
JOAN MAHIQUES CLIMENT

UN FALS APAREGUT EN EL
TIRANT LO BLANC

ENAMORATS, RATES, GATS O ESPECTRES

Una de les múltiples peripècies del *Tirant lo Blanc* narra, als capítols CCXXXI-CCXXXIII, com el protagonista, gràcies a la mediació de Plaerdemavida, és introduït de nit en la cambra de la princesa Carmesina, sense el coneixement ni el consentiment d'aquesta. La història continua amb el descobriment de l'intrús i uns atenuats crits de la princesa, fins que la Viuda Reposada, sospitosa del que realment s'ha esdevingut, desperta a crits les donzelles, posant en perill la vida i la fama dels dos enamorats. De fet, l'avalot nocturn arriba fins a tal punt que Tirant ha de fugir amb una corda pel terrat, fent un salt mortal, i del cop es trenca la cama. Aleshores la trama s'emmarca en dues escenes simultànies. D'una banda, l'aldarull cortesà en la cambra de la princesa; d'altra banda, la dolorosa lamentació del cavaller en l'hort. Ens trobem, doncs, davant de dos espais contraposats, l'un artificios i l'altre natural, però centrats en la mateixa problemàtica: el risc del possible desvelament públic de l'amor entre Tirant i Carmesina. Tirant, amb la cama trencada, es fa passar per un aparegut d'ultratomba; mentre que la princesa s'inventa l'excusa que una gran rata li ha saltat al damunt del llit, passant-li per la cara.¹

1. S'insinua la simultaneïtat d'aquestes dues escenes a través de diverses tècniques narratives. El mateix narrador, que relata els esdeveniments en passat, adverteix en present el canvi d'una escena a l'altra,

La comicitat de l'incident salta més a la vista si hom considera com les sospites dels personatges que hi participen subsidiàriament s'adiuen amb la realitat dels esdeveniments. En primer lloc hi ha la Viuda Reposada, que només sentir un crit de la princesa ja arriba a copsar-ho tot. Després, l'emperador «pensà que açò no fos més que rata: fins dins los còfrens cerquà e totes les finestres féu obrir» (Hauf / Escartí 1990: II, 516). Sentida la remor nocturna, Diafebus, que coneixia prèviament certs detalls de l'aventura amorosa, pren les armes per ajudar Tirant. I això mateix és el que fan Hipòlit i el vescomte de Branches, amb tota la seua gent. Fins i tot confessa el senyor d'Agramunt: «Yo no puch pensar que altra cosa sia sinó que Tirant haurà fet alguna travessura en la cambra de la princesa e serà vengut a notícia de l'emperador [...] per què és necessitat que prestament tots siam en punt e armats, per ço que·l pugam socórrer si mester ho haurà» (ibidem, p. 517). El narrador de la novel·la també ens informa, amb una certa ironia, com l'emperadriu «stava admirada per una rata haver tanta de remor» (ibidem, p. 520), i la Viuda Reposada tampoc s'està d'insinuar a l'emperadriu la conveniència que mare i filla dormen juntes, per si la rata tornava. Aquest entramat d'al·lusions va perfilant quins personatges són refractaris i quins són favorables a l'amor que es professen Tirant i Carmesina. Tots aquests personatges són capaços de reconèixer o sospitar on rau el *quid* de la qüestió. Per això hem de suposar que són perfectament conscients que l'excusa de Carmesina no deixa de ser un lloc comú vinculat a les típiques escenes d'alcova amb amors furtius; cosa que, per exemple, es dedueix d'aquestes misògines paraules que *Lo somni* de Bernat Metge posa en boca de Tirèsies:

no iran de nits, car diran que pahor han dels spirits e de les ànimas e de las fantasmes; si senten una rata anar per casa, o que·l vent moga alguna porta, o una pedreta cayga d'alt, criden e estremexen-se, e fuyg-los la sanch e la forçe, axí com si eren en un gran perill. Mas ellas són ardides en aquellas cosas que volen obrar deshonestament. No hauran ellas pahor de passar per

utilitzant la primera persona de plural: «Deixem Tirant», «Tornem a la princesa» (Hauf / Escartí 1990: II, 515, 520). En altre cas, Plaerdemavida escolta des del terrat (final del capítol ccxxxiii) la lamentació de Tirant a l'hort (inici del capítol següent). El treball que ara presentem analitza globalment les dues escenes simultànies, però se centra de manera més específica en la falsa aparició de Tirant i té com a objectiu la comprensió i contextualització d'aquest episodi a la llum de diverses tradicions literàries medievals o modernes. Tanmateix, advertim que, segons la hipòtesi de Gómez i Labrado (1993), l'aldarull cortesà en la cambra de Carmesina (amb la precipitada fugida de Tirant) també pren com a font històrica la notícia de la fugida del capellà Miquel Martines de Terol, des de dins de la cambra de la reina, tal com es recull al *Dietari* de Jaume Safont, en data de 28 de març de 1461 (Sans i Travé 1992: 133).

les summitats dels terrats e de les torres, ni de anar de nits e passar per los sementiris e pel mig dels hòmens armats, quant són cridades e sperades per lurs aymadors; e de amagar aquells, si mester serà, en llochs secrets de llurs casas. (Riquer 1959: 296)

La fal·làcia de la rata intrusa en el llit de Carmesina té un valor simbòlic inequívocament obscè, que s'adiu perfectament amb el caràcter burlesc de l'escena, i amb el conjunt de la novel·la. Recordem com, poc abans de l'incident de la rata, al capítol CCXX, Plaerdemavida posa cinc gats petits a la finestra de l'habitació on jeuen Estefania i Diafebus, recentment esposats; i després avisa l'Emperador i el fa espectador de la facècia. Les connotacions sexuals són evidents; més quan Plaerdemavida té la malícia de dir «que yo sé traure de gata morta gatons vius» (Hauf/Escartí 1990: II, 485). Al·lusions obscenes a rates o gats també les trobem en altres models còmics o satírics. De la segona meitat del segle XV és una de les versions catalanes de les «Cobles de la Panadera», iniciada «Lo menyscap de la moneda», on s'esmenta l'amistançada d'un diaca, amb molts gats i una ratera. No és difícil suposar, sota les paraules «gats» i «ratera», els amants i l'estratagema que utilitza la dona espantadissa de ratolins i lliurada a l'amor venal:

Ab lo aldiaco haveu guanyada
certament tanta riquesa
que la casa haveu mudada
y la roba sens despesa.
Ya no-y cal fer més contesa
de ladras per los florins,
mas teniu-hi molts mostins,
molts gats y una ratera.
La panadera. (Riquer 1986: 447-448)

El *Procés de les olives* és un debat imprès l'any 1497 i escrit no gaire abans, on participen Bernat Fenollar, Joan Moreno, Jaume Gassull, lo Síndic Comú, Narcís Vinyoles i Baltasar Portell. La qüestió que centra aquest debat són els dubtes sobre les aptituds sexuals dels vells. No és estrany, doncs, que aquí es reiteren diferents metàfores fàl·liques o sexuals, entre les quals es troba precisament el gat. Qui més insisteix en l'ús d'aquesta metàfora és Jaume Gassull, que desaconsella l'activitat sexual entre un ancià i una jove:

que, encara que es mostre la jove contenta,
per por, per vergonya, per força i per grat,

mil voltes en l'hora la carn la retenta,
pensant que tan moix està lo seu gat. (Pitarch / Gimeno / Jafer 1988: 149)²

Aquestes referències i altres que adduïrem més endavant caracteritzen de maneres diferents, però sempre burlescament, la figura de l'amant amagada sota el pretext d'una rata o d'un espectre, que són precisament les dues màscares on s'oculta Tirant a l'episodi que ens ocupa. Per altra banda, en relació al motiu de la dona espantadissa dels ratolins s'han de posar els gats eròtics, que, tal com hem vist, són alhora espectadors i símbols de l'amorosa trobada entre Estefania i Diafebus, poc abans que esdevingui l'aldarull de la rata motivat per Carmesina.

