia 29. Fuente campo de batalla. Exterior. Día.
- p. 42 Secuencia 30. Campamento de Tirante. Exterior. Día.
- p. 44 Secuencia 31. Campamento moro. Exterior. Día.
- p. 44 Secuencia 32. Desfiladero cerca del campamento moro. Exterior. Día.
- p. 45 Secuencia 33. Campamento moro. Exterior. Día.
- p. 45 Secuencia 34. Campamento del Gran turco. Exterior. Día.
- p. 46 Secuencia 35. Escondite cerca del campamento del Gran turco. Exterior. Día.
- p. 46 Secuencia 36. Campamento del Gran turco. Exterior. Día.
- p. 46 Secuencia 37. Fondo de un precipicio. Exterior. Día.
- p. 47 Secuencia 38. Campamento moro. Exterior. Día.
- p. 47 Secuencia 39. Campamento Gran turco. Exterior. Día.

11. El manuscrit té el número A4.1.3/1.1 del llegat Vidal-Capmany de la Universitat Rovira Virgili.

- p. 47 Secuencia 40. Campamento moro. Exterior. Día.
- p. 48 Secuencia 41. Ciudad de Pelidas. Exterior. Día.
- p. 51 Secuencia 42. Habitación de Carmesina. Interior. Día.
- p. 53 Secuencia 43. Pasillos palacio emperador. Interior. Día.
- p. 53 Secuencia 44. Habitación del emperador. Interior. Día.
- p. 56 Secuencia 45. Prado verde. Exterior. Día.
- p. 56 Secuencia 46. Altozano cerca castillo Mal Vecino. Exterior. Día.
- p. 60 Secuencia 47. Torre del castillo de Mal Vecino. Exterior. Día.
- p. 60 Secuencia 48. Patio central del castillo de Mal vecino. Exterior. Día.
- p. 61 Secuencia 49. Gran sala castillo de Mal Vecino. Interior. Día.
- p. 62 Secuencia 50. Patio central del castillo de Mal Vecino. Exterior. Día.
- p. 62 Secuencia 51. Gran sala en el castillo de Mal Vecino. Interior. Día.
- p. 66 Secuencia 52. Habitación doncellas en el castillo de Mal Vecino. Interior. Noche.
- p. 72 Secuencia 53. Patio central castillo de Mal Vecino. Exterior. Día.
- p. 75 Secuencia 54. Habitación Carmesina palacio emperador. Interior. Día.
- p. 75 Secuencia 55. Campamento de Tirante. Exterior. Día.
- p. 80 Secuencia 56. Pequeña colina. Exterior. Día.
- p. 81 Secuencia 57. Iglesia de Constantinopla. Interior. Día.
- p. 82 Secuencia 58. Salón de recepciones palacio emperador. Interior. Día.
- p. 84 Secuencia 59. Pasillos palacio del emperador. Interior. Noche.
- p. 85 Secuencia 60. Habitación Carmesina en el palacio del emperador. Interior. Noche.
- p. 91 Secuencia 61. Estancia de la Viuda Reposada palacio del emperador. Interior. Noche.
- p. 91 Secuencia 62. Pasillos palacio del emperador. Interior. Noche.
- p. 91 Secuencia 63. Habitación Carmesina palacio emperador. Interior. Noche.
- p. 92 Secuencia 64. Cámara del emperador. Interior. Día.
- p. 92 Secuencia 65. Pasillos palacio del emperador. Interior. Noche.
- p. 93 Secuencia 66. Habitación Carmesina palacio emperador. Interior. Noche.
- p. 93 Secuencia 67. Pasillos palacio emperador. Interior. Noche.
- p. 93 Secuencia 68. Habitación Carmesina palacio emperador. Interior. Noche.
- p. 94 Secuencia 69. Fachada palacio emperador. Exterior. Noche.
- p. 94 Secuencia 70. Habitación Carmesina palacio emperador. Interior. Noche.
- p. 95 Secuencia 71. Fachada palacio emperador. Exterior. Noche.
- p. 95 Secuencia 72. Habitación Carmesina palacio emperador. Interior. Noche.
- p. 97 Secuencia 73. Estancia de Tirante en la posada. Interior. Día.
- p. 98 Secuencia 74. Habitación Carmesina palacio emperador. Interior. Día.
- p. 98 Secuencia 75. Habitación de la emperatriz. Interior. Día.
- p. 102 Secuencia 76. Calle de la posada. Constantinopla. Exterior. Día (madrugada).
- p. 102 Secuencia 77. Zaguán de la posada. Interior. Día (madrugada).
- p. 103 Secuencia 78. Habitación de Tirante en la posada. Interior. Día (madrugada).
- p. 104 Secuencia 79. Vestuario Posada. Interior. Día (madrugada).
- p. 105 Secuencia 80. Huerto de palacio. Exterior. Día.
- p. 105 Secuencia 81. Casa del pintor. Interior. Día.
- p. 106 Secuencia 82. Habitación de una casa cerca del huerto de palacio. Interior. Día (atardecer).
- p. 106 Secuencia 83. Huerto del palacio. Exterior. Día (atardecer).
- p. 107 Secuencia 84. Habitación de una casa cerca del huerto del palacio. Interior. Día (atardecer).

- p. 108 Secuencia 85. Huerto del palacio. Exterior. Día (atardecer).
- p. 108 Secuencia 86. Habitación de una casa cerca del huerto de palacio. Interior. Día (atardecer).
- p. 108 Secuencia 87. Huerto de palacio. Exterior. Día (atardecer).
- p. 109 Secuencia 88. Campos de batalla. Exterior. Madrugada.
- p. 111 Secuencia 89. Castillo moro. Exterior. Día.
- p. 111 Secuencia 90. Atrio palacio emperador. Exterior. Día.
- p. 112 Secuencia 91. Pasillos del palacio. Interior. Día.
- p. 112 Secuencia 92. Salón recepciones palacio emperador. Interior. Día.
- p. 113 Secuencia 93. Habitación de la viuda reposada. Interior. Día.
- p. 113 Secuencia 94. Tienda de Tirante en campamento. Interior. Día.
- p. 114 Secuencia 95. Campamento de Tirante en Berbería. Exterior. Día.
- p. 115 Secuencia 96. Murallas sobre el mar. Constantinopla. Exterior. Día.
- p. 116 Secuencia 97. Salón recepciones palacio emperador. Interior. Día.
- p. 116 Secuencia 98. Calles de Constantinopla. Exterior. Día.
- p. 117 Secuencia 99. Salón recepciones palacio emperador. Interior. Día.
- p. 118 Secuencia 100. Campamento de Tirante. Exterior. Día.
- p. 119 Secuencia 101. Río cerca de la ciudad de Andrinapolis. Exterior. Día.
- p. 120 Secuencia 102. Posada en la ciudad de Andrinapolis. Interior. Día.
- p. 120 Secuencia 103. Pórticos de la casa de la ciudad de Andrinapolis. Exterior. Día.
- p. 121 Secuencia 104. Posada en la ciudad de Andrinapolis. Interior. Día.
- p. 122 Secuencia 105. Habitación Carmesina palacio emperador. Interior. Día.
- p. 123 Secuencia 106. Iglesia de Constantinopla. Interior. Día.
- p. 125 Secuencia 107. Playa de Constantinopla. Exterior. Día.
- p. 125 Secuencia 108. Trucaje.
- p. 126 Secuencia 109. La tumba de Tirante y Carmesina. Interior. Día.