



Els paisatges del *Tirant* a Anglaterra: ús i funció de l'espai i la natura

English landscapes in *Tirant*: use and function of space and nature

Teresa Izquierdo Aranda

Universitat de València

Teresa.Izquierdo@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-7004-0380>

Received: 12/07/2024; accepted 13/10/2024

DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30043>

ABSTRACT

Tirant lo Blanc is a chivalry novel in which the legend of its hero is built in a vast number of different settings where the environment interacts as one of the most important agents for the elaboration of novel fiction. This paper analyses how this resource is used into the English chapter, in which the young applicant is distinguished as chevalier, it marks the beginning of his journey to Constantinople.

KEYWORDS

Tirant lo Blanc, literature, description, nature, chivalry, Middle Ages

RESUM

En *Tirant lo Blanc* la llegenda del seu heroi es forja en una infinitat d'escenaris diversos on la natura i l'ambient interactuen com uns dels agents més determinants per a l'elaboració de la ficció. Aquesta contribució se centra a analitzar aquest recurs a la natura en el capítol anglés, just aquell en el que el jove aspirant és distingit com a cavaller, que marcarà l'inici del seu periple fins a Constantinoble.

PARAULES CLAU

Tirant lo Blanc, literatura, descripció, natura, cavalleria, Edat Mitjana

Teresa Izquierdo Aranda. 2024. "Els paisatges del *Tirant* a Anglaterra: ús i funció de l'espai i la natura", *Tirant* 27: 137-155, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30043> 

ÍNDIX**Les Illes Britàniques: geografia i territori — 140****El Comtat de Varoic, un exemple de castell fortificat — 141****Les festes d'Anglaterra. La reformulació del cerimonial cortès — 144****De justes i torneigs. La vida del cavaller — 148****La tenda, habitacle itinerant — 149****L'orde dels cavallers de la Garrotera — 150****Conclusions — 152****Bibliografia — 154**



La història de *Tirant* abasta un ampli ventall de paisatges a mesura que el nostre protagonista es desplaça cap a diferents indrets, donant peu a la difusió internacional de la seua fama i permetent al seu creador explorar una nodrida selecció d'entorns força diferents. El medi s'ofereix com a escenari dels esdeveniments alhora que agent determinant per al seu desenrotllament. La sensibilitat que mostra Martorell al tractar-lo, la cura per captar l'atmosfera en cada episodi, on no estalvia el mínim detall al lector, constitueixen motius suficients per a considerar en ell una voluntat estètica cap a la natura i el paisatge mereixedora d'una revisió valorativa (Milani, 2009: 4-5). *Tirant* es guanya la fama justament a les Illes Britàniques, territori que l'adaptació francesa a prosa del *Guy de Warwick* qualifica com a “fontaine et miroir de toute proesse et chevalier” (Hauf, 2004: 11-12).

El comte prepara el seu retir de la vida cavalleresca, assolida ja la fama, abandona un comtat que garantirà rendes dels llocs adscrits a l'esposa i assegurada la descendència amb un petit infant, de manera que, una vegada resolts aquests assumptes dinàstics, pot marxar de continent per a expiar els crims comesos al llarg del seu periple cavalleresc. Es converteix en un *homo viator*, emprenyat en aconseguir la misericòrdia del perdó a Jerusalem. La peregrinació és l'últim camí del cavaller.¹ Res esmenta del trajecte, sols importa la finalitat. En terra sacra, “confessà bé e diligentment sos pecats e rebé ab grandíssima devoció lo preciós cos de Jesucrist per merèixer obtenir la santa perdonança”. Poc sabia Martorell de “tots los altres santuaris” o poc d'interès els atorga al nus de la novel·la perquè no tarda gens en fer tornar el comte a l'escena anglesa. El trajecte de tornada ja és més explícit. Alexandria és el port de comunicació per als pelegrins, i d'allí els enllaços comercials fluids amb una florent Venècia el traslladen aviat al continent europeu. La trama s'abilla segons el tràfic constant de mercaders, les formes empreses per a enrolar-se i les pràctiques per escampar les notícies s'ajusten estretament amb l'equivalent real.

El pes argumental del periple del comte recau en presentar el personatge i enllestir breument el seu paper en la ficció: ser el més digne mestre per al millor dels cavallers. Per no frustrar la virtut adquirida, el comte renega dels béns terrenals, “se'n tornà a la sua pròpia terra tot sol, ab los cabells llargs fins a les espatles e la barba fins a la cinta tota blanca, e vestit de l'hàbit del gloriós Sant Francesc, vivint d'almoines, e secretament se posà en una devota ermita de Nostra Dona”. Mitjançant aquest encapçalament, la llegenda de *Tirant* naix arrelada a un mite, a una versió personal d'un episodi del *Guy de Warwick*, el roman anònim d'origen anglonormand compostat en octosíl·labs apariats a mitjans del segle XIII (Riquer, 1984: 310-323). L'espessa vegetació i “una molt lúcida font qui corria” avalen l'entitat sacra de l'indret. Explicita el principi de l'antiga elecció entre

1. L'inici del capítol reprèn el començament del *Llibre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull (1988), en el que un jove escuder cavalca per un bosc cap a la cort d'un rei, on ha de ser armat cavaller, es perd pel camí i arriba a la cel·la d'un vell ermità, qui li explica que, després d'una llarga vida dedicada a les armes i a la cavalleria, s'ha retirat en santa contemplació.

Déu i el món, la repudia de tota magnificència terrenal, encara factible a les acaballes de l'Edat Mitjana, tot i ésser ja palpable la incitació d'un nou esperit (Huizinga, 1984: 85).

Les Illes Britàniques: geografia i territori

La llegenda de *Tirant* es forja a les Illes Britàniques i les paraules que enceten el capítol estan justament dedicades al paisatge per a orientar el lector a través d'una lloança no exempta d'intencionalitat.² Significatiu són els criteris que inspiren el clamor: fertilitat, riquesa i benestar, arguments basats en un ús útil i productiu de la terra. Proporciona una àmplia panoràmica d'Anglaterra i també una sucosa crítica a les pràctiques de corsaris tolerades per la que era aleshores una gran potència naval. La invasió de “lo gran rei de Canària” és una venjança, “amb estol de grans naus i galeres” desembarca al port d'Antona —Southampton— “ab multitud de gents”, afavorit pel vent. La seua irrupció, però, dona ocasió per a explorar el medi: escura nit, “fèrtils e pacífiques ribes” són l'oposició anglesa a “la gran astúcia”, la “molt gran ira” i “gran supèrbia” amb què “tota la morisma isqué a terra” en el port d'Antona. L'alabança de Martorell se suma a la tendència de l'Occident europeu de convertir en moriscs qualsevol poble no cristià, fent-se ressò de l'herència de les epopeies romàniques.³

L'avançada per l'illa es produeix a camp obert, arraconant les tropes reials fins a la ciutat de Sant Tomàs de Canterbury on es veuen obligats a refugiar-se. Indica que jau ací el cos del sant patró, precisió innecessària per a la trama, però que Martorell aprofita per aprofundir en el coneixement del territori, amb dades de sobra conegudes pel lector cristià, al qual orienta amb àgils matisos, recaptant dades informatives de les fonts més diverses.

La imaginació del lector acompanya el seguit de la lluita fins a Londres, on la batalla s'esdevé “en un riu”. No ens costa gaire identificar-lo amb el Tàmesi. Més enllà de Londres, el retrocés du al rei a buscar les muntanyes de Gal·les, passant casualment pel comtat de Varoic. Escasses referències directes permeten al lector obtenir gran munt d'informació sobre l'orografia i la distribució geopolítica del territori. Ens situa en un regne cerclat per mar, de grans relleus, on la geografia deixa una forta empremta sobre la compartimentació en unitats menors de poder, sotmeses a l'autoritat central del monarca. De major o menor entitat i extensió, les ciutats són vertebradores de les vies de comunicació i enllaç. Invasors o envaïts, tots s'encaminen a les urbs, punts neuràlgics per al control del territori. L'estratègia de domini ve marcada pel territori i la redistribució que hom n'ha fet artificialment.