Aquests mateixos tòpics tindran una notable fortuna durant l'edat moderna, especialment a l'època del Barroc. A *La infanta Tellina i el rei Matarot*, comèdia burlesca atribuïda a Francesc Mulet, Tellina adverteix el seu pare Tabalada com unes fingides rates la molesten a l'alcova, però en realitat es tracta d'un estratagema per introduir-hi Matarot (Bellveser 1989: 259). Així mateix, *La vida del Buscón* de Quevedo descriu, amb clares connotacions sexuals, una moixa amb por als ratolins. Del mateix autor és un sonet dedicat «A una fea y espantadiza de ratones» que, en el darrer tercet, dibuixa una escena semblant –encara que inversa– a la descrita per Martorell: Carmesina aparella joventut i bellesa, i per això pot afirmar que ha estat agredida en la cara; però la dona descrita per Quevedo no ha d'esperar que cap ratolí li rossegue el rostre, simplement perquè és poc agraciada.³

En relació als testimonis barrocs adés esmentats, el cas del *Tirant lo Blanc* es pot distingir per la caracterització dels personatges i el to de la narració, perquè Tirant i Carmesina semblen comptar amb la vènia de la major part dels personatges; i també, fins a cert punt, amb la vènia del narrador, més maliciós que sever, i més disposat a divertir-se que a satiritzar. En això, l'obra de Martorell s'assembla al *Llibre de fra Bernat* o al *Decamerone*, com veurem tot seguit.

2. De l'edició d'aquesta obra, vegeu també la p. 94. La tradició medieval veia en el gat un símbol de la luxúria o del diable, com es pot comprovar en Schmitt (1988) i Le Roy Ladurie (1988: 431-432). De Pere Miquel Carbonell és una poesia, iniciada «Vós, En galant, vergonya teniu poca» (Adroher Ben 1956-1957: 37-40), on el gat també representa luxúria i diable.

3. Vegeu l'episodi de la *Vida del Buscón* en Cabo Aseguinolaza (1993: 180-181, 349). El sonet «A una fea y espantadiza de ratones» comença amb el vers «¿Lo que al ratón tocaba, si te viera» (Schwartz / Arellano 1998: 301 i 884). Les dones espantadisses dels ratolins són un clixé reiterat en la cultura barroca, tal com es dedueix dels comentaris de Maravall (2000: 475, n. 80).

EL *LLIBRE DE FRA BERNAT* I EL *DECAMERONE*: ESCENES D'ALCOVA I APARICIONS FALSES

Anterior al *Tirant lo Blanc* és el *Llibre de fra Bernat* de Francesc de la Via, escrit en codolades durant la primera meitat del segle XV i centrat en la burla que una monja fa de tres requeridors. L'inici de l'obra parodia precisament l'exordi primaveral, motiu cortès que havia utilitzat tant la poesia trobadoresca com la narrativa al·legorico-amorosa. Fidels a aquest tòpic, moltes obres en vers arrencaven amb una referència a l'arribada del bon temps i al cant dels ocells. A dins de la mateixa tradició, s'havia conreat la variació d'aquest motiu: la poesia d'Andreu Febrer «Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs» (Riquer 1951: 93-97) arrenca amb la descripció d'un paisatge hivernal i del silenci dels ocells per contraposar-los tot seguit a l'ardent eufòria amorosa del jo líric, aspirant a «drut». Doncs bé, declaradament anticortès és el *Llibre de fra Bernat* quan s'inicia amb una escena hivernal on el paisatge i cant dels ocells són substituïts pels teulats i els miols dels gats en zel:

Lay quant los gats van en amor,
cridant e faent gran remor
per los taulats. (Pacheco 1997: 311, vv. 1-3)⁴

Si l'inici del *Llibre de fra Bernat* esmenta gats remorosos pels teulats, en la mesura que avança l'argument se'ns van donant més detalls relatius al fracàs dels tres amants citats a la cambra de la monja. Un d'aquests tres és fra Bernat, que disfressat de metge aconsegueix entrar-hi, encara que de seguida n'haurà de sortir a corre-cuita. A més, les monges del monestir, en sentir els sorolls, s'aixequen i persegueixen el framenor, que en aquest punt és directament comparat amb un gat. En alguns aspectes, l'escena s'assembla a l'aldarull a la cambra des d'on fuig Tirant a corre-cuita:

4. Sobre l'exordi parodiat als vv. 1-50 del *Llibre de fra Bernat*, vegeu Pacheco (1997: 42-43) i Badia (1998: 194-197). Al *Decamerone* (vii, 5), un amant entra a l'alcova per la teulada, burlant la vigilància d'un marit gelós. El final d'aquest relat diu: «Perquè la savia dona, quaix licenciada, a tot son plaer, sens fer venir lo seu amant per lo terrat, axi com fan los gats, lo feu venir per la porta» (Massó Torrents 1910: 406). L'escena representada per Francesc de la Via també podria comparar-se a un episodi del *Somni de Joan Joan*, escrit per Jaume Gassull i publicat l'any 1497, on el narrador «somiava | que una nit anant caçava | per les taulades» (Pitarch / Gimeno / Jafer 1988: 179), i on també es reprenen paròdicament certs tòpics de l'alba trobadoresca en una escena d'alcova. Altra paròdia semblant apareix, ja a l'edat moderna, a *La infanta Tellina i el rei Matarot*: «y es de tal modo el encant | d'este amor tan falaguer, | (que va com gat en giner) | per les taulades maullant» (Bellveser 1989: 237-238).

Les monges lo varen sentir,
són-se levades,
e donen de grans bastonades
a fra Bernat,
qui sembla que fos gat mullat,
[...] tench-se per morts,
gità gran crit,
sí que parech que l'espírit
l'exís del cos.
[...] Frare Bernat féu son poder
pogués fugir,
va per una finestr'axir,
anà saltar. (Pacheco 1997: 384-385, vv. 1910-1914, 1925-1928 i 1944-1947)

Dels darrers versos citats, hauríem de subratllar les reaccions que té fra Bernat després de ser empaitat i agredit per les monges. Ell crida, creu que li arriba el moment de la mort i que l'ànima se li escapa del cos, i fuig llançant-se per la finestra.⁵ Poc després, es topen dos dels tres amants de la monja, fra Bernat i el cavaller, i aquest darrer confon el seu adversari amb un espectre. La diferència que hi ha entre Tirant i fra Bernat és que el framenor no té la perspicàcia d'aparentar una falsa aparició, perquè de seguida treu de dubtes el cavaller i li explica –per a pròpia deshonra– les burles de què ha estat víctima:

Lo cavaller se va espantar
per lo brogit,
cuydant que algun spirit
li fos vengut.
Frare Bernat estech tot mut,
no poch parlar;

5. Compareu la lamentació de fra Bernat amb la de Tirant, just abans de fingir l'aparició: «a Déu supplich, puix en ma vida mon delit à atés terme, cové que l'ànima abandone lo cors» (Hauf / Escartí 1990: II, 517). Ara assenyalarem altres paral·lelismes entre les obres de Francesc de la Via i Joanot Martorell. Vestit amb gipó i armat amb espasa, Tirant entra a la cambra de la princesa, que primer es banya i després pren perdius, malvasia, ous, sucre i canyella. Quan ja ha començat l'aldarull, Tirant salta pel terrat i es trenca la cama. Aleshores entren a la cambra de Carmesina diversos personatges, entre els quals hi ha l'emperador, espasa en mà. Doncs bé, fra Bernat explica breument una experiència semblant: «fuy entrat | en una casa, | e-l marit ab una spasa | volch-me matar, | e a mi covenguech saltar | per un terrat | d'un loch alt hi endiablât. | Trenquí-m lo cap e la cara» (Pacheco 1997: 351, vv. 1028-1034). I als vv. 1870-1871 de la mateixa obra, la monja dóna a fra Bernat confits i malvasia (barrejats amb un purgant).

lo cavaller va conjurar
lo fra menor,
e conjurà-l pel Salvador
perpetual,
si era cosa racional
o algun diable.
Lo frare ab veu espantable
anà parlar,
e dix que era, sens dubtar,
hom que Déus ha fayt,
e comptà-li tot lo aguayt
e la falsia
que la monja fet havia. (Pacheco 1997: 386, vv. 1952-1970)

Tant en aquest cas com en el de Tirant l'aparició es produeix de manera fortuïta i va precedida d'una escena d'alcova. Altrament dit, la visió sobrenatural s'emmarca en el context d'una facècia obscena que podria provocar la hilaritat dels lectors. Salvades les distàncies, Tirant i fra Bernat comparteixen el fet de ser amants i falsos apareguts; però, a banda del *Llibre de fra Bernat*, algunes narracions del *Decamerone* també aprofiten les peripècies d'amants per inserir burlescament una visió sobrenatural. A la darrera *novella* de la setena jornada, un aparegut adverteix un amic, encara viu, sobre quines són les realitats de l'altra vida. La visió es produeix en una cambra, de nit, i suscita en el visionari primer temor i després confiança:

E Menusio, despertant-se, dix: «E qui est tu?». Al qual respòs: «Yo só Tingosio, qui, segons la prometensa que t'fiu, só vengut a tu per dir-te noves del altre món». Del qual Menusio se spaventà com lo viu, mas puys, reasegurant-se, dix: «Frare meu, tu sies lo ben vengut». (Massó Torrents 1910: 431)

Com que, pels seus nombrosos pecats, l'ànima de Tingoccio pateix les penes del Purgatori, demana sufragis a Meuccio. Però en relació al pecat de luxúria comès amb una dama, l'aparegut tranquil·litza l'amic dient-li que en l'altre món, a l'hora d'administrar càstigs, aquesta falta a penes és tinguda en consideració («no s té compte algú de comares», *ibidem*, p. 432). És cert que en aquest episodi no ens trobem davant d'una aparició teatralitzada per una persona del més ençà. Però els vius sí que són confosos amb els apareguts en altres narracions del *Decamerone*, entre les quals cal destacar la primera *novella* de la setena jornada, on un cornut confon l'amant de l'esposa amb un fantasma. És l'esposa l'encarregada de conjurar el fals aparegut i fer-

lo fugir del perill que representa el marit. En aquest cas, el conjur remet clarament a la tradició folklòrica i no a la literatura clerical. En canvi, Hipòlit i el vescomte exorcitzen l'espectre de Tirant segons els esquemes de les tradicions clerical i cavalleresca. Continuant amb el *Decamerone* (III, 8), un abat fa creure a un cornut que es troba al Purgatori, i després el torna a la vida quotidiana fent-lo passar per un ressuscitat. El mateix abat que ha ordit l'engany s'encarrega d'exorcitzar el fals ressuscitat, amb uns ritus semblants als que analitzarem més endavant en el *Tirant lo Blanc*:

Fferondo despertant [...] e cridant «Hobriu-me, obriu-me!» començà a donar del cab a la cuberta de la tomba axí fort que feu moure la tomba [...] E com los monjes [...] ho hoiren e conagueren la veu de Fferondo, e l'veren ja exir del monument, quasi tots espaventats per la novitat del fet, començaren a ffogir e al abat se n'anaren. Lo qual feu semblant de levar-se de horació e dix: «Mos fiylls, no agau paor, preneu la creu e l'aygua beneyta e veniu après de mi e vegam ço que la potencia de Deu vos vol mostrar». (Ibidem, p. 206)

Aquests episodis del *Decamerone*, i altres encara no esmentats, reelaboren en clau burlesca diversos casos d'aparicions o resurreccions.⁶ D'aquest variat inventari, es palesa com la rata de Carmesina i l'espectre de Tirant estan vinculats a la tradició literària de les *novelle* i dels *fabliaux*, encara que —com de seguida veurem— aquest vincle

6. També hi ha altres casos boccaccians on els vius són presos per morts (*Decamerone* ii, 5; iii, 7; x, 4 i 9). A la *novella* 7 de la jornada iii, l'estimada de Tebaldo es troba davant de l'amant encara viu, primer dubta i té por, però després es tranquil·litza: «E no m conexeu vós a mi?». E quant la dona l viu, conexent ell esser Tabaldo, tota stramordida, tement-se axí d'ell com si fos hun cors mort resucitat que may no agués vist e no axí com a Tabaldo vengut de Xipre, se lunyà d'ell ab gran glay e volch fugir. A la qual Tabaldo dix: «No dupteu, madona mia, que jo son lo vostre Tabaldo viu e sà e jamés no morí ne fuy mort axí com vós e mos frares vos creyeu» (Massó Torrents 1910: 196). Aquesta mateixa dialèctica entre temor i confiança es produeix també al *Decamerone* (x, 9), on Torello torna per art de nigromància a Pavia, quan tothom allí es pensava que ell ja havia mort. Els primers que el veuen fugen espaordits, però el seu oncle —que és abat— el reconeix i acaba tranquil·litzant-se. Vegeu, més avall, la nota 14. Per altra banda, Massuccio Salernitano, en algunes *novelle* (i, iv, ix, xxxiii, xxxv), també reprèn els motius de les ànimes d'ultratomba i les confusions entre vius i morts. Aquest gènere també és pròdig en escenes d'alcova, amb detalls que podrien equiparar-se al cas de la rata i el fals aparegut. El *Decamerone* (v, 7) explica el cas d'un pare que, com l'emperador amb Carmesina, va a l'habitació de la seva filla espasa en mà, però ara la filla és una jove que no pot amagar el fruit de les seves relacions amoroses: «E, estant-li al damunt ab la espasa en la mà, dix: «O tu, malvada, digues de qui às engenrat aquest prenyat, sinó tu moras sens nenguna mercè» (ibidem, p. 324). I la *novella* xxxix de Massuccio Salernitano explica el cas d'un amant que —com Tirant— dona un salt des d'un terrat, es trenca una cama i crida lamentant-se: «Il dolente genoese, [...] udendo tale romore, e vedendo tanti lumi [...] prise per ultimo partito de bottarse giù; e pigliato cuore, e raccomandandose a Dio, cossi fece. E [...] al percuotere in terra trovò una pietra [...] in maniera che se fraccò una gamba in più piezzi; quale, dal fiero dolore oppresso, non meno che'l frate, fu costritto al gridare fortissimo gli suoi omei» (Petrocchi 1957: 275).

no esgota la riquesa de tradicions i significats enclosos en les dues escenes del *Tirant lo Blanc*. De moment, i per finalitzar aquest apartat, advertim que al segle XVII es multipliquen els testimonis literaris sobre falsos apareguts, moltes vegades integrats a dins d'una trama amorosa. Laplana Gil (1993) ha estudiat aquest tema en la tradició literària castellana, on es pot observar la fortuna que tindrà un dels motius utilitzats per Joanot Martorell.

L'ESPECTRE DE TIRANT I EL RITU DE DISCERNIMENT DELS ESPERITS

Després d'haver caigut des d'un terrat que donava a la cambra de Carmesina, Tirant comença, al capítol CCXXXVIII, un plany manllevat de les *Lamentacions* de Roís de Corella, modernament batejades com el *Jardí d'amor*. D'aquests tres fragments, comparem el primer, de Joanot Martorell, amb els dos següents, de Joan Roís de Corella:⁷

Ab desig de trobar en ma dolor semblant companyia e desemparat ja de aquest món, devallant en los trists e tenebrosos palaus, però, puix ab multitud de sospirs ja no puch restaurar la mia miserable vida, plau-me lo morir, e lo viure sens tu, senyora princesa, en strem m'és odiosa. (Hauf / Escartí 1990: II, 517)

Ab desig de trobar a ma dolor semblant companyia, he desemparat aquest món, devallant en los trists e tenebrosos palaus de Plutó, per aquell camí que al desterrat de Troya mostrà la ínclita sibilla. E, axí, só arribat en aquell adolorit verger. (Martos 2001: 175)

Però, puix ab moltitud de làgrimes no puch reüssitar la tua vida, plau-me lo morir, que la vida sens tu en estrem m'és enujosa. (Ibidem, p. 198)

Les *Lamentacions* corellianes es contextualitzen en un verger constituït a la manera dels inferns d'enamorats d'empremta virgiliana, on el narrador és davallat per escoltar els laments de Mirra, Narcís i Tisbe. En el text de Martorell, el protagonista es troba també solitari i nafrat d'amor, a l'hort del palau de l'emperador. Aleshores, acabat l'aldarull en la cambra de Carmesina, Hipòlit i el vescomte de Branches, amb la intenció de trobar i socórrer Tirant, s'armen i escorcollen l'exterior del palau. S'introdueixen a dins de l'hort i, de sobte, escolten una estranya veu, que els és

7. Els préstecs corellians en la novel·la de Martorell han estat intensament estudiats. De l'episodi que ara analitzem en parlen Miralles (1991: 14-16), Guia i Marín (1996: 73-74) i Pujol (2002: 190-194).

desconeguda. El vescomte s'atansa i, admetent la possibilitat d'haver-se topat amb un espectre, l'interroga. En realitat estem davant d'una paròdia dels relats d'apareguts, protagonitzada per Tirant:

Lo vezcomte entrà primer e féu aquella via hon seria la veu que paria molt estranya.

Dix lo vezcomte:

-Quisvulla que tu sies, yo-t deman de part de Déu que-m digues si est ànima qui vas en pena o si es[t] cos mortal que hajes mester ajuda.