L'orografia determina les estratègies militars, imprimeix el seu caràcter als trajectes practicables influent en l'elecció de vies i camins. A partir de la disposició del rius, valls i muntanyes va configurant-se i fossilitzant-se la xarxa viària. Bona prova trobem al capítol

2. D'acord amb Casaldueiro (1967: 22) la caracterització del medi a través d'una alabança consisteix en quelcom més que una mera descripció objectiva, és un tret comú en la literatura medieval.

3. En el poema primitiu del *Guy de Warwick*, prosificat al francès al segle xv, els invasors són danesos, als quals Martorell transforma en sarraïns, comandats pels reis de Tànger i de Gibraltar al Guillem de Varoic (Riquer, 1990: 104). Mes informació proporciona Riquer (1984: 33) en esclarir el tòpic amb exemples com ara la cançó francesa de gesta *Gormont et Isambart* i, fonamentalment, amb la *Historia regum Britanniae* de Godofred de Monmouth, que atribueix la invasió de les Illes Britàniques al segle vi a Gormondus, *rex africanorum*.

III, on la comtessa assenyala quina és l'opció previsible per a l'enemic que "per força han de venir per lo pla, que per l'altra part no poden per lo gran riu". El coneixement del terreny s'esdevé fonamental, un factor importantíssim per a l'home medieval, que Martorell enuncia fins i tot de manera inconscient. Interessa ponderar la valoració del domini de l'entorn, on la capacitat d'orientació es revela un tresor en funció del profit que hom sàpiga extraure'n. S'endevina una estima, un desig de saber, d'estudiar la natura percebuda com una dimensió a l'abast de l'home, a qui pot proporcionar gruxius beneficis i, per descomptat, poder.

La geografia anglesa anirà completant-se a través d'al·locucions indirectes a les diferents possessions senyoriales, jeràrquicament classificades a partir de l'esment dels cavallers que forneixen l'exèrcit reial. L'escriptor delata un coneixement exacte de la distribució territorial de l'illa: els ducats de "Lancastre", "Cloceste", "Bètafort" o "Atrètria" (corrupció d'Àtçetera), corresponents a Lancaster, Gloucester, Bedford i Exeter, respectivament (cap. 15); els comtats de "Salasberi" (Salisbury), "Estàfort" (Stafford) i el marquesat de "Sófolc" (Suffolk) (cap. 85), identificats per Riquer; així com la concessió del regne de Cornualla al fill del comte (cap. 26) (Riquer, 1990: 98; Gadea i Cònsul, 1990: 19). Mencions més directes es troben al Principat de Gal·les, que s'estén a partir de la franja muntanyosa travessant Varoic cap a l'illa d'Escòcia, a la qual s'accedeix pel port de "Dobla" (Dover) (cap. 74). Traça una visió prou aproximada de la configuració administrativa de l'Anglaterra del segle xv, fruit del documentat viatge de l'autor entre març de 1438 i febrer de 1439 (Villalmanzo i Chiner, 1992: 72-73).

No content en dibuixar-la, il·lustra el paisatge amb un escrutini intens. El cos de la novel·la s'obri significativament amb una referència directa a un medi que el degué impactar fortament al seu estatge (Marinescu, 1957: 137-203). Les petges es rastregen a través d'una aproximació purament subjectiva, amb adjectius tan poc específicats com "fèrtil, rica", i per açò precisament "delitosa", de caire pragmàtic i lucratiu, però no per això menys eloqüents. La humitat i el clima fresc degué copsar a l'escriptor qui ho evidencia a través de subtils pinzellades. Ens obri la vista a paratges muntanyosos, abundants de praderies i valls: "espesura d'arbres" i "lúcides fonts sobre florides herbes" (cap. 57).

El Comtat de Varoic, un exemple de castell fortificat

Sembrada l'illa de nuclis dispersos de poblament, les urbs són fortificades, anomenades "castells" en cas de propietats feudals, guarneixen la xarxa defensiva, el manteniment de les quals —edificacions, armes, vitualles— corria a càrrec del senyors eminents, principalment en temps de conflicte (López Elum, 2002: 83-95). En la sua avançada, els invasors prenen el castell d'"Alimburg" (Killingworth), "cremaven e destruïen viles e castells", nuclis menors de població dispersos que completen el teixit geomorfològic anglès i les bases del seu sistema defensiu (cap. 5). El paisatge urbà fortificat ens és presentat a Varoic, i així ho comprovem quan l'arribada de la host reial hi comporta d'immediat el reconeixement de l'estat de les provisions. La comtessa informa al rei de la guarnició, ens dona dades concretes sobre la distribució dels espais urbans i les dependències territorials adscrites. Estem davant una urbs fortificada amb castell on habiten els senyors i, així, la comtessa "anà per les cases", perquè cal entendre que estem

davant un recinte emmurallat vorejat per les vivendes de súbdits, artesans, comerciants i circuïda per una muralla enquadrada per torres.

El castell està dotat d'un sistema de fortificació propi, amb torres i un nombre indefinit de cambres que trobem ben classificades en funció del seu ús (cap. 26). Una cambra principal o sala gran, on es paren les taules per a menjar, que s'emparamenta per a festes i on es troba el tinell amb vaixelles d'or i argent. Cuina i rebost són àmbits domèstics on les disposicions recauen en mans femenines, encapçalades per la comtessa o senyora de la casa, que confereixen notes de color costumista al relat.

Disposa d'una Sala del Consell dotada amb tro i estrada per a presidir l'assemblea, i també d'una cambra d'armes. Ens trobem en les estàncies íntimes del comte i la comtessa, que compten amb petits retrets adossats. Són àmbits d'ús personal on la senyora guarda gelosament les armes personals del seu marit, "penjades, cobertes de domàs blanc i verd amb un lleó coronat" (cap. 19). Els entorns privats sols s'obrin per al lector, qui obté el salconduit amb l'omnipresència atorgada pel novel·lista. Veiem la disposició dels murs emparamentats amb draps brodats que seran recurrents en l'abillament dels paisatges d'interior, també oratoris per al recolliment espiritual íntim, una costum difosa a les acaballes del segle xv pels predicadors a la *devotio moderna* (Sánchez Herrero, 2004: 301-335).

El castell compta amb una porta principal, però també amb una "falsa", oculta i secreta, en previsió d'emergències (cap. 25). Les torres mantenen una guarnició de vigies comandats per un capità, responsable dels torns de guàrdia. Més específica és la torre de la presó, on l'autor remarca amb claredat el recurs a les claus com element de tancament (cap. 10). Cal recalcar en aquests detalls, que ens donen la pauta dels costums, elements generalitzats que comporten una concepció de l'espai arquitectònic clos i restret per a aconseguir en cada lloc l'aïllament propici. Comporta també una producció, una manufactura de fusta i metall que cal emmarcar en la materialitat del món tangible que ens descriu. Veiem com es complica l'anàlisi del paisatge en una novel·la, fins a quin grau de penetració podem abastar en el coneixement de l'orbe medieval.

La urbs està dotada de diversos temples, fet deduïble al considerar una església principal, on el comte roman tota una nit davant l'altar de la Verge Maria junt a l'altar major (cap. 19). Descriu un edifici amb subdivisió interna d'espais per mig de capelles d'advocacions diverses, on hom reconeix l'empremta dels temples catòlics.

Podem passejar pels carrers i observar les dones recolzades en finestres i terrats, mentre els homes resten al camp de batalla. Els nostres ulls entreveuen paisatges semblants a les ciutats valencianes, amb places o viaris on els habitants es detenen per enraonar als cantons. Ens desplaçem cap al portal, el lllindar de rebuda i identitat ciutadana, punt des del qual els ambaixadors trameten trompetes per anunciar-se (cap. 10). Davant Varoic, una gran planícia l'enllaça amb Londres, el riu la cercla per la part posterior des de les muntanyes de Gal·les, que es perfilen a la llunyania (cap. 5). Descriu una vall extensa, tranquil·la, sembrada de tossals on s'atenda l'enemic (cap. 19).