E Tirant se pensà que aquells fossen l'emperador e, per no ésser conegut e que se n'anassen, desfreçà la veu, per bé que la tingués, ab lo mal que passava, prou desfreçada. Dix:

-Yo fuy en mon temps crestià batejat, e per mos peccats vaig en molt gran pena. Yo só sperit invisible, mas, encara que vosaltres me vejau, n'és causa que pren forma. E los mals sperits qui ací són, me trocegen los ossos e la carn, e de troç en troç, la lancen per l'aire. O, quina pena és tan cruel, la que yo passe! E si vosaltres ací stau, sereu participants en la mia dolor. (Hauf / Escartí 1990: II, 519)

Aquesta estampa integra alguns dels trets fonamentals que comparteixen molts relats d'apareguts. La nit i l'horta solitària són temps i espai apropiats per a les visions sobrenaturals. Es podria citar un fragment de l'aparegut Heinrich Buschmann, quan és interrogat pel seu nét Arnold: «Tant que je n'ai rejoint Dieu, dit l'esprit, je suis dans les ténèbres. Telle est la raison pour laquelle je me montre la nuit plutôt que le jour» (Lecouteux 1999b: 62).⁸ Però, si deixem de banda les aparicions d'ànimes purgants, l'escenari nocturn i solitari també és l'àmbit on més es manifesten les fantasmagories diabòliques i les arts dels nigromàntics, com adverteix Felip de Malla al *Memorial del pecador remut*:

en los deserts e boscatges spessos e desabitats ha sovén dimonis, e per açò Balaam, cerquant divinació per instrucció de dimoni tenia la cara girada al desert (Numeri, xxxiii); e una glosa sobre Ysaïes, a xxxiii capítols, diu que en los deserts se fan pus sovén il·lusions de dimonis; per tal los nigromàntichs cerquen lochs desats e deshabitats, e tenebres nocturnes e spessa foscura, car aquells sperits appellats de tenebres pus volenters apparen de nit que de dia. (Balasch 1981: 214-215)

8. Un altre cas molt semblant el trobem al *De spiritu Guidonis*: «Lo Prior demana: “Per que los sperits auorrexen la lum?”. Respos l'espirit: “Per ço com stan en tenebras fins a vn temps”» (Miquel y Planas 1914: 206). Hem citat aquesta obra segons la traducció catalana medieval, però hi ha una traducció moderna al francès a cura de Polo de Beaulieu (1994). L'episodi de l'aparició de Heinrich Buschmann ja era citat en Schmitt (1994: 203-205), a l'hora d'estudiar les connotacions simbòliques i morals atorgades al dia i a la nit. Vegeu també Delumeau (1978: 119-131).

L'àmbit nocturn se'ns presenta com un dels elements on es poden confondre bons i mals esperits, circumstància que, acompanyada d'altres ambigüitats que comentarem més endavant, justificaria els temors i les incerteses d'Hipòlit i el vescomte. Ambigües com la nit són també les estranyes lamentacions de Tirant, comparables amb les veus i els sorolls enigmàtics que caracteritzen episodis meravellosos i aparicions d'ultratomba (Lecouteux 1997).⁹ Tot plegat fa més comprensibles els dubtes del vescomte, quan formula una pregunta («jo et deman de part de Déu que em digues si est ànima qui vas en pena o si est cos mortal») que se ceneix perfectament a la «discretio spiritum», és a dir, la fórmula de discerniment dels esperits. Es tracta d'un dels carismes previstos per sant Pau (I Cor., XII, 10), que tingué un moment àlgid des del final del segle XIV fins al segle XVII, i fou abordat des d'un punt de vista monogràfic per alguns teòlegs, com Joan Gerson en el *De distinctione verarum visionum a falsis* i el *De probatione spiritum*. Els visionaris d'alguns tractats d'apareguts com el *De Spiritu Guidonis* i el *Romiatge del venturós pelegrí* tampoc obliden aquesta fórmula estereotipada:¹⁰

Jot conjur per lo fill de Deu incarnat, quem digas a mi tu qui est, si tu est spirit bo o mal. (Miquel y Planas 1914: 180)

Diguí: «De part de Jesucrist
[...] mane jo que tot l'èsser teu
digues a mi,
qui est, ni per què estàs ací
ab tant d'afany,
[...] e de quant t'interrogaré
dons tu raó,
si est bona cosa o no.

9. Les aportacions d'aquest treball es reproduïxen en Lecouteux (1999b: 30-38). El valor atorgat a l'espai de les aparicions també és estudiat pel mateix Lecouteux (1995: 134-135), mentre que Fumagalli (1982) analitza aquest mateix aspecte en testimonis de l'alta edat mitjana. Sobre la importància que implica distingir els bons dels mals esperits, adverteix Fournié: «L'un des problèmes essentiels qui se posent aux hommes d'Église est en effet de repérer, parmi toutes les apparitions de morts, celles qui sont le fruit d'illusions diaboliques, ainsi que le rappelle Guillaume Durand dans le *Rational ou manuel des divins offices*» (1997: 353).

10. Schmitt (1994: 182-186) se n'ocupa d'aquest ritu de discerniment. Delumeau (1978: 108-109) explica com, en un manual d'exorcista de mitjans del segle xv, apareixen diferents qüestionaris aplicats, d'una banda, a les aparicions d'ànimes purgants i, d'altra banda, a les aparicions d'ànimes damnades. Altres comentaris d'interès es poden llegir en Polo de Beaulieu (1994: 19-20). El *De Spiritu Guidonis* (a través de la traducció catalana medieval), el *Romiatge del venturós pelegrí* i la *Visió d'Esperança Alegre* són tres tractats d'apareguts ben diversos que es documenten entre els segles XIV i XVI, i que compten amb l'estudi conjunt de Mahiques Climent (2005a). No he consultat les monografies de Boland (1959) i Roth (2001).

Si bona est,
demana què vols, e molt prest
te serà dat;
si mala cosa est, malvat,
llunya't de mi». (Pacheco 1983: 375)

Els ritus de discerniment també es manifesten d'altres maneres a l'episodi del *Tirant lo Blanc*. Així, Hipòlit i el vescomte, temerosos, se senyen i diuen –tal és la seua memòria– l'Evangeli de Sant Joan. El vescomte fins i tot proposa tornar a la posada per agafar gent armada més aigua beneïta i un crucifix, i així poder exorcitzar la fingida ànima. Hipòlit bandeja aquesta opció, perquè en les seues espases –diu– es veu el senyal de la creu. Aquests detalls es poden resseguir també en la tradició dels apareguts. En el *De spiritu Guidonis*, el prior Joan Gobi, després de la notícia de l'aparició del difunt Guido a la seua esposa, amaga una hòstia consagrada sota el seu vestit i, acompanyat també d'un mestre en teologia i un lector en filosofia, pren gent armada i confessada dels seus pecats. Després, en el lloc de l'aparició, el prior escampa aigua beneïta i, amb els seus companys, diu l'ofici dels morts (Miquel y Planas 1914: 169-170). En la *Visió d'Esperança Alegre*, «la present deposant se esforçà de pendre aygua beneyta que li havien donada los tres frares de Jesús y la y llençà sobre la cara de dita difuncta» (Miró / Vila 1998: 344).¹¹ D'altra banda, la resposta que dóna Hipòlit, atorgant a l'espasa el poder d'exorcitzar, s'adiu perfectament amb l'imaginari de la cavalleria cristiana, i no debades és utilitzat en la *Questa del sant Graal*, on Perceval s'allibera de la seducció d'una diabòlica fembra gràcies al sobtat esguard del signe sacre representat a la creuera de l'espasa:¹²

Cant el sa fo colgat al lats de la donzela, sis volch lexar corer a ela e si savench axi per vantura qal vi se aspase yaser en tera, quels lavian feta caure e siy alerça le ma Perseval per pandrela, e an eso qal la volch posar pres da si, siy viu en lo pom ·j· creu vermale, e axi tost com el la viu si li sovanch de son Senyor Jhesu Xrist. Lavos dresa la sua ma e fausa la creu al mig del front e mantinent el viu lo pavelo trastot desfet e ·j· fumase fo tan gran antorn del, qal no poch veser res, e santi si grans trons de totes parts, que a el fo semblant que fos an infern; e lavos si

11. Vegeu també l'exemple número 460 del *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet* d'Arnau de Lieja: «Eximpli con un cavaller qui havia nom Enrich, après la sua mort, aparech a una ffilla sua» (Ysern Lagarda 2004: II, 117).

12. Compareu aquest fragment de la *Questa del sant Graal* amb la lliçó que Guillem de Varoic dóna a Tirant: «La cruera significha la vera Creu» (Hauf / Escartí 1990: I, 59). Que té com a font el *Llibre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull (Soler i Llopart 1988: 200).

cria en alte veu: «Pare Jhesu Xrist, nom leyx asi parir ma sacoram per ta gran misericordia, si no yo son perduto». (Crescini / Todesco 1917: 80-81)

¿Quina és la resposta de Tirant al ritu de discerniment que li adreça el vescomte? Tirant crida amb veu disfressada fent-se passar per un espectre. És veritat que ell mateix es defineix com un cristià batejat, condició necessària que havia de contemplar qualsevol espectre de caràcter benèfic.¹³ Amb tot, per la descripció que Tirant fa de les seues penes (mals esperits li trossegen el cos i el llancen per l'aire) i sobretot per la distància que imposa als seus interlocutors («si vosaltres ací stau, sereu participants en la mia dolor»), hem d'identificar-lo més aviat amb un esperit inquiet que no pas amb una ànima purgant. En efecte, el *De distinctione verarum visionum a falsis* de Gerson explica com en un primer moment l'aparegut benigne ha de suscitar temor al visionari i, després, tranquil·litzar-lo. Un sermó de sant Vicent Ferrer, quan descriu l'aparició de l'arcàngel sant Gabriel a Zacaries, incideix en aquest aspecte:

l'àngel Gabriel li aparech al cap del altar, e Zacaries hac-ne terror. «Ne timeas, Zacaria». (E sapiats que doctrina és certa que quan appar l'àngel bo o la ànima a qualque persona, tantost li dóna terror, car la carn no-u pot sostenir; mas, tantost aconsole la persona; e per ço: «No temats»). (Sanchis Sivera 1934: 15).

Així mateix, en el *De spiritu Guidonis* l'aparegut adverteix el prior: «No dubtas, car yo not puch noua» (Miquel y Planas 1914: 170).¹⁴ En canvi, la resposta inicial de Tirant, amenaçant els interlocutors de participar en la punició per a ell executada, es desvia totalment d'aquest codi. Tirant es fa passar per esperit que pren forma, tòpic que comparteixen ànimes purgants i diabòliques fantasmagories.¹⁵ A més, Tirant no fa cap demanda de sufragis, i la seua aparició no és voluntària, sinó fruit d'una topada

13. Per això, «le *Tractatus de animabus exutis a corporibus* de Jacques de Jüterborg ou de Paradis souligne même que les apparitions des morts caractérisent exclusivement la chrétienté: chez les sarrasins et les juifs n'apparaissent que les démons» (Schmitt 1994: 183).

14. L'espectre de Joan I adverteix a l'autor de *Lo somni*: «Lunya tota pahor de tu» (Riquer 1959: 168). El sermó de sant Vicent Ferrer és citat per Christian (1990: 248-249), que, a més, documenta els diferents recursos que utilitzaven a Catalunya i Castella inquisidors i autoritats eclesiàstiques, per distingir la naturalesa de les visions sobrenaturals. Sobre les fluctuacions que els apareguts deuen suscitar en l'estat d'ànim dels visionaris, també en parlen Fournié (1997: 353), Schmitt (1994: 185) i Delumeau (1978: 109). Vegeu les notes 6 i 19 d'aquest mateix treball.

15. Algunes semblances amb el cas del Tirant té el relat de l'esperit de Heinrich Buschmann, que s'apareix al seu nét primer en forma de ca, però després «il se dépouilla de sa forme canine et prit celle d'un vieil homme». L'aparegut confessa: «Je suis l'esprit d'un chrétien comme toi». Per bé que ens trobem davant d'una ànima purgant, el Maligne té un poder directe sobre el difunt. L'alliberament es produeix amb aquesta fórmula

accidental. Ens trobem potser davant de l'espectre d'un damnat, o potser davant d'una ànima purgant no cenyida encara a les regles de la literatura clerical. D'aquestes opcions, una cosa queda clara: l'aparició no és benigna, i els visionaris posen en perill les seues vides.¹⁶ Quan Tirant reconeix que els seus interlocutors (Hipòlit i el vescomte) són dos coneguts que el poden ajudar, de seguida empra la tàctica dels apareguts benignes. Els visionaris interpel·lats tenen por del que és inconegut, i reaccionen de la manera apropiada a la situació:

E Tirant sentí anomenar vezcomte a Ypòlit, e dix:
–Si tu est Ypòlit, de França natural, acosta't a mi e no hajes temor.
Lavors Ypòlit tirà la spasa e posà's la cruera davant, senyà's e dix:
–Yo, com a verdader crestià, crech bé e verdaderament en los articles de la sancta fe cathòlica e tot lo que creu la sancta romana Sglésia. E-n aquesta sancta fe vull viure e morir.
Acostà-s'í ab gran temor que tenia, mas certament, molt més ne tenia lo vezcomte, que no s'í gosava acostar. E ab baixa veu Tirant lo cridà e dix-li:
–Acosta't a mi, que yo só Tirant.
E aquell, en aquell cars, agué major temor, que stava en punt de tornar-se'n. Tirant agué notícia de açò, alsà la veu, e dix-li:
–O, com est covard cavaller! Encara que fos cosa morta, per què duptes venir a mi?
Ypòlit, coneixent-lo en la paraula, corrent acostà's a ell e dix-li:
–Oh senyor meu! Y vós sou? Qual desventura vos à portat ací? (Hauf / Escartí 1990: II, 519)

d'exorcisme, aconsellada per un sacerdot: «Tu dois regagner ton domicile de Mederich et, dimanche matin, entends toute la messe avec recueillement. Quand le prêtre donnera l'eau bénite, reçois-la et emportes-en une partie à la ferme. Cette même nuit, quand l'esprit reviendra, le Malin déplorera de devoir laisser cet esprit chrétien échapper à son pouvoir et, quand tu lui parleras, jette l'eau bénite sur lui!». El difunt Heinrich Buschmann sembla referir-se al caràcter (fins a cert punt) malèfic d'algunes aparicions quan adverteix: «Tous les esprits ne sont pas autorisés à se manifester après la mort et le Jugement, sinon bien des âmes reviendraient et le Malin accomplirait maintes tromperies. Dieu dit: tu ne dois pas croire tous les esprits». Vegeu Lecouteux (1999b: 48-49 i 54). De les metamorfosis d'apareguts i les diabòliques ficcions en parla aquest mateix treball de Lecouteux, a les pp. 38-40 i 66-70. Es poden consultar igualment alguns estudis de Schmitt (1994: 185, 224; 1987 i 2001).

16. Remetem al repertori sobre les diverses modalitats d'apareguts, realitzat per Lecouteux (1999b: 122-123). Vegeu altres testimonis sobre apareguts en Le Roy Ladurie (1988: 561-582), Lecouteux (1999a), Delumeau (1978: 103-119) i Mattoso (1995). La major part dels exemples citats en aquesta darrera referència bibliogràfica es poden llegir en versió catalana medieval al *Recull d'exemples* d'Arnau de Lieja (Ysern Lagarda 2004).

Amb el propòsit d'eixir de l'hort, Tirant confessa la seua veritable identitat i sol·licita l'ajuda dels dos amics. Aquests el reconeixen per la veu, li atorguen el rang de senyor i li pregunten el perquè de l'estranya aparició. És just el mateix que explica Bernat Metge quan se li apareix Joan I, a *Lo somni*: «Quant jo·l oyí parlar, conaguí'l tan tost; puys tremolant diguí: –O Senyor! «Com sòts vós assí?» (Riquer 1959: 168; vegeu Mahiques Climent 2005b: 24).

L'episodi del *Tirant lo Blanc* parodia molts dels tòpics associats a les aparicions d'ultratomba. De fet, la notable complexitat que té el conjur de l'ànima de Tirant no és comparable a cap de les aparicions burlesques esmentades en l'apartat anterior, cosa que ens indueix a pensar que Joanot Martorell va treballar directament sobre el model de diversos tractats d'apareguts, entre els quals ara només sabríem assenyalar *Lo somni*. Encara així, creiem que el germen de la falsa aparició de Tirant s'hauria de buscar també en altres fonts literàries.

APARICIÓ FALSA I PARÒDIA CAVALLERESCA

A banda de les facècies burlesques i dels tractats d'apareguts, ja s'ha insinuat una altra tradició parodiada en el *Tirant lo Blanc*: la matèria de Bretanya i els llibres de cavalleries. La moda imposada per la narrativa francesa ofería un ric repertori de situacions on els cavallers anaven a la cerca d'aventures meravelloses, i sovint s'enfrontaven contra la màgia del mal. En un conegut episodi de *Le chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, Yvain es topa amb un vilà i li expressa el seu desig de trobar aventura, per posar a prova el propi valor. Els cavallers que surten a l'escena del *Tirant lo Blanc* s'ubiquen en un marc contextual que podria comparar-se en alguns aspectes a l'escenari de les meravelloses aventures cavalleresques, però aquestes concomitàncies són les justes per apuntalar la paròdia, perquè al capdavant, encara que la falsa aparició sembla una aventura meravellosa, en realitat no ho és.