La panoràmica dels voltants de Varoic es completa una vegada restituït el territori insular, quan el comte es retira definitivament a la contemplació. El recolliment del vell comte ens planteja el retrat de l'ancianitat d'un cavaller amb l'hàbit de sant Francesc, llonga barba blanca i cabells fins a les espatlles, correspon amb la imatge estereotipada de l'anacoreta (Riquer, 1990: 80). Es refugia en una aïllada i deserta ermita ubicada en alta muntanya. Martorell no inventa, sinó que descriu un ús freqüent en l'Europa dels segles xii al xv, el recés espiritual, documentat també al Regne de València, on els

moviments ermitans donaren pas fins i tot a fundacions monàstiques per instàncies reials o aristocràtiques (Hauf, 1994: 487-506). Bon reflex n'és la construcció de la nova ermita empresa per la comtessa, en lloc alt amb dos apartaments, enmig d'una espesura d'arbres, una lúcida font, florides herbes i fornida de totes les coses necessàries per a la humana vida" (cap. 27). Identificada per Riquer com l'ermita de Guy de Gliff, prop del castell de Warwick en Enstwistle, generosament dotada per Richard de Beauchamp, comte de Warwick, per honrar la memòria del seu gloriós avantpassat, el mític heroi de la llegenda.⁴ L'ermita és un lloc de misteri, on la santedat ha pres part del desert i l'ha espiritualitzat (Zumthor, 1994: 95). Excedint els límits del seu aïllament, ermita i ermità irradien sobre la regió, els habitants de la qual hi acudeixen a consultar-li. Martorell capta amb finor el sentit profund de l'ermitatge.

A aquest indret conduirà el seu rossí al protagonista, qui irromp en escena dormit sobre l'arçó de la sella, anècdota que no ens ha d'estranyar ja que era corrent dur l'arnés molt alt, com una mena de selló (Riquer, 1992: 82). La delicadesa estètica del disseny coreogràfic és acuradíssim en conjugar la imatge del cavall, signe de la noblesa del propietari i privilegi del militar.⁵ La son el desvia oportunament del camí principal. Ens planteja la jerarquització de les vies de trànsit, quan el rossí del protagonista s'extravia per una senda, una via d'ús menor poc transitada. La circulació terrestre s'organitzava aleshores mitjançant camins fossilitzats pel tràfic continu, la xarxa es desplejava a partir dels nuclis de població, principals focus de l'atracció de comerciants i viatgers, amb un caràcter inequívocament pràctic. Era fàcil perdre's en la densa arborada del l'illa. L'escriptor informa sigil·losament de la composició paisatgística, on les rutes de comunicació i transport imprimeixen el seu rastre sobre el territori.

De clara empremta lul·liana, el comte constitueix per al jove aspirant a cavaller un mestre en teoria i moral cavalleresques i ofereix la seua pròpia vida com a exemple. Circumstància palesa en obres coetànies de caire similar, és cridanera l'equivalència amb el començament del *Libro del cavallero et del escudero* de don Juan Manuel, en nodrir-se igualment del *Libre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull (Riquer, 1984: 331). La imatge de l'ancià cavaller disposat a vestir de nou l'armadura i prendre les armes per a defensar l'Església anticipa l'aura de guerra santa que bastirà la novel·la (Hauf, 2005: 14-15). L'objectiu argumental de la visita de Tirant és clar: teoritzar sobre la cavalleria i encetar l'estada del jove bretó a Londres amb motiu de la publicació per tota Europa de les festes solemnes organitzades pel matrimoni reial. En arribar, una curiosa nota no deixa de cridar-nos l'atenció, l'ermità "llegia" quan és sorprès. Obrint els llocs del llibre i recorrent les pàgines descobrim el símbol al·legòric figurat a la mateixa novel·la, el luxós llibre obert de les ensenyes d'Alfons el Magnànim, la imatge que complementa el sentit ideològic de l'heràldica personal del monarca, imprimint una lucrativa connotació humanista a la tríada dels seus emblemes (Beltrán, 2006: 4). El llibre representat ofereix el format de còdex, que perfila un emmarcament propici a l'intitulat *Arbre de batalles*, la cèlebre obra escrita a finals del segle XIV per Honoré Bouvet, un manuscrit traduït

4. Martorell retrata a el comte de Warwick en el seu viure els modes de vida cavalleresca. Richard de Beauchamp mor l'any 1439, el darrer de l'estada de Martorell a Anglaterra. Tampoc no és un descabell presumir una coneixença personal d'ambdós per mig del canonge valencià Vicent Climent, ben relacionat amb l'alta societat, que solia freqüentar l'entorn de l'humanista venecià Pietro da Monte, amic personal de Richard de Beauchamp. Veure Riquer (1484: 323).

5. Seguint les reflexions de Keen (2008: 45-47), retrata la figura del *miles*, el cavaller guerrer muntat a cavall.

al català a principis del segle xv, del qual es conserva un exemplar a la Biblioteca Universitària de Barcelona que avala la seua difusió (cap. 31).⁶

Les festes d'Anglaterra. La reformulació del cerimonial cortès

La celebració de les noces reials brinda ocasió per esplaiar-se en la descripció preciosista d'un suggestiu ventall de paratges, tots ells amb una funció ben definida arrel del seu ambient i caràcter. La commemoració s'anuncia per a un any i un dia, duració que no és estrafolària, i s'ajusta amb l'arc cronològic de les grans festes amb justes, torneigs i banquetes que Joan I de Portugal pretengué organitzar per a nombrar cavallers els seus fills. La data d'inici es concreta a partir del calendari litúrgic, atès que "lo jorn de San Joan serà la reina en la ciutat de Londres", indicacions sobre la successió temporal que inicien una espècie de breu dietari afermant la sensació de veracitat.

Amb les cerimònies ens desplaça a Londres, magnífic escenari on s'alleuja la cort reial, centre burocràtic i punt neuràlgic de la vida cortesana, on deixa traslluir l'estratificació social urbana. Si a Varoic ha situat l'acció dins la ciutat i ens ha permès d'accedir físicament a entorns d'interiors, a Londres els esdeveniments ens desplacen cap a l'exterior, a una praderia que dista una milla de la capital, delatant un coneixement directe per Martorell. Per a descriure les festes l'autor s'inspirà possiblement en les núpcies d'Enric VI i Margarida d'Anjou a Tours en maig de 1445, que foren seguides de torneigs a Westminster per a celebrar la coronació de la reina, de les quals pogué obtenir notícia a través de fonts orals o escrites des de València, o bé informar-se directament durant el seu viatge a Anglaterra (Riquer, 1990: 105).

Tot i això, assistim als esdeveniments d'un temps pretèrit gràcies a la relació de Tirant i Diafebus al comte ermità. El relat comporta un desdoblament de l'espai literari a partir d'una bifurcació de temporal de la línia narrativa, per una banda l'escriptor implícit, que transmet al lector allò que paral·lelament els personatges —Tirant primer i Diafebus després— contenen a l'ermità Varoic en presència de la resta de cavallers (Oleza, 1992: 323-335).

La trama s'inicia en una ciutat populosa amb la seua excepcional pluralitat de gents (dones, comerciants, artesans, estrangers...), des d'on el rei ha tramet ambaixadors "per camins, viles, llocs reals, ports de mà", una copiosa diversitat de llocs de reialenc per a convocar a tota la Cristiandat. Terme que flota en l'ambigüitat per a referir indistintament tant a la col·lectivitat de creients com a la zona geogràfica europea i un esquinçall del Medi Orient. L'extensió està determinada per les condicions dels itineraris que possibiliten la tramitació de notícies i anuncis a un món on les comunicacions eren lentes i àrdues, on el transport terrestre o marítim esdevenien els únics canals de contacte amb terrenys llunyans (Le Goff, 1989: 76-83). L'expansió de les noves mitjançant el trànsit de mercaderies acapara una notable presència i es revetlla un arma eficaç per a les relacions internacionals. Les empreses comercials són aprofitades per al trasllat de

6. Honoré Bouvet, conegut com *Bonet* en la corrompuda vessant catalana, establí relació amb Bernat Metge a Sant Cugat del Vallès en 1392. La seua obra fou objecte de diverses edicions il·luminades, de les quals es conserven sengles manuscrits a la Biblioteca Nacional de París, de 1429, i un riquíssim exemplar miniat de 1561 a Chantilly. Veure Riquer (1984: 331-334).

passatgers, que s'embarquen i s'associen a les caravanes en busca de la seguretat de la companyia. Els seus trajectes discriminaran a nivell intercontinental les grans rutes.

La desfilada per a l'encontre dels nuvis obri la ficció, el paisatge abandona el nivell objectiu per revestir-se de caires simbòlics. El seguici s'inicia al palau reial, d'on surt el monarca. Mot reservat exclusivament per a la residència del sobirà i acceptat per a institucions sota privilegi monàrquic prèviament atorgat, encara que arquitectònicament no diferiren massa de les estructures de castells o residències aristocràtiques. Muntat a cavall, recorre els carrers fins a la plaça central, detall que ens principia en l'organigrama urbanístic de Londres. Allí l'esperen representats els diferents estats de la societat, les tres mans definides per Eiximenis al *Dotzè*: generosos i gentilhomes, mà mitjana —juristes, notaris, mercaders— i menestrals (Eiximenis, cap. cxv; Gadea i Cònsul, 1990: 15). La comitiva és una escorta organitzada amb rigor categòric, on resten encara les petges d'una etapa anterior, visibles en l'articulació d'acord amb l'ordenament social urbà, amb l'estricta separació entre cavallers, ordes religioses, oficis, clero secular, ministrils... i disputes. L'escriptor incorpora a la comitiva una desmesurada presència cavalleresca, que minva definitivament el protagonisme a l'oligarquia urbana preeminent en les entrades reials de finals del segle XIII. L'omissió del poder ciutadà i dels elements figuratius d'índole religiosa, característics de l'hegemonia de la urbs, fan evident la mutació del significat processional, que havia estat tradicionalment l'espai per a l'exhibició de l'univers municipal. La ciutat ja no capitalitza el prestigi, jurats i consellers són rellevats per "tots los gentils homes" i a la reina l'acompanya "tota la flor de França". A més, per si quedava algun dubte, la festa abandona l'escena urbana i s'espargeix pels prats d'extramurs (Oleza, 1992: 325).

Afloreixen indicis de les pugnes externes i les contradiccions internes, s'entreveu el furor temorós del senyor feudal davant l'emergent burgesia, captat amb sorna en el càstig exemplificatiu del duc de Lancastre, qui fa penjar sis juristes enmig d'un pont (Beltran, 2020). És l'actitud d'una noblesa que, reticent a emprar les vies jurídiques corrents, continua imposant els seus privilegis per a resoldre els conflictes, un opció vedada a les gents de condició inferior (Riquer, 1984: 272). Sembla una escena molt plàstica, pel que fa al paisatge, imaginar els cossos dels condemnats a l'eixida de la ciutat d'un dels ponts sobre el Tàmesi que circuïa Londres. Però no és mera ficció, un conflicte semblant reflexa la documentació de la visita reial de l'Infant don Joan a València en 1373, on a la primacia de les corporacions d'oficis en l'orde de l'acompanyament s'hi sumà també la rivalitat entre els joglars als entremesos (Oleza, 1992: 324).

La desfilada projecta una empremta cívica i religiosa, ratifica l'autoritat política i l'estratigrafia social a l'hora que sacralitza l'espai. Desfilen els ordes eclesiàstics amb ciris encesos, "monges de religió estreta" —clausura— han obtingut exempció pontifícia a la regla i compareixen davant el rei. Dones cantant el *Magnificat*, lluminàries i càntics trasbalsen l'àmbit ciutadà. L'escriptor convoca per a la imaginació del lector una formidable comitiva ricament abillada, delectant-se en la descripció minuciosa, en el detall ínfim. Res no sembla enterbolir la solemnitat inicial, però en imaginar "totes les dones públiques e les qui vivien enamorades" tancant el seguit se'n ve a terra la seriositat amb un estrident gest de comèdia.

Seriositat cavalleresca i sàtira social són dues actituds contrarestades que fluctuen entrellaçades arreu de la novel·la besllumant el batre ètic i estètic de Martorell. La praderia s'endevina florida, mudada virtualment i literal per la invasió de gents que, per

mig del relluir de vestits i joies, s'integren al paisatge de festa i fantasia recreat. Reflecteix una commemoració on els elements cívics es combinen amb el ritual religiós.

Aquesta manipulació de l'espai es completa amb arquitectures efímeres, carrosseries, escenificacions teatrals desenvolupades al llarg del recorregut, forjant una realitat il·lusionalista paral·lela. L'entorn fantàstic sembla un disbarat i pareix desmuntar els afanys de versemblança que tan acuradament havia preparat l'escriptor. Això no obstant, el lector coetani no trobaria inusual aquesta trama a l'ús dels fasts cortesans des dels segles XII al XIV. La parafernàlia desplegada implica un gran contingent de fusters, arquitectes, pintors, coordinadors obviats al relat, ja que justament un dels trets de l'eficàcia de la seua feina era romandre en l'anonimat. Ara bé, un lector avisat en llegir interlínies i abastar el complex univers social de l'obra no ho pot deixar de banda.

La Infanta surt de la ciutat de Granuig (Greenwich) dalt d'una carrosseria que simula un castell, símbol de virginitat, i el rei procedeix a l'assalt amb una escala d'argent. L'autor enceta un recurs a l'eufemisme a través del paisatge i la natura que esdevindrà molt fèrtil al llarg de la novel·la per als subreptícis eròtics. Martorell recull el motiu del castell fixat sobre carro de l'entrada en València del príncep Joan en 1373, on la innovació tècnica d'elevat l'altura del carruatge permetia la tracció des de l'interior, ocultant rodes i homes amb llenços pintats que envoltaven la base. Tanmateix, el castell està ací dotat d'un sentit al·legòric que apunta cap als aires renovadors provinents d'Itàlia (Carreres Zacarés, 1925:28-29; Ferrer Valls, 1992: 313).

Envaïda per tendes amb llits i comoditats per a restar al camp mentre es perllongaren les festes, l'albereda a la vora del riu, prop de l'urbs, ens situa en el cinturó rural d'una ciutat que aleshores no abraçava el cau del Tàmesi. És una terra humida, on la freqüència del plugim continuat obliga a habilitar les tendes per a les noces reials amb llits, també s'hi preveuen cases de fusta, versió hivernal de la tenda, que oferien major estabilitat (Rubió i Balaguer, 1985: 85-86). Martorell atén fins i tot a la climatologia i pren precaucions al respecte. És gent acostumada a la pluja, els festeigs no s'interrompen. Gaudeix en canvi de boscatges espessos, poblats de bèsties de la selva que s'alleguen en els nombrosos brolladors. Circumstància que afavorirà el desenvolupament d'una activitat esportiva encara hui molt arrelada, la cacera, on es concertaven moltes salvatgines de diversa natura (cap. 96).