Encara que Hipòlit i el vescomte siguin cavallers, tenen un comportament que no s'adiu a la cavalleria exaltada per Chrétien de Troyes. Hipòlit, mentre està buscant Tirant, troba la porta de l'hort oberta, hi entra i aleshores sent una veu que identifica erradament amb la d'una donzella –en realitat escolta els laments de Tirant.¹⁷ Aquesta situació aparent encaixa amb el motiu del cavaller a la cerca d'aventures que en un lloc

17. Recordem que el lloc de la suposada aventura cavalleresca és ni més ni menys que el resultat d'una fortuïta escena d'alcova: «Plaerdemavida pres a Tirant per los cabells e apartà'l de lla hon volguera finir sa vida, e posà'l en lo retret e féu-lo saltar per un tarrat que y havia, e donà-li una corda de cànem perquè s'acalàs dins l'hort. E de allí podia obrir la porta, car ell[a] li havia ben provehüt perquè, quant vingués, ans del dia se'n fos pogut anar» (Hauf/ Escartí 1990: II, 515). Per això en l'espai de l'hort conflueixen dues tradicions diferents, és a dir les aventures de cavallers i les facècies amoroses a la manera del *Decamerone*.

solitari es topa amb una donzella necessitada d'ajuda, però Hipòlit, sense cap interès aventurer, subordina els imperatius de la cavalleria al desig de trobar Tirant. Les paraules al respecte són rotundes: «Plore quisvulla –dix Ypòlit–, o dona o donzella, e faça son dol, puix no és mon senyor Tirant» (ibidem, p. 518).¹⁸ Aquesta violació de l'ideal cavalleresc s'emfatitza després, quan el vescomte, informat per Hipòlit, proposa que «si és dona o donzella qui haja mester ajuda, donem-la-y, si fer-se porà, car per art de cavalleria hi som obligats» (ibidem, p. 518); però la condició «si fer-se porà» sembla més aviat impròpia del llenguatge de la cavalleria i ha de ser forçadament irònica, si considerem que el narrador especifica que la covardia del vescomte és fins i tot major que la d'Hipòlit, l'únic que s'atreveix a acostar-se a l'estranya veu. Això no exclou que Hipòlit meresca el blasme de Tirant: «O, com est covard cavaller! Encara que fos cosa morta, per què duptes venir a mi?» (ibidem, p. 519). Així es palesa com, en aventures contra entitats meravelloses o demoníques, els dos cavallers visionaris no tenen el valor que Tirant exigeix.

La veu que Hipòlit identifica com a femenina després és interrogada pel vescomte, utilitzant la fórmula típica de «discretio spiritum», tot i que el lector ja sap que aquesta veu, mortal i masculina, és la de Tirant. Fins aquí, les paraules del vescomte no s'allunyen massa del model d'aparicions que contempla la matèria de Bretanya, on els intrèpids cavallers utilitzen la fórmula per discernir la natura d'éssers desconeguts. De fet, la narrativa francesa també explota el malentès de dirigir aquesta fórmula a un mortal, sense arribar, tanmateix, als ardis burlescos del fals espectre de Tirant.¹⁹ La nota estrident, que altera el codi de l'aventura cavalleresca, l'aporta el mateix vescomte

18. En una lletra de batalla adreçada a Perot Mercader, Joanot Martorell esmenta les faltes pròpies dels cavallers indignes. Una de les faltes esmentades, precisament la que comenten Hipòlit i el vescomte, es refereix a les obligacions del cavaller envers les dones: «e sabeu bé que tot cavaller o gentil hom per son offici és tengut de mantenir e aydar a dones e a donzelles, e vós, menyspreant l'orde de cavalleria, veniu contra aquelles, volent scusar de paraula aquell qui ha feta maldat» (Riquer / Vargas Llosa 1990: 114). Per altra banda, l'afirmació d'Hipòlit «puix no és mon senyor Tirant» s'ha de comparar amb unes paraules del capítol ccxlviii que Hipòlit adreça a l'emperadriu, quan ella, fixant-se en la descolorida cara d'ell, afirma que potser la malaltia de Tirant –amb la cama trencada, arran de l'episodi de la rata– n'ha estat la causa. Hipòlit aprofita l'avinentesa per declarar a l'emperadriu les seues amoroses intencions, que són la veritable causa de la seua alteració, «e no gens la malaltia de mon senyor Tirant» (Hauf / Escartí 1990: II, 541). D'aquesta manera s'accentua irònicament el caràcter pragmàtic d'Hipòlit, que, si poc abans ha infringit les normes de la cavalleria per no aturar la recerca de Tirant, ara treu importància al cas de Tirant per emfatitzar els efectes del seu desig eròtic no satisfet. Sobre el comportament d'Hipòlit, vegeu Cacho Blecua (1993).

19. Dubost (1991: 213-233) documenta en narrativa francesa diversos casos d'aparicions on es reitera l'esmentat ritu de discerniment: *Le chevalier au Cygne*, vv. 630-63; *Li chevaliers as deus espees*, vv. 1182-1191; *Yvain*, vv. 326-330. També remarca Dubost les fluctuacions que els apareguts deuen suscitar en l'estat d'ànim dels visionaris, tal com hem explicat a la nota 14. En el cas de *Le chevalier au Cygne*, «La tension tombe aussitôt que l'ermite apprend qu'il s'agit d'un ange. L'expérience du merveilleux le plus rassurant commence

quan proposa exorcitzar la misteriosa veu amb gent armada i aigua beneïta i un crucifix que haurien de buscar a la posada. Altrament dit, el vescomte en aquest punt no reacciona com un cavaller ni segueix el model de la matèria de Bretanya, sinó que actua segons la tradició dels tractats d'apareguts a la manera del *De spiritu Guidonis*, on els visionaris solen ser dones domèstiques que mantenen contactes amb el més enllà, si cal amb gent armada i aigua beneïta, sota l'assessorament d'algun respectable clergue. La confusió de dues tradicions tan allunyades produeix a l'episodi del *Tirant lo Blanc* un efecte còmic evident.

A diferència del vescomte, Hipòlit sí que actua com a visionari segons els models de la narrativa de cavalleries, però ho fa d'una manera molt ambigua. Hem vist com, bandejant l'opció del vescomte, Hipòlit utilitza l'espasa per representar el senyal de la creu, amb poder d'exorcitzar, i s'atansa a la suposada veu del més enllà. Però té tanta por que està a punt de marxar (aquesta era precisament la proposta del vescomte, abans desestimada), just abans del blasme que Tirant li adreça. Es dedueix de tot plegat que la cavalleria d'Hipòlit i del vescomte consisteix en una pàtina superficial d'idees més aviat teòriques que tampoc arriben a determinar els actes personals.

Notables diferències presenta el cas de l'espectre de Tirant amb una altra aparició que parodia els llibres de cavalleries. Ens referim al capítol XIX de la primera part del *Quixot*, on els dos protagonistes, lluny de poblat, albiren de nit una gran llum. L'escuder, creient que es tracta d'una processó de fantasmes, expressa còmicament el seu temor: «¡Desdichado de mí! [...] si acaso esta aventura fuese de fantasmas, como me lo va pareciendo, ¿adónde habrá costillas que la sufran?» (Rico 1998: 200). Els suposats fantasmes són encamisats que porten una llitera amb el cos d'un difunt. El Quixot interroga els encamisats i, descontent de la brevetat de la resposta, els colpeja. Es tracta d'una paròdia evident de les malèfiques aparicions de la narrativa de cavalleries, que podríem exemplificar amb el següent episodi de la *Questa del sant Graal*, on Galeàs, cavaller cristià per excel·lència, no dubta d'enfrontar-se a una potència desconeguda, inequívocament malèfica:

La donchs san ana Galeas ves sela part; lavos hoi ·j· vau qui crida ájá crit ten agra qua aso fo ·j· gran maravala dohir, e dix qua tots ho oiran: «Galeas, sarvidor de Jhesu Xrist, no tacost pus a mi, car tum farias axir dun loch hon yo e molt astat». Cant Galeas loi sol no sasmaya ans ana al carner e cant el tocha al cab gros sin viu axir ·j· gran flama, hi apres na viu axir huna fugura la plus lega que anc hom vis, en semblansa doma, hi el sa saya, car ben sap qua aso as danamic. Lavos hoi ·j· vau qua dix a Galeas: «Santa cosa, yo tu ag cubert de la gracia del sant asparjt, qua

ainsi très souvent par un temps d'hésitation qui suscite l'interrogation. La réponse doit éliminer toute incertitude sur la nature morale de la *chose* en question» (p. 216).