El cardenal oficia la missa a la vall, en un exterior pletòric de vegetació, el paisatge s'espirtualitza. Però, l'element més representatiu de la dramatització figurada és la gran roca de fusta, superb artifici sobre el qual s'erigeix "un gran e alt castell ab forniment de molt bella muralla", guardat per cinc-cents homes d'armes, que assolia dimensions formidables, introduint subtilment el relat del Castell d'Amor (cap. 53) (Mahiques, 2021). Al voltant de l'efímer baluard gira el simulacre d'atac amb falses pedres de couro farcides d'arena, elements tots presos de l'aparell francès descrit per Froissart on es recreava el siti de Troia de 1389 (Oleza, 1992: 326-327). La roca és l'escenari mòbil prest a les intrusions del teatre profà, intervals on el novel·lista juga amb la nostra percepció (Badia, 1993: 53). Activant el sistema dels vasos comunicants ens trasbalsa del nivell objectiu al simbòlic per a submergir-nos en la confusió entre fantasia i realitat. Quedem deseparats davant la irrupció de la falla establint un autèntic salt qualitatiu. L'espai adquireix una nova dimensió donant profunditat al relat, el concepte de paisatge natural es reelabora, cospa els sentits i hom dubta d'allò que llig, temptat d'endinsar-se en la llegenda i suspendre definitivament la indagació conscient de la realitat. La simbologia de la roca compartimentada en quatre, el setge i l'assalt al castell, així com les figuracions

arquetípiques de les estàtues del nan i el vell, la dona i la donzella, el bisbe, el lleó, les fonts de vi, oli i mel deriven dels escenaris múltiples dels misteris i de les festes cíviques. La concepció humanista reformula el fast “a la manera d’Itàlia e de Llombardia” amb què desfila la processó.

Sens dubte, Martorell coneixia bé les cròniques de la coronació de Martí I a Saragossa en 1399, on es va armar una gran roca coronada amb una figura de lleona. Tenia també referències de les fonts meravelloses per a honrar l’entronització de Ferran d’Antequera en 1411 a Saragossa o de l’entrada d’Enric VI d’Anglaterra el 1432, on es va disposar una font de vi envoltada per tretze donzelles (Riquer, 1990: 106). Es delecta en la descripció preciosista, escorcolla cada detall per a reproduir vívidament l’entorn recreat. Transmet amb pulcritud de miniaturista una escena on inclús recava elements accessoris, i l’evocació no s’atura en la retina. Apel·la a l’oïda, se sent el brollar de les fonts, el ressò dels instruments, es percep el relluir de l’aigua cristal·lina i de les pedres precioses. L’aroma del vi, la mel o la recent fornada de pa atrapa l’olfacte i desperta el desig d’assaborir-los. Especifica que el pa és blanc, sense mescla de cereals, cridanera incisió que esdevé un signe de l’excel·lència de les viandes servides.

L’abast tecnològic implicat a l’escenografia respon a les possibilitats tècniques coetànes del cerimonial. Galeries on personificacions angèliques canten i toquen instruments, amb el pati cobert per una lona simulant un celatge, precaució davant la plujosa meteorologia anglesa. A les espatlles de la roca, un jardí “que paria que fos un real” ens dibuixa amb exactitud l’estructura i la distribució de l’espai amb la imatge d’un referent conterrani. Però allò que excedeix la capacitat i esmuny la ficció cap a l’esfera il·lusòria són les dimensions desmesurades de la roca i la maquinària que articula l’enginy mòbil, els tapissos que comencen a tremolar quan el déu Amor cedeix el pas a la Reina i s’esfuma davant la multitud esbalaïda. El lector no disposa de temps per a reaccionar, immediatament la roca s’obri en quatre, esclatant a la manera de la magrana d’Elx o la tramoia de Brunnelleschi per a l’Anunciació de Florència (Oleza, 1992: 328). L’espai escènic tradicional i verificable inicialment en la seua materialitat s’eixampla per a dissoldre els seus límits en ares de la fantasia.

En l’interludi festívol, l’escriptor ens para taula. Invoca els cinc sentits sense donar treva, traslladant-nos a les espatlles de la roca, descobrim un parc arborat poblat de bestiar ofert per a l’esbargiment. És un jardí artificial fruit d’una intervenció conscient i calculada devers la natura, signe de la voluntat d’obtenir-hi un paratge idíl·lic amb l’aparença més natural possible. Reflexa la sensibilitat medieval per la fruïció de la natura. No beslluma una concepció preservadora del paisatge, sinó la sensació joiosa i lliure d’aquell qui percep la natura viva i no sent planejar sobre ella l’amenaça de la destrucció. Encara tardaria segles en despuntar en l’horitzó de la civilització europea el concepte de paisatge sota la perspectiva patrimonial.

Respectant la terminologia de la documentació coetània, l’autor adoba un hort que compara amb un “real” perquè el lector conterrani assimile una idea més cenyida de l’entorn en què el situa. Martorell sent estèticament la natura i el paisatge, són agents imprescindibles per a complementar l’ambientació, aprehendre la novel·la i submergir-se plenament en el relat. Supera el seguici dels esdeveniments per a expandir-se cap a la fantasia, una realitat simultània, paral·lela, amb el seu propi paisatge on geografia, artificis i vestimenta són part íntegra de la ficció.

De justes i torneigs. La vida del cavaller

“Los capítols d’armes que es podien fer en aquelles festes” exigeixen una tipologia arquitectònica molt concreta, i els camps per a les llices on el jurament dels gentilhomes per a rebre l’orde de cavalleria representen una de les seues funcions específiques. Descubrim així, seguint la tònica general de la novel·la, la seua organització i estructura mitjançant la cerimònia que assoleix la significació històrica i cultural de l’ideal cavalleresc (cap. 58).⁷

Armadura de fusta, el cadafal del rei domina en altura sobre l’empostissat, és un recinte clos, dotat d’una gran sala circuïda per portes que s’obrin per donar a entrada als aspirants i les respectives donzelles. Enmig de la sala, “una cadira tota d’argent, que era coberta de canemàs verd” per a examinar físicament els gentilhomes, ja que el privilegi de l’ordre resta reservat a l’estat dels generosos. L’espai pareix més aviat un escenari teatral, on els assistents es disposen segons un protocol ben conegut on vestidures i actituds estan estrictament reglamentades, sent imprescindible ajustar-s’hi. La presència de l’“Arquebisbe d’Anglaterra revestit com a diaca ab lo missal obert en les mans” per a beneir la promesa “a Déu e als sants quatre Evangelis” sacralitza l’entorn i empenya el destí del novell cavaller cap a una vocació cristiana indefugible. Fórmules rígides i un espai constret i ben delimitat per als sentits perden materialitat per a fondre’s amb l’esfera de l’esperit. Imatges de puresa són les “set donzelles vestides de blanc, significant los set goigs de la verge Maria” i els quatre cavallers simbolitzant els evangelistes prenen protagonisme, mentre que la resta de cavallers desapareix de sobte i sols queda Tirant, qui es deixa guiar dòcil per les dames “fins a un bell estrado e posaren-lo en la cadira reial”. La disposició jeràrquica dels personatges en torn per a la col·lació completa la cerimònia particular, els passos de la qual són inalterables perquè “aquest orde, senyor, han servat a tots los qui són fets cavallers” (cap. 59). La divisió tripartida del cerimonial, la idiosincràsia religiosa i política segellada per la figuració simbòlica de l’orbe espiritual cristal·litza el desig de ficció de la societat tardomedieval, traduïda per un Martorell que se n’imbueix plenament.⁸ Sentint l’albada d’una nova època l’autor es delecta en el somni, enregistra cada detall com si fos un notari, oferint a la fi un món on quotidianitat i al·legoria —la primera sensorial, l’altra intel·lectual i psíquica— es fonen per conformar una única realitat.

El camp de les justes es troba tancat per una construcció quadrangular de fusta amb papallons als cantons reservats per a alleujar els combatents: allí “portaren-li viandes e confits perquè es pogués refrescar”. L’abillament de l’heroi és un manifest del seu caràcter i intencions, “tot armat en blanc, sinó lo cap, e en la mà portava un ventall que a l’una part era pintat lo crucifici de Jesucrist, e en l’altra part era pintada la imatge de la Verge senyora nostra”. Es tracta del “bannerolle de dévotion”, un tipus de ventall d’òrbita francesa que ferma subtil la procedència bretona de Tirant.⁹ Vestit simbòlicament de puresa, el cap descobert en senyal de transparència i lleialtat. No es tracta d’un enfrontament bèl·lic, no hi ha rancúnia, els combatents ni tan sols es coneixen; és

7. Huizinga (1984: 134) analitza les repercussions de l’ideal sobre la realitat de la última Edat Mitjana.

8. Ramon Llull relata que la cerimònia s’efectua després de superar una sèrie de probes, probablement se celebra en ocasió d’alguna gran festivitat de l’Església, la vespra haurà de confessar-se, passar la nit orant en meditació i, el dia següent, després d’oir missa, rebrà l’orde davant l’altar. Vegeu Keen (2008: 25).

9. El terme emprat remet l’origen francès de la peça, on la documentació certifica l’ús de ventalls de semblants característiques (Riquer, 1990: 114).

un espectacle per a vanaglòria del cavaller i delit del públic, per això no ens ha de sorprendre el ventall que enlaira amb cada ventallada la seua identitat cristiana, forma de significar i sacralitzar l'espai.

Per al combat, "lo palenc" ha d'ésser circumdat i comprendre un àrea capaç d'acollir carreres a cavall. La superfície ha de restar closa, encerclada per tribunes on seuen els jutges de camp i els espectadors, tots presidits pel cadafal reial. L'espai de la lliça condensa l'atenció escènica de la segona part del fil argumental londinenc (cap. 59). Però, les dures condicions del combat "a peu a tota ultrança" arrosseguen la fatalitat de la mort. Duel suïcida, semblen desviacions d'una follia intrèpida i arrogant que justifica sobradament les crítiques de moralistes que denuncien la barbàrie d'un codi internacional farcit de vanitat, castigat per l'Església amb excomunió, denegat l'enterrament cristià (Hauf, 2005: 27-30).

La tenda, habitacle itinerant

Les tendes disperses per la planura, disposades per a cada grup, conformen una autèntica ciutat sorgida espontàniament, amb places on l'encontre d'aquells qui les habiten dona pas a esdeveniments fortuïts, com ara la lluita de Tirant amb l'alà del Príncep de Gal·les. És en realitat un diable en forma de gos, un esperit encarnat en la natura, símbol de la luxúria, que no constitueix una mera nota humorística, si més no un vell tema literari pres de la llegenda artúrica reelaborant la lluita del rei Artús amb el monstruós gat Chapalú (Riquer, 1990: 113).

La tenda constituïa una verdadera vivenda interina i provisòria durant l'Edat Mitjana. Tant en campanyes militars com també en viatges, proporcionava un recer indispensable que podia arribar fins i tot a erigir-se com un ostentós palau ambulat.¹⁰ La concurrència dels quatre cavallers d'incògnit al capítol 69 ens obri el cortinatge de les tendes. Acompanyats d'un seguit esplèndid, s'hi neguen a parlar, comunicant-se només per mig de cartes. Tanmateix, l'escriptor ens proporciona antecedents a l'hora que arrodoneix amb precisió l'entorn cronològic del capítol. Reunits a Roma, ciutat eterna de la cristiandat, per a la celebració de l'any del Jubileu, decideixen acudir a la convocatòria del rei d'Anglaterra. Un apunt històric es filtra tàcit per a reafirmar la imminència de la ficció. L'any jubilar establert per Nicolau V cada mig segle fou commemorat en 1450. El narrador Diafebus incideix en què transcorregué "l'any passat", per tant narra en 1451, actualitzant allò que transmet. La determinació és presa "estant sobretaula", reflex del costum d'enraonar després del dinar, tan arrelat en la vida mediterrània.

Les tendes es destapen amb tota magnificència i Martorell, conscient de què encara falta descobrir al lector l'interior, elegeix les més fastuoses. La descripció és un joc on els límits entre realitat i fantasia són tènues. Tendes de drap carmesí brodat i coronades per peons, cadascuna emparamentada. Els llits no escatimen en matalassos, vànoves i cobertors protegits per papallons de brocat amb "molts batents que hi penjaven", brodats amb els emblemes heràldics que també lluien en "els quatre escuts molt bé pintats". La roba de llit alberga l'ensenya distintiva traslladada als paraments, enlaira l'emblema que

10. Rubió (1985: 83-85) planteja la hipòtesis d'una possible influència oriental arran de la *Crònica* de Jaume I. Per als tendals, Alfons el Magnànim tenia 40 mariners al seu servei. Com al *Tirant*, els llibres de cavalleries han deixat sobrades descripcions on s'entremescla realitat i fantasia.

manifesta el relleu concedit a la imatge. Envers a la penetració del sentiment cavalleresc, l'emblemàtica es converteix en un dels principals camps iconogràfics de la pintura civil medieval. Aquests encàrrecs implicaven els millors artífex i, així, cal recordar per exemple els sis escuts de fusta que Lluís Dalmau va pintar en roig i daurat el 22 de desembre de 1425 per a una de las portes de la segona torre del Palau del Real de València per encàrrec d'Alfons el Magnànim (Gómez-Ferrer, 2012: 73).

“Lo cavaller ancià” de barba blanca amb paternòsters de calcedònies a les mans va guiant-nos sigil·losament per les tendes, descorre els cortinatges per a revelar el seu misteri (cap. 68). La posta en escena salta a l'àmbit teatral de la meravella. Ens descobreix cavalls sicilians, exòtics lleons domats, patges infants es distribueixen pels espais interiors separats amb drapejats de vellut. La lluentor del tinell de l'or i l'argent, el tacte suau de la seda, del cuir ens desarmen bocabadats per l'ostentació de riquesa desplegada davant nosaltres amb tanta cautela. Les màgiques sorpreses que amagaven les tendes no ens deuen confondre, recorden els *engins d'esbatement* que s'encarregava de reparar Melchior de Broederlam per al duc Felip III de Borgonya. Artificis fantàstics de llums i colors, articulats amb moviment que satisfien les delícies cortesanes (Rubió, 1985: 91).

Enmig del protocol estricte, un detall anecdòtic obliga a retrobar-nos amb la realitat: l'ordre dels cavallers de comprar menjar ens situa de nou en un àmbit versemblant i corrent, on l'ordinari es barreja amb el fast d'efectuar el pagament “ab moneda d'or”. El *Pas de l'Arbre de Charlemagne* de Jacques de Lalaing inspira un nou recurs a la natura amb el *Pas de l'Arbre de Seques Amors* (Riquer, 1992: 97). En transformar el pou de *La fontaine des pleurs*, crea una expressiva metàfora on la manca d'amor exprimeix la sàvia de la vida: els fruits, les fulles, que simbolitzen els membres del cos humà, perden la seua vitalitat i hom queda deseparat. La imatge de fons sobrefilada del sentimentalisme romàntic del conte, fundada en l'etern joc entre la lluita i l'amor. En l'atmosfera, un hàlit d'enyorança ens engronsa cap a la malenconia de l'aventura somniada.¹¹

Constant entravessament de corrents estilístiques, la incidència de monuments funeraris amb programes iconogràfics, paternòsters llaurats amb pedres precioses incrustades, el ventall de Tirant a la lliça amb les imatges de Jesucrist crucificat i la Verge en el revers, cadenes d'or, llibres d'hores il·luminats..., constitueixen una col·lecció inestimable que ens confirma les cotes de valoració que les arts sumptuàries i d'ornament conqueriren a la societat medieval i la fluïdesa amb la qual les influències s'expandien i embolicaven.

L'orde dels cavallers de la Garrotera

La fundació de la fraternitat presenta una riquíssima varietat de paisatges conjurats sota el signe globalitzant del goig de viure, on els escenaris naixen de la projecció a l'entorn de significants simbòlics i continguts sagrats. Ens permet penetrar en la història, assistir a l'encàrrec arquitectònic de la seu de l'orde, a l'aprovació d'estatuts i a les cerimònies. L'ocasió, “la liguacama” de la calça de Madresilva, qui dansant l'havia perduda “en aquella part on lo rei era” (cap. 85).¹² La importància dels vestits i les insígnies queda ben clara

11. Huizinga (1984: 116-118) reflexiona al voltant del pas d'armes com a forma per assolir una forma de vida més bella gràcies a la conjugació de l'heroisme i l'amor.