mon podar not pot ancontra ta forsa e yot lex aqast loch e si man hire». Cant el hoi aso, sis sanya, e ret grans gracias a nostre Senyor. (Crescini / Todesco 1917: 27-28)

A la llum d'aquest episodi, es poden copsar alguns dels elements recreats a l'obra de Cervantes. La ironia de l'aventura quixotesca s'acreeix en constatar que els encamisats (suposats diables) connoten el paròdic cavaller amb trets diabòlics, «porque todos pensaron que aquel no era hombre, sino diablo del infierno» (Rico 1998: 202). L'altra interpretació dels fets la dona el mateix Quixot, quan diu:

El daño estuvo [...] en venir como veníades, de noche, vestidos con aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo; y, así, yo no pude dejar de cumplir con mi obligación acometiéndolos, y os acometiera aun que verdaderamente supiera que érades los mismos satanases del infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre. (Ibidem, p. 204)

Aquest episodi quixotesc, estudiat per Redondo (1997: 116-117), situa davant del lector un personatge anacrònic que –sense ser en rigor un cavaller– té la valentia per reviure una tòpica aparició diabòlica, apresada als llibres de cavalleries, en el context dels segles XVI-XVII. Ben altrament era l'època de Joanot Martorell, on els cavallers encara reclamaven un relleu social, si considerem per exemple la quantitat de lletres de batalla escrites al segle XV. La paròdia cavalleresca del *Tirant lo Blanc* rau precisament en el contrast entre la realitat quotidiana dels cavallers –escenes d'alcova, fortuïts estratagemes, explícites violacions del codi de la cavalleria– i els models teòrics i literaris que aquests mateixos cavallers podien llegir i aprendre. Mentre que Alonso Quijano s'esforça inútilment per assimilar la seua pròpia vida als models cavallerescos, el vescomte i sobretot Hipòlit mantenen deliberadament una ambigua posició menys estricta, però més lligada a les circumstàncies i les necessitats del moment. Perquè, en l'episodi que ens hem proposat estudiar, el jove Hipòlit, més expert que exemplar, no només determina l'èxit relatiu de l'encoberta fugida de Tirant, sinó que fa també de lúcid conseller, quan preveu els perills que ha de sortejar Tirant i els dona solució:

Senyor –dix Ypòlit–, voleu que us done un bon consell? La malaltia vostra no és tal que celar-se pugua, majorment per la murmuració que en lo palau és. Cavalcau, senyor, si fer-ho podeu, e aneu als palaus de Belstar, hon teniu los vostres cavalls, e posarem fama com lo cavall vos és caygut e à-us rompuda la cama. (Hauf / Escartí 1990: II, 520)

En aquest episodi, s'interrelacionen l'aventura cavalleresca (fictícia) dels dos cavallers covards amb l'amorós ardit (real) d'un covard amant, que surt nafrat d'un accident ridícul. Els dos majors protagonistes de l'escena són Tirant i Hipòlit, dos

personatges que en el transcurs de la novel·la tenen un comportament fins a cert punt contraposat. Si la falsa aparició oposa, en el pla de la cavalleria, el temor d'Hipòlit a la valentia de Tirant, els atributs dels dos personatges es capgiren en la matèria sentimental. Tirant, quan és introduït a la cambra de la princesa, està a punt d'abandonar l'amorosa aventura que ha preparat Plaerdemavida; mentre que Hipòlit, atemorit pel fals espectre, està punt d'allunyar-se de Tirant, que és precisament aquell a qui buscava. No pot ser casual que Hipòlit faci la funció de pont entre Tirant i Carmesina just després dels incidents de la rata i del fals aparegut. Les paraules que Hipòlit, intercedint per Tirant, dirigeix a Carmesina tenen la gosadia de formular una doctrina amorosa no gaire diferent de les lliçons de Plaerdemavida al covard amant de la princesa:

E com, senyora! Pensa vostra altesa que siam en lo temps antich, que usaven les gents de ley de gràcia? Car la donzella, com tenia algun enamorat e lo amava en extrem grau, dava-li un ramellet de flors ben perfumat, o un cabell o dos del seu cap, e aquell se tenia per molt benaventurat. No, senyora, no, que aquex temps ja és passat. Lo que mon senyor Tirant desija bé u sé yo: que us pogués tenir en un llit nua o en camissa. (Ibidem, p. 545)

Així és com la gosadia de Tirant en l'àmbit de la cavalleria podria equiparar-se a la d'Hipòlit en l'àmbit de les relacions sentimentals. Sigui com vulgui, l'escena de la falsa aparició ens presenta uns cavallers amb una actitud molt vacil·lant i poc exemplar, paròdia clara del model cavalleresc clàssic.

CONCLUSIÓ

Hem pogut comparar un episodi del *Tirant lo Blanc* amb algunes obres literàries de diverses èpoques i tradicions, tot palesant un caràcter burlesc que contrasta amb la major part de la tradició literària cavalleresca medieval. En canvi, tant l'aldarull a l'alcova com l'espectre fingit ens han permès traçar una connexió amb el *Llibre de fra Bernat* de Francesc de la Via, una paròdia que fa escarni dels cavallers i, sobretot, dels clergues. L'anàlisi d'algunes obres de l'edat moderna que parodien l'esperit cavalleresc, com són el *Quixot* o *La infanta Tellina i el rei Matarot*, també comparteix amb el *Tirant lo Blanc* alguns motius de tradició literària i la mateixa intenció desmitificadora. De totes maneres, l'aparició de Tirant també aprofita materials dels tractats d'apareguts, uns materials que mai no tindrien cabuda en una aventura confegida segons els esquemes de la matèria de Bretanya. Un dels mèrits més notables del *Tirant lo Blanc* és precisament la capacitat de sintetitzar ingredients de diversa procedència, en un

producte final que no tan sols determina la trama argumental sinó també el rerefons ideològic de l'obra.

En efecte, l'herència de la matèria de Bretanya i dels tractats d'apareguts podrien significar un contrast paròdic i alhora crític entre teoria i pràctica (o entre paraules i fets, segons un dilema viscut i utilitzat per Martorell).²⁰ Però aquesta dimensió crítica no exclou la voluntat d'oferir una lectura plaent, a la manera del *Decamerone* o dels *fabliaux*. Significatives d'això són les connexions que hem assenyalat entre l'obra de Martorell i el *Llibre de fra Bernat* o les *novelle* italianes. De fet, les aportacions de Hauf (1994 i 1997) permeten precisar i ponderar no només la influència d'aquest gènere italià sobre el *Tirant lo Blanc*, sinó també la tècnica compositiva de Martorell a l'hora d'assimilar models. Perquè el cas de la falsa aparició, encara reprenent diverses tradicions literàries, no fa altra cosa que reelaborar materials molt dosificats a les situacions puntuals que planteja la trama argumental, just el mateix que va observar Hauf a l'episodi de la dama de Rodes:

Ara bé, l'art de Martorell, assumit ara per ara mentre no tinguem evidència que no hagués trobat ja la feina feta en una història posterior molt més completa, rau en el fet de construir una narració tan sofisticada amb materials més aviat escassos. Allò més remarcable és com adapta els motius a les circumstàncies de la nova situació. (Hauf 1994: 116)

Una altra de les riqueses que té el cas del fals aparegut és la seua relació amb l'aldarull de la rata. La dependència d'aquests dos episodis emfatitza i contraposa els caràcters de diversos personatges. Així, la rata de Carmesina fa actuar sobretot personatges femenins i representa una escena amorosa, mentre que l'espectre de Tirant dona lloc als cavallers i a la matèria de cavalleries. Gràcies a la relació entre aquests dos episodis, podem saber els matisos de valor i covardia que caracteritzen Hipòlit i Tirant, tant en l'amor com en les armes. Així és com Joanot Martorell aconsegueix teixir una història plaent, amb la dosi d'«energia boccacciana» de què parlaven Fuster o Hauf, sense renunciar per això a la crítica d'uns personatges i un context determinats.

JOAN MAHIQUES CLIMENT
Universitat de Barcelona

20. Ja hem observat com la contradicció entre la teoria de la cavalleria i la pràctica dels cavallers és una constant temàtica de les lletres de batalla de Joanot Martorell. La dialèctica entre paraules i fets, tant a les lletres de batalla com al *Tirant lo Blanc*, és comentada per Vargas Llosa (Riquer / Vargas Llosa 1990: 7-28). El mateix crític també assenyalava l'oposició entre paraules i fets en l'àmbit de les relacions amoroses, a partir de la reprensió de Plaerdemavida a Tirant, en el capítol ccxxxii: «e par-me que més vos han altat paraules que fets, e més cercar que trobar» (Hauf / Escartí 1990: II, 512; vegeu Vargas Llosa 1993: 596).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ADROHER BEN, M. A. (1956-1957) «Estudios sobre el manuscrito *Petri Michaelis Carbonelli Adversaria. 1492* del Archivo Capitular de Gerona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* 11, pp. 109-162.
- BADIA, L. (1998) «“Lo temps és tal que tot animal brut”. Lectures d’Ausiàs March. Poema LXVI» dins *Lectures d’Ausiàs March (15 de gener-10 de desembre de 1997)*, València, Fundació Bancaixa, pp. 183-201.
- BALASCH, M. ed. (1981), Felip de Malla, *Memorial del pecador remut*, I, Barcelona, Barcino.
- BELLVESER, R. (1989) *El «pare» Mulet (1624-1675). Un enigma desvelado*, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- BOLAND, P. (1959) *The Concept of ‘Discretio spiritum’ in John Gerson’s ‘De probatione spiritum’ and ‘De distinctione verarum visionum a falsis’*, Washington D. C., The Catholic University of America Press.
- CACHO BLECUA, J.M. (1993) «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu» dins *Actes del Symposium ‘Tirant lo Blanc’*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 133-167.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. ed. (1993) Francisco de Quevedo, *Vida del Buscón*, Barcelona, Crítica.
- CHRISTIAN, W. A. (1990) *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Nerea.
- CRESCINI, V. / TODESCO, V. eds. (1917) *La versione catalana della ‘Inquietta del san Graal’*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans.
- DELUMEAU, J. (1978) *La peur en Occident*, Paris, Fayard.
- DUBOST, F. (1991) *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles)*, II, Paris, Champion.
- FOURNIÉ, M. (1997) *Le ciel peut-il attendre. Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ - 1520 environ)*, Paris, Cerf.
- FUMAGALLI, V. (1982) «Il paesaggio dei morti. Luoghi d’incontro tra i morti e i vivi sulla terra nel Medioevo», *Quaderni Storici*, 50, pp. 411-425.
- GÓMEZ I LABRADO, V. (1993) «L’episodi del bany o cas de la rata. Una observació als capítols 231-236 del *Tirant*», *Afers*, 16, pp. 523-527.
- GUIA I MARÍN, J. (1996) *De Martorell a Corella. Descobrint l’autor del ‘Tirant lo Blanc’*, Catarroja / Barcelona, Afers.
- HAUF, A. G. (1994) «La dama de Rodas: tècnica i ‘energia boccacciana’ en un novel·lino del *Tirant lo Blanc*», dins FERRANDO, A. / HAUF, A. G. eds.,

- Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, VIII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 79-118.
- (1997) «Manus habent»: entorn als eufemismes amorosos de tipus militar en el *Tirant lo Blanch*» dins BARBERA, J. M. ed., *Actes del Col·loqui Internacional 'Tirant lo Blanch' (Aix-en-Provence, 21-22 d'octubre de 1994). Estudis crítics sobre 'Tirant lo Blanch' i el seu context*, Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 145-185.
- HAUF, A. G / ESCARTÍ, J. V. eds. (1990) Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, València, Generalitat Valenciana, 2 vol.
- LAPLANA GIL, J. E. (1993) «Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del siglo de Oro» dins REDONDO, A. ed., *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 95-96.
- LE ROY LADURIE, E. (1988) *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324*, Madrid, Taurus.
- LECOUTEUX, C. (1995) *Au-delà du Merveilleux. Des croyances du Moyen Age*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- (1997) «Ces bruits de l'Au-delà», *Revue des Langues Romanes* 101/2, pp. 113-124.
- (1999a) *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- ed. (1999b) *Dialogue avec un revenant*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- MAHIQUES CLIMENT, J. (2005a) «Els apareguts i el culte del Purgatori» dins ALEMANY, R. / MARTOS, J. L. / MANZANARO, J. M. eds., *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 18-22 de setembre de 2003)*, II, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1045-1056.
- MAHIQUES CLIMENT, J. (2005b) «Lo somni de Bernat Metge i els tractats d'apareguts», *Llengua & Literatura* 16, pp. 7-31.
- MARAVALL, J. A. (2000) *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARTOS, J. L. ed. (2001) *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MASSÓ TORRENTS, J. ed. (1910) Johan Boccaci, *Decameron. Traducció catalana publicada segons l'únic manuscrit conegut (1429)*, New York, The Hispanic Society of America.
- MATTOSO, J. (1995) «O imaginário do Além-Túmulo nos exempla peninsulares da Idade Media» dins PAREDES, J. ed., *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso*

- de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, I, Granada, Universidad de Granada, pp. 130-146.
- MIQUEL Y PLANAS, R. ed. (1914), *Llegendes de l'altra vida*, Barcelona, Fidel Giró.
- MIRALLES, C. (1991) «Raons de Mirra en boca de Carmesina (encara un altre plagi de Roís de Corella en el *Tirant lo Blanch*)», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. Miscel·lània Jordi Carbonell*, 23, pp. 5-16.
- MIRÓ, R. / VILA, P. (1998) «Visió d'Esperança Alegre (Lleida, 1500). Una visita al més enllà» dins COMPANY, X. / PUIG, I. eds., *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*, Lleida, Amics de la Seu Vella, pp. 327-353.
- PACHECO, A. ed. (1983) *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, Barcelona, Edicions 62 / La Caixa.
- ed. (1997) *Obres de Francesc de la Via*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997.
- PETROCCHI, G. ed. (1957) Masuccio Salernitano, *Il novellino, con appendice di prosatori natoletani del '400*, Firenze, Sansoni.
- PITARCH, V. / GIMENO, L. eds. / JAFER, S. pròl. (1988) Bernat Fenollar, Joan Moreno, Jaume Gassull, lo Síndic Comú, Narcís Vinyoles, Baltasar Portell, *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*, València, 3 i 4.
- POLO DE BEAULIEU, M.A. ed. (1994) Joan Gobi, *Dialogue avec un fantôme. Dossier établi, traduit et annoté par Marie-Anne Polo de Beaulieu. Préface de Jean-Claude Schmitt*, Paris, Les Belles Lettres.
- PUJOL, J. (2002) *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el 'Tirant lo Blanch'*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- REDONDO, A. (1997) «Las tradiciones hispánicas de la "Estantigua" ("Cacería Salvaje" o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el *Quijote*» dins *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, pp. 101-119.
- RICO, F. dir. (1998) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico*, I, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica.
- RIQUER, M. de ed. (1951) Andreu Febrer, *Poesies*, Barcelona, Barcino.
- ed. (1959) *Obras de Bernat Metge*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- (1986) «Las "Coplas de la Panadera" en Cataluña» dins *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, III, pp. 435-450.
- RIQUER, M. de / VARGAS LLOSA, M. (1990) *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Sirmio.
- ROTH, C. (2001) *Discretio spirituum: Kriterien geistlicher Unterscheidung bei Johannes Gerson*, Würzburg, Echter.

- SANCHIS SIVERA, J. ed. (1934) Sant Vicent Ferrer, *Sermons*, II, Barcelona, Barcino.
- SANS I TRAVÉ, J. M. ed. (1992) Jaume Safont, *Dietari o Llibre de Jornades (1441-1484)*, Barcelona, Fundació Noguera.
- SCHMITT, J. C. (1987) «Le spectre de Samuel et la sorcière d'en Dor. Avatars historiques d'un récit biblique : I Rois 28», *Études rurales* 105-106, pp. 37-64.
- (1988) «La parola addomesticata. San Domenico, il gatto e le donne di Fanjeaux» dins *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma / Bari, Laterza, pp. 124-150.
- (1994) *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société féodale*, Paris, Gallimard.
- (2001) «Les masques, le diable, les morts», dins *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, pp. 211-237.
- SCHWARTZ, L. / ARELLANO, I. eds. (1998) Francisco de Quevedo, *Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- SOLER I LLOPART, A. ed. (1988) Ramon Llull, *Llibre de l'orde de cavalleria*, Barcelona, Barcino.
- VARGAS LLOSA, M. «*Tirant lo Blanc*: las palabras como hechos» dins *Actes del Symposium 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 587-603.
- YSERN LAGARDA, J. A. ed. (2004) Arnau de Lieja, *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*, Barcelona, Barcino, 2 vol.