12. Es tracta d'una apel·lació expressada en forma metàfora, perquè el nom de la reina sense regnes, que

amb aquest fet fortuït. Un joc al·legòric i figuratiu es desplega al voltant de l'expectació de la lligacama que, "al parer de tots devia ésser de la sinistra cama", e era "de cimolça" cosida del cap de la peça dels draps de llana.¹³ La projecció d'aquesta peça íntima del vestuari femení que el rei es va lligar en la cama sobre la calça, "a la part sinistra davall lo genoll", durant quatre mesos "a la vista de tot lo món", és motiu de murmuracions. Un cenyidor esdevé el focus de mirades i de picants insinuacions. Així ho ratifica l'exclamació de sorpresa del rei: "—Doncs, la reina està d'açò malcontenta, e los strangers e los del meu regne n'estan admirats?". La seua resposta arrogant i desempallegada institueix el *motto* justificatiu: "*Puny soit qui mal y pense!*". El *Tirant lo Blanc* és just la més antiga menció documental sobre la institució de la cèlebre Orde de la Garrotera, tenyeix l'origen de malícia còmica, xifrant la instauració en una anècdota de to eròtic mai considerada seriosament pels historiadors.¹⁴ Martorell escenifica aquesta comparsa per a rescatar el tema de la lligacama, reconvertida en símbol que expressarà endavant la unió i la solidaritat dels seus cavallers.

En realitat, es desconeixen de ciència certa els orígens de l'orde, instituïda segons els investigadors per Eduard III en un intent de prestigiar la monarquia, per a ressuscitar l'ascendent de la mítica Taula Redona, reciclada amb nocions de confraternitat presos de l'Orde de la Banda castellana, per a dotar-la d'una sòlida base religiosa que la protegira dels recels pontificis a les pràctiques militars. En la seua instauració, la primera de les clàusules és la fundació d'una capella, seu de la fraternitat, que hi ofereix un interessant document de les disposicions d'un mecenes en un encàrrec arquitectònic. Destaca l'emplaçament "dins un castell qui's nomena d'Ondisor", és a dir, la capella del castell de Windsor, dedicada a sant Eduard, consagrada també a sant Jordi i a la Verge Maria. Imposa l'estructura "a manera de cor d'església de monestir de frares", que expressant preferències estètiques ens situa davant una tipologia concreta. El rei imagina l'interior de la capella i ens trasllada la imatge d'una visió. En descriure la capella ens apropa a l'aspecte que oferien els recintes eclesials, dotats en funció de les necessitats particulars del culte. La ressenya preciosista de la talla del cadiratge especifica un mobiliari que, salvant la idealització, respon a cànons verídics. Dues cadires flanquegen l'entrada, "e d'allí avall onze cadires e fins que fossen en nombre de vint-i-sis", una per a cada membre, "e, sobre lo cap, alt de la cadira tingués cascun cavaller una spasa molt ben daurada e la cuberta de la bahina fos de brocat o de carmesí, brodada de perles o d'argenteria i encara més, en les espatles de la cadira, en una plancha d'or o d'argent, sien pintades les armes del cavaller, e allí stiguen clavades" (cap. 85).

La cerimònia de jurament, legitimada amb l'ofici d'un "arquebisbe" o "bisbe" davant "los capítols closos o sagellats", preveu una benedicció que preserva de crítiques la fundació de la institució cavalleresca. Ressalta la muda de roba "tota brodada de

solia regnar en Calidònia, segons una carta del *Bursario* recuperada per Hauf (2005: 343-344), enllaça amb els "Cavalleiros de Madreselva" de Portugal.

13. La "cimolsa" o "simolsa" és una llenca que forma el cap de la peça de drap de llana i que sol ser de llana més grossera i de color diferent del de la peça.

14. El primer testimoni escrit de la llegenda de l'orde de la Garrotera (*Jarretière*) es deu a *Anglicae Historiae* de l'italià Polidor Vergili, impresa en 1504, setze anys després de la primera edició de *Tirant lo Blanc*. Atesa la manca de documentació, potser Martorell coneixeria els detalls pel mateix Enric VI, al costat d'anècdotes que de segur circularien per la cort anglesa. Mostra gran interès per la vida cavalleresca i palatina, reflectint un coneixement directe i desimbolt de l'Anglaterra de 1444 i 1445, un dels arguments de reforç per a valorar una possible segona estada de l'autor a les Illes Britàniques. Vegeu Riquer (1984: 338-339).

garroteres e forrada de marts gebelins, e un manto larc” fins els peus, de domàs blau i folrat d'erminis, “ab un cordó de seda per liguar alt”. Especifica que el brodat a conjunt de les peces “era tal com una garrotera”, una cinta per a cenyir el cap “així com moltes dones galanes e d'honor porten a les cames per tenir les calces”. Brodat sobre la corretja, el lema de l'Orde, “*Puny soit qui mal y pense!*”, on es podria atribuir a un possible error tipogràfic la substitució de l'original “*Hony*” pel “*Puny*” que figura en l'incunable de 1490, o potser es deu al record del propi Martorell, atès que *Puny* té total sentit lògic en la divisa elegida per Eduard III en relació a la seua campanya francesa (Hauf, 2005: 344). Els capítols fixen les condicions per a poder lluir la vestimenta i els drets que hi atorga, confirmant eixa percepció simbòlica dels vestits i les joies, com ara “la cadeneta de or del coll”. La penalització amb “dos scuts d'or lo hu donar en qualsevulla capella de Sanct Jordi per a çera”, si defalt les clàusules establertes per a l'abillament, ratifica la importància d'aquesta projecció. A més, informa d'un dels usos comuns documentats en l'aplicació de sancions: el pagament en cera per a les espelmes.

Dotada d'“altar o ymatge de Sanct Jordi”, en tractar-se d'una capella consagrada per al culte identifica ambdós elements destinats a la litúrgia: l'ara i la icona. Els cavallers s'agenollen en terra per al jurament, mostrant l'origen d'aquest gest d'oració adaptat del cerimonial feudal d'obediència al senyor (cap. 86). Les solemnitats “que's tenen a fer en l'església, la vespra del sanct”, principien un ritual on els cavallers actuen com si fossen monjos o canonges, “com serà a l'encensar”, l'Eucaristia, l'ofertori i la pau aparellats, implícitament, amb el corresponent aixovar litúrgic de calzes i patenes, encensers i portapaus. La dotació de l'espai interior eclesial és precisada amb exactitud, ens ubica amb la descripció arquitectònica, la decoració dels altars i el mobiliari, però l'evocació de l'atmosfera no l'hauria conjurada sense la llum parpellejant dels ciris, el fum que eleva les pregàries d'aquells qui resen genolls en terra, intuïts mentre assistim respectuosos a l'ofici eucarístic.

Conclusions

El *Tirant lo Blanc* respon a la petició expressa del “Príncep, rei expectant” i s'hi presenta com la versió portuguesa d'un manuscrit anglès, pretextant Martorell el domini de l'idioma “per jo ésser estat algun temps en l'illa d'Anglaterra”. En conjunt, el capítol anglès constitueix un resum abreujat de la vida del cavaller: comença amb el jurament d'ordenació, segueix amb la demostració de la valentia en l'enfrontament, inclou la institució de la “Molt Noble Orde de la Lligacama”, tot especificant quines deuen ser les condicions per a la vida honorable d'un cavaller.

La natura és l'escenari que forneix la trama, que complementa la vitalitat psicològica dels protagonistes i que enriqueix el seguit dels fets i històries narrades. Hi assisteix permanentment, però no passiva, i combrega amb els sentiments dels protagonistes. S'erigeix en sinònim d'expressió, però també d'acció, assumint una complexa funcionalitat dins del nucli del capítol que permet a l'autor indagar noves vies expressives, explotar tots els recursos estètics, jugar amb simbolismes del més pur arrel medieval i elaborar un vocabulari eufemístic o simplement recrear-se en descriure-la per a embellir el relat i imprimir a la narració el ritme desitjat.

De vegades, Martorell delinea amb exactitud el paisatge amb pinzellades àgils, quasi imperceptibles i rigorosament estudiades. Recrea la natura amb una senzillesa i un

llenguatge quotidià que la fan passar desapercebuda, embadalit d'impulsos semblants als de la pintura flamenca dels van Eyck o als de la prosa de Chastellain, tot fent que es revele fonamental per a crear el marc de referència.¹⁵ D'altres, en canvi, proporciona ràpids tocs de color per a dibuixar sols l'esbós del territori pel qual viatja la nostra imaginació. Hereu de l'esperit de la última Edat Mitjana, pondera un caràcter visual en esprémer les possibilitats dels recursos expressius per a crear una imatge òptica. La ficció és apercebuda directament, amb un naturalisme vivaç. Com recorda Zumthor, l'home medieval conservava una càlida complicitat amb la terra, on la consciència vital englobava matèria i esperit, seny que no sols hem perdut avui, sinó que fins i tot ens resulta quasi incomprendible (Zumthor, 1994: 35). Moltes de les figuracions que llegim són una incògnita per a les lectores i lectors contemporanis, que hem perdut la fluïdesa del contacte amb la natura, mentre que serien força significatives per al públic del Quatre-cents. La contemporaneïtat dels fets evocats va afegir-hi un inquietant accent d'actualitat a la novel·la que encara avui no ha perdut la seua atracció.

A Anglaterra, el lector recorre escenaris familiars a les elits de la Corona d'Aragó, qui en definitiva tindrien accés a la lectura. Territoris explorats i verificables on volca guerra, amor, maldat, ironia, lluites pel poder o comicitat, entremesclades amb rituals, jerarquies, ensenyaments, gustos i creences. No refusa cap vessant d'una vida suggestiva i contradictòria amb la qual, lluny de frustrar la cohesió estilística, la convergència d'aspectes tan diversos transmet als paisatges una credibilitat inusitada, estrenyent el teixit argumental amb la coherència d'un manual. Una espècie de compendi "*útil*", com encerta Escartí, per a l'oligarquia urbana, l'aristocràcia i el clergat (Escartí, 2005: XII). Aquesta component verista entalla la major part dels paisatges explorats: des de vastes superfícies fins recintes íntims, al repertori hem escrutat paisatges urbans, boscosos, interiors arquitectònics. Als exteriors sotja boscos, valls, muntanyes, especialment sol·lícit amb recursos hidràulics, com ara rius, fonts o brolladors. Es remira en il·lustracions d'una factura exquisida, fent gala d'una extraordinària creativitat en perseverar per captar el tret diferenciador.

Així, doncs, cal parlar d'escenografia, meticulosament adreçada, on ningun aspecte resta en l'oblit. Conscient que l'assumpció de la versemblança requeria d'àmbits creïbles, trasllada la varietat escènica apreciable a l'orde quotidià per a conjuguar-la amb fórmules estilístiques de redacció i descripció deduïdes de l'experiència sensorial. Res més lògic, per a fer assimilable la llegenda, que proporcionar al lector un espai versemblant que poguera aprehendre sense conflictes, amb la mateixa senzillesa de l'entorn real ordinari i al mateix temps amb tota la seua complexitat, sòlidament fundada en una realitat autèntica. *Tirant lo Blanc* és un ver document de l'època.¹⁶ Així ho descobrim al capítol anglès que l'enceta, carregat de matisos perceptibles pels sentits i sotmès a les imposicions d'una visualització òptica ajustada sempre a interessos, conscients o no, de processos psicològics individuals.

15. Huizinga (1984: 410-419) estima els ideals estètics i les possibilitats expressives abastades al segle xv en pintura, poesia i prosa en l'àmbit cultural flamenc. La seua difusió i èxit assolits a la Corona d'Aragó permeten establir, amb cura, paral·lelismes escaients.

16. Després de rastrejar les fonts vessades en la confecció, Martí de Riquer (1990: 218) estima l'espontaneïtat, juntament amb la barreja indestruable entre realitat e imaginari, com la base més eficaç per aconseguir la vivacitat de la versemblança.

Bibliografia

- BADIA, Lola (1993), «El *Tirant* en la tardor medieval catalana», en *Actes de Symposion «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 35-99.
- BELTRÁN, Rafael (2002), «Sobre el simbolismo profético de visiones y representaciones en libros de caballerías: de *Curial e Güelfa* y *Tirant lo Blanc* a *La corónica de Adramón*», *Edad de Oro*, XXI, pp. 481-498.
- BELTRÁN, Rafael (2007), «Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua; eds. Ana C. Bueno, Patricia Esteban i Karla Xiomara Luna, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 59-94.
- BELTRÁN, Rafael (2020), «La discòrdia entre ferrers i teixidors al *Tirant lo Blanc*: entrades reials, imaginari carnavalesc i motius folklòrics», *Tirant*, 23, pp. 1-56.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador (1925), *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*, València, Vives Mora.
- CASALDUERO, Joaquín (1967), *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos.
- EIXIMENIS, Francesc (1968-1987), *Dotzé Llibre del Crestià*, ed. Curt Witlin, Girona, Col·legi Universitari – Diputació de Girona.
- FERRER VALLS, Teresa (1992), «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J.-Ll. Sirera, València, Universitat de València, pp. 307-322.
- GADEA, Ferran; CÒNSUL, Isidor (1990), *Tirant lo Blanc. Guia de lectura*, Barcelona, Edicions de la Magrana.
- GÓMEZ FERRER, Mercedes (2012), *El Real de Valencia: Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- HAUF VALLS, Albert (1994): «La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna», en *1490. En el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, eds. J. Hinojosa Montalvo, J. Pradells Nadal, València, Consell Valencià de Cultura, I, pp. 487-506.
- HUIZINGA, Johan (1984), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Universidad.
- KEEN, Maurice (2008), *La caballería*, Madrid, Ariel.
- LE GOFF, Jacques (1989), «Costruzione e distruzione della città murata: un programma di riflessione e di ricerca», en *La città e le mura*, eds. Cesare De Seta i Jacques Le Goff, Roma, Laterza, pp. 1-10.
- LÓPEZ ELUM, Pedro (2002), *Los castillos valencianos en la Edad Media. Materiales y técnicas*, València, Biblioteca Valenciana.
- LLULL, Ramon (1988), *Llibre de l'orde de cavalleria*, ed. Albert Soler i Llopart, Els Nostres Clàssics, Barcelona, Barcino.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2021), «El Castell d'Amor al *Tirant lo Blanch* (capítols LIII-LV): espectacle, iconografia i literatura», *Tirant*, 24, pp. 1-26.

- MARTORELL, Joanot (Martí Joan de Galba) (1984), *Tirant lo Blanc*, ed. Martí de Riquer, Barcelona, Edicions 62.
- MARTORELL, Joanot (Martí Joan de Galba) (2005), *Tirant lo Blanch*, ed. Albert Hauf, Anna Isabel Peirats i Vicent Josep Escartí, València, Tirant lo Blanch.
- MILANI, Raffaele (2009), *The art of landscape*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1992), «Tirant lo Blanc y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet i J.-Ll. Sirera, València, Universitat de València, pp. 324-335.
- RIQUER, Martí de (1990), *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema.
- RIQUER, Martí de (1992), *Tirant lo Blanc, novela de historia y de ficción*, Barcelona, Sirmio.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1985), *Vida española en la época gótica*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya – Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sánchez Herrero, José (2004), «Desde el cristianismo sabio a la religiosidad popular en la Edad Media», *Clio & Crimen*, 1, pp. 301-335.
- VILLALMANZO, Jesús; CHINER, Jaume J. (1992), *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, València, Ajuntament de València.
- ZUMTHOR, Paul (1993), *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra.