

El llit honest i l'oració devota de l'Emperadriu al *Tirant lo Blanc*: textos i imatges d'Anunciacions amb secrets d'alcova

The honest bed and the devout prayer from the Empress in *Tirant lo Blanc*:
texts and images of the Annunciation with chamber secrets

Rafael Beltran

(Universitat de València)

RESUM

L'article examina els antecedents i contextos de l'episodi de trobada d'Hipòlit amb l'Emperadriu de Constantinoble al *Tirant lo Blanc* (caps. 248-264) des de diferents punts de vista, en especial la comparació amb les imatges medievals d'Anunciacions. A més d'analitzar amb detall els moments d'aproximació cortesa d'Hipòlit, plens d'equivocs religiosos, s'estudien els precedents clàssics i religiosos del personatge de l'Emperadriu, així com les il·lustracions amb anuncis de concubinat perillosos que presenten els primers llibres de cavalleries manuscrits i impresos, i alguns tractats religiosos i mèdics romànics. Tot seguit, s'analitza el capítol principal de l'episodi (cap. 260) amb la preparació de la cambra i el llit per part de l'Emperadriu. Acció i descripció de l'alcova es relacionen amb el paper decisiu que van haver d'exercir les alcoves pintades en moltes Anunciacions durant els segles XIV i XV, on reïx el llit (*thalamus Virginis*) pel seu significat mariològic i cristològic. Com que la imatge de l'anunci de Gabriel a Maria, amb el rerefons d'aquest *thalamus*, va servir també com a model per a imaginar i il·lustrar anuncis o avisos de concepció extraordinària efectuats per esperits, àngels o dimonis, es proposa que Hipòlit i l'Emperadriu pogueren actuar com a contrafigures de l'Anunciació, dins d'un complex joc d'intertextualitats que afectaria episodis sacres i profans d'altres obres de ficció, com ara *La Celestina*.

PARAULES CLAU

Anunciació, iconografia medieval, ficció cavalleresca, *Tirant lo Blanc*.

ABSTRACT

The article examines the antecedents and contexts of the episode which develops Hipòlit's meeting with the Empress of Constantinople in *Tirant lo Blanc* (chaps. 248-264). The approach is made from different points of view, especially the comparison with the images of Annunciations pictures of the time. The courtly approchement of Hipòlit, full of religious misunderstandings and the classical and religious precedents of the Empress character are studied, as well as the illustrations, plenty of advertisements about dangerous unions, that can be found presented in the first books of manuscripts and printed chivalries, and some Romanesque religious and medical treatises. Next, the main chapter of the episode (chap. 260) is analyzed, with the meticulous preparation of the chamber and the bed by the Empress. Action and description of the alcove in the novel are related to the decisive role of the Virgin chamber in

many Annunciations during the 14th and 15th centuries, where the bed (*thalamus Virginis*) stands out due to its Mariological and Christological meaning. Since the image of Gabriel's announcement to Mary, with the background of this *thalamus*, also served as a model to imagine and illustrate announcements or warnings of extraordinary conception made by spirits, angels or demons, it is proposed that Hipòlit and the Empress could act as counter-figures of the Annunciation, fighting a difficult game of intertextualities that would affect sacred and profane episodes in other works of fiction, such as *La Celestina*.

KEYWORDS

Annunciation, medieval iconography, chivalric fiction, *Tirant lo Blanc*.

Rebut: 1/7/2022

Acceptat: 20/9/2022

TAULA DE CONTINGUTS

[1] Introducció: per «vies honestes, ço és secretes».

I. LA VISITA ANGÈLICA A L'EMPERADRIU

[2] El personatge de l'Emperadriu: precedents clàssics i religiosos. [3] Anuncis de procreacions pecaminoses: il·lustracions dels primers llibres de cavalleries i tractats religiosos i mèdics. [4] Els antecedents de la trobada: primers equívocs religiosos (caps. 248-259).

II. EL LLIT HONEST I L'ORACIÓ DEVOTA

[5] El llit de l'Emperadriu i els llits de les Anunciacions a l'art figuratiu. [6] El llit «benaventurat» i els atifells de la cambra nupcial. [7] L'oració devota de l'Emperadriu.

III. SECRETS D'ALCOVA

[8] La trobada luxuriosa: la glòria al terrat. [9] Somnis i malsons: el segon relat de la visita i el fantasma del fill. [10] Un epíleg trist: «restant soleta».

1. Introducció: per «vies honestes, ço és, secretes»

«E aquell qui més vies honestes, ço és, secretes,
de nit o de dia, per finestra, porta o terrat,
hi porà entrar, aquell, elles lo tenen per millor.
Força que-m desplauria a mi que Ypòlit fes semblant!»
(Plaerdemavida, cap. 233; Martorell, 2005: 903)

El llenguatge no representa la realitat. La novel·la, la «*historia ficta*», tampoc. El llenguatge designa la realitat, la crea, i quan es tracta d'un llenguatge poètic, connotatiu, expressiu, sí que pot de vegades coincidir amb altres sistemes creatius secundaris, com el figuratiu artístic, en la mateixa o semblant tasca fictícia de «no-representació» —o simulació de representació— de la realitat.

A l'Edat Mitjana, tant el llenguatge narratiu (el del text manuscrit) com el llenguatge figuratiu (el de la iconografia) són plens de visions, visites i avisos prometedors a una determinada parella, siga legítima o no. En moltes ocasions, avisos o visions, portats per un ens missatger, auguren una

fertilitat positiva o adverteixen en vaticini sobre els perills d'una unió il·legal, no validada, no casta o directament incestuosa; en altres ocasions —no tantes, però molt potents—, giren al voltant de les bondats de l'emparellament amb un Déu / déu, de la unió extraordinària amb un ésser sobrenatural i de les conseqüències, per tant, d'una previsible concepció sobrenatural, miraculosa o com a mínim estranya. Mentre el llenguatge literari, en vers o prosa, tracta de representar aquestes imatges complexes i excepcionals, la iconografia hi fa les seues temptatives, amb una certa mena de figuracions, derivades o no de textos fundadors previs. Entre aquests dos llenguatges trobem tota classe de reciprocitats.

Encara que pugja semblar el contrari, no totes les imatges d'emparellaments excepcionals són religioses. Resulta evident, tanmateix, que entre totes les representacions literàries i visuals d'episodis ficticis medievals, les plasmacions més nombroses i poderoses —positives, benèfiques i fructíferes— són les que imaginem i plasmen l'episodi de l'Anunciació narrat per l'evangeli de *Lluc*: «...et ingressus angelus ad eam dixit: "Ave gratia plena. Dominus tecum; benedicta tu in mulieribus". [...] et ait angelus ei: "Ne timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum"» (1, 28-30). En tota la història medieval europea, la imatge literària i icònica de l'Anunciació és, sens dubte, el moment d'avís i fecundació més repetit i transcendent, tant entre aquells que escriuen —sobre pergami o paper— visites extraordinàries com entre aquells que figuren —tallen, dibuixen, pinten— procreacions excepcionals i concepcions miraculoses.

L'episodi de l'Anunciació significa per al Cristianisme el moment culminant de la vida de Maria, el punt de partida de la missió del Fill de Déu, i per tant una fase crucial per a la història de la Mare de Nostre Senyor, com ho són també la Mort i la Resurrecció de Jesús. Anunciació i Encarnació s'enllacen en un mateix esdeveniment, la finalitat del qual, la Redempció de l'home, es compleix mitjançant el sacrifici de Crist a la Creu.¹ La presència de l'Anunciació és, per tant, des de l'Edat Mitjana, pràcticament ineludible en qualsevol gran cicle litúrgic o artístic dedicat a Jesús o a Maria, per bé que el trobament del missatger de Déu amb la receptora del missatge de l'Encarnació —testimoni de la Paraula feta carn, auguri de Redempció— també és emprat com a imatge petita de devoció aïllada, gràcies a la seua senzillesa narrativa i compositiva. Només l'àngel i Maria hi són imprescindibles i per això, mitjançant un diàleg concís, enigmàtic i transcendental, componen un petit drama misteriós i profund, simple i intimista, amb la unió de complementaris bàsics: el cel i la terra, l'espai màgic i el quotidià, l'home i la dona. Pura acció dramàtica. Escena clara, pregona i cabdal, idònia per a expandir un missatge doctrinal de fundació essencial (la gestació del naixement de Crist) i per a ser elaborada amb múltiples representacions d'instrucció religiosa i devoció, tant públiques (frescos, arcs, retaules), com privades (il·lustracions de manuscrits, breviaris o llibres d'hores).

Tanmateix, el Pecat es mostrava abans que la Redempció. Calia conservar un paral·lelisme entre els camins de la prevaricació i els de la reparació, i moltes imatges religioses mostren el Pecat original com a escena contraposada a l'Anunciació. Com indicava *La llegenda àuria* de Iacopo da Varazze, així com el Dimoni, mitjançant la temptació, va suscitar en l'ànim d'una dona, Eva, el

1. El tema admet, doncs, una triple interpretació: cristològica, mariana i angèlica. Des del mateix moment que Maria dona el seu assentiment a les paraules de l'àngel — «*Fiat mihi secundum verbum tuum*» (*Lluc*, 1, 38)—, l'Encarnació es materialitza i té lloc la concepció virginal: «*et Verbum caro factum est et habitavit in nobis*» (*Joan*, 1, 14). Per a un marc de referència, amb examen profund històric i crític dels episodis de l'Encarnació i concepció virginal als evangelis (en especial, els de *Mateu* i *Joan*), vegeu el llibre de Brown (1982). El tema de la concepció de la Verge en les literatures catalana i castellana tardomedievals ha sigut estudiat en una completa monografia per Twomey (2008). Per a una perspectiva cultural del tema molt diferent, Durán (2000) ofereix un tractament sociològic ampli, general i molt fresc de l'Anunciació, tot combinant la tradició secular amb la recepció fins hui.

dubte, i pel dubte la va portar al consentiment, i pel consentiment la va conduir a la caiguda, de la mateixa manera també un àngel, mitjançant l'anunciació, suscitaria en l'ànima d'una altra dona la fe, i per la fe la portaria a l'acatament de la voluntat divina, i per l'acatament o consentiment a la concepció en les seues entranyes del Fill de Déu.²

Al capítol 248 de *Tirant lo Blanc*, a l'epicentre de la novel·la, l'Emperadriu de Constantinoble és sol·licitada en amors per un jove, Hipòlit, de qui tot just sabem fins ara que és francès (cap. 234), del «linatge de la casa de Roca Salada e del parentat de Bretanya» (cap. 238), és a dir, de la família de Tirant. Comença així un dels episodis més agosarats, desvergonyits i divertits de tota la novel·la, que s'estén al llarg de les pàgines de diversos capítols, en concret disset (caps. 248-264), amb només algunes poques interrupcions.³ Al capítol 260 se'n troba el punt més àlgid. Hipòlit, prèviament convocat per l'Emperadriu, encarna allò que Plaerdemavida havia avançat, quan deia —com hem vist a la citació que encapçala aquest article— que, en afers amorosos, dones o donzelles com ella «tenen per millor [...] aquell qui més *vies honestes*, ço és, *secretes*, *de nit* o de dia, per finestra, porta o *terrat* porà entrar», és a dir, que les dones no només exculpen, sinó que prefereixen triar aquell qui acudeix i entra més sovint i amb més facilitat en les seues alcoves —fent servir un mètode lícit o un estratagema il·lícit— per seduir-les (cap. 233; 903).⁴

Hipòlit fa una visita amorosa a l'Emperadriu, i entra a la seua cambra no «de dia», sinó «*de nit*», i no per «finestra» o «porta», sinó per «*terrat*», és a dir, per galeria, balcó o llotja. La visita, si fem cas de Plaerdemavida, seria «honest», és a dir, «secret» (en el llenguatge equívoc de les donzelles i les dames de palau). La parella gaudirà d'una felicitat recompensa i l'aventura apassionada es perllongarà durant uns quants dies (caps. 261-264). En acabant els llargs episodis africans de Tirant, enfilant ja cap al desenllaç de la novel·la, el relat d'aquests amors es reprén (cap. 481), el que dona a entendre que no s'han abandonat durant els més de quatre anys d'absència de Tirant, ja que Hipòlit no havia acompanyat Tirant a l'Àfrica, sinó que havia restat a Constantinoble. Un cop mort l'Emperador, Hipòlit acabarà casant-se amb l'Emperadriu, arribarà a ser l'Emperador de Constantinoble (cap. 483) i la seua descendència ocuparà el tron de l'Imperi en el futur (cap. 487).

Dins d'aquesta tan entretinguda com boja i desconcertant història, que comença com a amor adúlter i acaba com a matrimoni imperial, ratificat i sancionat públicament, se singularitza i reïx per la seua potència transgressora el colpidor quadre dramàtic —o tragi-còmic— de la primera visita que fa Hipòlit a la cambra de l'Emperadriu (cap. 260). És, com hem dit, el punt més candent i brogidor. Martorell dibuixa amb molta cura una escena vigorosa a l'interior del palau, a la nit, on l'amfitriona mana adobar bé la cambra i espera ansiosa la visita de l'amat. Un «benaventurat llit» (cap. 262), acuradament preparat per ella, beneirà el convit de la unió. Després de passar pels delits d'un igualment «benaventurat deport», no caldran enutjos o excuses de «dolça fellonia», que és com Martorell adjectiva amb menyspreu i crueltat les protestes de Carmesina quan el castell del seu cos és assaltat violentament per Tirant, molts capítols més tard (cap. 437).

2. La Vorágine (1997: 211). Vegeu alguns exemples de contraposició figurativa entre el Pecat original i l'Anunciació, posats en paral·lel iconogràficament, als estudis de López Vázquez (2010) i Fernández-Ladredo (2021).

3. L'episodi ha sigut estudiat específicament, entre altres, per Riquer (1990), McNerney (1983, 1993), Beltran (1989, 1997, 1998, 2001b, 2003, 2006, 2018, 2021), Cacho (1993), Alemany (1993, 1994, 2008), Badia (1993-1994), Perujo (1997) i Redondo (2020). Són sempre importants les aportacions a la comprensió d'aquestes pàgines, tot i que no tan específiques, d'altres estudiosos, com ara Espadaler, quan comenta amb subtilesa el sentit de la comèdia (Espadaler, 2000) o el de la religiositat (Espadaler, 2019) en diversos episodis del *Tirant*.

4. Seguirem sempre l'edició d'Albert Hauf (Martorell, 2005), indicant només les numeracions de capítol i pàgina. El subratllat (en cursiva) serà sempre nostre, si no s'indica el contrari.

Ara bé, què té a veure tot això amb l'Anunciació? Parem esment a l'escena. L'Emperadriu ha pregat amb molt de fervor. Amb una «oració devota» ha demanat als reis d'Orient i a l'estrella de Betlem la concessió de «gràcia»: obtindre o «recaptar gràcia», com diu dues vegades. I després de resar aquesta «oració devota», «una veu» (incorpòria) li ha tramés: «No te'n vages, que en aquest loch hauràs la gràcia que demanes» (cap. 262; 983). Paraules que recorden òbviament les de l'àngel Gabriel: «No tingues por, Maria, perquè has trobat gràcia davant Déu». Però la cosa més insòlita és que l'evocació gairebé literal d'un model tan revelador com el d'aquest text evangèlic no resulta herètica ni estranya, malgrat l'obert erotisme de l'escena.⁵

Com havíem dit, l'Emperadriu ha preparat amb molta diligència la seua cambra, i en especial el seu lilit, per a una trobada pactada amb antelació. A continuació, quan ha sentit que les campanes tocaven cerimonialment l'hora de la cita («l'assignació»), s'ha vestit amb una roba de vellut verd i ha obert la porta del terrat on l'esperava l'amant, qui li oferirà aquesta «gràcia» repetidament pregada. L'amant clandestí, un Mercuri missatger (com Gabriel), pot entrar —recordem les preferències expressades per Plaerdemavida en la citació que encapçala aquest article— per finestra, porta o també, com passa en aquest cas, per terrat. D'amagat, per fer que aquesta visita «secretada» siga «honestada» (és a dir, perquè passe desapercibuda). Quan la dona troba tot ja ben adobat i tranquil, sense testimonis molestos, proposa al visitant que «anassen a la cambra», però ell rebutja aquesta «proferta» ('oferiment' o 'invitació'). No sabem si per manca de paciència o per alguna mena de tabú, però el fet és que es nega a entrar-hi «fins a tant que lo meu desig senta part de la glòria esdevenidora». Aleshores, Hipòlit «pres-la en los braços e posà-la en terra, e aquí sentiren la última fi de amor».⁶ La unió carnal de tots dos no esdevé dins del recinte, sinó fora, al sol del terrat, on el jove havia esperat pacientment l'avís per poder entrar a la cambra, entenem que per arravatament passional.

Escena d'intensitat volcànica, «cràter actiu», «focus igni» —com adjectiva Vargas Llosa aquest tipus d'episodis—, que vertaderament escampa un fluid concentrat d'energia;⁷ a més, clímax i detonant per a una trama subsidiària, la de la relació perllongada de la parella, amb repercussions personals i polítiques. Però també quadre literari i cromàtic amb detalls tan meticulosament disposats i descrits, com els de les més delicades figuracions artístiques de les taules gòtiques. Petita peça d'art, dins del temple de la monumental novel·la, que fixa el corrent anímic de dos perso-

5. Menys estranya resulta encara si es veu pal·liada i atenuada per un context oracional com el que presenta l'episodi. No entrem de moment en consideracions sobre la perspectiva d'enfocament del religiós, que en aquest context havia de ser irònica o còmica més que no seriosa (sense que això pressupose ni paròdia ni burla irrespectuosa). De fet, en un context més seriós, tot i que tampoc precisament idoni, la comtessa de Varoic, quan per poder retrobar-se amb el comte prega una oració a la Verge Maria —curiosa variant de l'*Ave Maria*—, recordarà aquesta «salutació de l'àngel», amb la petició d'un favor, d'una «complida gràcia» (*gratia plena*), donat que la Mare de Déu en té de sobres, és a dir, és «complida de totes les gràcies» (cap. 26; 143). Hem de fer referència a aquesta oració més endavant (§ 7).

6. No cal dir que es tracta d'una reacció infreqüent, excepcional, i més en una novel·la cavalleresca. Una situació que era típica i tòpica de l'amor cortés, tot i mantindre l'essència habitual pel que fa als actants, l'acció, l'espai de trobada i la retòrica, dona de colp un gir copernicà, que ens obliga a adoptar un canvi radical de perspectiva per tal d'entendre i poder avaluar que —i per què— el que se'ns manifesta no és allò que esperàvem. Es trenquen les expectatives de l'aproximació anterior entre els dos personatges, aparentment cortesa i relativament ortodoxa —malgrat la diferència d'edat i l'adulteri flagrant— i aquest trencament final inesperat i sorprenent produeix la rialla, d'acord amb un mecanisme de comicitat ben descrit i definit des de Freud o Bergson. Hipòlit hauria hagut de representar el relleu generacional. Com a successor de Tirant, més jove que el seu oncle, hauria significat el perllongament i fins i tot l'encarnació d'un esperit renovellat de la cavalleria (en el millor sentit: reforçat amb saba nova). Però Martorell trenca, un cop més, les expectatives del lector.

7. Vargas Llosa: «Cràters actius [...] aquells punts en què es registra una forta concentració de vivències» (1985: 62-63).

natges; peça narrada i alhora representada sobre el rerefons ben descrit —com en una llarga acotació teatral— d'una acolorida ambientació. Així actuen les millors novel·les, amb entrecreuaments i enllaços entre el relat en tercera persona, els capítols complementaris i ambientals —catalítics, de temps morts i descripcions merament informatives—, i els episodis funcionals, essencials, dialogats i amb l'acció dramàtica ubicada en un lloc prèviament reportat. Però així es treballa també en les composicions d'alguns quadres, com els que comentarem tot seguit sobre l'Anunciació, on es combina el dinamisme de la narració amb la plasmació d'acció i diàleg, i amb la composició detinguda de l'espai dramàtic representat.

Tot l'episodi de la visita d'Hipòlit a la cambra de l'Emperadriu no només és original i insòlit, i ofereix algunes de les pàgines més divertides de *Tirant lo Blanc*, sinó que resulta també essencial per entendre la significació que Martorell volia donar al final de la novel·la, un desenllaç impossible —per desorbitat, per extravagant—, però probablement ben planejat des de l'inici. Però, a més a més, em sembla —i és el que tractaré de defensar en aquest treball— que solament podem llegir i apreciar aquest episodi si el concebem i l'anàlitzem a partir de precedents literaris, però també figuratius.⁸ És a dir, només el valorarem cabdalment si tractem d'imaginar com podrien actuar eventualment, percutint en la memòria de l'autor i dels lectors i oïdors de la novel·la, les impressions o records verbals o retòrics (*loci*), però també les imatges visuals (*imagines*).⁹

Abans de continuar amb la proposta d'anàlitzar aquestes pàgines des de la perspectiva de les arts plàstiques, examinem primer un segon episodi de la novel·la, també amorós i també resolt al remat, com farà Hipòlit, amb un descarnat i brutal atac del mascle —en aquest cas Tirant— a la dona. Es tracta de les pàgines justament anteriors a la famosa «entrada» de Tirant al «castell» de Carmesina. Cap a la fi de la novel·la, després de les aventures africanes i abans del trobament sexual primer (i últim) entre tots dos protagonistes, l'heroi arriba a palau d'incògnit (com Ulisses a Ítaca, després del seu llarg periple), i troba la reina de Fes (Plaerdemavida) «dins hun retret, que feya oració», com hem vist que feia l'Emperadriu.

Veiem que la situació és en alguns aspectes semblant a la de l'escena d'Hipòlit i l'Emperadriu, però els protagonistes han canviat. Plaerdemavida reconeix de seguida Tirant: «e corregué'l abraçar e besar». Però les seues primeres paraules recorden ara les del centurió de Cafarnaüm («Senyor, *no soc digne* que entres en la meua casa, però una paraula teua bastarà per curar-lo», *Mateu*, 8, 5-11), que s'evocuen en la litúrgia de la missa, al moment de la consagració:

— *Senyor Tirant*, inestimable és lo plaer e soberga alegria que tinch de la vostra desijada venguda. E ara ab major afecció tinch causa de regraciar a Déu, que *de mi, indigna*, vol hoir *les justes pregàries*. No us puch dir quant és gloriosa la mia ànima per la consolació de vostra vista, pensant que a la fi de les meues *devotes oracions* haja obtés lo major bé que desitjava, ço és, la vostra presència, enemiga de tota tristor. (cap. 434; 1413)

8. No només aquest moment concret de la visita (cap. 260), sinó també l'episodi més ampli dels amors entre l'Emperadriu i Hipòlit, on s'integra (caps. 248-264).

9. Explica Yates (2005), dins del seu clàssic estudi sobre l'*Art de la memòria*, com l'ensinistrament de la memòria —l'*art mnemotècnica*—, que va assolir una importància extraordinària en les èpoques anteriors a la impremta, involucrava tant *loci* textuals com *imagines* visuals transformades en mentals per la psique. I explica també com la manipulació d'imatges en la memòria havia d'incloure sempre la psique com un tot. L'*art mnemotècnica*, les *artes* antigues en general, des de Ciceró fins al Renaixement, passant per sant Agustí i altres teòlegs, religiosos i retòrics, ensenyaven a memoritzar mitjançant tècniques que tractaven d'imprimir missatges en la memòria. Vegeu, aplicat al tema de les imatges que tractem, l'aproximació de Bino (2018). Hauríem de pensar en la funcionalitat d'aquest conjunt de *loci* i *imagines* en la construcció narrativa, però també en la recepció, és a dir, en les plasmacions que podien connotar en el lector o lectora de l'època. Per a l'exercici de memorització (textual) de Martorell, trobe important, a més del llibre fonamental de Pujol (2002a), el contingut de l'extensa ressenya que en va fer Wittlin (2002).

Per què o per a qui havia resat «les justes pregàries», «les devotes oracions»? El seu prec anava destinat a poder trobar Tirant, per atènyer així la seua missió de «mitjanera» entre els dos protagonistes. El sotrac en contemplar finalment present la desitjada figura de Tirant s'expressa en termes de contemplació «angèlica» i «celestial»:

No crech yo que los meus mèrits, mas los vostres, han inclinada la divina bondat que, dient yo les darreres paraules de les mies *piadoses pregàries*, no sé si *mans d'àngels* o *celestials moviments* han girat la mia fexuga e trista persona vers la porta del meu desaconsolat *retret*, hon he pogut veure a vós, senyor, qui sou *la més alta persona* en virtuts y merèixer qu'entre tots los mortals contemplar-se puga. *Veniu, senyor, digne de tota glòria!* Hora és ja que prengau la paga e satisfacció de vostres honorosos treballs ab delitós repòs en los braços de aquella hon és lo terme de vostra felicitat e ocasió de vostres magnànimes empreses... (cap. 434; 1413)

Hauf adverteix sobre «el registre religiós» de tot aquest fragment, fent-ne notar que «la situació de la donzella que prega de nit en la tranquil·litat del seu retret i es veu alterada i escoltada la seva pregària per la irrupció de l'heroi, recorda moltíssim la de Maria quan va rebre la visita arcan-gèlica. Una vegada més l'estil és fragmentàriament, i no sé si voluntària, i/o irònica, intercanviable amb el de les meditacions piadoses» (Martorell, 2005: 1415). Aquestes «piadoses pregàries», interrompudes per «la més alta persona», condueixen al llit, com passa en el cas de l'Emperadriu. Ací, Plaerdemavida porta la Princesa a la seua cambra amb l'excusa de contar-li novetats. Com havia fet l'Emperadriu molts capítols abans, fa fora de la cambra les donzelles, dient-les que havia de resar. Després, porta Tirant d'amagat a la cambra i el fa despullar. Efectivament, «lo virtuós Tirant lançà roba en mar, que en hun moment fon despullat». Parem esment a les paraules de presentació de Tirant a la Princesa, aliena fins ara a tot el que s'estava tramant: «—Senyora, *veu's ací lo cavaller* vostre *benaventurat* que la majestat vostra tant desija» (cap. 435; 1416).

Tirant arriba al retret on Plaerdemavida pregava per la seua presència com Hipòlit arribava on l'Emperadriu pregava per la seua aparició. Totes dues són aparicions «angèliques», potencialment virtuoses i fructíferes. Tot i que la posició de la reina de Fes (Plaerdemavida) consisteix, com a bona mitjancera, a conduir Tirant al llit per consumir la seua relació amb Carmesina, tanmateix comptem de bell nou amb la «devota oració» per a dur els amants al llit. Com feia l'Emperadriu, aquesta oració és l'excusa perfecta perquè es troben a soles: «Com les donzelles foren fora de la cambra, la reyna posà la balda en la porta e dix a les sues donzelles que anassen a dormir, que ella tenia de dir una poca de oració, e que après ella se posaria al lit, que no volia negú» (cap. 434; 1414).

La resolució sexual violenta dels dos episodis és diferent, però similar en el sentit que es tracta de comportaments virils, més que grossers, brutals. Trenquen tot tipus d'*urbanitas* i d'acostament delicat i cortés, com el que havia mantingut sempre Tirant fins ara, malgrat les dificultats per dominar els seus instints més primaris. Són dues escenes de trobada amorosa, després d'una anunciada o inesperada visita, les úniques d'encontre sexual explícit de tota la novel·la, si descomptem el cas d'Espèrcius amb el drac de l'illa del Lango, que també representa una unió en tots els sentits «bestial».¹⁰ Pel que fa a la conducta de Tirant, com vaig demostrar fa temps (Beltran, 1990: 91-117), l'eloqüent monòleg dramàtic de Carmesina, on relata en present i en directe com Tirant l'ataca i literalment la penetra i violenta, està basat en el monòleg final de Galathea, al *Pamphilus*

10. Les conductes violentes d'Hipòlit i d'Espèrcius van precedides i en certa mesura avalades per l'actuació equiparable d'un personatge d'un conte de Boccaccio, com veurem més endavant (§ 8).

de amore. Monòleg en versos elegíacs ben coneguts pels estudiants de llatí de tota Europa (i per grans autors, des de Boccaccio fins a Chaucer), fets servir a les literatures peninsulars per obres com ara el *Libro de buen amor* de l'Arxipreste d'Hita o *La Celestina* de Fernando de Rojas. Tirant es comporta al remat sexualment com un Pamphilus de vulgar comèdia, groller, reprimet, brutal i desastrós. Desfà, en pocs minuts, absolutament tots els pressupòsits cortesos mantinguts i defensats fins ara.

No resulta fàcil trobar-ne fonts exclusivament literàries, obres o fragments per a explicar l'escenografia concreta d'aquestes visites, seguides d'encontres sexuals, específicament de l'Emperadriu i Hipòlit, tan complexa, tan engrescada i polimorfa.¹¹ En canvi, la iconografia medieval és de sobres abundosa en imatges amb anuncis i trobades, gairebé sempre religiosos, és clar.¹² Crec, en fi, que hem de llegir l'episodi amb una mentalitat oberta a un trencament de «fronteres discursives», com assenyala Martines (2018), quan proposa l'exemple d'altres capítols de *Tirant* que oscil·len entre la pintura i la literatura, i basculen alternativament entre el món bíblic i el món pagà, i entre el passat i el present.

L'anàlisi i la interpretació del sentit d'aquest episodi es veuen seriosament retallades si només acudim a les fonts textuais i no comptem amb les referències visuals a l'abast. Referències que, en el cas d'un escriptor medieval com Joanot Martorell en l'àmbit figuratiu són òbviament —i de manera pràcticament exclusiva— religioses.¹³ Són referències que jo proposaria centrar directament, en aquest cas que comentem, en les imatges medievals d'Anunciacions, tan belles, emotives i colpidores per a creients i no creients des de l'Edat Mitjana fins hui. Martorell hauria pogut contemplar algunes d'aquestes imatges —algunes de les millors, si tenim en compte el panorama artístic valencià (de la corona d'Aragó en general), italià i flamenc del moment i la biografia d'un cavaller viatger— i, a més a més, amb relativa freqüència, i sempre amb l'admiració estètica de l'home culte i amb la devoció obligada del bon cristià.

11. Sí que tenim les fonts on trobar justificació literària a algunes paraules i frases dels personatges o del narrador, per bé que sovint aquestes fonts ens arriben desarticulades. Existeixen òbviament múltiples relats —*fabliaux*, contes, facècies— amb equívocs sobre dones adúlteres que enganyen el marit, amb escenes d'amagaments, portes, armaris o baguls oberts i tancats, patis o jardins d'espera, foscors de nit protectores, etc. Però aquestes històries gairebé mai s'entreenen en els «preliminars» de la trobada amorosa, ni s'aturen a descriure els detalls d'*atrezzo*, que només apareixen en la mesura que són funcionals dins de la narració.

12. Passa amb alguns episodis de *Curial e Güelfa*, com ara el de la visió del Parnàs, que difícilment podem entendre si no és amb l'auxili de la iconografia. Vegeu, per a aquest episodi de *Curial* i les fonts iconogràfiques, Badia (1987), Soler (2016) i Gómez (2021).

13. Entenem visuals en un sentit ampli: relacionats amb representacions o espectacles del moment, o amb les arts figuratives i en especial amb la pintura religiosa de l'època, que era bàsicament pintura en taules. També hem de tindre en compte les imatges de textos il·lustrats, en manuscrits i primers impresos, com ara el *Speculum Humanae Salvationis*, els llibres d'hores o les Bíblies historiades, a la consulta de les quals Martorell va poder accedir.



Fig. 1. Jaume Baçó, «Jacomart», *Anunciació* (c. 1450)

Observem, per exemple, el retaule d'aquesta bellíssima *Anunciació* de Jaume Baçó, «Jacomart», pintor fidel del rei Alfons el Magnànim, a qui va acompanyar a Nàpols si més no entre 1443 i 1451 (Fig. 1). Es tracta d'una de les pintures principals dins de la riquíssima col·lecció de taules gòtiques que acull hui el Museu de Belles Arts de València. Si seguim la guia dels historiadors de l'art, a diferència de molts altres artistes executors del mateix tema, Jacomart opta per l'abstracció d'un fons pla, de pa d'or, contra el que trenca la figuració quotidiana dels taulells del paviment, per tal de ressaltar la presència dels protagonistes imprescindibles, l'arcàngel Gabriel i Maria. El pintor hi prescindeix de qualsevol altre element escenogràfic, tant exterior (arquitectures) com interior (mobles, llit, gerra), amb l'excepció del reclinatori o faristol davant el qual resa Maria. Entre Gabriel i Maria, només la salutació de l'àngel: *AVE MARIA, GRATIA PLENA, DEUS TE-*

CUM.¹⁴ Pura escena dramàtica, amb diàleg —mut, però molt expressiu— i concentració en l'energia psicològica del moment de la trobada.¹⁵

Però hi ha moltes altres Anunciacions, dins de la pintura gòtica, amb una ambientació molt més complexa, on s'hi incorporen l'arquitectura externa (casa o palau), la cambra de Maria i el mobiliari intern (dosser, llit, atifells). Aquesta profusió de potser a una major dispersió cognitiva i emocional de l'escena, però du també, a canvi, a una identificació més profunda amb una figura de Maria com a mare de família molt més propera a l'univers vital dels espectadors. A tall d'exemple, una petita i senzilla taula d'un altre pintor de la corona d'Aragó, Pere Serra, sense minvar delicadesa ni intensitat a la parella protagonista, ofereix elements decoratius —i a més a més, significatius— molt més abundosos que el retaule de Jacomart (Fig. 2).¹⁶

14. L'espectador pot centrar-se en el delicat rostre de Maria, que, tot i adoptar amb unes mans enormes la postura convencional d'acceptació, no es mostra capcota ni amb una expressió temerosa, sinó confiada i decidida, adreçant la mirada directament al colom de l'Esperit Sant. Crida l'atenció, al quadre de Jacomart, respecte a altres aproximacions pictòriques, la tija de lliris, de mida desmesurada, erta com un pal. La tija no es troba disposada com ramell de flors en una gerra, com sol passar, sinó que és portada per l'àngel com si es tractara d'una vara (*virga*) d'herald. «*In virga Aaron Maria ostendebatur*», diran els Pares de l'Església. Aquesta associació entre la vara (*virga*) seca d'Aaron (la vara de Jessé), que ha de renàixer encarnada dins del *virgo* de Maria, es ben constatada des dels textos més antics de la Patrística. I el gest de portar i lliurar a la Verge el ram de lliris metaforitza la voluntat divina transmesa per l'àngel, segons la qual la maternitat divina de Maria és triada perquè l'encarnació humana del Fill de Déu (la flor) broli en el seu si virginal. El ram de lliris significa alhora la sobrenatural encarnació humana de Déu Fill i la virginal maternitat divina de Maria. Vegeu, per al tema iconogràfic, Salvador González (2013, 2014a, 2014b, 2015b). I per a un context geogràfic més ampli, europeu, la tesi de Morgan (2014).

15. Se li podrien aplicar a aquest trobament dramàtic algunes de les característiques de l'anàlisi que Auerbach (1983) feia d'altres passatges bíblics transcendents i misteriosos, com ara el d'Abraham i Isaac.

16. Vegeu: <<https://www.analisedellopera.it/pere-serra-annunciazione/>>.



Fig. 2. Pere Serra, *Anunciació* (1400-1405)

Potser la pintura de Serra no és tan esplendorosa com la composició de Jacomart, però allotja més detalls reveladors de quotidianitat. En el marc d'una casa de perspectiva lineal tot just elaborada i difícil d'acceptar com a mínimament realista, l'àngel s'agenolla davant la Maria asseguda. La submissió de Maria davant el missatger celestial es fa visible a través de la frase escrita en el llibre que té obert protegint-li el ventre. Hi podem llegir la seua resposta definitiva a la voluntat de l'Altíssim: «—*ECCE ANSILLA [SIC] DOMINI FIAT MICH SECUNDUM VERBUM TU[U]M*» (*Lluc*, 1, 38). Les línies de l'altre llibre que Maria manté obert sobre la taula mostren la profecia d'Isaïes —*ECCE*

VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIUM ET VOCABITUR NOMEN EIUS EM[M]ANUEL (*Isaïes*, 7, 14). Entre els dos interlocutors, un gerro amb unes tiges de lliris (en el cas de Jacomart, la tija —vara d'herald, vara de Jessé— era molt més ostentosa), que porten darrere tota una simbologia mariana. Trobem ací un element particular força insòlit: la incorporació, entre la figura de Déu Pare i l'Esperit Sant —en forma de colom blanc—, de la imatge en miniatura d'un nen nu (Jesús *nasciturus*) baixant cap a Maria, per a significar la concepció/encarnació del Fill de Déu al ventre de la Mare de Déu. Veurem més endavant imatges semblants d'aquest fetus volador, que insufla la Trinitat, en il·lustracions de textos que il·luminen el naixement no només del Fill de Maria, sinó dels fills d'una parella burgesa. Però ací l'Esperit, en forma de cos petit mig format, acudeix en vol de descens a penetrar el ventre virginal, en direcció contrària a com l'ànima corpòria surt del moribund i ascendeix cap al cel en moltes imatges d'*Artes bene moriendi*.¹⁷

Observem, finalment, el llit tan gran que Pere Serra pinta, adornat amb un cobrellit verd. Un bon nombre de les Anunciacions medievals —abans i durant l'època de Martorell— mostren aquest moble central a l'alcova de Maria. Al retaule de Pere Serra, el llit, si tenim present el dosser superior, ompli al centre quasi la meitat de l'escena, i sembla per dalt acostar-se i fondre's amb la fusta del sostre. El llit, en rerefons cromàtic que contrasta amb la blancor del colom, i ubicat estratègicament, en un plànol una mica superior, entre l'àngel i la Mare de Déu, ocupa un lloc tan prominent que necessàriament implica un significat essencial dins de la composició. Com haurem de confirmar amb més detall i més exemples (§ 5), el llit o tàlem nupcial simbolitza teològicament la recepció i acollida de l'amada, i també la unió de l'amada amb l'espòs, segons una tradició exegètica totalment assumida per l'Església cristiana i entesa pels mateixos pintors o pels programadors previs dels elements de cada pintura.

La iconografia occidental, a partir del segle XII, planteja per a aquesta escena cabdal de la mitologia cristiana, amb l'arcàngel que visita a la Verge amb promeses de gràcia, un escenari habitual de divisió gairebé simètrica d'espais. Hem vist aquesta simetria en dos primers exemples. Dos personatges, l'un en acció (Gabriel, que hi arriba) i l'altre en passivitat (la Verge, que espera, llegeix o prega), hi mantenen un diàleg mut i alhora expressiu, legitimat i activat per la conversa, aquesta perfectament audible, de l'Evangeli de Lluc, amb compliment de la promesa anunciada per Isaïes, que es llegeix al llibre d'oracions. Uns altres elements simbòlics també hi compten: dinàmics, com el raig o el colom de l'Esperit Sant, o estàtics, d'*atrezzo*. Entre el marc (l'arquitectura de l'edifici), i els atifells (la gerra de lliris, el reclinatori, etc.), trobem que sovint en sobresurt el moble del llit.

Al *Tirant*, també un personatge masculí acudeix d'amagat a l'habitació d'un altre personatge femení, que l'espera amb ansietat i preguntant, és a dir, una situació repartida en dues taules simètriques, dos intercolumnis complementaris. Hi trobem l'arribada de l'enviat, secreta, nocturna i misteriosa, com la d'un àngel o la d'un ocell silenciós, pel terrat o galeria exterior. A l'altra part, la cambra oberta —amb el llit prèviament ornat i perfumat per al *rendez-vous*, i amb els aliments simbòlics— i l'acte de l'oració «devota». Aleshores, es produeix una resolució absolutament inesperada i «màgica» de la visita: Hipòlit arriba fent servir, com deia Plaerdemavida, «vies honestes, ço és, secretes, de nit o de dia, per finestra, porta o terrat». L'Emperadriu pot complir el desig expressat per la mateixa donzella: «Força que-m desplauria a mi que Ypòlit fes semblant!» (cap. 233; 903). «Delits i llepolies» vindran després, entre els llençols bellugant-se al llit honest. L'esperança, encarnada en figura viril i vital —anunci, predicció i constatació de goig ple per a una

17. La mateixa seqüència en descens cap a la Verge —Pare, Fill i Paràclit—, la trobem a l'*Anunciació* que fa de revers de la magnífica *Verònica* de Gonçal Peris, una de les majors peces del Museu de Belles Arts de València: <https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/pintura/-/asset_publisher/KFeOnCE1wa8i/content/veronica-de-la-virgen-anunciacion>

mare desconsolada per la mort del fill en guerra—, d'un futur de possible continuïtat de la nissaga familiar en possessió de l'Imperi, condemnada d'altra manera (si Tirant fracassa o mor) a la desaparició i, en conseqüència, a l'extinció del llinatge.

I. LA VISITA ANGÈLICA A L'EMPERADRIU

2. El personatge de l'Emperadriu: precedents clàssics i religiosos

2.1. Precedents literaris: dones lascives, incestuoses o velles

S'ha insistit, i potser massa, en la caracterització de l'Emperadriu de Constantinoble al *Tirant* com a dona lasciva o libidinosa, tot fent equivaldre els vicis de la lascívia o la luxúria, més que amb una relació adúltera o amb una activitat sexual carnal i plaent, amb una sexualitat improcedent, impúdica i forassenyada pel fet de ser desenvolupada per una dona d'edat avançada i amb inexcusables responsabilitats de poder. Aquesta és una equiparació molt simple que no deixa d'obeir a determinats prejudicis i tòpics certament morals i patriarcals.¹⁸ Vargas Llosa no queia, en principi, en aquests tòpics quan destacava que l'Emperadriu és el «personatge de major complexitat psicològica» de tota la novel·la, i que «sembla concebuda per a servir d'exemple a Freud». Ni tampoc quan justificava aquesta complexitat amb el fet que, tot i que «el seu amor amb Hipòlit sembla un adulteri trivial», les seues relacions amb ell «li descobreixen a ella mateixa (en tot cas al lector) una tendència incestuosa reprimida, que s'objectiva mercès a una substitució» (1985: 43). Tanmateix, després, conclouia el seu diagnòstic tornant a l'acusació més tòpica: «S'adona realment l'Emperadriu del que li passa? Tant d'impudor ja no és impudor, sinó ignorància» (1985: 43-44).

Impudor, ridícul, ignorància i fins i tot depravació són trets, entre altres igualment negatius, amb els quals s'ha definit —hem definit (jo també)— i condemnat sense remissió el comportament de la dama.¹⁹ Una de les excepcions la va marcar McNerney, qui en va fer una aproximació molt més indulgent i empàtica: «La presentació de l'Emperadriu és ben humana» («summament humana», repeteix després) (1993: 478); i també en va esbossar una de les etopeies més completes i polièdriques, tot destacant entre altres trets, i amb bons exemples, la despreocupació amb la filla, la seua humilitat (potser, millor, falsa humilitat, per no tindre estudis d'arts liberals, com Carmesina), la capacitat de resolució o la docilitat quan estratègicament cal tindre'n o simular-ne (1993: 476-78).

No s'ha incidit, en canvi, en un possible paper de mare «òrfena» (no hi ha adjectiu per nomenar la mare que perd el fill), que mostra palesament quan bressola Hipòlit i li canta el romanç de Tristany (§ 10). És cert que no es presenta mai, ni tampoc en aquest cas, com una *mater dolo-*

18. McNerney (1993: 473-474) va arreplegar algunes de les primeres glosses del personatge, entre les quals destaca la de Gili i Gaya (1959: 49), qui retratava l'Emperadriu com «una figura ridícula, una marmanyera [xerradora, 'embullosa'] que es mou en un ambient de xafarderia casolana, ben allunyat del que corresponia a la dignitat imperial». Els «efectes» de la «libidinositat» al *Tirant* van ser detectats de manera lúcida per Renedo (1989).

19. He de confessar que he caigut sovint en aquests tòpics, certament difícils d'eludir (Beltran, 1988, 1989, 1990). En altra línia, Redondo (2020), en canvi, ha proposat recentment per a l'Emperadriu del *Tirant* el model de l'emperadriu bizantina Teodora, balladora (com l'Emperadriu) i «depredadora» sexual. I és que així veritablement presenta a Teodora l'historiador contemporani Procopi.

rosa (com la *pietà* de Jean Fouquet [c. 1460-1465]), però sí com una dona abandonada, perduda o ferida. És a dir, com una Hècuba, la mare per excel·lència del món clàssic, des de la *Iliada* fins a les *Troianes* de Sèneca que ben bé coneixia Martorell. Hècuba —«poderosa per tants familiars, fills i nores i marit, ara vague exiliada i desposseïda» (*Metamorfosis*, XIII, vv. 509-510)— és la dona queixosa i plorosa, el *planctus* de la qual per la mort del seu fill Polidor es va fer popular; i a qui, malgrat la seua fertilitat, li va ser amputada la possibilitat de continuar la progènie d'estirp masculina de la nissaga. L'Emperadriu, que ha perdut recentment el fill, vol continuar sent mare, per conveniència política i alhora vol continuar sent dona sexualment plena (amant i amada). Cadascun d'aquests desitjos és inapropiat, però la combinació entossudida de tots dos —el doble error— és allò que la fa caure reiteradament en la insensatesa, en la incoherència i en el ridícul. Però aquesta combinació és també la que motiva —des de l'absurd de la seua posició, que el lector contempla amb distància i superioritat catàrtica— l'escenificació còmica.

Sens dubte, l'Emperadriu és una dona luxuriosa o libidinosa. No cal minvar la importància del seu anhel o deler sexual, un amor furiós i desmesurat —«strema e desaforada amor», com el defineix Martorell al cap. 258— i sobretot indecorós, inadequat al seu estatus. Estefania havia ja parlat de les tres qualitats («calitats») de les dones: «la primera, totes som cobdiciosos; la segona, goloses; la terça, luxurioses». I quan explica com són les «luxurioses», sembla que prediu el comportament de l'Emperadriu:

Si és luxuriosa, com parlareu ab ella, no li parleu sinó del mester de ço que ella se alta. E encara tenen una altra major bondat, que les qui són casades, si s'enamoren de negú no volen haver amistat ab home qui sia millor que son marit, ni equal, ans nos baixam a més vils que ells no són e som enganadores de nostra honor e de la corona de honestat. Com la dona hix del ventre de sa mare, en lo front porta scrit, ab letres d'or: «Castedat». (cap. 127; 528)²⁰

Luxúria és oposada a honestat i castedat. Són contradiccions que resulten més aviat grotesques, però alhora innocentment burlesques, i amb les quals juga sens dubte la comicitat d'aquests capítols, fent servir l'humor grosser, espontani, franc i iconoclasta dels *fabliaux*, com va destacar Cacho Bleuca (1993). Contradiccions extremes entre la passió i l'incest que plantejava també una figura bíblica de dona forta ben coneguda per l'Edat Mitjana i per Martorell: Semíramis. Martorell segueix ací la lliçó de Bernat Metge (qui al seu voltant segueix lliurement Petrarca), donat que recorda només l'anècdota laudatòria de quan Semíramis va deixar de pentinar-se la meitat dels cabells per tal d'anar veloçment a sufocar la rebel·lió de la ciutat de Babilònia.²¹ La mateixa anècdota, presa per Petrarca —i també per Boccaccio— de Valeri Màxim, és replegada per Christine de Pizan, quan introdueix Semíramis com la «primera pedra» on s'assenten els fonaments de la construcció de *La ciutat de les dames*. I així, pentinant-se, a partir de l'anècdota, és com represen-

20. Cacho Bleuca (1991: 154-155) va assenyalar aquesta predicció. L'exemple de la comtessa de Miravall, tot seguit, resulta una mena de reducció *ad absurdum*, totalment exagerada, de les conseqüències tràgiques d'un adulteri que es podia considerar tan boig com el de l'Emperadriu.

21. *Tirant*, cap. 309: «E per lo semblant se lig de aquella virtuosa Semíramis, reyna dels asirians. No solament regia, ans vencia los medians, e edeficà Babilònia. Com ella stigués en sa cambra pentinant-se lo cap, hoý dir com Babilònia se era rebel·lada. Acabà de pentinar l'una part e l'altra restà per pentinar, e ab los cabells scampats que estava, no u pogué comportar, sinó que prestament pres les armes e anà a sitiar la dita ciutat, e ans que s'acabàs los cabells de pentinar hagué cobrada la ciutat. E fon feta una ymatge de dona de coure en Babilònia, qui fon posada en lloc alt, ab la una part ligada e l'altra scampada, en recordació sua» (Martorell, 2005: 1123-24). Martorell parla de Semíramis com a primera del llistat de dones extraordinàries, tret de la *Lletra* de Petrarca, part de la qual recull transformada al cap. 309.

ten Semíramis sovint a l'Edat Mitjana.²² També l'Emperadriu tenia un retret a l'alcova on rep Hipòlit, «on ella se acostumava de ligar» («lligar» = 'pentinar-se', 'abillar-se') (§ 6; Figs. 33 i 34).²³ Els comportaments —brutíssim en el cas de la dona incestuosa (Semíramis) i ociós en el cas del fill— ens recorden en certa mesura la lascívia de l'Emperadriu i la indolència d'Hipòlit. En la traducció castellana de *De claris...*, és a dir, *Las mujeres ilustres* de Boccaccio:

Esta vellaca mujer ensuzió con una sola suziedad y flaqueza, encendida entre otras de una continua comezón de luxuria. La desaventurada, según se cree, se dio a muchos, y entre sus enamorados se cuenta su mismo fijo, mancebo de muy hermosa disposición. El qual, después de haverse echado con su madre y havido parte con ella por lugar no devido, cosa por cierto más abominable y bestial que humana, mientras ella sudava peleando contra los enemigos en el campo estava él con la pierna tendida, ocioso en el thálamo y strado.²⁴

L'Emperadriu desitja de manera incongruent ser gratificada sexualment per Hipòlit de la inutilitat o impotència de l'Emperador, el qual demostra amb els seus jocs innocents amb Plaerdemavida ser un *naïf* femeller, només capaç —en paraules de l'Emperadriu— de donar «esplanissades i no estocades» (cap. 220). Però haurem de tindre també present, mirant el personatge amb una mica de l'empatia que McNerney hi reclama, que al mateix temps necessita ser compensada amb aquesta relació per la pèrdua del fill, com li passava a Semíramis sota la mirada indulgent de Pizan.

L'Emperadriu encarna d'alguna manera les contradiccions (i la fortalesa) de l'heroïna assíria. Tanmateix, des del moment que el nom del nebot de Tirant, Hipòlit, coincideix amb el del fill mitològic de Teseu, representa molt millor, gairebé a la perfecció, el paper incestuós de la Fedra clàssica que desitja *contra natura* el seu fillastre (Fig. 3). La dona copia tant l'aberració sexual —inadmissible— de Fedra com l'ansietat —comprensible— de fer propi el fantasma del fill mort. El fill ressuscita d'alguna manera —com a *eidolon* o aparegut— en Hipòlit (§ 9). En aquest sentit, l'arribada d'Hipòlit no obri una nova ferida, sinó que la tanca terapèuticament, la cura. La seua intervenció, per còmica i estrambòtica que siga, resultarà al remat seriosa i guaridora.

22. Vegeu l'anònim tapís flamenc *millefleurs* (c. 1480): <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:QueenSemiramis2.jpg>>

O la miniatura de Semíramis al ms. de Boccaccio, *De claris mulieribus* (c. 1440), en la British Library, Royal 16 GV, fol. 3r, amb el misatger presentant una carta a una dona (que podria ser perfectament Semíramis) mentre es pentina: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=40502>>

23. Tanmateix, no tot és lloança, i Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus* (ben conegut per tots dos, Martorell i Metge), després de relatar la mateixa anècdota d'abandonament del *boudoir* per la guerra que introdueixen Valeri Màxim, Petrarca, Metge, Pizan o Martorell (com acabem de veure), i d'alabar la capacitat guerrera de Semíramis, conta amb detall com la seua luxúria la va conduir a un comportament sexual desgavellat, fins al punt d'anar al lllit repetidament amb el mateix fill.

24. Boccaccio, *Las mujeres ilustres*, Saragossa, Pablo Hurus, 1494, fol. 6r. Seguisc la transcripció de Canet: <<https://parnaseo.uves/lemir/Textos/Mujeres/Boc/Semiramis.html>>.

Si observem, el gravat d'aquesta traducció de 1494, probablement tret per Hurus de l'edició prèvia alemanya, mostra els dos al lllit (ella sense llevar-se la corona que la identifica del cap) i, a més a més, acompanyats de testimonis del flagrant concubinat. Pel que fa al retrat literari de Semíramis, al capítol de Boccaccio, continua amb diverses disquisicions al voltant de les possibles raons justificatives de la lascívia i luxúria de la reina. El traductor al castellà del *De claris...* no està convençut de la presentació tan negra que presenta Boccaccio i tracta de compensar-la amb altres interpretacions que hi afegeix de la seua collita (Díaz-Corralejo, 2001: 243-44). D'altra banda, Christine de Pizan és l'única que disculpa totalment el comportament llicencios de la reina, i fins i tot el seu incest, el qual —justifica— caldria entendre dins del desordre de les lleis paganes. Fet i fet, Semíramis és expressament la pedra angular sobre la qual Pizan diu que edifica la seua Ciutat de Dames.



Fig. 3. Fedra i Hipòlit. Ovidi, *Heroides*, BnF, ms. 875, c. 1485-1499

La frustració de l'Emperadriu és personal (marit impotent), però també política i social, perquè com a «gentil vella» que potser ja no dona fruit, és estèril (tot i que després se la compara amb la filla i es parla de la seua bellesa),²⁵ és responsable del seu càrrec i es veu obligada en conseqüència a cercar la perpetuació del llinatge amb una línia endogàmica masculina. Aquesta cerca pot resultar «herètica» (és tan «heretge» com Hipòlit), dins de la dèria malaltissa. Però ella ha de seguir intentant —si és que encara és possible— «obrir» el seu cos per perllongar la nissaga. Això és així perquè Tirant, qui és la solució que albiren l'Emperador i Carmesina per continuar la descendència de l'estirp, és estranger, tot i que s'ha fet des del primer moment «domèstic». L'Emperadriu fracassa, doncs, en aquest desig de tornar a complir el seu paper de perpetuadora d'un llinatge patrilíneal. Ella mateixa plantejarà el problema de la manca de la successió donada la seua maduresa, sentint-se culpable de la situació, i ho farà ja prop de la fi de la novel·la, en morir Tirant, Carmesina i l'Emperador, quan els consellers la insten a formalitzar el matrimoni amb Hipòlit: «Emperò, miren les senyories vostres e conexereu que yo tinch justa causa de refusar, com la mia disposició no és per a pendre marit, com sia en tal edat constituïda que no só per haver infants e daria molt mal exemple de mi; per què suplich a les senyories vostres que-m tingau per scusada» (cap. 483; 1530).

25. Martorell: «...Ypòlit prestament fon despullat, anà a la gentil vella e despullà-li la roba que vestia, e restà en camisa. E tenia la sua noble persona de tanta gentilea e disposició que coneguera, qui en tal so la ves, com era donzella que possehia tanta bellea com en lo món trobar-se pogués. E sa filla Carmesina en moltes coses li era semblant, mas no generalment en totes, car aquesta en son temps l'excel·lia» (cap. 262; 979).

El personatge de l'Emperadriu, sogra en potència o *in fieri* de Tirant, reflecteix el paper d'una dona gran satiritzada com a libidinosa, com la sogra de la famosa *Sàtira VI* de Juvenal, qui a més de ser ridículament vella i lasciva («*turpis vetulla*»), és negligent, perquè ha deixat de complir el seu paper maternal: «*scilicet expectas ut tradat mater honestos / atque alios mores quam quos habet?*» (vv. 239-240) [«¿Potser creies que la mare ensenyaria a la teva muller uns costums honestos que ella mateixa no posseeix?»].²⁶ Però també reflecteix el paper de la mare d'edat avançada, i per eixe motiu infecunda o «eixorca», tot combinant o concentrant diversos models clàssics, tràgics o còmics, que apel·len a diferents mirades, ja siga empàtiques, ja siga burlesques.²⁷

D'altra banda, enfront de referents literaris de dones tràgiques i mítiques incestuoses (Fedra, Mirra, Semíramis), tràgicament adolorides (hem comentat el cas d'Hècuba), alegrement des preocupades (la sogra de Juvenal) o fins i tot balladores impúdiques (l'emperadriu Teodora, que estudia Redondo [2020]), tindriem les dones bíbliques problemàtiques (en el sentit èpic i dramàtic de la veritat «tirànica» que reclama Erich Auerbach per als relats bíblics). Dones d'edat molt més que avançada, veritablement velles, que pregunen a Déu per una descendència miraculosa. De fet, és la dona d'Abraham, la nonagenària Sara, qui sembla el model primigeni i paradigmàtic. Més propera, Isabel, la mare de Joan Baptista, però molt abans que ella, la seua prefiguració dins de l'Antic Testament, representada per Anna, la mare de Samuel, el restaurador de l'orde religiós, que dona pas, amb Saül, sogre de David, a la dinastia de reis d'Israel. No vull dir que siguen les úniques antecedents al món antic, però sí que són potser les principals.

Anna, per exemple, diu la Bíblia, tindrà tres fills i dues filles, a més de Samuel, per concepció miraculosa de la divinitat: «*visitavit ergo Dominus Annam et concepit et peperit tres filios et duas filias et magnificatus est puer Samuhel apud Dominum*» (*I Samuel, 2, 21*). Per aquella visita del Senyor —com la visita de l'àngel Gabriel a la Mare de Déu—, Anna va concebre exactament el mateix nombre de descendents —«*tres filios et duas filias*»—, amb idèntic repartiment per gènere, que ens diu Martorell que tindrà Hipòlit amb la seua nova muller anglesa: «la qual gentil dama parí de l'emperador Ypòlit III fills e dues filles, los quals fills foren molt singulars cavallers e valentíssims» (cap. 487; 1539). Probablement, una simple coincidència numèrica, que per això crec que ha passat desapercebuda.²⁸ L'Emperadriu de Constantinoble mor tres anys després de casar-se amb Hipòlit, després de la mort de Tirant, Carmesina i l'Emperador. Aleshores es tanca el cercle obert per Tirant a Anglaterra. Hipòlit es casarà amb la filla del rei d'Anglaterra i la parella gaudirà efectivament, com acabem de veure, d'una nodrida descendència: tres fills i dues filles.²⁹

2.2. Precedents iconogràfics: la fusió dels mons clàssic i cristià

L'Emperadriu manté relacions amb un ésser «estrany» (en el sentit d'inesperat i impropri) i res no diu que podia haver concebut —encara que no ho farà— un fill d'aquesta unió. No ho impedia ni la seua edat (la «vella gentil» podria tindre al voltant dels quaranta anys, com fa pensar l'edat de la filla), ni els precedents d'aquestes dones bíbliques senils però fecundes. Ara bé, el comportament de l'Emperadriu no és respectuós amb les lleis de la família ni de la religió.

26. Vegeu, al voltant de la relació de l'Emperadriu amb la sogra de la *Sàtira VI* de Juvenal, Beltran (2021).

27. «Dona exorca», per 'estèril', és un adjectiu que fa servir Plaerdemavida humorísticament, per a referir-se a ella mateixa (cap. 146; 630).

28. Podria tractar-se del record, en la ment memoriosa de Martorell, d'una representació numèrica de la fertilitat; o quelcom més, donades les cridaneres associacions entre passatges de la vida de David i episodis protagonitzats per Tirant a la novel·la (Martines, 2018).

29. Les implicacions d'aquest final anti cavalleresc han sigut estudiades per molts crítics, entre els quals destacarem els treballs de Hauf (1993) i Alemany (1994). Tirant hauria d'haver sigut el destinatari de la corona imperial. Però la fortuna no va voler que així fos, de manera que una altra nissaga, espúria, nascuda de l'amor lasciu, va substituir la de l'heroi predestinat que era Tirant (§ 10).

¿Fins a quin punt és possible admetre una mixtura entre una dona secular i profana (i, en aquest cas, profanadora de normes socials i religioses) i una dona piadosa com aquestes venerables de l'Antic i Nou Testament?

No és fàcil trobar casos de personatges que, com fa l'Emperadriu, combinen l'herència grecolatina clàssica (Fedra, Hècuba) i la religiosa bíblica (Sara, Anna, Isabel). Ara bé, un exemple iconogràfic (hi seguiran d'altres) ens pot ensenyar que tampoc no era impossible aquesta fusió. Una dona —pagana o cristiana— pot ser fecundada d'una manera excepcional o *contra natura* per una divinitat que, sense mantindre relació «carnal», li insuflarà el germen vital. Els antropòlegs i mitòlegs ens han il·lustrat aquesta possibilitat en molts mites de diverses religions i cultures. Però parlem ara del món cristià medieval, certament molt recelós davant qualsevol recialla o mescla de paganisme. A tall d'exemple, demostra aquesta convergència insòlita la confusió que va tindre lloc als segles xv i xvi entre les imatges del mite de la concepció de Dànae per part de Zeus, i les imatges de la Verge i l'Esperit Sant, totes dues convergents en un mateix sentit de concepció al·legòrica. Ens farà entendre millor els casos de procreació meravellosa *ad contrarium*, és a dir, pecaminosos, que examinarem després (§ 3).



Fig.4. Franciscus de Retza, *Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae*, Basilea, 1490, fol. 12r.

Aquesta senzilla xilografia (Fig. 4) il·lustra la primera edició del text del dominic Franciscus de Retza, *Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae*, publicat a Basilea, 1490, però que ha sigut relacionat també amb la impremta de Saragossa (Pallarés, 2014: 319). La composició original de l'obra és de c. 1400 i forma part de les mariologies que al llarg de tot el segle xv combinen text divulgatiu amb imatge, segons el model de la *Biblia pauperum*, per tal de fer missatges doctrinals a l'abast de qualsevol.³⁰ La imatge representa Dànae dins d'una torre. El seu cos s'obri a una ampla però es-

30. El *Defensorium* va ser una contribució impressionant, sobretot per a popularitzar les tesis al voltant de la Immaculada Concepció de Maria. Retza (o Retz) va fer servir una sèrie de suposicions molt simples i ingènues, basades sovint en relats o rondalles d'animals

quemàtica finestra. Mira el sol i els raigs li arriben al rostre, al·ludint així a la trobada miraculosa amb Júpiter.³¹ Dànae es presenta amb els braços plegats sobre el pit en una postura d'acollida que recorda deliberadament la de la Mare de Déu de les escenes de l'Anunciació. Júpiter no apareix amb el seu atribut de metamorfosi tradicional en les representacions habituals del mite, que és la pluja d'or, sinó mitjançant una variant poc o gens freqüent, però molt comuna en les figuracions religioses de la concepció meravellosa: el feix de llum o raig de sol. Aquest motiu del raig o rajos de llum (o sol) desapareixerà pràcticament de les recreacions del mite, per bé que torna amb la famosa i espectacular *Dànae* de Rembrandt (1636).³²

La idea de Retza —i la representació al gravat— forma part del procés de cristianització dels mites pagans, expressat ja a l'*Ovide moralisé* i dins de tot un programa d'integració tipològica de l'Antiguitat, segons el qual, en aquest cas Dànae seria símbol de Pudicitia i Castedat, i en aquest sentit s'assimilaria a la Mare de Déu. Aquesta assimilació, per molt inversemblant i simple que ens parega, es mostra ben palesa si llegim el comentari de Retza sobre Dànae, que encapçala el dibuix mostrat: «*Si Danae auri pluvia pregnans a Jove claret, cur Spiritu Sancto gravida Virgo non generarete?*», és a dir: «Si la pluja d'or va deixar Dànae embarassada de Júpiter, per què no anava a engendrar la Verge de l'Esperit Sant?».

Paga la pena resseguir al llarg d'unes línies algunes fites de la història iconogràfica de Dànae, per tal d'entendre l'abast i els límits d'aquesta fusió entre paganisme i religiositat. Un segle abans que Rembrandt —i tornant a l'associació entre la parella del mite clàssic i la de l'anunci evangèlic—, Correggio ja presentava la seua *Dànae* (c. 1530) gairebé totalment nua, reclinada al lilit, com resistint-se a retirar el llençol que a penes la cobreix, davant un Eros alat (angèlic), en el seu cas totalment nu, d'aparença adolescent, però tan gran com Dànae. La composició dual del quadre, d'una gran originalitat destacada per la crítica, obliga a evocar les imatges de l'Anunciació: la figura d'un reeixit missatger alat i la simètricament contrastada de la donzella disposada a ser fecundada per la pluja simbòlica de Zeus, a més de la representació del lilit, dels cortinatges i del mobiliari amb una gamma fosca que cerca en aquest cas exaltar la claredat del nu femení.³³ Aquesta composició en díptic, que ha volgut aprofitar l'herència compositiva de les Anunciacions gòtiques —o

i vegetals, i expressades per mitjà de dibuixos xilografats. El text al peu de cada rondalla està compost de dos hexàmetres rimats. Així, diu, per exemple: «Si el lleó amb els seus rugits pot ressuscitar els seus cadells, per què la Verge no havia d'engendrar vida per obra de l'Esperit Sant?» (Trens, 1946: 149-156). Veg. també Coto Cobo (2009) i Peinado Guzmán (2014: 213-15).

31. Dànae era la filla d'Acrisi, rei d'Argos. Un oracle va vaticinar que Acrisi seria assassinat pel fill de Dànae, per la qual cosa la va tancar en una torre. Tanmateix, Zeus, com recull Ovidi, en les *Metamorfosis*, la va fecundar en forma de pluja d'or. El vaticini es va complir i Perseu, que va nàixer de Zeus i Dànae, va matar el seu avi en un combat. La referència iconogràfica la trobem al portal ICONOS: <<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/giove-e-danae/immagini/19-giove-e-danae/>>

32. El quadre el conserva el Museu de l'Hermitage de Moscou. Dànae no rep pluja d'or, sinó llum d'un Zeus invisible als ulls de l'espectador. Vegeu: <[https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A1nae_\(Rembrandt\)#/media/Archivo:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_026.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A1nae_(Rembrandt)#/media/Archivo:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_026.jpg)>.

33. Eros subjecta el llençol per arregar la pluja daurada, però no mira Dànae; mira cap amunt, cap a un Zeus que és evocat com a massa vaporosa i misteriosa que sura sobre el lilit. Remarquen els crítics que Dànae adopta una postura molt original, de moviment entre indolent i harmònic, entre passiu i actiu: amb una cama al costat del lilit i l'altra flexionada sobre ell, sembla voler aixecar-se; el gest i la mirada són pudorosos i humils, i contradiuen el blanc exultant del cos nu. Per al tractament de l'espai misteriós als quadres sobre Dànae, és important i molt il·lustratiu el llibre de Baert (2021). El quadre s'exposa a la Galeria Borghese de Roma. Es pot consultar a: <[https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A1nae_\(Correggio\)#/media/Archivo:Correggio_-_Dana%C3%AB_-_WGA05341.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A1nae_(Correggio)#/media/Archivo:Correggio_-_Dana%C3%AB_-_WGA05341.jpg)>.

no se n'ha pogut desprendre—, la trobarem també en les *Dànaes* de Tiziano (1560-1565) i Jan Gossaert (*Mabuse*) (1527).³⁴

L'actitud equívoca de les primeres *Dànaes* renaixentistes posseïa una càrrega de magnetisme i erotisme tan elevada que no pogué gaudir de continuïtat, donades les connotacions religioses, fins a l'aparició, a l'escola francesa del segle XVIII, d'un gènere frívol i voluptuós que té a François Boucher (1703-1770) (*La toilette de Venus*, etc.) com a màxim representant. Boucher pinta Dànae sota la influència de Rembrandt, però també de Correggio.³⁵ Si parlem d'aquest influx o reemplaçament és perquè el de Boucher és el tipus d'escenari voluptuós i de nuesa femenina que aprofitaran artistes i gravadors de pintura eròtica de l'època, com ara precisament l'anònim pintor dels quatre gravats que van il·lustrar la traducció francesa de *Tirant le Blanc* (1787) (Fig. 5).³⁶

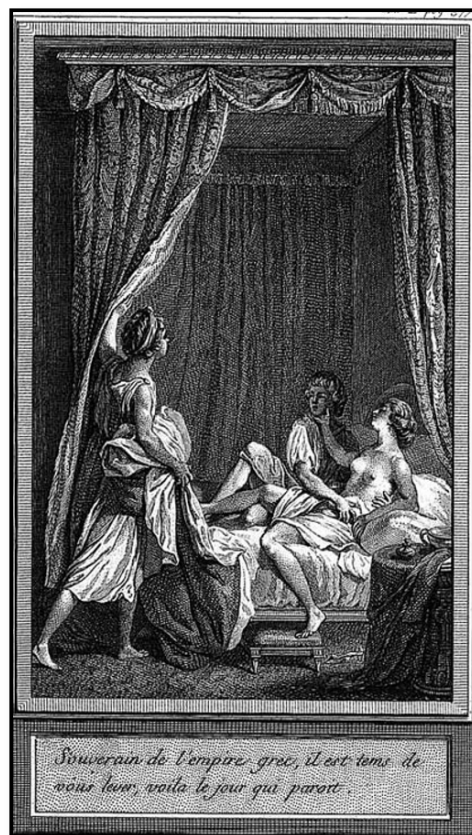


Fig. 5. *Tirant le Blanc* (Londres, 1787)

En conclusió, alguns il·lustradors medievals i pintors renaixentistes es beneficien del potencial compositiu de la *imago* de l'Anunciació, mite religiós de fecundació, per a les seues figuracions de mites pagans, i fusionen de manera oberta el món clàssic i el món pagà, amb una convergència

34. Trobem la primera al Museu del Prado: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_-_Danae_receiving_the_Golden_Rain_-_Prado.jpg>. La segona a l'Alte Pinakothek de Munich: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Gossaert_003.jpg>. Diferents, en canvi, seran ja les *Dànaes* d'Artemisia (o Orazio, o tots dos) Gentileschi (c. 1612), de Jacob van Loo (1655-1660), i d'altres, fins a arribar a la famosa *Dànae* (1908) de Gustav Klimt.

35. Vegeu: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_-_Dana%C3%AB_-_A_I_548_-_Finnish_National_Gallery.jpg>

36. En concret, els que corresponen a l'escena del bany de la Princesa i a l'episodi de les bodes sordes. Es poden consultar a la pàgina de *Tirant* de la Virtual Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot_martorell_i_el_tirant_lo_blanc/imatges_gravats/>

interessada en un assumpte molt delicat i essencial per al pensament cristià. No hi havia una voluntat explícita de diàleg amb una tradició tan diferent, però tampoc una negació, rebuig o prejudici a l'hora de fer servir el millor d'aquella herència. Sense que puguem parlar de burla, paròdia o crítica seriosa, evidentment sí que cal reconèixer un distanciament que trencava amb la concepció monolítica d'alguns mites del paganisme i del cristianisme, des del moment que aquest confonia formalment els dos plànols ideològics.³⁷ Erasme de Rotterdam, a l'època de Tiziano o Correggio, advertia dels perills d'aquesta confusió i amb tota probabilitat, com explica Panofsky, tenia al cap composicions com les que acabem de comentar, quan criticava, al seu *Ciceronianus* (1528), les pintures «on Júpiter relliscant-se a la falda de Dànae a través de l'*impluvium* ens crida l'atenció més que Gabriel anunciant la concepció de la Verge» (Panofsky, 1969: 215). Les paraules d'Erasme encara reconeixen l'herència de la cultura medieval. Tanmateix, Dànae no és ja per al teòleg humanista l'equivalència pagana de la virginitat cristiana de Maria, sinó que és clarament la seua rival, una contrincant perillosa que cal condemnar a la *damnatio memoriae*.³⁸

3. Anuncis de procreacions pecaminoses: il·lustracions dels primers llibres de cavalleries i tractats religiosos i mèdics

3.1 Concepcions pecaminoses il·lustrades: Artús, Merlí i Alexandre

La visita d'Hipòlit és una visita indecorosa i pecaminosa. És perillosa, però també —hem vist— resulta alliberadora, terapèutica, curativa. En tot cas, és necessària perquè la novel·la ha de plantejar en prolepsi una via de solució per a la seua conclusió, és a dir, una perspectiva d'anticipació, seguida d'una continuïtat coherent després de la planejada mort dels protagonistes. En principi, és una visita terriblement temerària perquè pot produir, si l'arriscadíssim adulteri és descobert, un trencament greu de l'estabilitat al palau de Constantinoble. La rigidesa de la tensió dramàtica —i còmica— es va tibant més i més al llarg de l'episodi, que camina sobre el tall de navalla d'aquest alarmant element de desequilibri familiar i polític. Tanmateix, paradoxalment, hem de donar cabuda també al pensament que aquest *amour fou* és un últim recurs per a poder fer concebre a la dona madura (encara que siga «fantasiant», com deia Ausiàs March) l'esperança d'un hereu, tot i que il·legítim. Una sortida remota, però no del tot impossible.

La visita d'Hipòlit tindrà, en efecte, implicacions decisives en el futur. El relat compon una història on és tan important allò que es diu com allò no dit o encobert. El requeriment del fill necessari —la successió necessària— és un tema que s'amaga darrere de la figura del fill mort i absent. La unió carnal implica una possible concepció, per difícil o extraordinària que siga en el cas d'una dona gran com l'Emperadriu (tot cas no tan vella ni de bon tros com la Sara bíblica). En aquest sentit, pot anar vinculada als aparellaments o concubinatats cavallerescos incorrectes o impropedents, tot i que necessaris narrativament.

La primera unió impropedent a l'hora d'engendrar un personatge principal, que trobem il·lustrada en un text no religiós, es relaciona amb la concepció d'Artús de Bretanya per part d'Uter

37. El cas històric, ben documentat, d'un sacrilegi contra una efígie de la Verge de l'Anunciació, causat per Antonio Rinaldeschi, en la Florència del XVI, ens il·lustra perfectament sobre la severitat amb què es castigaven les ofenses religioses (vegeu Connell i Constable, 2019).

38. La interpretació d'Erasme treballa ara sobre la imatge d'una Dànae totalment i exclusivament pagana, i la seua crítica sense paliatius denota que per als humanistes, al Renaixement, no hi existeix ja cap possibilitat de moralització ni convergència, com la que existia —per bé que excepcionalment— a l'Edat Mitjana. Vegeu Gasparotto (2020).

Pendragon, en concubinat amb Igerne, a Tintagel, unió aconseguida gràcies a la mediació de Merlí. La imatge del manuscrit FR 95 de la *Histoire de Merlin* de la BnF és molt coneguda (Fig. 6).³⁹



Fig. 6. Arribada d'Uter Pendragon a Tintagel i concepció d'Artús.
Histoire de Merlin (c. 1280-1290)

Però comptem també amb la concepció de Merlí, que, per exemple, en la imatge d'aquest manuscrit de la *Histoire de Merlin* o *Histoire du Saint Graal*, il·lustrat per Jean Colombe, c. 1480-1485, presenta el motiu del naixement aglutinat amb el motiu del projecte diabòlic d'enviar a la terra un Anticrist susceptible de contrarestar l'obra de redempció del Salvador. Per això, un dimoni s'uneix a una verge incauta (Fig. 7).⁴⁰

39. BnF, FR 95, f. 149v: <http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/fr_95_149v.htm>

40. *Histoire de Merlin*. BnF, FR 91, fol. 1r: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10526155d/f7.image>>. Vegeu també la imatge següent de Jean Colombe, del mateix manuscrit (al fol. 7): <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10526155d/f19.item>> La pobra mare espera un fill innocent (el futur Merlí) tancada en una torre, i per això s'hi puja l'aliment a dalt amb un paner, que després servirà per a fer escapar el nen (nascut tot pelut). En la mateixa imatge, en seqüència temporal posterior, Merlí, encara un nen però precoç i savi (com Jesús al temple), defensa la seua mare dels jutges que la volen condemnar al botxi.



Fig. 7. Jean Colombe, Naixement impur de Merli
Histoire de Merlin (c. 1480-1485)

Les primeres imatges de textos cavallerescos que presenten concepcions transcendent tan ambigües com aquestes van acompanyades, o bé de presències demoníques, com ocorre explícitament en el cas de Merli, o bé d'al·lusions profètiques, que expressen el perill i monstruositat d'un concubinat pecaminós. Serà el cas de la llegenda de concepció d'Alexandre el Gran. Els dibuixos mostren molt gràficament, amb el mateix model de la parella al llit que hem vist, la unió en concubinat entre Olímpias i Nectanebus —segons la divulgada lectura del Pseudo-Calístenes—, de la qual va nàixer, d'acord amb la tradició llegendària, Alexandre el Gran.⁴¹ El ms. de la traducció

41. Recordem que la majoria de les versions de la llegenda d'Alexandre afirmen que Nectanebus, l'últim faraó egipci, va profetitzar per a Olímpias que seria visitada i concebria un fill per Amon, el déu egipci que apareixeria amb el cos d'un home i un cap de moltó. Men-

francesa que Jean de Vignay va fer (*Miroir historial*, c. 1300) del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (datat al 1463; BnF, Fr. 50 fol. 120v) il·lustra perfectament la seqüència completa, amb Nectanebus practicant màgia, concepció d'Alexandre (en dues imatges), i presagis del seu destí (Fig. 8).



Fig. 8. Seqüència de la concepció d'Alexandre.
Vincent de Beauvais, *Speculum historiale* (1463)

En canvi, al dibuix anònim del manuscrit de c. 1475 de la mateixa traducció que Vignay fa del *Speculum* de Beauvais (Getty Museum de Los Angeles, ms. Ludwig XIII 5, vol.2, fol.1v), podem comprovar la plasmació d'aquest moment transcendent de la concepció plantejada de manera molt distinta (Fig. 8bis).⁴²

tre el rei Felip estava fora de campanya militar, Nectanebus es va disfressar d'Amon, va visitar el dormitori de la reina i la va embarassar. Es tracta sempre d'il·lustracions de manuscrits anglesos, francesos o flamencs; no en trobem d'hispanics.

42. Vegeu: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/4193/unknown-maker-the-conception-of-alexander-the-great-flemish-about-1475/?dz=0.5000%2C0.7757%2C0.36>>



Fig. 8bis. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale* (c. 1475)
 Getty Museum de Los Angeles, Ludwig XIII 5, vol.2, fol.1v

En primer lloc, ens sorprén la posició passiva de la reina Olímpias, als peus del llit, amb els braços sobre el ventre en gest d'acceptació, com fan les Verges de les Anunciacions, mentre les seues dames de companyia ixen del dormitori. Nectanebus apareix entrant a l'habitació disfressat de déu Amon, no com un esperit que sobrevola, sinó dempeus, com una bèstia o minotaure, el cap amb banyes d'ariet. El llit, obliquament disposat per crear perspectiva —amb el dossier, les cortines i el sac per replegar-les—, es troba estratègicament pintat al centre del dibuix, a l'angle davant. Tots són elements compositius que remeten a la iconografia de moltes cambres tardomedievales, però també a la iconografia de gairebé totes les Anunciacions amb llit inclòs que examinarem.

Nectanebus no és en aquest cas un esperit o drac volador, com el que apareixerà en la major part de les il·lustracions que copsen el motiu del *conceptio thalamus*, amb els dos membres d'una parella, o bé matrimonial, o bé en *concupinatus*, fora del matrimoni. En el cas de la llegenda d'Alexandre, l'esperit serà un drac; en el cas d'altres unions, legítimes o il·legítimes, un àngel.⁴³

3.2. *Precedents cavallerescos hispànics de concepcions difícils per vellesa o infecunditat*

L'Emperadriu no pot confiar en l'Emperador per concebre un fill i reconeix, a la fi de la novel·la, davant els consellers, que per edat avançada tampoc no podria ja tindre un fill amb Hipòlit: «com sia en tal edat... que no só per haver infants» (cap. 483, 1530). Amb tot i això, deu anys abans, quan els principis de la relació, amb uns trenta-cinc o quaranta anys (si tenim en compte la joventut de Carmesina), podia encara alimentar esperances de tindre'n. Al llibre de cavalleries, dins del capítol de motius al voltant del naixement del futur heroi com a esdeveniment extraordinari, aquells motius que es relacionen amb les dificultats de concebre'l per part dels pares, i principalment la mare, poden formar part essencial de la forja de la seua carrera i del seu destí.

Luna Mariscal (2011) ha examinat amb profunditat els principals casos d'infecunditat de la mare (o de tots dos, mare i pare), que trobem en nombroses històries cavalleresques breus hispàniques, totes d'origen francès, com ara *Robert le Diable*, *Flores i Blancaflor*, *París i Viana*, *Oliveros de Castilla* o *Partinobles*. De totes, *Robert le Diable*, que té traducció antiga al castellà (Burgos, Juan de la Junta, 1547), però no al català, és potser la més edificant i explícitament religiosa. El pare de Robert és duc de Normandia, i la mare, duquessa de Borgonya. La concepció del nen té lloc després de dèsset anys de matrimoni dels ducs. Desesperats tots dos per aquesta mancança, Robert serà engendrat després de les malediccions a Déu del seu pare i de les invocacions diabòliques de la mare. El dimoni intervé, doncs, per a fer que el nen siga dolentíssim (l'estigma de Merlí), tot i que a la fi del relat es podrà redimir. A *Flores i Blancaflor*, els pares de Blancaflor, es casen a Roma amb benediccions papals i compleixen de sobres, per tant, amb tots els requisits per poder confiar en un fruit merescut. No obstant, aquest no arriba. Enfront de la persistent esterilitat, els pares es resignen a la providència divina.

L'esterilitat afecta també els pares de Viana, al *París i Viana*. El nombre d'anys d'infecunditat (set) ve explicat, igual que a *Robert le Diable* (dèsset) o *Arderique* (huit). A *Oliveros de Castilla y Artús d'Algarve*, també els pares d'Oliveros, el príncep de Castella i la filla del rei de Galícia, pateixen un sensible retard en l'arribada de progènie (no s'especifica, com tampoc al *Partinobles*, de qui o per què ve el problema d'infertilitat, si d'un cònjuge o de l'altre). De nou s'explicita clarament la mediació de pregàries i almoines, a càrrec de la mare, que després tindran una funció determinant en el desenvolupament de l'acció. L'engendrament tardà de la protagonista femenina del *Partinobles*, Melior, és també degut a l'esterilitat del seu pare, emperador de Constantinoble, que ha d'acudir a una «mora encantadora» (cosa que no es troba a l'original francès).

En alguns dels llibres de cavalleries més extensos que es publiquen durant les primeres dècades del XIV, seguirem trobant l'esterilitat, les dificultats d'engendrament del fill o simplement la senilitat de la parella dels pares del protagonista heroic. És el cas de *Floriseo* (València, 1516),

43. Vegeu, per a altres il·luminacions de la concepció d'Alexandre: Vincent de Beauvais, *Speculum Historiale*, c. 1370-1380 (BnF, Nouvelle acq., 15939, fol. 110v); o *Le livre et la vraie hystoire du bon roy Alixandre* (c. 1420-1425; British Library, Royal 20 B XX, f. 8v): <<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=50498>>

La imatge que inclou el ms. amb la traducció de Vasco de Lucena, *Les faizes d'Alexandre* (trad. de Quintus Curtius Rufus), 1468-1475 (British Library, Burney MS 169, fol. 14r), recorda una mica la unió amb la bèstia que insinua la del ms. del *Speculum* de Beauvais al Getty Museum: <<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=3655>>

Arderique (Valencia, 1517), *Claribalte* (1519) o *Lepolemo* (1521). Són moltes les ficcions medievals, com comprovem, que s'inicien amb les dificultats d'un matrimoni per concebre. Aquestes dificultats sovint, tot i que no sempre, venen justificades per la senilitat de la mare o de tots dos en la parella.⁴⁴

3.3. Precedents cavallerescos il·lustrats de concepcions pecaminoses

Ens interessa vincular aquestes concepcions tardanes, però sobretot les pecaminoses, amb les possibles imatges de manuscrits, incunables i primeres edicions de llibres de cavalleries al segle XVI. No en són moltes al món hispànic, però les poques que en trobem són vertaderament destacables. L'edició castellana d'*Oliveros de Castilla* (Sevilla, Cromberger, 1507, fol. eVIIv), traducció de *L'histoire d'Olivier de Castille e Artus d'Algarbe*, mostra una il·lustració molt interessant, cap a la fi de l'obra (cap. LXXV), quan menciona el casament de la filla d'Oliveros, Helena (en la versió castellana du el mateix nom que la seua mare), amb Artús, el rei d'Algarve (Fig. 9).⁴⁵ Aquest pasatge no es troba il·lustrat ni als manuscrits ni a les primeres edicions franceses conservades. Tampoc no el trobem esbossat a l'edició castellana anterior, de Burgos (Fadrique de Basilea, 1499), per bé que aquesta es va publicar profusament il·lustrada.⁴⁶ És cert que el text parla d'aquest matrimoni breument, sense cap èmfasi; simplement, és un tràmit que donarà continuïtat i lligarà per al futur els llinatges dels dos protagonistes. Podem deduir, doncs, que l'àngel simplement beneeix la unió de la parella perquè siga pròspera i fèrtil, tot i que el text no insinua tampoc res sobre això. El matrimoni no té cap traça d'estrany ni pecaminós.

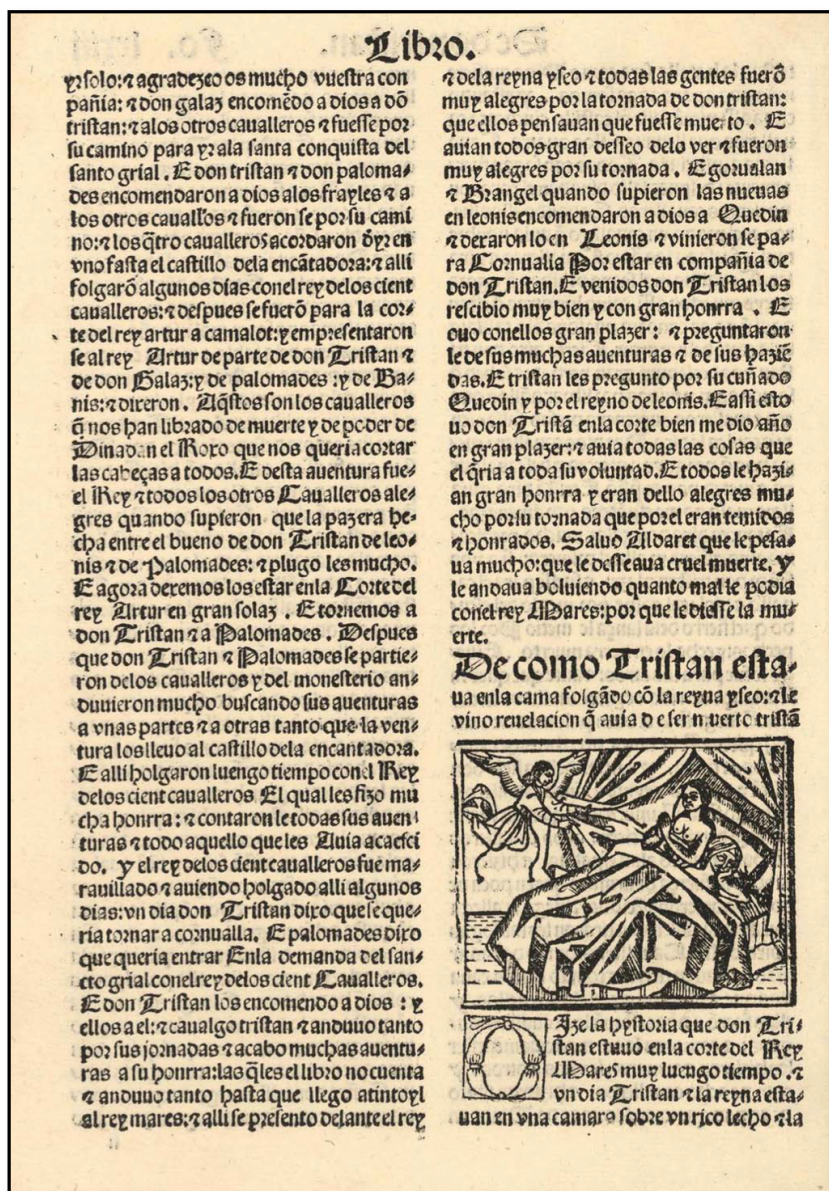


Fig. 9. *Oliveros de Castilla* (Cromberger, 1507)
i *Tristán de Leonís* (Cromberger, 1528)

44. Vegeu per aquest tema, amb més atenció i detalls, Beltran (2019a).

45. Es pot consultar la pàgina completa, així com l'edició que es conserva a la BnF: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8407485/f74.item.r=oliveros%20de%20castilla>>. Vegeu Lucía (2000; fig. 138) i Cacho Bleuca (2004-2005: 66; gravat 6).

46. Per a l'anàlisi del text i, en concret, d'aquestes il·lustracions, des de diversos punts de vista, vegeu Cacho Bleuca (2004-2005, 2006, 2014 y 2019) i Fernández Rivera (2012).

Fig. 10. *Tristán de Leonís* (Cromberger, 1528)

Una altra cosa ocurrerà quan la mateixa imatge siga recuperada vint anys després pel mateix taller i impressor, Cromberger, per a il·lustrar una escena del *Tristán de Leonís* (1528) (Fig. 10). Ara bé, en aquest cas, la imatge ja no resulta ni injustificada ni innocent.⁴⁷ Tristany es troba al llit «folgando» amb la reina Iseu, quan «le vino revelación que avía de ser muerto». Abans d'adormir-se, ens diu el text, els dos amants havien gaudit bastant: la reina havia cantat, Tristany havia tocat l'arpa, tots dos al llit, «assí en gran plazer». Però l'escena era espiada —mal presagi— per Aldaret. És aleshores quan ve una veu d'àngel per damunt del llit i anuncia o prediu que aquella

47. Em plantege si la xilografia no estaria descol·locada i podria haver anat, en una composició inicial, acompanyant el moment de coincidència en el llit d'Helena (mare) amb el seu germà Artús, al principi de l'obra. Ací sí que trobem un perill d'incest, que Artús sorteja amb la seua abstenció carnal. I la imatge de tots dos al llit sí que es trobava, en aquest cas, a l'edició francesa (sense l'àngel). Veurem tot seguit que el tema de l'incest és el que dona sentit, amb gravat semblant, a l'àngel avisador del *Baladro del sabio Merlin* (1498).

nit «morirá el buen caballero». L'anunci, fet en un moment clau per a la intimitat de la parella, associa amor adúlter amb mort imminent.

Una imatge semblant, però no igual a la del gravat d'*Oliveros* (1507) i *Tristán de Leonís* (1528) que acabem d'examinar, apareixia a l'edició anterior del *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501), en el mateix context que en el *Tristán* de 1528 (Fig. 11).

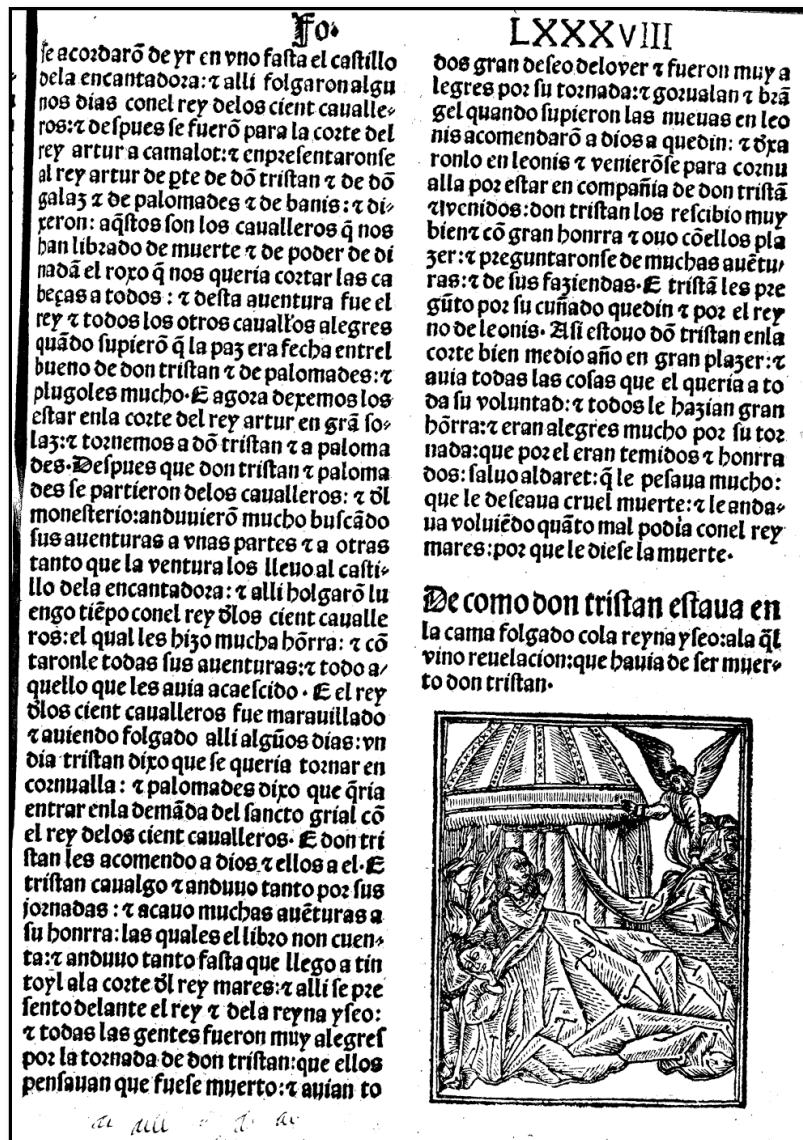


Fig. 11. *Tristán de Leonís* (Juan de Burgos, 1501)

De fet la mateixa imatge gravada es presentava, a penes tres anys abans, a l'edició del *Baladro del sabio Merlin* (Burgos, Juan de Burgos, 1498), traducció del *Merlin* i de la *Suite du Merlin* de la *Post-Vulgata* (Fig. 12).⁴⁸ És a dir, un mateix dibuix per a dos textos totalment diferents. Ja coneixem el significat que aportava el dibuix al *Tristán*. Al *Baladro*, l'encapçalament del capítol XIX —i

48. Heusch (2013) estudia la relació entre els pròlegs artúrics, evidentment manipulats, de les obres editades per Juan de Burgos, des de la *Demanda* fins al *Tristán*.

que precedeix la imatge— explica també molt bé el nou sentit: «Como el rey Artur dormió con su ermana por yerro de no conosçer quien ella fuese, tovo un fijo en ella que ovo nombre Morderit por el qual recibió mucho daño toda tierra de Londres, como adelante se dirá».⁴⁹

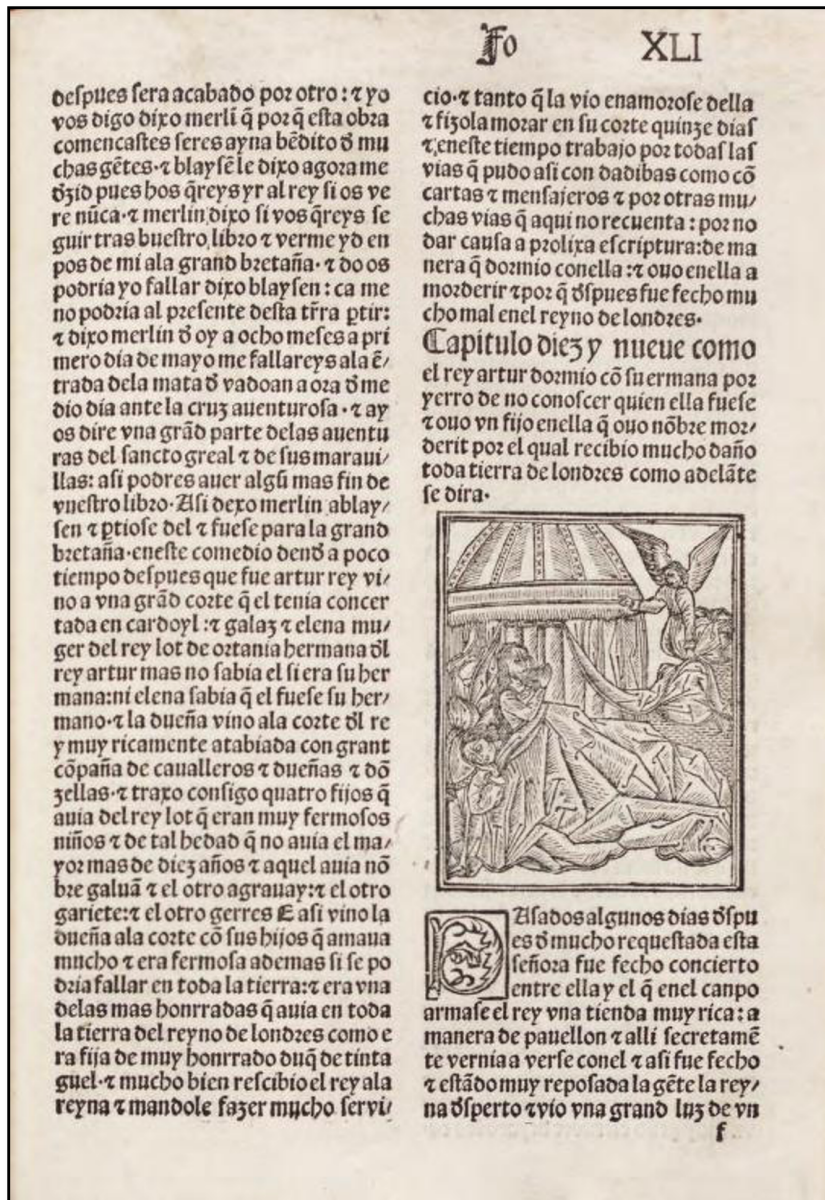


Fig. 12. *Baladro del sabio Merlin* (Juan de Burgos, 1498)

Les edicions castellanés del *Tristán de Leonís* es diferencien de les edicions italianes i franceses justament perquè són les úniques que ofereixen l'anunci celestial de la mort de l'heroi, com estu-

49. Ho resumeix — i explica el seu context — Lendo perfectament: «tras haber sido coronado rey, Arturo conoce a la reina de Orkania, con quien engendra a Mordred, ignorando que se trata de su propia hermana. [...] Lleva, desde el principio, la pesada carga de un pecado imborrable, cuyas funestas consecuencias golpearán irremediabilmente al reino de Logres» (Lendo, 2010: 1117-1118). Cite per Bohigas, ed. [1947], reimpr. (1957-1962: I, 188). Gracia (2010) estudia la concepció de la «Bête glatissant» («Bestia ladradora») al *Baladro*. Per a les imatges del *Baladro*, vegeu Gutiérrez Trápaga (2019), tot i que el seu estudi se centra en les portades.

dia Cuesta Torre.⁵⁰ Per tant, si relacionem la imatge del *Baladro* (1498) i les imatges dels *Tristán* (tant el del 1501 com el del 1528), hem de concloure que, malgrat les diferències entre les dues obres, els dos episodis coincideixen en recrear amors adúlter, on en tots dos casos un àngel anuncia un futur tràgic. Al *Baladro*, l'àngel «denunció el pecado»; al *Tristán*, l'àngel es manifesta i prediu («vino revelación») la mort del protagonista. Una visita angèlica anuncia o revela, per tant, als dos textos, els perills d'una unió pecaminosa. Pecaminosa, entre altres coses, per les conseqüències d'un engendrament concebut des d'aquest estat de pecat (siga per incest o siga per adulteri) (Cacho Bleuca, 2004-2005: 68-70).

La segona imatge de l'àngel anunciador del futur de la parella al lilit té un precedent notable dins d'un text mèdic. Al començament del tractat nové de l'*Epílogo en medicina y cirugía* (o *Compendio de la humana salud*), publicat a Pamplona, Arnao Guillén de Brocar, 1495,⁵¹ que porta per títol «De la generación o formación de la criatura que es dicho cerca de los médicos de natura fetus o de generacione embrionis» (fols. 65v-68v), es representa la mateixa escena que acabem de veure descrita al gravat del *Baladro* (1498) (Fig. 13). És idèntic gravat, només que invertit, tot just retocat una mica a les línies dels plecs de les mantes.

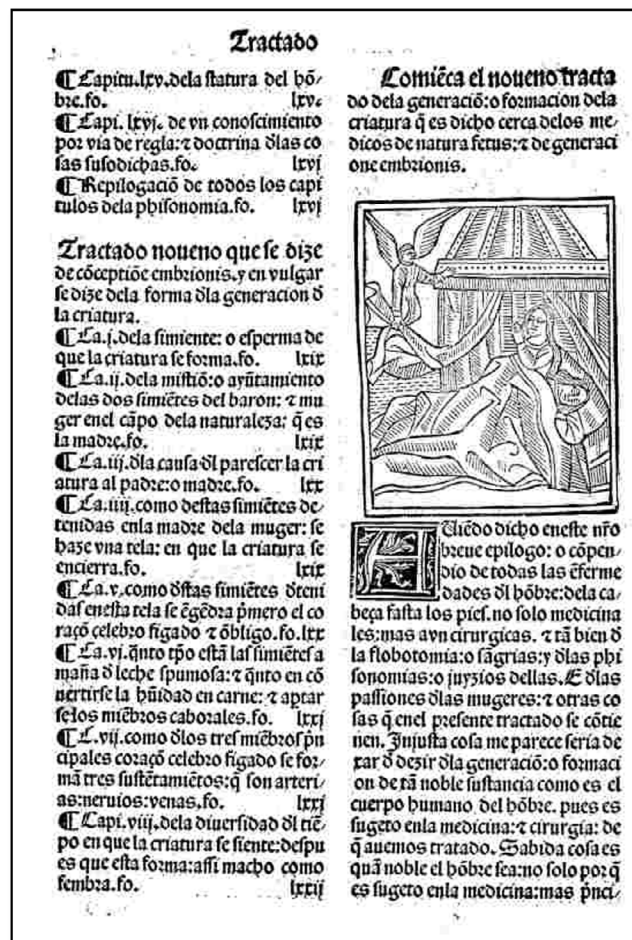


Fig.13. *Epílogo en medicina y cirugía* (Arnao Guillén de Brocar, 1495)

50. Vegeu Cuesta Torre (1994: 7; 1997b; 2009; 2014a i 2014b). Agraïsc a Luzdivina Cuesta Torre la seua informació i ajuda en la redacció d'aquest capítol.

51. Traducció al castellà del *Fasciculus medicinae* atribuït a Johannes de Ketham, que ja s'havia imprès prèviament a Venècia, 1491, traduït a l'italià i amb importants il·lustracions.

Com que el tractat versa sobre la procreació («Tractado de la generación o formación de la criatura...»), es justifica perfectament el dibuix, tot i que una mica enigmàtic, per fantasiós, per a un tractat científic. L'àngel ací no pot significar més que l'anunciació d'un fill a un matrimoni. Anunciació benèfica i fins i tot beneïda, si parem esment als dibuixos —dins d'un context religiós-doctrinal diferent— d'un text quasi coetani francès, i en concret a l'espectacular imatge de la procreació assistida pel cel que il·lustra un full (fol. 174r) del Ms. Arsenal, 5206 de la BnF, que conté el *Livre de la nativité de Nostre Seigneur Jhesu Christ, de la vieulté de condition humaine et de la noblesse de la création de l'âme*, de Jean Mansel, important adaptació de la *Vita Christi* de Ludolf de Saxònia (Fig. 14).⁵²

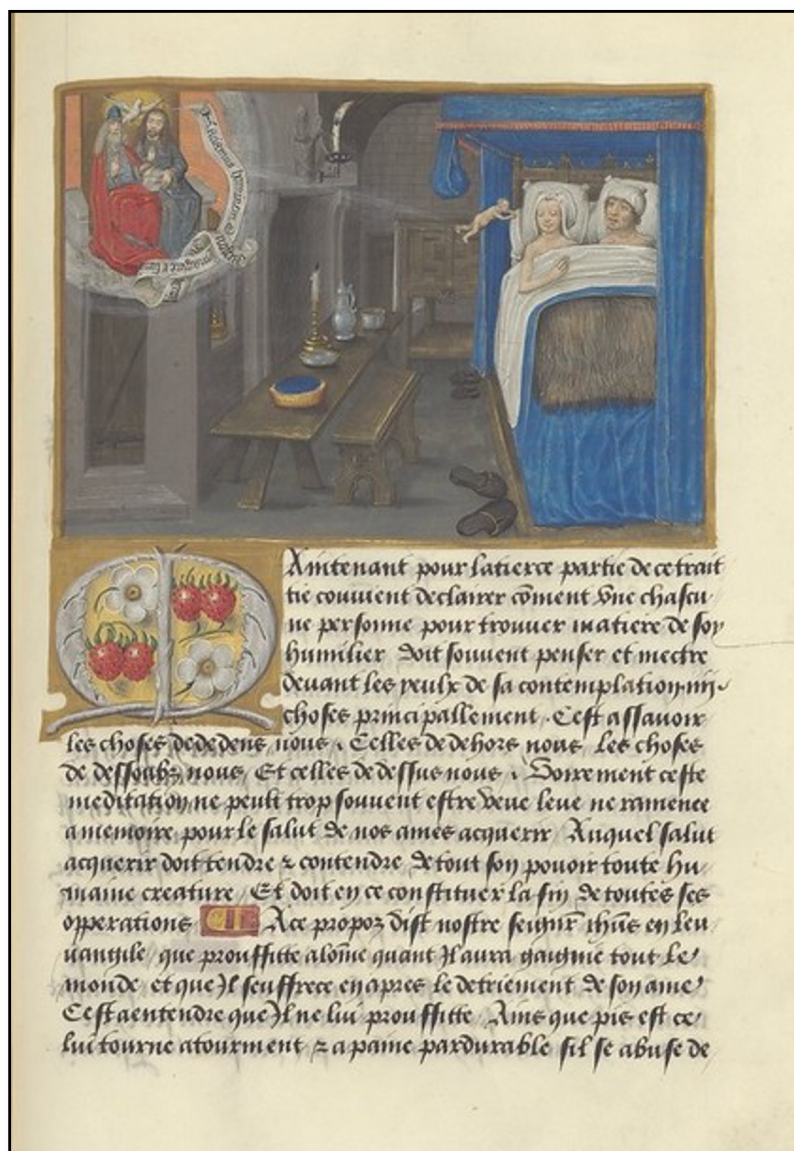


Fig. 14. Jean Mansel, *Livre de la nativité de Nostre Seigneur*.

52. Vegeu Burgio (2009) per a les edicions de Jean Mansel; i Boulton (2015) per a conèixer el panorama de les anomenades «sacred fictions», és a dir les històries doctrinals o teològiques de les vides de Crist i la Verge, especialment a França. Mansel formaria capítol important d'aqueixes «ficcions sacres».

Un dibuix molt semblant apareix acompanyant el mateix text, però ampliat en *zoom* a un espai més eixamplat, interior i exterior. Es presenta dins d'un compendi de tractats religiosos, *Tractés d'espiritualité*, catalogat com a llibre III, «La Vieulté de condition humaine» de Jacques de Gruytrode, en la traducció de Jean Miélot (Fig. 15).⁵³

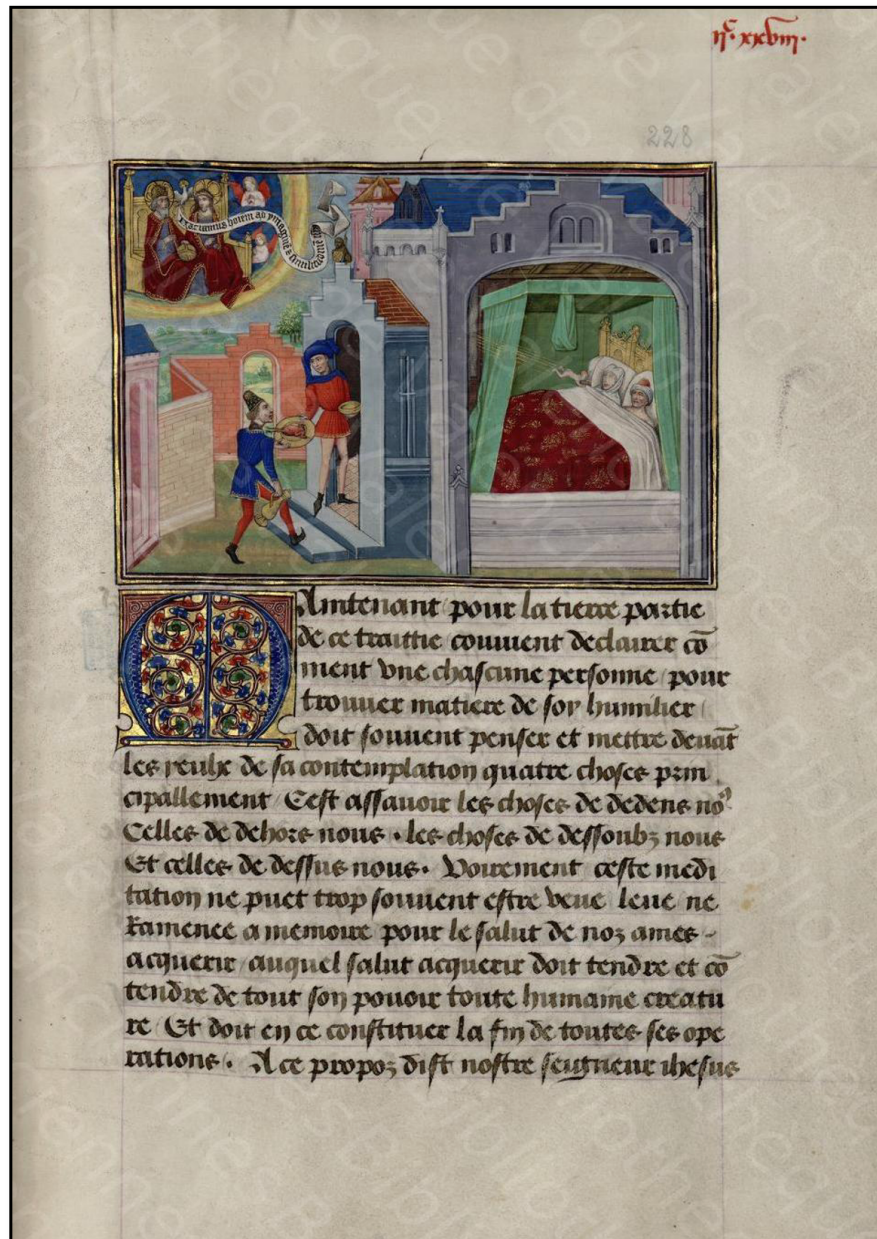


Fig. 15. Jacques de Gruytrode, «La Vieulté de condition humaine».

53. Bibliothèque municipale de Valenciennes, ms. 0240, fol. 18r. Per a la imatge: <https://patrimoine-numerique.ville-valenciennes.fr/ark:/29755/B_596066101_MS_0240/v0039.simple.selectedTab=thumbnail>

Colombo, al seu balanç sobre els nostres coneixements de l'obra de Miélot, diu: «La traduction du *Speculum anime peccatricis* de Jacques de Gruytrode, exécutée par Jean Miélot en 1451 (ff. 191r-207r); incipit: "Cy commence la seconde partie de ce present livre, et parle tout premierement en general de la vieulté de condicion humaine. Or convient pour la seconde partie de ce present traité enseigner comme est vile la condicion de nature humaine..."» (2018: 108).

Tant la imatge mèdica com la dels textos doctrinals i morals presenten una parella al llit, a l'acte de concebre, beneïda per la Trinitat, en un context que recorda en molts motius les imatges de les Anunciacions. A la Fig. 14, a l'esquerra, al cel, apareix la Trinitat entronitzada: el Pare amb corona imperial, el Fill amb corona d'espines i el colom o Paràclit de l'Esperit Sant. A les Figs. 14 i 15, una alcova amb la parella al llit en disposició domèstica, amb el vel i la còfia; un petit nen nuet vola cap a ells, enviat del cel sobre raigs d'or. A la Fig. 15, a l'esquerra, dos servents a l'escalinata de la casa porten beguda i menjar (una gerra i un plat amb una au). La filactèria que sostenen les tres persones de la Trinitat en ambdós casos aporta un verset bíblic que fa ben palés el missatge: «*FACIAMUS HOMINEM AD YMAGINEM ET SIMILITUDINEM NOSTRAM*» (*Gen. 1, 26*). El Verb es fa Carn. Aquest versicle fa el paper de les paraules de Gabriel a Maria («*AVE MARIA, GRATIA PLENA*»), tantes vegades materialitzades en grafies escrites a les filactèries dels quadres de les Anunciacions.

Determinats aspectes de la composició iconogràfica de l'Anunciació són aprofitats, com veiem, per textos doctrinals i mèdics, i també per textos cavallerescos. Als textos cavallerescos, i en especial al text que hi darrere de la imatge del *Baladro* —que compta amb l'antecedent dels dibuixos examinats de la concepció de Merlí, als manuscrits de la *Histoire de Merlin*—, resulta molt evident el model remot religiós i, per tant, donat que són procreacions pecaminoses, el seu sentit *ad contrarium*.⁵⁴ Les il·lustracions d'aquests textos componen sens dubte una «contrafigura» de l'anunciació de l'arcàngel Gabriel a Maria. Enfront del miracle misteriós de la immaculada concepció virginal, ens trobem la monstruositat de l'incest; davant la salvació redemptora de Jesucrist, la destrucció de Morderet. Com diu Cacho Bleuca, que proposa —molt encertadament, al meu entendre— el mot «contrafigura» per a denominar l'actuació d'aquests personatges en aquestes situacions, les interrelacions textuals i visuals accentuen la magnitud del pecat i fan més inexorable la tragèdia, donant-li un sentit didàctic més poderós i essencial (2004-2005: 73).

Amb aquests precedents s'entén millor la transcendència de l'episodi del *Tirant*: pecat (inevitable), adulteri (justificat), concepció o engendrament (possible/impossible). Tots els ingredients d'una tragèdia convertits en comèdia o tragi-comèdia. Però, sobretot, amb aquests antecedents s'entén millor com es fa servir la «contrafigura» de l'Anunciació. El Pecat abans de la Redempció. La Creu de la Salvació nascuda i crescuda del cadàver del pecador Adam, en l'episodi de la *Llegenda àuria*, que transmetien tantes imatges medievals. La utilització *ad contrarium* de les figures de l'àngel anunciador d'un acte pecaminós i dels receptors de l'avís (la parella adúltera o incestuosa) cobra total sentit en l'encontre d'Hipòlit amb l'Emperadriu, que unifica de manera insòlita Pecat i Salvació.

4. Els antecedents de la trobada: primers equívocs religiosos (caps. 248-259)

Ara per ara hem destacat, dins de l'episodi dels amors entre Hipòlit i l'Emperadriu, els capítols finals, i sobretot al capítol de la trobada carnal (cap. 260). Tot i això, hi ha tot un protocol d'acostament, i l'episodi sencer, inclosos els preliminars, és bastant extens (cap. 248-264) i ens descriu l'aproximació lenta i acurada, complexa i subtil, entre els dos personatges. És un procés de seducció, temptació i caiguda voluntària en el pecat. Tot comença quan Hipòlit, que és missatger d'una carta a Carmesina transmesa per un Tirant en aquells moments indisposat, aprofita l'oportunitat per a parlar amb l'Emperadriu i, temorós de fer una declaració molt brusca, tracta d'introduir agudament uns primers equívocs al voltant del llit, la malaltia i l'amor (cap. 248; 947). Aquest primer

54. Vegeu per a la tradició castellana del *Baladro* davant la font francesa de la *Suite de Merlin*, els treballs de Lendo (2010 i 2019).

tempteig, així com tota la secció preliminar, es troba «modulat [...] sobre el joc dialèctic de requista i resposta» (Pujol, 2002a: 132).

4.1. Síntomes d'amor

L'Emperadriu li diu que veu la seua cara «tota alterada, flaca e descolorida», cosa que atribueix a la malaltia de Tirant. Aleshores, comenta que a ella li passa el mateix («sí-m fas yo»), perquè té malsons: «car en la nit me desperte ab aquella pròpia passió com si-m fos marit, fill o germà o algú acostat parent».⁵⁵ Ací tenim els primers símptomes de trastorns i confusions de la mare de Carmesina.⁵⁶ També la primera al·lusió al llit, un llit que anomenarem «llit honest» (§ 6).

Hipòlit aprofita l'avinentesa, doncs, per dir amb gosadia, gràcia i molta temeritat:

— Si yo stigués prop de alguna senyora, que-m trobàs en lo seu lit, per gran dormidora que fos no la leixaria tant reposar com vostra magestat fa. Però de vostra altesa no-n tinch admiració, perquè *dormiu sola* e negú no us diu res, ni voltejant no us fa cercar *lo lit*. E açò és lo qui causa, senyora, la flaquesa e alteració de la mia cara, e no gens la malaltia de mon senyor Tirant. E cascun dia de bon cor, suplich a nostre Senyor que-m vulla llevar aquests pensaments tan adolorits que la mia persona sosté. No té negun sentiment quina cosa és mal sinó sol aquells que senten quina cosa és amor. (cap. 248; 947)

Per primera vegada apareix el llit («lo lit») com a objecte de mobiliari central i plenament simbòlic. «Dormiu sola» —li diu descarat— «e negú no us diu res, ni voltejant no us fa cercar lo lit». És el tema líric del «dormir soleta», que veurem més endavant i relacionarem amb una cançó tradicional de Pere Seraff i amb altres testimonis (§ 10). Per primera vegada també apareix associat aquest llit —o simplement juxtaposat— a l'oració devota («suplich a nostre Senyor»), insinuant-ne un ús sacre-profà. A més a més, «mon senyor Tirant» enllaça en paral·lelisme amb «nostre Senyor», al qual prega, de moment amb rectes intencions, que li lleve del cap els mals o «adolorits» pensaments. Hauf resumeix perfectament les claus de les bases de l'episodi plantejades en aquest paràgraf: Hipòlit fa servir un «deshinibit doble llenguatge cortés».⁵⁷

4.2. Hipèrboles sagrades: «la festa de dotze lliçons»

Al següent capítol (cap. 249), trobem que a l'Emperadriu no li resulta difícil deduir («tingué presumció»), a partir dels símptomes descrits per Hipòlit, que el jove ama, i li pregunta per la causant d'aquell mal d'amor: «¿qui-t fa tants mals passar?». «La mia trista sort —dix Hipòlit—, qui-m fa desconéixer a Déu y a tots los sançts». Hipòlit s'apropa a la façana davantera d'un edifici herètic (per tant, d'una hipèrbole sagrada), amb paor de travessar-ne l'entrada. Sap que això és

55. No se sap molt bé què ha somniat l'Emperadriu. La identificació que fa l'Emperadriu de la seua «passió» amb les dels familiars o parents («com si-m fos...») no és gaire clara. Hem de tindre present que els editors moderns esmenen «si-n fos», que apareix a les edicions incunables del text, per «si em fos» (Riquer) o «si-m fos» (Hauf).

56. El descoloriment i la flaquesa de la cara detectats en el jove cavaller són símptomes d'*amor hereos*, com també ho és el no poder dormir. L'Emperadriu identifica inconscientment, doncs, els patiments d'Hipòlit amb els propis, com anota Hauf (2005: 948).

57. Com interpreta Hauf: «Hipòlit aprofita sàviament la identitat de símptomes entre la pena o preocupació i l'amor hereus per iniciar l'arriscada i magistral jugada de fer-se seva l'emperadriu. Inicia la maniobra envoltant fent referència a l'estat d'abandonament sexual en què la té el seu marit, i la suposada diferència de tractament que rebria si operés una substitució, introduint-lo a ell mateix en el seu llit desert. Ho fa hàbilment fent servir un desinhibit doble llenguatge cortesà, on dormir, reposar, voltejar, cercar lo llit, són clars eufemismes de la promesa d'una possible reactivació d'una sexualitat frustrada» (Martorell, 2005: 948).

perillós, però equipara aquest perill personal al bèl·lic (al de Tirant): «E ací hon stich, no pensa la magestat vostra sia ma vida menys perillosa que la de Tirant» (949).

La manifestació del seu dolor —segueix— només la pot fer a una «senyora de gran excel·lència». Aleshores, traspasa el llindar del frontispici i entra plenament dins del temple del món profà, perquè d'una banda canonitza l'Emperadriu i d'altra fa servir el tòpic pagà renaixentista de la deïficació (Hauf, en Martorell, 2005: 950): «Què fall a vostra majestat sinó que portàs diadema de santa e per vós se cantàs *Te Deum laudamus* e totes les esglésies fessen festa de dotze lliçons, per ço com deveu ésser nomenada per lo món deessa de la terra?» (949).

Aquesta «festa de dotze lliçons», només pròpia de les celebracions més llargues i solemnes, les dedicades als sants o santes de major categoria (a les quals s'associaria l'Emperadriu), explica perfectament el cant de l'himne ambrosià o *Te Deum*, que recorda bé Martorell i que es canta després de la novena de les lliçons, durant l'ofici de Matines.⁵⁸ L'Emperadriu hi és equiparada hiperbòlicament a «santa» («diadema de santa» [per 'aureola'] en festa solemne) i alhora a «deessa de la terra». L'exageració és monumental, destrellada. Lida de Malkiel (1997) parlava d'aquestes desmesures que aprofitaven el món religiós amb finalitats diverses i les va definir com «hipèrboles sacre-profanes». Però la comicitat juga amb mecanismes d'exageració, sorpresa i contradicció.⁵⁹ L'Emperadriu entén així les paraules d'Hipòlit: com una desproporció i un desgavell. No atén a la comparació religiosa i desvia aquest sentit vers una qüestió de dignitat. En aquesta línia més segura, li contesta d'una manera proverbial, amb una docta parèmia: «quant és major en dignitat, tant deu escoltar ab més humilitat». Allò que anima Hipòlit a continuar: «jo no tinch vassalls, béns ni heretatge que davant la magestat vostra hagués a venir». I des d'aquesta situació d'inferioritat o «humilitat» gosa confessar: «E puix tant saber-ho voleu, amor és, amor, lo que tinch...». Tot afegint un bell colofó metafòric, maliciós i insinuant: «...e no és roba que·m puga despullar» (949).

4.3. *L'enuig de la dona: «fallit d'enteniment!»*

L'Emperadriu va animant-se («a mi no·m fall coneixença [...] del que dius») i li fa l'habitual pregunta del confident: «Tu dius que ames, e yo deman-te, a qui?». Ell es vol fer l'interessant, posant-la nerviosa i obligant-la a un esclat d'enuig: «Oh fallit d'enteniment! [...] ¿Per què no manifestes lo que a tu fa dolre?». I finalment Hipòlit manifesta, ara sí, el seu amor: «...com la magestat vostra sia aquella per aquella qui en lo cel és pronosticat yo us dega amar e servir tots los dies de la mia vida... [...] E dit açò, no gosà tenir més cara. Anà-se'n, que més no dix» (949).

L'enuig de l'Emperadriu equipara la dama a altres dames o donzelles «furioses», que perden la contenció i adopten uns comportaments vulgars (de «*aspera et inurbana verba*») que ja desaconsellava Andreas Capellanus (Beltran, 2001a). També perden els nervis Melibea davant Calisto (la «ira» o «fúria» de Melibea» [Green, 1953; Lacarra, 1997]) o la princesa Carmesina davant Tirant. La imprecació «fallit d'enteniment», com anota Hauf, ja és emprada en el cap. 211, on procedeix del *Rahonament de Thelamó e de Ulixes* de Roís de Corella. Paga la pena recordar aquell esclat d'«ira» per part de la Princesa, després de la llarga i embolicadora «rèplica» («sofística i sofisticada resposta», com la denomina Hauf [Martorell, 2005: 839]), esgrimida per Tirant al

58. Altés i Aguiló estudia al detall, diacrònicament i sincrònicament, la festa de dotze lliçons, dins del leccionari santoral dedicat per l'Església a Maria, i hi fa esment a la menció de *Tirant* (2001: 227-229).

59. Vegeu López Ríos (2010) per a una revisió dels límits del tòpic de la hipèrbole sagrada, a partir justament de *La Celestina* i de les propostes de Lida de Malkiel.

capítol precedent (cap. 210), el qual pense que representa un dels més significatius discursos sacre-profans de tota la novel·la. La contestació de Carmesina havia sigut aquesta:

— *O, fallit de enteniment!* ¿Ab los béns de natura, los quals sens llibertat posseheys, vols atényer nom de virtuós, que no s'ateny sinó ab multitud de treballosos actes? ¿Fies en la tua mà e corporal força, que tens *atreuiment* de demanar dins la mia cambra, en presència de tantes dones e donzelles, lo premi que tu creus merèixer? Sàpies que, així com tu est poderós en parlar ab la tua mala lengua, axí só yo poderosa en hoir ab les mies orelles pacientment lo que dius, dient que yo t'è promesa la fe, volent-ho convertir a exemple de bé. (cap. 211; 841)⁶⁰

Com en altres moments, el tema no té a veure amb la discussió que mantenen els dos protagonistes de *Tirant lo Blanc*. Martorell aprofita, com a molt, la disparitat que el *Rahonament* presenta entre força física (la del pare d'Àiax) i intel·ligència (Ulisses), a l'hora d'obtindre les armes d'Aquilles. Però res de debat sentimental trobem en aquesta font que resulta tanmateix tan palesa.

En canvi, el paràgraf d'aquesta imprecació ha sigut estudiat també en relació amb la primera resposta furiosa de Melibea al primer monòleg sacre-profà de Calisto, a l'inici de l'auto I de *La Celestina* (Beltran, 2001a). Carmesina i Melibea són exasperades pels seus amants respectius fins a tal punt que no poden evitar mostrar una profunda irritació, fins i tot descortès, per allò que s'entenia com a comportament cortés per a una dama, com ja advertia Andreas Capellanus al *De Amore*. No només Melibea fa servir el mateix substantiu, «atreuiment», que Carmesina, i l'adjectiva com a «foll» («loco atrevimiento»), és a dir, com a sinònim de «fallit d'enteniment»: «... la paga será tan tan fiera qual [la] meresce tu loco *atreuimiento*...» (Rojas, 1995: 87).⁶¹ N'hi ha molt més en comú. La reacció airada de Carmesina, en escoltar el final de la «rèplica» de Tirant, és en tot equivalent a l'alteració furiosa de Melibea. Carmesina (com Melibea, a la primera escena de *La Celestina*) ha hagut d'escoltar com Tirant ha fet al·lusió, dins d'uns arguments en principi raonables, a «bones obres», «glòria de paradís», «visió» celestial, etc., però arriba un moment que copsa la vertadera intenció final del discurs de Tirant (l'objectiu d'obtindre una recompensa sexual) i explota d'ira quan escolta la interpretació que Tirant en fa, a manera de corollari, associant-la amb un déu o deessa generosa disposada a oferir «remei» al «dolor» que pateix: «...*car d'altre déu socors no sperava*. E ab sperança tal entrí en aquesta cambra pensant trobar a ma dolor remey» (cap. 210; 838). En conclusió, el «fallit d'enteniment» o «atreuiment», en boca de la dama o donzella, és un greu insult amb tota una tradició cortesa, associada a la dona airada o furiosa.⁶²

60. És evident l'assimilació en aquestes paraules d'un fragment del *Rahonament de Thelamó e de Ulixes*: «— *O fallit d'enteniment!* E ab los béns de natura, los quals quascú sense delliber posseeix, vols atényer nom e premi de virtuós, que sinó ab multitud de treballosos actes, no-s dexa atényer? E fiant en la tua nua e corporal força, tens *atreuiment* demanar...» (Hauf, 1993: 86-87). El retret, dins la contesa entre Àiax i Ulisses, tindrà un cert èxit també en la literatura espanyola del segle següent, a partir de la traducció al castellà de les *Metamorfosis* (1591) d'Hernando de Acuña (vegeu Rubio Arquez, 2000).

61. «Atreuiment» és mot comú dins del *Tirant* (apareix més de 40 vegades). «Atreuiment» i manca de seny van junts, per exemple, en Bernat Metge: «Hages per clar que l'atreuiment e poch seny de Messalina...» (*Somni*, III, 17; DCVB).

62. Vaig proposar la comparació d'aquestes obres, tot partint d'un possible referent comú: el tractat *De Amore* d'Andreas Capellanus (Beltran, 2001a). Hauf se'n va fer ressò d'aquesta comparació, sense compartir-la plenament: «Recentment, Beltran (2011: 73-89) ha tractat de relacionar aquest diàleg entre Tirant i Carmesina amb el de Calisto i Melibea, insinuant una influència del diàleg entre el plebeu i la dama noble en Andreas Capellanus, *De Amore* (ed. Creixell, 1984: 94, 104). Al meu entendre, aquesta possible influència és més detectable en *Celestina* que no en el *TB*, i les dades assenyalades (tal com la referència a elements sacre-profans com les *bones obres* i la *glòria de paradís*) resulten massa genèriques com a poder-les considerar concloents. A més, alguns dels llocs esmentats on apareixen mots clau com *atreuiment* i *premi*, provenen, com hem anotat suficientment, d'altres fonts que es demostren molt més directes i literals» (840). Efectivament, Guia (1996: 88-89) i després el mateix Hauf van detectar préstecs innegables, dins de la «rèplica»

Però tornem a l'episodi que ens ocupava. Havíem deixat Hipòlit confessant el seu amor a l'Emperadriu. Després, fuig a la seua posada, penedit del seu «atreuiment»; ella resta penserosa, però colpida: «e jamás li isqué del cor tant com en lo món visqué» (cap. 249).

4.4. Burla de la tradició cortesa: «ramellets de flors»

Els capítols següents tenen a veure amb el paper d'Hipòlit com a mitjancer entre Tirant i Carmesina. Tot i que afecten principalment a la parella protagonista i deixen latent la història amb l'Emperadriu, són també importants si tenim present que les actituds de Carmesina tornen a reconciliar-nos amb el món de les relacions cortesanes, però sobretot perquè ens permeten endevinar el pensament i propòsits d'Hipòlit.⁶³ Hipòlit hi justifica «teòricament» el seu comportament, present i futur, amb l'Emperadriu, i alhora fa ben palesa la seua «moderna» —per maquiavèl·lica— mentalitat davant la idea tradicional de la cavalleria. Quan Carmesina vol oferir-li a Tirant tres cabells seus com a missatge d'amor que li haurà de portar Hipòlit, ell esclata amb enuig i, molt enfadat, li demana explicacions sobre el sentit del símbol cortés: «No em valla Déu [...], si yo-ls prenh, si ja no-m dieu la significança perquè són stats més tres que quatre, que deu o XX» (cap. 251; 953). Els comportaments cavallerescos del passat ja no tenen valor i, a més a més, li resulten ridículs. Sembla no adonar-se'n que el tres no és només símbol cavalleresc, sinó cristià. I continua:

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 strem 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 hun lit nua o en camisa*; posat cars que lo lit no fos perfumat, no s'i daria res. Mas si la magestat vostra me dóna tres cabells en present a Tirant, no acostume yo tal cosa portar; trameteu-los-i per altri, o digue'm vostra excelència sots quina sperança són exits del vostre cap. (cap. 251; 953)

Hauf remarca, és clar, la importància de la rèplica, tot destacant la franquesa i mordacitat (i també brusquedat) de la burla de la tradició cortesa, on és un pas habitual l'entrega de la penyora (els cabells o la cinta, com la de Melibea a Calisto) al *druz* o enamorat. Assenyala Hauf: «Segons el discurs irònic i rupturista d'Hipòlit, tot això són velles relíquies d'un passat ja superat per un tipus de relació molt més directa, que ell advoca sense manies, d'una manera que es pot qualificar de brutal» (Martorell, 2005: 954). A més, afegeix que la consideració que fa Hipòlit d'un temps de «*lleï de gràcia*» que ja s'ha superat, «de no ser un *lapsus calami* o error casual, podria considerar-se una formulació herètica».⁶⁴ Hipòlit s'hi troba jugant amb foc.

La memòria de «*lo temps antich*», temps d'enamorats que donaven «ramellets de flors» a les amades, podia ser la mateixa que recordaven Jaume Gassull i els seus companys poetes, amb bon

de Tirant en aquest cap. 210, fonamentalment de la *Lamentació de Píramus i Tisbe* de Roís de Corella. Per exemple, aquest «*d'altre déu socors no sperava*», al final del paràgraf citat. I hem de veure tot seguit com Martorell fa servir profusament la *Lamentació* al capítol de la trobada carnal definitiva entre l'Emperadriu i Hipòlit. Tanmateix, tot i reconèixer la *Lamentació* com a font, he d'insistir en el fet que el text de Corella no inclou ni justifica les mescles i equívocs entre la formulació cortesa i l'argumentació «sòfistica» teològica, que hi són a la base dels capítols de Martorell i Fernando de Rojas (és cert que no apareix aquesta mescla en la font comuna d'Andreas Capellanus); i que tampoc Corella no inclou la situació similar de totes dues parelles, explorant camins per a l'aproximació. Per tant, si no es troben altres textos, aquesta aproximació i els equívocs sacre-profans són comuns i exclusius de les creacions de Martorell i Rojas.

63. És de secundària importància, per al nostre argument, que Martorell faça servir en aquest cas fragments de la *Lamentació de Biblis* de Corella, detectats per Hauf (cap. 250; 952).

64. L'explicació de Hauf (2005: 954) és molt completa i reveladora. Abans, vegeu també els comentaris de Renedo (1989).

humor — satíric, però potser no tan mordaç com el d'Hipòlit—, en *Lo procés de les olives* (1497). «*Lo temps antich*» passa a «*lo temps qual ésser solia...*» i els «*ramellets de flors*» són ací «*un ramellet*» i «*una floreta*»:

*Car no és lo temps qual ésser solia
com vós d'aquest hàbit anàveu vestit,
que de la cançó que déyeu de nit
ab un «gran mercés» pagaven de dia,
i, ab un ramellet y ab una floreta
que us dava la dama, restàveu content,
pensant que teníeu soberga bestreta,
i axí us governaven de fum y de vent.⁶⁵*

Malgrat l'aspre retret d'Hipòlit, Carmesina explica llargament, cortesa i pacient, el significat de cadascun dels cabells: el primer, amor; el segon, dolor; etc. Però és cert que acaba el seu discurs tranquil i reposat amb un arravatament furiós, en certa mesura lògic, si tenim en compte el menyspreu anterior per part d'Hipòlit: «ab extrema ira los rompé e llançà-los per terra [els cabells], destil·lant los seus ulls vives llàgrimes qui tots los seus pits li banyaren» (cap. 251; 954). Hipòlit replica a la princesa llargament, de manera brutal, primer («és ver que sou estada retreta en la cambra de vostra mare, mas no sou estada violada»), i una mica més raonable i suau després (cap. 252; 955).

4.5. La «reprenció ficta» de Plaerdemavida

Plaerdemavida, «per voler ajudar a Ypòlit en favor de Tirant» (cap. 252; 955), esgrimeix de nou arguments sacre-profans: «... a vostra *selcitut* ne pren axí com en aquell qui sent la odor de la *vianda* e no·n gusta» (cap. 253). Comparació que recorda, és clar, els versos de March: «Axí com cell qui desija *vianda*, / per apargar sa perillosa fam..., / axí m'ha pres...» (*Cants d'amor*, XV).⁶⁶

Com en altres ocasions, Plaerdemavida sembla que es fica damunt la toga i que calça els coturns teatrals. Escenifica en aquest cas una «Reprenció ficta» (títol del cap. 254),⁶⁷ quan s'adreça a Carmesina i li fa que imagine la següent situació delirant: «com sereu morta e vendreu davant lo juhí de nostre Senyor, demanar-vos à comte de la vida vostra en stil de semblants paraules» (957). Efectivament, Plaerdemavida parla en primera persona i parla com si en realitat fora Déu. S'identifica amb un Déu del Judici particular que demana sorprenentment comptes a Carmesina després de morir. El monòleg d'aquesta combinació estrofolària i magnífica de Plaerdemavida i Déu al Judici final és insòlit:

Per mi fon manat fos fet home a ymatge e semblança mia e de la costella de l'home fos feta companya a l'home. E més, diguí: crexeu e muntuplicau lo món e hompliu la terra. Digues tu, Carmesina, yo qui t'avía levat lo teu germà perquè fosses senyora de l'imperi...

65. Seguisc l'edició incunable de *Lo procés*, a Fenollar *et alii* (1497), vv. 321-28. El poema segueix: «Y aquelles amors se deyen beneytes, / car no s'encantaven a qui y dona més, / ni staven les dones sobre l'interés / de nit ni de dia, vetlant ni asseytes. / Y ab tot que may fon amor rahonable, / car may per rahó amor se regi, / y en vostre temps la ves variable, / poch ferma y fràgil, pijor està huy» (vv. 329-36). Vegeu per al context satíric de l'obra, Martínez Romero (2010).

66. És el tema del Tàntal mitològic, com recorda Hauf (Martorell, 2005: 958-59).

67. «ficta» té sempre el sentit de 'fingida' o 'impostada' al *Tirant*: «relació ficta» de Tirant (cap. 301), per exemple; etc.

[...] Has pres marit? Has dexats fills perquè puguen defendre la fe cathòlica e aumentar la cristiandat? (959).⁶⁸

Aquest discurs és molt més que humorístic o paròdic. Com comenta Hauf amb èmfasi: «Les tesis llicencioses de Plaermavida són, a més, presentades en clau salvífica i corroborades pels mateixos sants!» (960).

Plaerdemavida continua la teatralització eufòrica, posant-se ara en la pell de Carmesina, la qual contestaria a Déu suposadament en aquell Judici (ens trobem encara dins d'aquesta «Reprensió ficta»): «Veritat és, Senyor, que yo amava un cavaller... [...]. E tenia una donzella en servir meu, qui's nomenava Plaerdemavida, e donava'm tostemps bons consells... [...] ...me pregaven que yo consentís a l'apetit del cavaller, e jamás ho consentí». Aleshores la Plaerdemavida més proteica torna a canviar la veu i passa a fer el paper de sant Pere: «Senyor, aquesta no és digna d'estar en la nostra beneyta glòria per ço com no ha volguts servir los vostres sançts manaments». La conclusió de tota aquesta escenificació monologada és: «Lançar-vos an dins en l'infern [...]. E com yo passaré de aquesta present vida, en paradís serà feta gran festa de mi. E dar-m'an cadira en la eterna glòria en la més alta jerarchia e, com a filla obedient, seré coronada entre los altres sançts» (959).

Infern i paradís són objecte de burla. El món i el cel van de cap per avall. A més d'investir Tirant d'un caràcter messiànic, presentant-lo com enviat de Déu per a salvar el seu poble, Plaerdemavida ha posat en boca de sant Pere paraules evangèliques («Senyor, aquesta no es digna d'estar... »), que venen, és clar, de les de l'Eucaristia, arran de l'episodi evangèlic de la guarició del criat del centurió (*Mateu*, 8, 8; *Lluc*, 7, 7-9): «Senyor, [...] jo no soc digne que entres a la meua casa [...]; digues una paraula...» (§ 9).⁶⁹

4.6. *Canvi d'escena: Hipòlit, finalment acceptat*

A continuació apareix un interludi, amb canvi d'escena i moviments de personatges. Entra l'Emperador al recinte i parla amb Hipòlit; entra tot seguit l'Emperadriu i Hipòlit, que la veu, tot avergonyit, «volguera ésser lluny d'ella [de l'Emperadriu] una jornada» (959). Aleshores, l'ingrés a la sala de «molts cavallers ansians» permet que es recorde la mort en batalla del fill de l'Emperadriu, el germà de Carmesina, i llavors la reacció benevolent, tranquil·la o resignada («benigna») que va tindre el seu pare davant la desgràcia. Entre altres barbaritats, Plaerdemavida havia posat en boca del mateix Déu que Ell havia volgut que el seu germà morira per tal d'afavorir Carmesina: «t'avia levat lo teu germà perquè fosses senyora de l'imperi» (957). Més seriosament, l'Emperador, a diferència del que han dit els «cavallers ansians», mostra trobar-se realment traumatitzat pel truncament de la vida del fill. L'Emperador, tot seguit, aprofitant el tractament del tema de la mort del fill en casos de l'antiguitat, introdueix unes denses reflexions sobre la mort inexcusable (cap. 254; 960).⁷⁰

68. Cf. *Gènesi*, 1, 26: «Fem l'home a la nostra imatge»; 1, 28: «multipliqueu-vos»; i 2, 22: «...de la costella que havia pres a l'home...».

69. Vegeu l'oració de la comtessa de Varoic, que comentem més endavant (§ 6): «Vós sola fos digna de portar en lo vostre verge ventre nou mesos lo Rey de glòria!» (cap. 26; 143); en boca de la mateixa Plaerdemavida, referit de manera irreverent a Tirant: «Veni, senyor, digne de tota glòria!» (cap. 434; 1413). Es tracta d'una citació evangèlica que després veurem feta servir a *La Celestina*, actes IV i XVII (§ 9).

70. A partir de la troballa d'Aguilar (2001: 68), qui va descobrir els paral·lels amb uns relats del *Breviloqui* de Joan de Gal·les, procedents de Valeri Màxim, Hauf puntualitza que el propi text del Valeri Màxim d'Antoni Canals podria ser ací la font més directa de Martorell (2005: 960-61).

L'entrada de l'Emperador amb la seua dona ha permés el retrobament d'aquesta amb Hipòlit a soles (cap. 255; 962). Ella recela que la declaració anterior del jove no haja format part d'una mena de conspiració organitzada per «ton mestre Tirant». Hipòlit contesta aleshores apel·lant a la constància i «fermetat», amb paraules que va detectar Pujol que eren preses de les del Paris de l'*Heroida* XVI, i ja fetes servir abans al cap. 208 en boca de Tirant; i amb les expressions amargues d'Ènoe, a l'*Heroida* V, després de ser violada per Febus (rompre cabells, ungles, nafres...).⁷¹ Segueix el diàleg als caps. 256 i 257. Al primer, l'Emperadriu es fa de pregar, i li retrau al pretendent manca de perseverança, entre altres coses. Hipòlit contesta amb elogis desmesurats, comparant-la amb la deessa Venus, mereixedora de la poma d'or que va atorgar Paris.⁷² La resposta de l'Emperadriu al cap. 258 ha estat documentada perfectament per Pujol (2002a, 2002b) com basada en el model ovidià de la carta d'Helena (*Heroida* XVII) en defensa de l'honestedat. Una defensa que en boca de l'Emperadriu es tot el contrari, donat que, com diu Pujol, «no solament no rebutja, sinó que evidentment desitja» aquest tipus d'amor carnal. En fi, l'últim capítol preliminar (cap. 259), abans de la trobada definitiva (cap. 260), és: «Com Ypòlit obtés de la Emperadriu lo do que li demanava» (971). Hauf descriu molt bé la complexitat argumentativa teològica que s'estableix amb un correlat entre situació anímica d'Hipòlit i la situació dels condemnats a l'infern. Hipòlit diu sentir-se «benaventurat» si ella li fa que «senta yo aquesta glòria de aquest graciós do, si de la altesa vostra seré amat» (971). «Glòria» i «benaventurança» van associats. No oblidem que en un sentit religiós —i el més comú— la «glòria» és el cel o paradís on els «benaventurats» gaudeixen de la presència de Déu. Tanmateix, «benaventurat lit», serà adjectivat el tàlem de la unió carnal (cap. 262; 980); i «benaventurat deport» l'acte sexual (cap. 437; 1421).

4.7. Preparació de la visita: «los perills esdevenidors» de Píramus

Arribem al cap. 260, epicentre de tota la història entre l'Emperadriu i Hipòlit. Hem vist com, tot i la manca d'una suficient explicació psicològica, el jove cavaller té èxit inesperat en els seus objectius. Després d'haver sigut vençuda o convençuda dialècticament, l'Emperadriu consent que Hipòlit, que acaba de demostrar la poca validesa que per a ell tenen les lleis de l'amor cortés, es pugui considerar el seu amant. L'única motivació per «passar los límits de castedat» ha sigut, diu, la virtut i afabilitat de l'amant. L'única condició que li imposa és mantindre el secret per evitar l'escàndol i actuar atrevidament, sense pensar en «los perills sdevenidors», per tal d'aconseguir els seus objectius («si vols acabat delit atényer») i els d'ella («fet al plaer meu»)⁷³.

A les citades paraules de l'Emperadriu, porta oberta a l'acompliment dels desitjos carnals de tots dos, s'ha d'afegir una cita, fixada amb temps i lloc exactes, perquè l'ardit amant l'espere: aquella mateixa nit al terrat contigu a la seua cambra. L'expressió de la cita dona claus per a reconèixer i esbrinar una de les fonts o *hipotextos* (la base mitològica pagana) del capítol:

71. Vegeu Pujol (2002a: 133) i Hauf (2005: 963).

72. Martorell coneixia *Lo johí de Paris* de Roís de Corella (Martos, 2001: 289-313), tot i que no fa servir ací aquesta font. Però Hauf pensa que la visió moral de Corella, condemnant els servidors de Venus, podria donar una possible doble lectura al suposat elogi d'Hipòlit magnificant les qualitats de la dona.

73. Martorell: «La tua molta virtut e condició afable me força *passar los límits de castedat*, per veure't digne de ésser amat. E si ab juraments dignes de fe me faràs segura que no u sabrà lo emperador ni altri per report de la tua lengua, elegeix tot lo que placent te sia. E si vols acabat delit atényer, no penses los *perills sdevenidors*, car seria cruel seguretat, si lo contrari-s seguia, en veure'm en perill, dolor e carregosa difamació, e la vida mia, que no seria prou segura. Emperò jo confie de la tua molta virtut que tot serà's *fet al plaer meu*» (2005: 973).

E faràs axí: que *en la callada nit, qui dóna aleujament als treballs e repòs a totes les creatures, sies cert d'esperar-me en aquell terrat prop la mia cambra. E si y véns, no tingues sperança dubtosa, car yo, qui en strem te ame, no faré tarda la mia venguda, si ja la mort no m'o tolia.* (cap. 260; 973)



Fig. 16. Píramus i Tisbe. Boccaccio, *De mulieribus claris*⁷⁴

A la *Lamentació de Píramus e Tisbe*, Píramus no vol posar en perill —«los esdevenidors perills»— la vida de l'estimada, però Tisbe l'anima a trencar les barreres de l'obediència filial. L'Emperadriu farà el mateix amb els obstacles de la fidelitat conjugal. Quan l'Emperadriu li diu a Hipòlit que no pensi en «los perills sdevenidors», i li proposa trobar-se tots dos —«en la callada nit, qui dóna aleujament als treballs e repòs a totes les creatures, sies cert d'esperar-me en aquell terrat prop de ma cambra»—, ha pres les paraules i el sentit de desafiament que tenia l'ordre, de la invitació de Tisbe a Píramus per trobar-se tots dos il·lícitament, sense por de «los esdevenidors perills», al bosc i de nit: «en aquell temps que lo plaent dormir, alleujant los treballs, dóna repòs a totes les criatures». La «callada nit» (Martorell) o el «temps de lo plaent dormir» (Corella) serà el moment de la cita, en tots dos casos secreta i il·legal. També la «flaquea d'ànimo» que sobrevé a Hipòlit quan pensa en tots els perills, vindria de la mateixa expressió en boca de Tisbe.⁷⁵

Ja coneixem el desenllaç fatal, «desastrat» ('desastrós'), com se'n deia, d'aquesta història clàssica (Fig. 16).⁷⁶ Tanmateix, no s'ha insistit gaire en el fet que la història també va poder ser tractada per la literatura medieval amb bones dosis d'humor; així com tampoc s'ha remarcat que,

74. Boccaccio, *De mulieribus claris*, trad. Heinrich Steinhöwel, Ulm, Johannes Zainer, 1474, f. [c]5v.

75. La font de la *Lamentació* la va indicar en primer lloc Hauf (1993b: 84-86); a continuació, la va subratllar Martos (2001: 195), en la seua edició de les *Proses mitològiques* de Corella; i després la va ratificar Hauf (2005: 975).

76. Calisto, en un dels primers diàlegs amb el seu criat Sempronio, a *La Celestina* (auto 1), al·ludeix a tots dos personatges, resant perquè el cor de Melibea (o del seu pare, Pleberio) «no envíe el espíritu perdido con el del *desastrado* Píramo y de la desdichada Tisbe». «Desastrado» és participi actiu: 'que causa un desastre', mentre que Tisbe es víctima d'aquest ('desgraciada', 'malastruga', 'infausta'). «Desastrada» és adjectivada la fortuna de Tirant en determinat moment: «Pensava en la trista e desastrada fortuna que en la persona de Tirant s'era seguida» (cap. 221). I «desastrada» és la mort de Jesús per a Isabel de Villena: «Portant-li tan cruel nova de la mort tan desastrada del seu fill» (*Vita Christi*, cap. 171).

com va estudiar Panofsky, els personatges pogueren ser assimilats també als de Crist i l'ànima humana.⁷⁷ En qualsevol cas, el relat mitològic, amb l'activa i coratjosa posició que hi adopta Tisbe (i que la conduirà al remat a la mort), pot servir-nos per a tractar d'esbrinar algunes parts de la base retòrica de l'episodi. Ara bé, tot i que és essencial, aquesta base no és l'única, com podrem comprovar tot seguit.

II. EL LLIT HONEST I L'ORACIÓ DEVOTA

5. El llit de l'Emperadriu i els llits de les Anunciacions a l'art figuratiu

L'Emperadriu espera l'arribada pactada d'Hipòlit i prepara amb cura la cambra i un llit que hi oficiarà com a tàlem nupcial (§ 6). El llit té, sens dubte, un protagonisme essencial en tot l'episodi: des dels preparatius de la visita del «galant» (com és anomenat dues vegades l'amant) fins al compliment dels fets. Ripoll, quan estudia el mobiliari del *Tirant*, especificant-ne el tema dels llits, remarca que Martorell «fa despesa de les seves millors descripcions per enaltir-los».⁷⁸ Efectivament, són «molts e molt ricament abillats» (cap. 55). Així, les tendes dels quatre nobles de les festes d'Anglaterra (els reis de Frisa i Apol·lònia i els ducs de Burgunya i Bavera) tenien quatre llits i «en cascun *lit* hi havia còceres [= 'vànoves', 'cobertors'] e matalafs ['matalassos'], e los papallons eren de brocat verd, la forradura ['folradura'] dins era de setí carmesí, tots brodat d'orfebreria ab molts batents que penjaven, e com gens de vent feia tots se menejaven» (cap. 58).

En la famosa seqüència del primer encontre i descobriment del cos de Carmesina (cap. 117), Tirant descriu altre «papalló», és a dir el dosser plegadís que aixoplugava el llit (com els que hem vist a les Figs. 11, 12 i 13). Dins d'aquest «papalló tot negre», veu «un *lit* ab cortines negres», on reposa la princesa Carmesina «descordada». I quan mor Tirant, li fan un cadafal alt i gran, «e sobre lo cadafal hun gran *lit* de parament molt noblement emparamentat de draps d'or ab son bell cortinatge del drap mateix...» (cap. 471). I el mateix succeeix quan en fan altre per a l'Emperador: «son bell *lit* encortinat e tot emparamentat de draps d'or molt singulars, segons tal senyor era merexedor» (cap. 479).⁷⁹

La composició escènica de la iconografia de l'Anunciació havia sigut molt més sobria durant pràcticament tota l'Alta Edat Mitjana, no havia mostrat encara cap llit i no va canviar essencial-

77. Miñano (2019) estudia aquesta faceta d'«espill perfecte» del tractament del mite, tot centrant-se en la literatura francesa medieval. Així, conclou: «El personaje de Tisbe se suele así desmarcar del de Píramo: su carácter es más complejo y contradictorio, pasa de la duda a la determinación absoluta, del humor a la angustia, tiene un mayor relieve erótico, no manifiesta claros signos de arrepentimiento ante la muerte de Píramo, etc.» (418).

78. Ripoll: «El darrer, el llit de parament, era el moble principal de la casa. Servia, sobretot, a més de la seva funció òbvia de dormir-hi, per fer exhibició de l'aixovar tèxtil, una manera de demostrar el vigor econòmic de la família. No se n'ha conservat cap, precisament, per això: la part corresponent a la fusta era una simple carcassa de suport, segurament de factura basta, amagada a sota de tot el desplegament luxós de les teles. La iconografia pictòrica que ens ha quedat així ens ho demostra, i és d'acord comú i general entre tots els historiadors de la matèria. Podien ser amb dosser horitzontal o, més tard, sembla que per influència francesa, amb forma de tenda» (2007: 8). Vegeu també l'estudi d'Ágreda Pino (2017) per als paraments del llit als segles xv i xvi.

79. Ripoll en dona més exemples: «Martorell fa despesa de les seves millors descripcions per enaltir-los [els llits]: “molts e molt ricament abillats”; “de setí carmesí tots brodat d'orfebreria ab molts batents que penjaven”; “ab brial de setí negre”; “ab son bell encortinat e tot emparamentat de draps d'or molt singulars”» (2007: 11).

ment fins al segle XIV: com ja havíem comentat, dos protagonistes en diàleg —diàleg mut—, l'arcàngel Gabriel i la Mare de Déu, i absència gairebé total d'elements escenogràfics, reduïts a algun moble senzill (seient, reclinatori) o a algun esbós arquitectònic de casa o poble; personatges retallats sobre un rerefons de color homogeni (en els frescos) o de pa d'or (en els retaules).⁸⁰

Aquest programa iconogràfic experimentarà una profunda evolució, tot incorporant al llarg dels segles XIV i XV abundants i nous components formals, la simbologia dels quals han destacat i analitzat els historiadors de l'art i de la religió.⁸¹ Entre aquests nous elements figuratius destaca, com un dels més eloqüents i ple de significats dogmàtics, el llit. Un llit farcit de contingut mariològic, però també carregat de referències a la quotidianitat domèstica dels fidels cristians, que, tanmateix, ha passat desapercebut per a molts iconògrafs i historiadors de l'art, els quals sovint l'han interpretat o considerat com un mer detall compositiu o decoratiu, sense valor significatiu rellevant.

Les representacions artístiques es van anar enriquint progressivament amb més elements i mobiliari, fins arribar a una complexitat extrema durant aquests segles XIV i XV, quan l'escena es va estructurar com un quadre o episodi realista amb personatges en acció i expressió de moviment. Els pintors fixaven el desenvolupament d'una mena de petita representació teatral, tan transcendent que calia repetir-la una vegada i una altra. Era aquesta una representació ja molt més sofisticada, davant uns plànols sovint exteriors i llunyans (paisatge, vida urbana), i interiors, propers, de casa o palau, amb mobles, estris domèstics, objectes quotidians, roba, etc. Tot conferint a les pintures dramatisme, versemblança, perspectiva i profunditat artística (espacial), històrica (temporal) i doctrinal (exegètica). Una sèrie de detalls narratius, a més del diàleg entre Gabriel i Maria, com ara el feix de raigs de llum que baixa amb el colom de l'Esperit Sant cap a Maria, o descriptius, com la tija de lliris (en gerra o ram), el llibre obert (d'oracions o profecies), la casa (senzilla, palau o temple), el llit amb paraments, etc., es repeteixen, perquè van carregats sempre d'un simbolisme implícit.

Nombrosos artistes de diversos regnes europeus —italians, flamencs, alemanys, francesos, peninsulars— inclouen, efectivament, a les seues imatges de l'*Anunciació* dels segles XIV i XV, aquest llit generalment gran i ornat, en positura destacada, ubicat per darrere, però sovint fet servir com a enllaç visual entre l'àngel i Maria. Es tracta de pintors en molts casos notabilíssims, italians del *Trecento*, *Quattrocento* i inicis del *Cinquecento* (Gentile da Fabriano, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli), flamencs (Roger van der Weyden, Hans Memling) o catalans (Pere Serra). La presència d'aquest tàlem no es pot considerar una mera casualitat o una circumstància banal, ni tampoc un afegit ornamental sense valor intrínsec, és a dir, un simple caprici de l'artista, sinó que manifesta la constatació d'un símbol ple de profunds significats doctrinals. Un símbol conegut pels programadors de les imatges i en molts casos pels mateixos pintors, sostingut des d'una tradició dogmàtica sòlida i multiseular, consolidada i confirmada pels pares de l'Església

80. Segueix bàsicament els articles de Salvador González (2012, 2019, 2020a, 2020b, 2020c i 2021).

81. Vegeu, a partir de l'article fundacional clàssic sobre la iconografia de l'*Anunciació* de Robb (1936), o del llibre —centrat ja en l'art hispànic— de Trens (1946), els més recents treballs de Manca (1991), Von Rohr Scaff (2002), Rodríguez Peinado (2014), Miles (2014 i 2020), Kraemer D'Annunzio (2018), entre altres. Waller (2015), per exemple, en la seua obra dedicada al tractament cultural del tema de l'*Anunciació* fins a la Il·lustració, integra les plasmacions iconogràfiques dins d'un procés de transmissió més ampli i complex.

llatins i greco-orientals.⁸² No cal dir que Martorell va poder conèixer alguns d'aquests quadres a València, a Barcelona o Saragossa, o a Itàlia.

Els pares de l'Església i teòlegs greco-orientals i occidentals, des del segle III, van interpretar dogmàticament i aplicaren la seua exegesi als passatges i mots evangèlics al voltant de l'Encarnació de Maria a l'Anunciació, fent servir mots com *thalamus*, *sponsus*, *sponsa* o d'altres al·lusius a la convivència matrimonial. En llatí, en efecte, el mot *thalamus* vol dir «tàlem» o «llit nupcial» (o simplement «llit»), però també «cambra» o «habitació nupcial», és a dir, recinte on es troba aquest «tàlem». A la llum d'aquestes interpretacions, cristològiques i mariològiques, el llit es revela com un símbol de l'encarnació sobrenatural del Fill de Déu en el ventre de la Verge i de la maternitat divina virginal de Maria, dogmes i nuclis doctrinals del cristianisme condensats a l'episodi de l'Anunciació. No només el llit, sinó la cambra o alcova on es troba el llit es fa expressió metafòrica de l'Encarnació.

Cronològicament, la primera Anunciació amb la presència del llit que trobem és *L'Anunciació* que Barna da Siena va pintar cap a l'any 1340 a la Collegiata di Santa Maria Assunta a San Gimignano (Fig. 17).⁸³ Al fons, a través de les cortines (una d'elles correguda) es percep clarament el llit de Maria. El llit és l'únic moble de l'escenografia (excepte la tauleta al costat de la Mare de Déu). El moble compta amb un protagonisme especial, donat que ocupa tot l'espai de darrere, en una posició central i com a enllaç entre Gabriel i Maria. A més a més, sembla curiós que a la dreta es mostre un espai diferent, una estreta sala on una nena asseguda en terra fila la llana amb un fus (potser de tòrcer). Aquesta filadora, habitualment anomenada «intrusa», es presenta com una tafanera, apropant l'orella a la paret mitgera, és a dir espiant el diàleg que té lloc a la sala principal. L'antecedent d'aquesta «intrusa» es troba a *L'Anunciació a santa Anna* de Giotto, a la capella Scrovegni d'Assís (c. 1305), on apareix la nena filant, exemplificant amb la seua senzillesa —se sol interpretar— la presència i integració del poble dins de l'acte miraculós. Potser no escodrinya, sinó que simplement hi és, apartada del protagonisme incontestable de Maria, però no exclosa de l'anunci. Al fresc de Giotto ja es troba el llit com a símbol també de la concepció i prefiguració de l'encarnació posterior de Crist en Maria.

82. Com Salvador González aclareix, no cal suposar que tots els pintors que encarnaven un llit en les seues Anunciacions tenien una cultura teològica tan depurada com per poder «arrelar» iconogràficament als textos o les tesis dels Pares de l'Església el símbol del llit que van pintar. L'artista que rebia l'encàrrec comptava gairebé sempre amb un programador iconogràfic que li dictava les directrius conceptuals per representar diversos temes i, en aquest cas, un tema marià.

83. Segons altres historiadors de l'art, l'artífex seria Lippo Memmi. En aquest fresc la casa de Natzaret apareix reduïda a una habitació senzilla i pobre, emmarcada per una arquitectura esquemàtica. A l'esquerra de l'escena, apareix un porxo on es troba l'arcàngel, però a la dreta la simetria clàssica d'espais dedicats a la parella Gabriel/Maria es contrapesa amb el dibuix d'aquesta sala de la dreta amb la nena. Salvador González (2019: 50; 2021: 83-84): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barna_Da_Siena_-_The_Anunciation_-_WGA01280.jpg>.

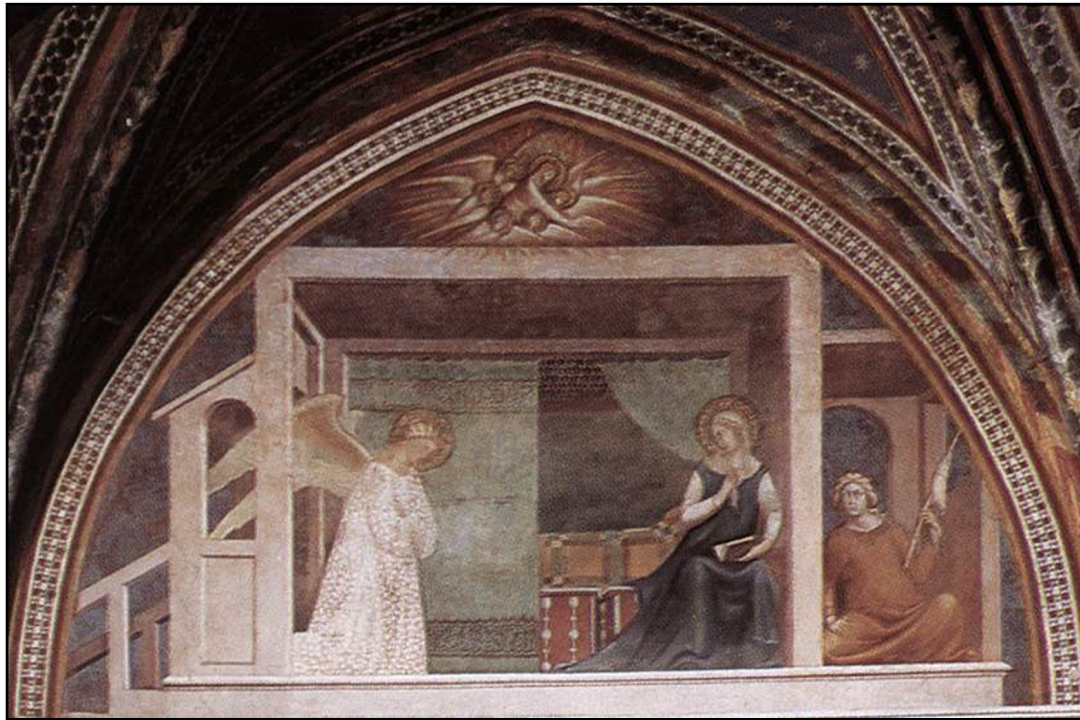


Fig. 17. Barna da Siena, *Anunciació* (c. 1340)

Totes dues joves, significativament ubicades al marge, al costat de l'embà o paret de l'escena central, ens fan recordar episodis d'espionatge, de vegades de nenes curioses i impertinents, il·lustrats en alguna comèdia de Plaute,⁸⁴ o en alguna edició de *La Celestina*, hereva gràfica d'aquesta tradició de comèdia il·lustrada.⁸⁵ En *Tirant*, primer, la nit de les «bodes sordes», Plaerdemavida, com aquestes «intruses» de la pintura, observa d'amagat per un forat de la porta la cerimònia amorosa que té lloc a l'interior de l'habitació contigua (cap. 163); i segon, com veurem més endavant, l'Emperadriu va a la porta de la cambra, com la filadora del fresc de Barna da Siena, per a comprovar si ve algú, i espia «per una poqueta fenella que a la porta era» (cap. 262).⁸⁶

En la taula central del *Polittico dell'Annunciazione*, c. 1380-1385, de la Galleria dell'Accademia de Florència, Giovanni del Biondo proposa una aproximació compositiva i narrativa similar a l'anterior, amb un llit, cobert amb un cobertor vermell, que es pot veure a través d'unes cortines brodades amb elegants dibuixos geomètrics, mig obertes al fons de la sala on es troba la Verge.⁸⁷

84. En concret, la d'*Els bessons (Meneachmi)*. Vegeu Plautus, *Zwo Comedien des synn reichen poeten Plauti nämlich in Menechmo un[d] Bachide*, Augsburg [Sigmund Grimm und Marx Wirsung], 1518, fol. B iii: <https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ160315203>.

85. Em referisc al moment de *La Celestina*, a l'acte XVI, quan Lucrecia i Melibea escolten des de fora la conversa entre Alisa i Pleberio, inconscients dels amors de la seua filla, al voltant del seu futur matrimonial. Il·lustrat en algunes edicions, com ara les de Saragossa, 1545, Valladolid, 1561, i Anvers, 1616.

86. «[L'Emperadriu] anà a la porta de la cambra per escoltar si sentiria gent d'armes o altre indici de mal, e véu, per una poqueta fenella que en la porta era, a l'Emperador e als metges qui del seu mal disputaven, e així hagué plena notícia que lo fet no era res» (cap. 262). La «fenella» és una escletxa, obertura llarga i estreta.

87. Cf. Salvador González (2019: 50-51; y 2020a: 14-15). El pintor presenta a Gabriel agenollat, en el moment de fer una reverència respectuosa i plegar els braços sobre el pit en senyal d'arribar en pau. Asseguda a la sala d'estar, Maria intenta tapar-se el pit pudorosament amb la mà dreta, mentre amb l'esquerra sosté el llibre d'oracions tancat a la falda, com si l'oració haguera estat interrompuda per la

Malgrat l'aparença de nau d'església que té l'*Anunciació* de Tommaso dal Mazza (c. 1390), hui al Paul Getty Museum de Los Angeles, la sala de la casa on és Maria ha de ser la seua cambra nupcial, si parem esment al llit —entre Gabriel i Maria, formant un espai amb funció compositiva però també simbòlica—, amb un cobertor vermell que es veu a través de l'obertura de la porta.⁸⁸

De Pere Serra, pintor actiu a Catalunya entre 1357 i 1406, es coneixen dues *Anunciacions*, i n'hi ha una tercera d'atribució probable. La primera, una taula que forma part del *Retaule del Sant Esperit* (c. 1394) de la Col·legiata de Santa Maria de Manresa, recull un recinte minúscul reduït a la cambra nupcial, ocupat per un enorme llit també de color vermell.⁸⁹ L'autor intel·lectual, que en coneix el valor significatiu, li atorga un enorme protagonisme, perquè ompli un gran espai i manté una estreta proximitat i continuïtat —gairebé identificació— amb Maria. A la segona *Anunciació* que es coneix de Pere Serra, c. 1400-1405, hui a la Pinacoteca di Brera de Milà,⁹⁰ li atorga encara més importància al llit que els pintors italians anteriors. L'hem comentada en la primera part de l'article (§ 1). Pel que fa a la tercera, atribuïda a un mestre anònim, però identificat amb el mateix Pere Serra o el seu germà Jaume Serra, és una peça del *Retaule de la Mare de Déu* de Sixena (entre 1367 i 1381). Procedent del monestir de Sixena (Osca), actualment es troba al Museu Nacional d'Art de Catalunya. El llit sobreix sempre a l'escena.⁹¹

Pietro di Miniato pinta al fresc, a la façana posterior de Santa Maria Novella de Florència, una *Anunciació* (1390-1399), i ho fa segons una narrativa força original, on destaca el dormitori al centre de la part inferior de l'escena, la porta oberta del qual mostra el llit vermell a través de les cortines blanques mig obertes que protegeixen la seua intimitat.⁹² Giovanni dal Ponte (o el mestre de l'*Anunciació* de Brozzi), en l'*Annunciazione tra ss. Eustachio e Antonio Abate* (c. 1400-1420),

irrupció inesperada de l'arcàngel. A la part superior del quadre, envoltat per una cohort d'àngels, Déu Pare emet un feix de llum (símbol del Déu Fill) cap a Maria. A mig camí el feix es fa Esperit Sant, que vola en forma de colom blanc: <https://it.wikipedia.org/wiki/Polittico_con_l%27Annunciazione_e_santi#/media/File:Giovanni_del_biondo,_polittico_dell%E2%80%99annunciazione.jpg>. El llit és al centre de l'escena i, com a enllaç entre Gabriel i Maria, representa una metàfora visual capaç d'il·lustrar els significats dogmàtics i revelar la metàfora textual del *thalamus Dei*. La dualitat «metàfora visual» / «metàfora textual» és emprada sistemàticament per Salvador González per expressar la reciprocitat i el transvasament entre imatges figuratives i textos religiosos.

88. El pintor prefereix situar l'esdeveniment dins d'un edifici amb característiques de temple: la fornícula o capella on s'assenta la Verge, i sobretot l'aspecte de nau d'església, amb grans finestrals i la façana coronada per un frontó amb pinacles. Agenollat a l'exterior d'aquella estranya «casa/temple», Gabriel, amb una tija de lliris a la mà esquerra, beneeix Maria amb la dreta mentre assenyala el colom de l'Esperit Sant, que vola cap a Maria. Gabriel llança el missatge *Ave Maria, gratia plena*, visible. Maria, que pregava amb el llibre que sosté als genolls, rep amb submissió aquest missatge de l'àngel que li comunica el pla de l'Altíssim, que levita a la vora superior esquerra del panell. Cf. Salvador González (2020b: 84-85): <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/579/tommaso-del-mazza-the-annunciation-italian-about-1390-1395/>>.

89. Cf. Salvador González (2020b: 85). Vegeu la imatge: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Retaule_de_l%27Esperit_Sant-Manresa#/media/File:060_Santa_Maria_de_Manresa,_retaule_de_l'Esperit_Sant,_caselles_del_costat_esquerre.jpg>.

90. Cf. Salvador González (2019: 51-52; 2020: 16-17). Vegeu la imatge: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Anunciaci%C3%B3n_por_Pere_Serra.jpg>.

91. Si es compara amb la taula primera comentada, el *Retaule del Sant Esperit* del mateix Pere Serra, apreciem clarament el paregut en la composició de l'escena, en aquest cas amb una més rica ornamentació. És molt curiós que el feix que llança la figura de Déu i es converteix en colom de l'Esperit Sant siga pràcticament igual que el feix (garba o tija) de lliris: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Retaulo_de_la_Virgen_\(Sigena\)#/media/Archivo:Jaume_Serra_-_Altarpiece_of_the_Virgin_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Retaulo_de_la_Virgen_(Sigena)#/media/Archivo:Jaume_Serra_-_Altarpiece_of_the_Virgin_-_Google_Art_Project.jpg)>.

92. El llit al centre sens dubte serveix d'enllaç entre el missatger celestial i el destinatari del missatge diví. El pintor col·loca, com era d'esperar, la Mare de Déu a l'interior de la casa, situa excepcionalment l'àngel fora de la casa davant la seua porta tancada (*porta clausa*). Amb aquest petit detall, ens aclareix Salvador González (2020c), l'autor intel·lectual d'aquest fresc oferiria una «metàfora visual» per a la interpretació patristica de la d'Ezequiel com a símbol de la maternitat divina virginal de Maria i de la concepció/encarnació sobrenatural de Déu Fill fet home en el ventre de la Verge. Cf. per al fresc de Miniato, Salvador González (2020b: 86). Vegeu: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_di_miniato,_annunciazione_e_altre_storie_di_ges%C3%B9,_1390-1420_ca._01.JPG>.

de l'Església de Sant'Andrea, al Museu d'Arte Sacra de San Donnino de Florència, redueix la casa de Maria o la identifica amb una única habitació, ocupada per un gran llit totalment roig. Aquest llit nupcial funciona, com sempre, com un enllaç o connexió entre l'àngel agenollat i la Mare de Déu asseguda, i és pintat de vermell, color simbòlic, com la major part dels llits en aquest tema, i serveix d'imatge, doncs, per a la «metàfora textual» del *thalamus Dei*.⁹³

Coneixem dues Anunciacions de Bicci di Lorenzo. A la primera, l'*Annunciazione con committente, e santi*, c. 1420, al Convent de Fuligno de Florència, apareix igualment un llit gran, com a centre de l'habitació nupcial entrevista a través de les cortines tirades darrere de la sala principal.⁹⁴ La segona *Anunciación* (c. 1430), al Walters Art Museum de Baltimore, Maryland, presenta també, al bell mig del diàleg que mantenen Gabriel i Maria, el dormitori de la Verge, per la porta oberta del qual es veu el llit vermell.⁹⁵

Gentile da Fabriano imagina la seua *Anunciación* (c. 1423-1425), en la Pinacoteca Vaticana, dins d'un edifici —que podria correspondre tant a un palauet com al recinte d'una església— ple de detalls arquitectònics gòtics i geomètrics (arcs de mig punt, finestres lobulades, etc.).⁹⁶ Gabriel, en actitud de moviment, acaba de traspasar el llinard i amb les mans creuades al pit sembla iniciar el gest d'agenollar-se davant la Verge. Asseguda en un tron sobre un banc, Maria alça la mirada. Déu Pare li envia el feix fecundant de raigs de llum, amb el colom de l'Esperit Sant. Hom aprecia perfectament com la resplendor dels raigs incideix en el ventre de la Mare de Déu, fecundant-la a l'instant. Ho revela el gest de Maria, que expressa aquesta experiència de sentir-se fecundada amb les dues mans, amb un gest entranyable, com si fera «coveta» al voltant del seu ventre o abdomen que sembla ja bombat. Un llit amb cobertor de color roig, que de nou ocupa un lloc central, es pot albirar, gràcies a la cortina tirada a la porta del dormitori.

De Filippo Lippi coneixem dues *Anunciacions* amb presència del llit. A la primera (1445-1450), a la Galleria Doria-Pamphilj de Roma, destaca un gran llit vermell, protegit per una cortina clara i lluminosa, a la part superior esquerra del quadre.⁹⁷ La segona, *Anunciación amb donants* (1450),

93. L'àngel ensenya la mà dreta, portadora del missatge celestial de concepció/encarnació de Déu Fill en el ventre de Maria, i porta la tija de lliris a la mà esquerra. Cal recordar que alguns Pares de l'Església van interpretar aquest *talem Dei* com el ventre de la Verge en el qual Déu Fill va entrar a encarnar-se, mentre que altres Pares ho interpretaven com el cos o la naturalesa humana amb la qual Déu Fill es va casar per encarnar amb la naturalesa divina. Cf. Salvador González (2020a: 17). Vegeu la imatge: <https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Maestro_dell%27annunciazione_di_brozzi_forse_giovanni_dal_ponte_annunciazione_tra_i_ss_eustachio_e_antonio_abate_1400-20_ca_01.jpg>.

94. La imatge presenta tots dos protagonistes en col·locació invertida respecte a la més comuna (l'àngel a la dreta, i la Verge a l'esquerra); i a Maria, en lloc d'asseguda (com als quadres anteriors), agenollada davant d'un faristol. Salvador González (2019: 52; 2020a: 18) destaca com Bicci magnífica de nou el paper protagonista d'aquest llit nupcial —sempre vincle perfecte entre l'àngel i la Mare de Déu—, d'un roig vibrant i mida excepcional, que ompli gairebé completament el dormitori, raspallant el sostre i sense deixar espai a res més: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bicci_di_lorenzo_annunciazione_con_committente_e_santi_1420_ca_03.jpg>.

95. L'escena es plateja d'una manera relativament semblant a com ho va fer Tommaso del Mazza al seu quadre ja vist. També col·loca Gabriel agenollat a l'espai exterior, fora de la casa, on Maria asseguda interromp la pregària per l'arribada de l'àngel. Cf. Salvador González (2020b: 86). Vegeu la imatge: <<https://art.thewalters.org/detail/36492/the-annunciation-4/>>.

96. Cf. Salvador González (2019: 52; 2020a: 17-20). Vegeu la imatge: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_da_Fabriano_-_Annunciazione_-_WGA08546.jpg>.

97. El quadre inclou alguns detalls poc habituals, com invertir la posició dels dos protagonistes, col·locant l'àngel al costat dret i la Mare de Déu a l'esquerra; o la de duplicar la tija dels lliris, un a la mà de Gabriel, i el segon en un gerro a terra. Cf. Salvador González (2019: 56-57). Vegeu la imatge: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciazione,_Rome_-_Fra_Lippi.jpg?uselang=fr>.

a la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma, presenta, en un sumptuós palau,⁹⁸ el llit amb un preciós cobrellit de domàs, vermell i blanc, brodat molt delicadament (Fig. 18).



Fig. 18. Filippo Lippi, *Anunciació amb donants* (1450)

Interessa destacar, per la vinculació de Pisanello amb Alfons el Magnànim (les cèlebres medalles del rei d'Aragó són seues), la faceta pictòrica, amb una *Anunciació* amb la qual va contribuir al Monument fúnebre a Niccolò Brenzoni (c. 1426), per a la Chiesa de San Fermo Maggiore de Verona.⁹⁹ L'interior de l'habitació de la Mare de Déu es veu clarament darrere amb un llit daurat

98. El luxós palau renaixentista és ple de preciosos marbres policroms. Emmarcada a l'arc central i la galeria adovellada que comunica amb un jardí tancat (*hortus conclusus*) al fons, la Mare de Déu, dreta com un ciri, constitueix el centre físic de l'escena. L'àngel agenollat li regala la tija de lliris. Cf. Salvador González (2020b: 87). Vegeu la imatge: <https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_di_palazzo_Barberini#/media/File:Fra_Filippo_Lippi_011.jpg>.

99. No és inclosa per Salvador González a les seues anàlisis. Darrere de la part escultòrica del sepulcre (que signa Nanni di Bartolo), està la part pictòrica de Pisanello (seria un treball primerenc, el primer que coneixem que signa), amb dos templets laterals que hi componen un conjunt: Gabriel l'esquerra i Maria a la dreta. La Verge es troba dins d'un edifici gòtic, captada en el moment de la pregària i acompanyada pel detall quotidià d'un gosset davant, amb un ric collar, en simetria amb les colomes de la banda esquerra, davant Gabriel. Per a la imatge només de la part dreta, que correspon a la Verge: <https://it.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Niccol%C3%B2_Brenzoni#/media/File:Pisanello_monumento_a_Niccol%C3%B2_Brenzoni_02.jpg>.

amb coixins i una catifa oriental, i fins i tot es distingeix un tapís penjat amb una escena cortès. Dello Delli organitza la seua *Anunciació*, una escena del Retaule Major de la Catedral Vella de Salamanca, c. 1430-1450, dins d'un sofisticat palau.¹⁰⁰ Hi destaca un enorme llit al fons que es veu a través de l'entrada, oberta a la cambra nupcial. Fra Carnevale ubica l'escena de l'*Anunciació* (c. 1445-1450) que exhibeix l'Alte Pinakothek de Munic també dins d'un luxós palau renaixentista.¹⁰¹ Darrere de Maria, com és habitual, l'habitació nupcial, per la porta de la qual les cortines mig replegades del dosser permeten veure un llit amb cobertor roig i llençol blanc.

Francesco Pesellino, al díptic de la seua *Anunciació* (c. 1451-1453), a la Courtauld Institute of Art de la Universitat de Londres, presenta l'habitació nupcial amb la porta oberta, que deixa entreveure el seu llit vermell disposat visualment molt a prop, com per suggerir la mútua relació simbòlica entre la Verge i el tàlem.¹⁰² Sandro Botticelli compon la trobada de tots dos, a *L'Annunciazione di San Martino alla Scala* (1481), hui en la Galleria degli Uffizi de Florència, dins d'un luxós palau renaixentista de bonics pilars i paviment de marbre policrom.¹⁰³ El llit tampoc no és un simple detall compositiu, sinó un important element simbòlic. I Sebastiano Mainardi dibuixa el moment de l'*Anunciació* (1482), pintada al fresc a la lògia del Comune, Collegiata di San Gmignano, amb una disposició força inusual.¹⁰⁴ El llit vermell, no tan cridaner com altres examinats, s'albira per la porta oberta de la casa al fons, per darrere de la cortina oberta (Fig. 35; § 7).

Si passem als pintors flamencs, Rogier van der Weyden, en la seua magnífica *Anunciació*, al pannel central del *Tríptic de l'Anunciació* (1434-1435), que es conserva al Museu del Louvre, planteja

100. El palau es pinta amb perspectives forçades i incorrectes, però obert cap a l'exterior (cap als espectadors), i és clar, il·luminat i ple de detalls curiosíssims. L'escena ens recorda altres de gravats de llibres incunables o dels inicis del XVI, que representen visites d'un personatge a la casa d'altre (per exemple, Celestina a la casa de Melibea). L'àngel, després d'haver entrat (aparentment sense obrir la gran porta, tancada darrere ell), roman agenollat en un pati que sembla una mena de lògia porticada, on la Verge prega, també agenollada, davant un faristol molt elegant i original. Al quadre trobem detalls curiosos, de quotidianitat cridanera. Així, un nen i una dona contemplen l'escena de l'Anunci des d'un balcó superior; la dona mirant l'àngel i el nen mirant Déu Pare, que, levitant en les altures entre serafins, envia el raig de llum a l'orella de Maria (el motiu de la *conceptio per aurem* és estudiat específicament per Salvador González, 2015a). Cf. Salvador González (2020a: 20). Vegeu la imatge: <<https://www.artehistoria.com/es/obra/catedral-vieja-de-salamanca-retablo-2>>.

El conjunt del *Retaule* sencer resulta impressionant, amb tot el cicle de les vides de Maria i Jesús, com pot apreciar-se: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salamanca_retablo_catedral_vieja_lou.JPG>.

101. El palau, en aquest cas amb un escenari ampli i impressionant —nou columnes de capitells corintis en perspectiva— i amb mobiliari molt ric, s'obre a un jardí exuberant d'arbres alts i verticals. L'àngel Gabriel inicia el gest d'agenollar-se davant la Mare de Déu, mentre assenjala amb el dit que ella és l'elegida. Maria es mostra dempeus davant d'un reclinador, amb el seu llibre obert; abaixa el cap i els ulls amb modèstia i acceptació, mentre el colom del Sant Esperit baixa volant. Cf. Salvador González (2020a: 21). Per a la imatge: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Carnevale_-_The_Annunciation_-_WGA04250.jpg>.

102. Vegeu Fig. 37 (cf. § 7, on donem una explicació una mica més detinguda). Cf. Salvador González (2020a: 22). Vegeu la imatge: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_Stefano_Pesellino_-_The_Annunciation_-_WGA17368.jpg>. Davant d'aquesta presentació farcida de motius decoratius i simbòlics, destaca la imatge gairebé nua d'elements d'una altra *Anunciació* del mateix pintor, que es troba al Fine Art Museum de San Francisco: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pesellino,_annunciazione,_1445-50_ca.JPG>.

103. Vegeu Fig. 35 (cf. § 7). Cf. Salvador González (2020: 23-24). Vegeu la imatge: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Botticelli_-_Annunciazione%2C_1481_%28Uffizi%29.jpg>.

104. El pintor imagina que l'escena transcorre fora —davant— de la casa de la Mare de Déu, al bell mig d'una plaça ricament pavimentada i oberta totalment al paisatge. Maria hi apareix agenollada i compta darrere amb un estrany armari amb viandes, llibres i un rellotge d'arena, sobre el qual reposa una moderna llum o llàntia amb pantalla. Gabriel sosté una tija de lliris a la mà esquerra i apunta cap amunt amb el dit índex dret. Cf. Salvador González (2020a: 24). La taula de Mainardi ha sigut sovint atribuïda al seu cunyat, Domenico Ghirlandaio: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Ghirlandaio_-_Annunciation_-_WGA08776.jpg>.

l'escena en un ambient burgès refinadíssim (Fig. 19).¹⁰⁵ L'interior de la cambra és luxós, amb un mobiliari fi i ric, ple d'objectes i teixits elegantíssims. Però entre els mobles exquisits destaca un llit vermell, la intimitat del qual protegeix un baldaquí amb cortines igualment vermelles. El color intens, les enormes dimensions i la seua centralitat, enmig de la secció dreta de l'escena, darrere i en simetria amb Maria, com protegint-la, criden d'atenció de l'observador.

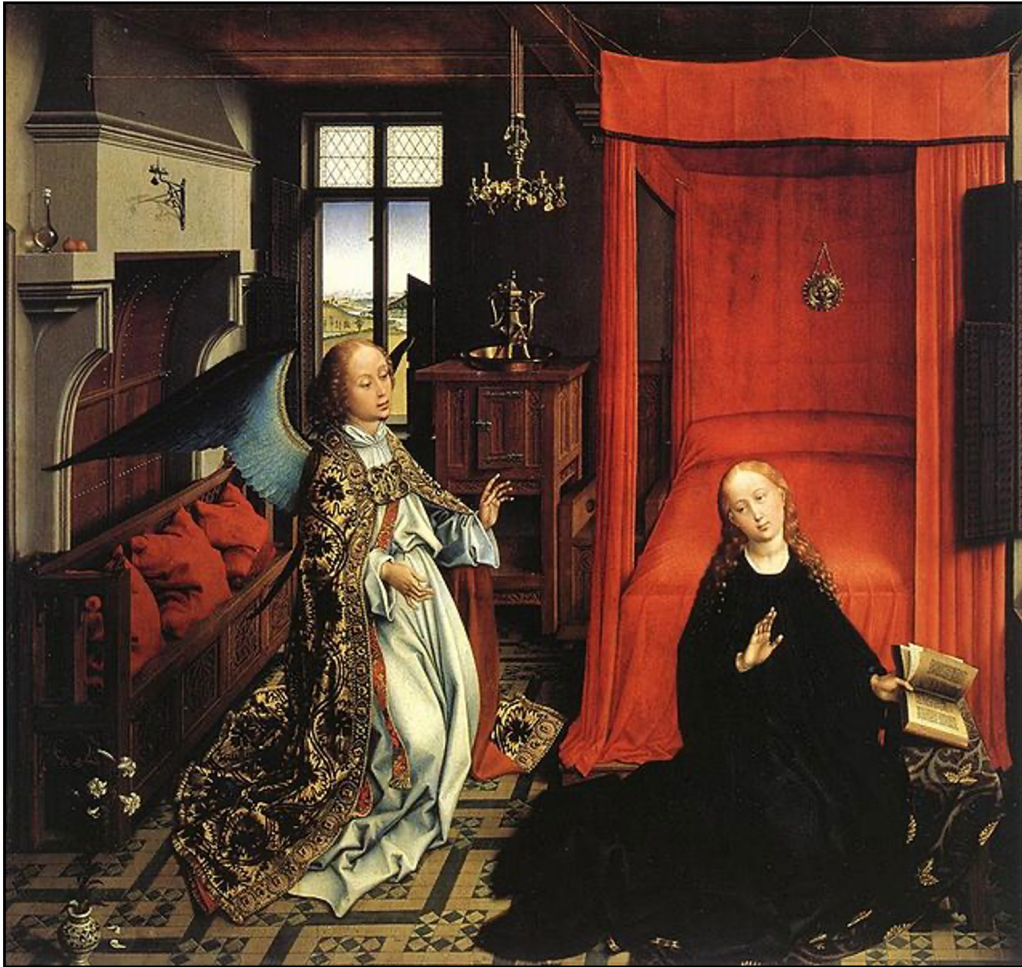


Fig. 19. Rogier van der Weyden, *Tríptic de l'Anunciació* (c. 1434) (panell central)

El mateix van der Weyden planeja una situació semblant a *L'Anunciació* del panell esquerre del *Retaule de l'Adoració dels Reis Mags* (c. 1455) per a l'altar major de l'església de Santa Columba a Colònia, que s'exposa hui a l'Alte Pinakothek de Munic. També en aquesta pintura col·loca un gran i luxós llit vermell, protegit per un dosser i cortines del mateix color, dins d'una sala d'estar (no un dormitori nupcial).¹⁰⁶

105. L'arcàngel, vestit de sacerdot amb una sumptuosa capa, s'acosta a la Mare de Déu, asseguda en pregària amb el seu llibre obert. Maria aixeca la mà dreta i inclinant el cap a un costat, amb un gest que expressa sorpresa i potser una mica de por: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_The_Annunciation_-_WGA25591.jpg>. Vegeu la imatge del *Tríptic* complet: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Annunciation_Triptych_-_WGA25590.jpg>.

106. Salvador González (2021: 87-88) insisteix en la idea que els grans finestrals i la porta amb accés directe des de l'exterior a la casa revelen que es tracta d'una sala d'estar, malgrat el que en diuen altres crítics: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_

L'anònim pintor flamenc de l'*Anunciació*, c. 1460, que exhibeix el Metropolitan Museum of Art de Nova York, presenta tota la sèrie d'elements previsibles ja descrits (Fig. 20).¹⁰⁷ Tanmateix, Salvador González en destaca la presentació força insòlita del llit de la Mare de Déu, perquè el llit verd apareix —i només el llit, no el dormitori— inexplicablement pla i com «incrustat» al bell mig de la paret, com si cobertor, dosser i cortines foren una prolongació en profunditat del mur. L'única explicació seria que, en donar al llit una posició tan impossible i un paper tan destacat, omplint la meitat de l'espai pictòric i en perfecta continuïtat/identificació amb la figura de Maria, l'autor intel·lectual d'aquest quadre volguera destacar els significats cristològics i mariològics del *thalamus Dei*.



Fig. 20. Anònim flamenc, *Anunciació* (c. 1490)

Un altre dels millors pintors flamencs, Hans Memling estructura la seua *Anunciació*, c. 1480-1489, hui al Metropolitan Museum de Nova York, de manera totalment original (Fig. 27).¹⁰⁸ El marc és l'habitació de Maria, luxosament equipada amb mobles elegants, enrajolada i ben il·lu-

van_der_Weyden_-_St_Columba_Altarpiece_(left_panel)_-_WGA25657.jpg>. Per al Tríptic complet: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tr%C3%ADptico_de_Santa_Columba,_Roger_van_der_Weyden.jpg>.

107. Salvador González (2021: 89). Vegeu la imatge: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436476>>.

108. Cf. Salvador González (2019: 58-59; 2020a: 25). Vegeu la imatge: <<https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/459055>>.

minada per finestres obertes. La seua llum permet apreciar els atifells quotidians (i simbòlics) damunt de l'armari, que comentarem a propòsit dels detalls de la cambra de l'Emperadriu: un vas d'aigua, un paquet de metxes i un candeler sense vela (§ 6). L'arcàngel Gabriel va vestit amb una capa magnífica, brodada en fils d'or. A la dreta, la Verge sembla que s'esvaeix, a punt del desmai, mentre dos àngels l'agafen i sostenen dreta.¹⁰⁹

El gran llit vermell es troba protegit en aquest cas per un baldaquí i cortines del mateix color. Es veu darrere de la Mare de Déu, en perfecta identificació —continuitat lineal i cromàtica— amb ella, que va vestida de blanc i amb els cabells rojos. Sobresurt el detall, habitual en altres pintures religioses, però també en il·lustracions i gravats de llits comuns, del sac del mateix color vermell que penja del dosser; un sac disposat per replegar les cortines, o format per les mateixes cortines, que en aquest cas representaria d'Encarnació. L'art flamenc va veure en aquest detall del sac, a més d'un punt de fugida, una solució per visualitzar l'estat embrionari de Crist, donades les similituds per poder suggerir la imatge d'una matriu.¹¹⁰

Gerard David planteja l'*Anunciació* (c. 1490), a l'Institut d'Art de Detroit, segons una disposició relativament convencional (Fig. 21).¹¹¹ L'habitació és luxosa, amb mobles senyoriais, i hi destaca un gran llit amb un elegant dosser i les cortines semi obertes. L'Esperit Sant, en la forma d'un colom blanc brillant, sobrevola Maria per fecundar-la sobrenaturalment.

109. Els crítics conjecturen que amb aquest suposat desmai i amb la forma inflada del ventre es podria potser haver volgut suggerir que ja estaria embarassada, després d'haver simplement acatat el pla de Déu. Vegeu una bona explicació en wikipedia: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Anunciaci%C3%B3n_\(Hans_Memling\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Anunciaci%C3%B3n_(Hans_Memling))>.

110. El Paràclit de l'Esperit Sant, en forma de colom i embolicat en un halo vermell, vola sobre el cap de Maria, amb el mateix contrast blanc-carmesí, retallant-se per sobre de la cortina del cap del llit, com per donar a entendre —diu Salvador González— que impregna «nupcialment» Maria, és a dir, la fecunda o prenya per aconseguir en el seu ventre virginal la concepció o encarnació sobrenatural de Déu Fill fet home.

111. Cf. Salvador González (2020a: 26). Vegeu la imatge: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_David_Annunziata.jpg>.



Fig. 21. Gerard David, *Anunciació* (c. 1490)

Pel que fa a artistes del regne de Castella, el Mestre de Sopetrán organitza l'*Anunciació* (c. 1470), al Museu del Prado, revertint la col·locació tradicional dels dos protagonistes de l'acte: situa a Gabriel a la dreta, iniciant el gest d'agenollament, mentre la Verge apareix agenollada a l'esquerra de la composició (Fig. 22).¹¹² Hi destaca, com sempre, el llit vermell luxós, cobert per un elegant dossier amb cortines verdes.

112. L'autor del quadre posa en escena l'episodi marià al saló de la Mare de Déu, amb elegant mobiliari, grans finestral oberts a l'exterior, paviment de rajoles policromades, i una gran llar de foc. Cf. Salvador González (2021: 89-90). Vegeu: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sopetran-anunciacion.jpg>>.



Fig. 22. Maestro de Sopetrán, *Anunciación* (c. 1470)

En conclusió, el repàs de tota aquesta selecció demostra que, a partir d'una tradició doctrinal multiseccular d'exegetes i teòlegs cristians, el llit té un destacat valor simbòlic-doctrinal com a metàfora de l'encarnació del Fill Déu sobrenatural en el ventre immaculat de Maria, i, per tant, també com a metàfora de la seua virginal maternitat. Quan va arribar el moment de plasmar figurativament el passatge evangèlic de l'Anunciació, la presència del llit a l'escena, si bé no va ser generalitzada ni obligatòria, sí que es va fer totalment necessària en algunes de les Anunciacions més reeixides dels millors pintors anteriors o coetanis a Martorell, tant flamencs, com italians

o hispànics. El moble del llit va haver d'incloure-s'hi per necessitats compositives i formals, per tal d'harmonitzar visualment objectes, espais i personatges de l'escena, però fonamentalment per necessitats conceptuals, per tal d'articular una visió més profunda i alhora propera del fet de l'Encarnació divina, en combinació amb altres elements o atifells simbòlics rics en significats dogmàtics, com ara la tija, ram o tall dels lliris, el raig de llum que ve de Déu Pare, el colom de l'Esperit Sant, la finestra travessada pel raig de llum, la gerra transparent amb aigua, etc. Eren objectes capaços d'il·lustrar i revelar metafòricament els respectius significats doctrinals, parts d'un conjunt o mosaic de peces intercanviables però no atzarosament triades. Aquesta amalgama compositiva d'elements quotidians afavoria l'aproximació mental de l'espectador a l'escenari d'un dels episodis més crucials dins del cristianisme. Maria es veia dins un recinte adient, sublimat, elegant o senzill, que podia correspondre a una alcova nupcial matrimonial o a una sala (amb la llar i altres mobles, el llit inclòs). Una escena que l'observador entenia i feia pròpia; una escena que ensenyava, adoctrinava i commovia.

6. El llit «benaventurat» i els atifells de la cambra nupcial

6.1. Els llits «honestos» i «benaventurats» del Tirant

«—¡Muyra lo traÿor que ab cautela e ab decepció és entrat en aquesta cambra per possehir lo goig de aquest *benaventurat lit!*», diu Eliseu quan sorprén els dos amants dormint plàcidament, «cansats de vetlar» després de l'agitada nit d'amor (cap. 262; 980).

El «benaventurat lit» de l'alcova de l'Emperadriu es fa metonímia d'una sexualitat que trenca els límits de la castedat, d'una de les maneres de practicar l'amor —la manera «viciosa»— i d'una de les definicions de dona «luxuriosa» que havia avançat Estefania (§ 2). Quan Estefania parla de les «tres maneres d'amor, ço és: virtuosa, profitosa e viciosa», en desenvolupar la tercera, introdueix el «*lit encortinat*» i «*los lançols bé perfumats*», en un context que resulta premonitori dels preparatius de l'Emperadriu:

La terça és *viciosa*, com la donzella ama lo gentilom o cavaller per son delit, lo qual fart de rahó ab les paraules molt affables que vida vos donen per un any, emperò, si d'allí avant passen e poden apleguar al *lit encortinat* e *los lançols bé perfumats*, e tota una nit de hivern poden star; tal amor com aquesta par molt millor que ninguna de les altres. (cap. 127; 527)

El llit cobra una presència aclaparadora al bell mig dels capítols que examinarem tot seguit. Primer, l'Emperadriu, mentre prepara la cambra per a l'estimat, tracta d'espantar la seua donzella Eliseu, al·ludint quasi críticament als racons del llit: «segons la disposició que-m sent, yo crech cercaré tots los racons del lit» (cap. 260; 974). Cercar que o per què? Què pot pretendre buscar o trobar entre tots els racons del llit? Diu després: «tot lo lit vull tenir per meu [...] car yo-m vull posar en lo lit» (974). La dona, presa dels desitjos, s'identifica amb el llit. Ella vol ser al llit i vol ocupar la totalitat del llit: el centre i cada racó. Abans del seu retrobament amb Hipòlit: «manà que perfumasen molt bé *lo lit* y en los llençols y en los cosins féu posar algàlia» (974). Després, dirà a Hipòlit: «anem *al lit*, e allí parlarem de altres negocis que aumentaran lo vostre *delit*...» (cap. 262; 979). I el narrador acotarà: «Lo galant la pres al braç e pujà-la en *lo lit*» (979). Eliseu, en fi, descobreix la parella: «Com se fon acostada *al lit*, véu hun home al costat de la emperadriu, qui tenia lo braç stés, e lo cap del galant sobre lo braç e la boca en la mamella» (979-980). És

aleshores quan Eliseu condemna el profanador del «*benaventurat lit*», que ha actuat amb premeditació i engany («cautela» i «decepció»). És la maledicció que ja hem vist: «—Muyra lo traïdor que ab cautela e ab decepció és entrat en aquesta cambra per possehir lo goig de aquest *benaventurat lit*» (980).

El llit «*benaventurat*», en el qual pensa la —encara— innocent Eliseu, seria un «llit honest», en el sentit que Carruthers (2000) i French *et alii* (2016) donen al *lectum honestum*. Carruthers (1992) estudia el tractat doctrinal domèstic de mitjans del xv, *Bonum lectum*, que proposava al·legòricament als lectors que ordenaren la seua ànima com una alcova escrupolosament neta i amb un *lectum honestum*.¹¹³ És el llit que simbolitza la unió de la parella a les cambres nobiliàries o burgeses, com la que mostra el *Retrat del matrimoni Arnolfini* (Fig. 24); però també el *thalamus Virginis* present a tantes alcoves de l'Anunciació com les que hem vist. Un «llit honest» seria, doncs, un llit 'decent', 'adient al decor moral'; o 'distingit', 'digne', és a dir, 'adient a l'estatus social'; o bé simplement 'ornat', 'adornat', que és com entenia el mot *honestus* en general la llatinitat (Carruthers, 1992).¹¹⁴ Però el llit «honest» pot ser també, irònicament, llit 'secret', espai reservat per futurs plaers i pot identificar-se —amb rima assonant— amb «delits»: «delits i llepolies» (amb delits delictius), que és com entén Plaerdemavida les «vies honestes» ('vies secretes') que mamprenen els «galants» en determinats moments. Ja ho hem vist: «E aquell qui més vies honestes, ço és secretes, de nit o de dia, per finestra, porta o terrat, hi porà entrar, aquell elles lo tenen per millor...» (cap. 233; 513) (§ 1). Perquè sembla, repetim, que Plaerdemavida, quan parla d'enamorats assaltadors que entren per «porta o terrat» com a «vies honestes» o «secretes», està pensant premonitòriament en l'entrada furtiva d'Hipòlit al cap. 260.

6.2. Els plaers dels sentits a la cambra: dolços, fruits, begudes i perfums

L'Emperadriu ha ordenat a Hipòlit esperar-la «en aquell terrat, prop la mia cambra». Però primer, per dissimular, acudeix a palau amb l'acompanyament de «totes les altres dames», a fer la visita de compromís a l'Emperador («—Anem a visitar lo emperador»), visita on s'atura ben poc («stigueren un poc solaçant»), perquè aviat «se levà amb la congoga de la nova amor qui la portava». Aleshores se'n va a la seua cambra i fa que els cambres canvien les cortines de ras de l'alcova per unes altres noves «de seda totes brodades». La falsa justificació per adobar-ho tot tan bé és que l'Emperador li ha dit que vol vindre; excusa que posa al descobert, és clar, l'excepcionalitat de les visites nocturnes del seu marit, i per tant la seua impotència senil: «—Lo emperador me ha dit que vol aquesta nit venir ací, e desig-li fer una poca de festa per ço com ha gran temps que no y és vengut». Aleshores, insisteix el narrador que encarregà «desfer tota la cambra e féu-la emparamentar tota de draps de brocat e de seda. Aprés féu molt bé perfumar la cambra e lo lit» (973).

113. Carruthers (2000) treballa la visió mnemotècnica de l'home medieval, que ja havia estudiat prèviament, al seu llibre sobre el paper de la memòria a l'Edat Mitjana (Carruthers, 1992) i aplica el sintagma *bonum lectum* a l'anàlisi exhaustiva de l'alcova («bed chamber») present a *The Book of the Duchess* de Chaucer. Per la seua banda, en un treball conjunt, French, Smith i Stanbury (2016) fan una excel·lent aproximació, abastant un ventall més ampli de textos, al tema d'aquest llit «honest» («honest bed»); exploren el llit com a objecte que projecta nocions d'estatus, aspiració social, decòrum i moralitat (tot això inclou el sentit polisèmic d'*honestus*) a l'Anglaterra medieval, tal com es descriu als testaments i relats familiars, i tal com evoquen nombroses imatges literàries i artístiques. La seua anàlisi inclou llits associats al cicle vital: al naixement i a l'herència, a les imatges de moribunds, etc.

114. L'adjectiu «honest» apareix també al *Tirant*, com sovint a la literatura romànica medieval, per qualificar altres substantius: «honest» o «honesta» (o «deshonesta») pot ser, per exemple, una paraula, una prèdica («pràtica») o conversa, una hora, un amor, un acte, una causa, una mort, etc.

Després de sopar, torna ràpidament a la cambra, «dient que lo cap li dolia». És un mal de cap fals, que encara força més l'equívoc i obliga a allargar i tibar la situació. Perquè s'hi presenta la donzella Eliseu, qui jugarà un paper molt més important que ara l'endemà de matí. Martorell és conscient que la donzella complirà un paper essencial aviat i per això la identifica clarament: «una donzella, que-s nomenava Elizeu». L'Emperadriu deixa que Eliseu cride els metges, amb l'excusa del mal de cap i amb la condició que no ho sàpia l'Emperador: «dóna orde que lo emperador no senta res perquè no-s scusàs de venir ací sta nit». Els metges arriben i li controlen el pols. El narrador omniscient no pot evitar fer un comentari de complicitat amb el lector: «tocaren-li lo polç, e trobaren-lo-y molt mogut per lo moviment que tenia, que s'esperava entrar en lliça de camp clos ab cavaller jove e dubtava la perillosa batalla» (974).

I és ara quan la novel·la posa en moviment el que havia sigut mera descripció d'objectes. Veu-rem en acció alguns dels estris que trobem meticulosament pintats —tot i que reveladors, sempre estàtics— a les alcoves dels quadres a partir del segle XIV. Podem imaginar i gaudir dels sentits imaginant-hi, com a les taules gòtiques —il·luminats per la llum dels candelers, dels canelobres o de les torxes—, no sols els colors dels vestits, de les estovalles, dels llençols o dels cobertors que s'adoben a la cambra de l'Emperadriu, sinó també els sabors d'uns dolços en capses o d'unes fruites damunt les lleixes, o dels licors, o de l'aigua dels gobells i gots. I dins d'aquest festí sensorial, no deixarem d'olorar el flaire dels perfums que ixen dels seus perfumers i escampen aromes agradabilíssims per tots els racons. Doncs bé, no cal gaire imaginació, donat que molts d'aquests estris i atifells —llençols, coixins, begudes, perfums...— apareixen dispersos entre altres capítols del *Tirant*, però concentrats en especial en aquestes dues o tres denses pàgines del cap. 260 i, a més a més, sempre envoltant el llit, en aquest cas un tàlem pompós i ben adobat que ho centra i presideix tot, com a la millor pintura gòtica amb representació de cambres.

Comencem per l'exotisme dels dolços, que serien els equivalents a les fruites (sovint exòtiques) de les alcoves medievals dels quadres ja identificats, com ara les pomes de Van der Weyden (Fig. 29), o que examinarem tot seguit, com les taronges de Van Eyck (Fig. 23).



Fig. 23. Jan van Eyck, *Retrat del matrimoni Arnolfini* (1434) (detall de les fruites)

Els metges, que hem comentat que acabaven d'arribar, li recepten a la dama «huns poch de canyamons confits ab hun got de malvesia», que «aleujar-vos han lo cap e faran-vos dormir».¹¹⁵ La llavor de cànem («canyamons», *cànnabis*), tot i que emprada medicinalment (com prescrivia Bernard de Gordon), si es mesclava amb la «malvesia» o malvasia produïa amb tota probabilitat uns ràpids efectes somnífers. Aquesta malvasia apareixia ja al cèlebre cap. 231, quan Carmesina, després del bany, fa «la col·lació, que fon un parell de perdius ab malvezia de Candia e après una dotzena de hous ab sucre e ab canyella. Après se posà en lo lit per dormir» (cap. 231; 897).¹¹⁶ Observem en aquests dos capítols la mateixa relació entre bon menjar, beguda i activitat sexual (en el cas de la Princesa, frustrada).¹¹⁷ Hauf introdueix molt oportunament, dins de la seua edició, per a il·lustrar aquest episodi del bany de Carmesina, una famosa taula de Hans Memling, *El bany de Betsabé* (c. 1480), una pintura que Martines (2018: 136-139) relaciona amb perspicàcia amb la *Tragèdia de Caldesa* i, per tant, amb uns referents molt suggeridors d'«espionatge» luxuriós i viciat. Així, cal fixar-se en els espies des de la galeria: el rei David i un acompanyant (Fig. 24). No serà casual que els crítics hagen proposat la influència de les Verges de Van der Weyden per donar filiació als trets delicadíssims del rostre de la donzella que acompanya la dona eixida del bany, i també a la seua roba.¹¹⁸

115. Baile (2009: 22-23) inclou aquests «confits» i d'altres dins el repertori d'aliments al *Tirant*; i García Marsilla (1993) explica l'ús d'aquests menjars luxosos dins els sistemes alimentaris de la València medieval.

116. També apareix al cap. 44, a les festes d'Anglaterra: «la col·lació de matí, gingibre verd ab malvasia; e açò fan per ço com la terra és molt freda». I al cap. 137: «molt bella col·lació de confits de sucre ab malvasia de Candia».

117. Naturalment, els tractats doctrinals, com il·lustra molt bé Hauf (2005: 899), quan comenta aquest darrer passatge, prevenien contra aquesta combinació perillosa.

118. Hans Memling, *El bany de Betsabé*, c. 1480 (Staatsgalerie, Stuttgart): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_009.jpg>. Memling és un dels pintors que fem servir per a alguns dels exemples de plasmació de la quotidianitat que oferim: observem al quadre els detalls del gosset, l'aiguamanil, la gerra, les sabatilles, etc. Aquesta relació es podria ampliar a la seqüència de Carmesina en el bany de *Tirant*, que ja suggeria Hauf, en afegir la reproducció de Memling com a il·lustració per aquest capítol. Martines (2018), a més, trau a col·lació la mirada de David i compara la relació entre David i Tirant en altres passatges de la novel·la.



L'Emperadriu respon amb malícia als possibles dobles sentits de les connotacions de «reposar» i cercar «los recons del lit»: «—Yo pens bé que serà molt poch lo meu dormir, per lo gran mal que sent, e molt menys lo *reposar*, car, segons la disposició que-m sent, yo crech cercaré tots *los recons del lit*» (974). Els metges insisteixen: «li digueren que no s'oblidàs los confits [de canyans] i aquells remullàs bé ab la malvasia, que gran bé li farien en *lo ventrell*» (974). La menció de «lo ventrell» no sembla innocent. També associa «ventrell» amb «malvasia» Jaume Roig, a l'*Espill*, quan parla de la beguina de Sogorb, que «quan se levava / aconsolava / lo seu ventrell

/ ab un gobell / de malvasia» (*Espill*, 4107-4111).¹¹⁹ L'Emperadriu fa que els metges se'n vagen, però segueix el seu consell, perquè li convé: «fon obedient, que una gran capsa se'n menjà après los remullà molt bé». Plaers gastronòmics afrodisíacs van units a plaers aromàtics.

Els particulars sobre el llit, amb paraments de brocat i seda, els llençols, els coixins, els perfums (l'algàlia), les begudes exquisides (la malvasia) són els equivalents de les minúcies que apareixen a les cambres del xv reflectides per la millor pintura del gòtic internacional. Aquests objectes, a més de ser utensilis d'ornamentació i signes d'opulència nobiliària o burgesa, són sovint significants plens de significats morals i religiosos.¹²⁰ Prenem l'exemple cèlebre del *Retrat del matrimoni Arnolfini* de Jan van Eyck (Fig. 26).

Els historiadors de l'art han estudiat les significacions de cada objecte acuradament disposat darrere o al voltant de la parella: el llit, per descomptat, que testimonia l'esposori; però, a més a més, l'espill (que revela personatges darrere i és envoltat per un marc amb deu escenes del Via Crucis), el rosari de cristalls, el gosset i les ja comentades taronges sota la finestra (signe de distinció i potser de fertilitat) (Fig. 23); les sandàlies de la dona (de cuir i amb la sivella metàl·lica, *à la mode*) i de l'home, i l'estora de procedència oriental (turca); la llum de braços penjada del sostre (amb una sola vela) i la talla menuda de santa Margarida o santa Marta (dominant el drac) al capçal del llit; etc. Tot això sense fer esment dels detalls de vestits o ornaments de la parella (Figs. 25 i 26).



Fig. 25. Jan van Eyck, *Retrat del matrimoni Arnolfini* (1434) (detalls de Fig. 26)

119. Segueix l'edició de Carré (2006).

120. Vegeu García Marsilla (2001) per a aquestes i altres imatges de cultura material i cultura visual a les llars de la València de l'època.



Fig. 26. Jan van Eyck, *Retrat del matrimoni Arnolfini* (1434)



Fig. 27. Hans Memling, *Anunciació* (c. 1480)

No cal dir que aquest quadre representa, com va estudiar Panofsky (1953), la incorporació a la pintura medieval del món quotidià burgès, amb els signes representatius de la mentalitat d'una classe social que es vol veure reflectida artísticament. Però aquest ambient d'habitació burgesa és adaptat al seu voltant per la pintura religiosa més avançada, permeable al tarannà d'humanització de molts aspectes de la interiorització de la devoció a la tardor medieval. A l'*Anunciació* de Hans Memling (c. 1480-1489) (Fig. 27), abans ja descrita dins del context de la pintura flamenca, més tardana que la pintura de van Eyck, però amb elements quotidians més propers als de la cambra de l'Emperadriu del *Tirant*, ens trobem, com al *Retrat del matrimoni Arnolfini*, amb minúcies meticulosament disposades —igualment ben estudiades pel seu simbolisme religiós—, com ara el flascó

d'aigua clara que reflecteix la creu dels llistons de la finestra (puresa de la Verge que acull a Crist), el paquet de metxes sense flama i el candeler sense vela (obscuritat al món abans de la *Nativitas Christi*), tots tres damunt un petit armari. I a la dreta, en un pla davanter, detectem el sac «carmesí» per a les cortines (símbol de l'Encarnació, que també hi és al quadre dels Arnolfini) (Fig. 28).



Fig. 28. Hans Memling, *Anunciació* (detall de Fig. 27)

Alguns d'aquests components es poden trobar inserits dins del quadre d'*El bany de Betsabé* de Hemling, que havíem tret a col·lació a propòsit del bany de Carmesina: el gosset i les sabatilles soltes; la gerra i el plat; el moble de fusta del bany, que sembla un llit, cobert per un sostre de vellut negre brodat; o la tovalla / llençol que tapa part del cos nu de la donzella (Fig. 24). L'al·legoria general del tema permet l'acumulació de metàfores visuals menors i consent, al remat, la presència d'un nu insòlit de dona, que només es concedeix amb altres cossos al·legòrics (Eva, la Vanitat, etc.).

Són elements complementaris, però molt significatius, alguns dels quals apareixen com a metàfores textuais, per exemple, com hem vist, als textos de l'*Espill* i del *Tirant*, quan presenten les begudes, menjars o perfums. Aquests elements es multipliquen a les millors pintures de l'època. Així, Roger van der Weyden, a la seua *Anunciació* (1434) (Fig. 19), influït amb tota probabilitat, com diuen els especialistes, pel seu coetani Van Eyck, manté la composició d'elements d'*El matrimoni Arnolfini* (1434) (el llit vermell, la llum de braços del sostre), canvia l'espill redó central d'aquest quadre per un medalló petit; i a penes transforma, en canvi, el flascó (que continua rebent la llum simbòlica), el candeler sense llum o les fruites (ara pomes, en lloc de taronges) (Fig. 29).¹²¹

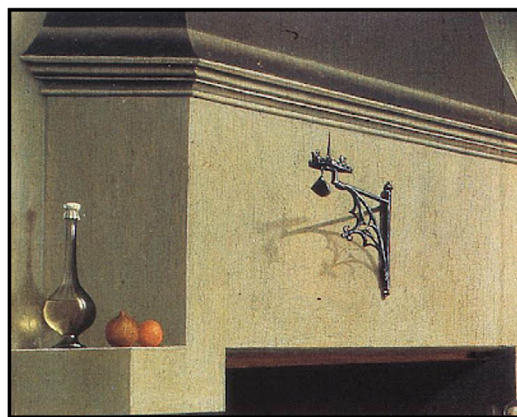


Fig. 29. Roger van der Weiden, *Tríptic de l'Anunciació* (detall de la Fig. 19)

121. Al seu voltant, aquesta *Anunciació* de Van der Weyden influirà poderosament en la composició —i els detalls equivalents als comentats— atribuïda al mestre de Sopetrán (del Museu del Prado), abans presentada i comentada (§ 5).

Els mateixos detalls domèstics els trobarem en il·lustracions com la del matrimoni del *Livre de Jean Mansel*, que havíem vist a § 3 (Fig. 14). Observem, per exemple, la presència de la cistella de fruites, el vas (o aiguamanil o pitxer), el candelero amb vela (apagada) damunt la taula, a més de les dues parelles de sabates o plantofes, atifells o complements que omplien de significació la cambra del matrimoni burgès al moment de concebre un fill beneït per la Trinitat. No hi manca el sac per replegar les cortines del dosser (Fig. 30).

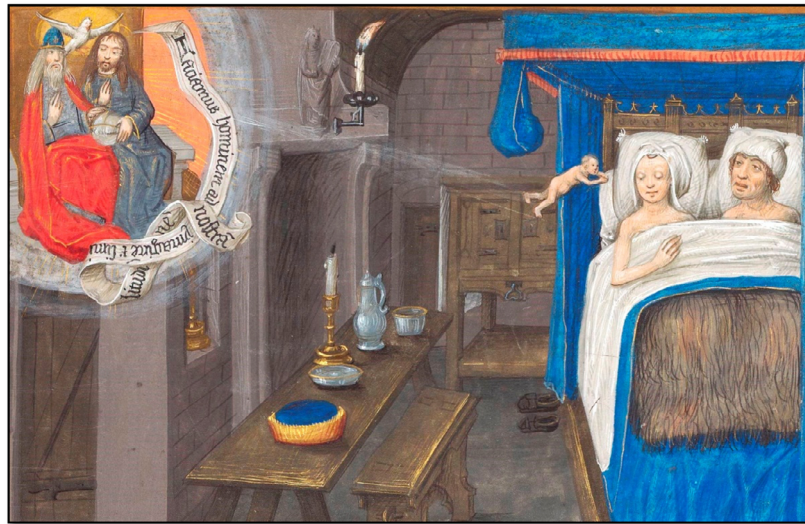


Fig. 30. Jean Mansel, *Livre de la nativité de Nostre Seigneur* (detall de la Fig. 14)

Si tornem als detalls de *Tirant*, hem vist com la gran dama, abans, «féu molt bé perfumar la cambra e lo lit». Ara especifica que el perfum és «algàlia» (d'olor semblant a l'almesc): «E manà que perfumasen molt bé lo lit, y en los llençols y en los coxins féu posar algàlia». ¹²² Per la seua banda, la beguina de Sogorb de Jaume Roig, que acabem de veure que era propensa a la «malvasia», havia perfumat el seu llit amb «timiama», una substància aromàtica també molt cara i sofisticada (d'olor semblant a l'encens): «Lo lit volia / Ila hon dormia, / flux, moll e bla, / equal e pla; / ab flors e rama, / ab timiama / lo perfumava» (vv. 1400-1406). La «timiama» era un perfum exclusiu i selecte, que ja apareix a la Bíblia com a destinat als altars (jueus i després també cristians); però el perfum o el mot (del llatí *thymiana*) podien no resultar tan familiars a Martorell com a Roig. ¹²³ En tot cas, també per a l'Emperadriu el llit és un altar on s'ha d'oficiar un ritu transcendent que cal preparar amb ostentació i reverència gairebé litúrgiques.

Podem pensar que l'algàlia de l'Emperadriu, pel que fa als perfums, podria anar tancada en una mena de lacrimatori o perfumer, atifell luxós però comú en les cases riques. La reina Maria de Castella, muller del rei Alfons el Magnànim, encarregava al seu orfebre Ferrando Alfonso, en 1416, entre altres joies, un perfumer o «perfumador» de fil d'or (Vidal Franquet, 2014: 605). Potser

122. El perfum de l'algàlia, associat al llit, la cambra i els plaers sensuals, és habitual a l'obra. Tirant parla amb Ricomana sobre les bondats de Felip en «un llit ben perfumat de benjuí, algàlia, almesc fi». Diu un Tirant molt pinxo, al cap. 354: «No acostume jo de combatre donzelles sinó en cambra secreta, e si és perfumada e algaliada, més me plau». I Carmesina, al somni de Plaerdemavida, «estava ben perfumada e algaliada, e no mal abillada, vestida e no despullada» (cap. 163).

123. Per a la «timiama» en l'*Espill* i *Lo Cartoixà* de Roís de Corella, relacionant-la amb altres textos, vegeu Guia (2002: 165-167). La cita de Corella que aporta Guia, on explica el significat del mot, sembla demostrar que era difícil en català cap a 1460. És normal, doncs, que Martorell optara per la més comuna «algàlia».

més luxós que el que trobem pintat a la taula dreta del *Tríptic Braque* (c. 1452), de Roger van der Weyden (al Museu del Louvre), on el recipient del lacrimatori és atribuït representatiu de Maria Magdalena (Fig. 31).



Fig. 31. Rogier van der Weyden, *Maria Magdalena* (c. 1464)

Un recipient que ja trobàvem, associat a la mateixa Maria Magdalena, en una imatge de Van der Weyden més suggeridora encara, amb la mateixa Magdalena, tot i que ací llegint amb molta serenitat i concentració (Fig. 32).



Fig. 32. Rogier van der Weyden, *La Magdalena llegint* (1435-1438)

Finalment, l'habitació de l'Emperadriu tenia un retret «on ella se acostumava de ligar». Lligar és 'pentinar-se', 'abillar-se'. I «en lo retret una porta que exia en hun terrat hon Ypòlit stava». Aquest «retret» és important, perquè mostra un espai reduït i amagat (privat), que connecta l'estança àmplia i oberta de l'alcova (pública) amb el terrat (el lloc on aterra secretament l'amant). Passem, des dels àmbits oberts i expansius de l'ostentació i de la convivència que es pot compartir (la cambra moblada amb el llit ornat), al reducte tancat de la intimitat, on es té cura d'un cos que només una dona pot arreglar (la pell, la cara, els cabells) (Fig. 33).



Fig. 33. Pinta medieval francesa amb amants al jardí (1500-1520)

Una de les millors enumeracions d'elements relacionats amb la complicada maniobra de «lligar» que apareix al «retret» de l'alcova de l'Emperadriu la trobem a *La vesita* (vv. 488-503) de Ferrandis d'Herèdia, on la «caixeta de lligar» apareix junt amb «l'espill», el «drap de cara», les «pinces», el «pelador», el «sabonet», el «blanquet», etc.¹²⁴ Però al mateix *Tirant*, també a Carmesina «trobaren-la que stava en lo retret que's ligava. [...] ...la princesa exint del retret tenia de passar... [...] Com la princesa se fon ligada...» (cap. 225; 877). I al *Curial e Güelfa* es parla, amb exactament el mateix sentit, a propòsit de «lligar», de «recambra», en lloc de «retret»: «viu una recambra [...] en la qual Laquesis s'acostumava ligar e metre a punt» (I, 24).¹²⁵

Les pintes ornamentades amb les quals es lligaven o pentinaven les dames nobles, sovint de marfil, com els espills, podien contindre escenes cavalleresques i artúriques (Fig. 33).¹²⁶ I recordem, finalment, el paper de la pinta en l'anècdota atribuïda a una gran reina incestuosa, Semíramis, que hem introduït entre els personatges anteriors de l'Emperadriu (§ 2).

124. La citació completa és: «[Hierònima] Si vénen eixes senyores, / vols que em troben deslligada? / Catalina: ¿Qué tengo de aparejar? / Dª Hierònima: Com, ¿en això estàs encara? / L'espill i lo drap de cara, / la caixeta de lligar, les pinces i el pelador / me porta per a pelar-me, / sabonet per a llavar-me, / blanquet y també color. / Da-li, trau-me aquell capell, / los canonets per al coll, / un poch d'oli d'alcofol, / que no tinc gràcia sens ell. / Diques, tinc los cabells plans?».

125. El *DCVB* ofereix més exemples de «lligar» en aquesta accepció (la 6), dels *Sermons* de Sant Vicent Ferrer, etc. Al *Tirant*, on «lligar» s'apropa més al sentit de «pentinar» que al d'«abillar» en general, també Ricomana es lliga (cap. 111); Carmesina «fon vestida e ligada» (cap. 155); a Estefania, «les mans no li volien ajudar a ligar lo capell» (cap. 162); l'Emperador «trobà a sa filla que es volia ligar. Estigué allí fins que fon ligada» (cap. 189); la mateixa portava «els cabells un poc desligats qui plegaven quasi prop de terra» (cap. 229).

126. La importància real i simbòlica, al *Tirant*, de la pinta, junt amb l'espill de marfil, dins o fora del tocador o *boudoir*, és destacada i estudiada per Álvarez i Pellissa (2014).



Fig. 34. Semíramis es pentina quan rep notícia d'una revolta.
Boccaccio, *De claris mulieribus*

Aquesta imatge del ms. British Library, Royal 16 G V, fol. 3v, de *De claris mulieribus* de Boccaccio, mostra una dona forta (i lasciva), en acció de pentinar-se, de lligar-se, mentre atén les seues obligacions. Semíramis rep la carta que l'informa sobre una revolta i l'obligarà a deixar a mitges el pentinat i abillament personal (Fig. 34).¹²⁷ L'anècdota la reproduïxen amb poques variacions Petrarca, Boccaccio, Metge o Pizan, fins arribar a Martorell, que la recorda perfectament (cap. 309; 1123-24). Semíramis és una dona poderosa, que Christine de Pizan tria com a fonament de la construcció i escriptura de *La ciutat de les dames*, perquè va ser resolta, «heroica i plena de valor», com la defineix l'escriptora francesa. I ací es presenta a punt de deixar inacabada la tasca (lligar-se) i els atributs femenins (la pinta) per anar «virilment» a la batalla. Igual de «viril» o coratjosament que li toca fer a l'Emperadriu quan s'adreça per anar a la batalla de l'amor.

127. <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=40502>>.

7. L'oració devota

La Verge Maria resa devota la Bíblia o un llibre d'oracions quan rep la visita de Gabriel. Al retaule de Jacomart, que véiem a l'inici d'aquest estudi, Maria no sols llegeix els versicles d'*Isaïes*, 7, 14 («*ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIUM ET VOCABITUR NOMEN EIUS EMMANUEL*»), sinó que potser du brodat al seu mant el nom identificador del profeta (Fig. 1; detall a la Fig. 34bis). La profecia es complirà: passat (el vaticini), present (la visita) i futur (el naixement del Salvador).



Fig. 34bis. Detall de Jacomart, *Anunciació* (detall de la Fig. 1)

L'Emperadriu resa una oració —o diu que resa— mentre espera la visita de l'estimat. Si el llit és «benaventurat lit», aquesta és una «devota oració» o «beneyta oració». Una oració que és l'avantsala d'una visió. Perquè en acabar aquesta «beneyta oració, hohí una veu qui·m dix: “No te'n vages, que en aquest loch hauràs la gràcia que demanes”» (262; 982-983). Produeix un cert desconcert la ressonància i imitació irònica (distanciada) del missatge de l'Anunciació: «*Alegra't, omplida ets de gràcia, el Senyor està amb tu*» (*Lluc*, 1, 28); i «*No tingues por, Maria, perquè has trobat gràcia davant Déu*» (*Lluc*, 1, 30).

Tractem ara de copsar el moment previ a l'arribada de la «veu» premonitòria i, després, de la visita. La dona prega, agenollada («agenolla't en terra...»), li diu a Eliseu, amb tota probabilitat des de la mateixa postura), repetint dues oracions convencionals («tres paternostres e tres avemaries»), tot i que adreçant-les a uns destinataris no tan habituals: «en reverència del tres reys d'Orient...». Però la dona resa, com Maria prega davant el llibre d'oracions, de psalms o de la Bíblia en la major part de les Anunciacions medievals. Sovint és indistingible la pregària (el recitat amb el moviment dels llavis) de la lectura (la mirada dels ulls). Però sempre hi és la predisposició devota, humil i púdica de la Verge, prèvia o simultània a l'arribada de Gabriel, com es pot apreciar al quadre de Bastiano Mainardi, on els llibres a l'armari, com si fora una petita biblioteca, ocupen un lloc preeminent (Fig. 35; § 5).



Fig. 35. Sebastiano Mainardi, *Anunciació* (fragment)

Quan la donzella Eliseu sorprén l'Emperadriu, que s'aixeca del llit a deshora, aquesta inventa com a excusa que «era'm oblidat de dir aquella oració devota que yo acostume cascuna nit de dir» (cap. 260; 974). I quan Eliseu li pregunta sobre el contingut d'aquesta «oració devota» («feu-me tanta de mercè que vostra altesa la'm vulla dir»), ella li la recita amb gust («Só contenta») el següent:

E és aquesta, que en la nit, la primera stela que *veuràs*, agenolla't en terra, e *diràs tres pater-nostres e tres avemaries* en reverència dels *tres reys d'Orient*, que *ls plàcia voler-te recaptar gràcia* ab lo gloriós Déu Jesús e ab la sua sacratíssima Mare, que així com ells foren *guiats*

e guardats, anant vetlant, dormint e estant, de les mans del rey Herodes, que-ls plàcia voler-te recaptar gràcia que sies liberada de vergonya e infàmia, e que totes les tues coses sien prosperades e aumentadas en tot bé. E sies certa que obtindràs tot lo que vulles. E no-m torbes de ma devoció. (cap. 260; 974-975)

El resum de la «devota oració», dit de pressa i de manera entretallada, trasllueix elements lèxics i morfosintàctics d'una pregària religiosa real. Repeticions, paral·lelismes, rimes internes: «veuràs» / «diràs», «guiats» / «guardats», «tres...» / «tres...» / «tres...», «anant vetlant» / «estant». La reiteració de la fórmula «que-ls plàcia voler-te recaptar gràcia», manté una reveladora rima «plàcia» / «gràcia», que confirmaria plenament un disseny previ de fórmula, d'alguna manera vinculat al prec de l'Avemaria («plena de gràcia»). Hem de veure aquesta rima repetida tot seguit, en l'oració de la comtessa de Varoic. De fet, l'Emperadriu parla de «tres paternostres i tres avemaries en reverència dels tres reis d'Orient».¹²⁸

Aquestes línies al·ludeixen sens dubte a la pràctica d'una oració religiosa, una «Oració dels tres reis d'Orient» («en reverència dels tres reis d'Orient»; «l'oració que acostume a dir als tres reis d'Orient») o potser una «Oració a la primera estela» («en la nit, la primera stela que veuràs...»). No vol dir això que hagués d'existir, abans de la creació de Martorell, aquesta pregària específica. La tònica general de l'escriptura de l'escriptor valencià, que crea des de zero o transforma sense escrúpols amb la seua ploma tot allò que li arriba, ens prevé justament per deduir el contrari. Tanmateix, i sense oblidar la influència indirecta del tòpic poètic de l'albada, el coneixement d'altres «oracions» antigues semblants dins de l'àmbit romànic ens fa pensar que el novel·lista podia jugar, per exemple, amb una variant de l'anomenat «Conjur de les estreles», o «Conjur de l'estrela», que sabem que s'adreçava igualment a la primera estrella de la nit («la primera stela que veuràs») (Beltran, 1998, 2001b). Perquè la mateixa Emperadriu l'endemà dirà que no ha pogut «dormir ni reposar fins que les steles del cel se foren amagades» (cap. 262; 982).

A l'oració, a més a més, ens arriben, com hem vist, les ressonàncies dels missatges evangèlics de l'Anunciació: «Alegra't, omplida ets de gràcia, el Senyor està amb tu»; i «No tingues por, Maria, perquè has trobat gràcia davant Déu» (*Lluc*, 1, 28-30). En la versió relatada per l'Emperadriu dos capítols més tard del mateix episodi, aquest imperatiu negatiu —«No tingues por» («*Non timeas*») — passa a ser «No te'n vages...»:

...que era en hun terrat per dir l'oració que acostume dir als tres reys de Orient, e complida que haguí la beneyta oració, hohí una veu qui-m dix: «No te'n vages, que en aquest loch hauràs la gràcia que demanes». (262; 982-983)

N'hi ha, per descomptat, d'altres oracions «devotes» al *Tirant*, a més d'aquesta de l'Emperadriu. La primera la resa la comtessa de Varoic quan rep la meitat de l'anell de reconeixement del seu marit, el comte-ermità, qui ha tornat a casa d'incògnit. El cambrer que fa de missatger, s'agenolla davant de la comtessa (com un servidor, com un àngel anunciador d'una bona notícia) per trametre-li l'anell guardat en una caixa. I ella, tota alterada, abans d'obrir la caixa:

*... agenollà's davant un oratori que tenia en lo petit retret, hon era la mare de Déu, senyora nostra, e féu principi a tal oració:
—O humil Mare de Déu senyora misericordiosa ab initio et ante secula creada in mente divina! Vós sola fos digna de portar en lo vostre verge ventre nou mesos lo Rey de glòria! Feu-me,*

128. Observem la insistència en el nombre del «tres» (el número capital per a l'Església cristiana: Trinitat, parts del sermó, etc.), que és el número dels cabells que Carmesina volia enviar a Tirant i que Hipòlit rebutjava com a representació d'una visió antiga i periclitada de l'amor (cap. 251; 953).

Senyora, complida gràcia, qui sou *complida de totes les gràcies*. E per aquella consolació que la vostra sacratíssima ànima agué per *la salutació de l'àngel*, me vullau aconsolar lo cors e l'ànima, e *que us plàcia*, *Senyora gloriosa*, fer que lo vostre preciós Fill *me faça gràcia* que aquest anell sia del meu virtuós marit, car yo us promet de servir-vos un any complit en la vostra devota [casa] del Puig de França e donar-hi C marcs d'argent. (cap. 26; 143)

Com que s'adreça a la mateixa Verge, la comtessa sí que hi al·ludeix explícitament a la salutació de l'Anunciació: «la consolació que la vostra sacratíssima ànima agué per *la salutació de l'àngel*». Observem de nou el joc d'homeotelèuton: «*plàcia*» / «*gràcia*». A més a més, la comtessa, quan ajusta la meitat de l'anell amb l'altra part que ella havia guardat, i coneix que és el seu marit, mostra «molta torbació», com la Maria «*torbata*» de l'Evangelí. Afecció en la qual s'insisteix tot seguit: «anava tan *torbada*... [...] E tanta fon la *torbació*, que perdé los sentiments e caygué en terra smortida» (cap. 26; 143).

Una segona oració del *Tirant* força completa és resada per Carmesina, i no s'adreça a la Verge, sinó al seu Fill, però s'hi troba de nou el joc fònic «*plàcia*» / «*gràcia*», a més d'altres semblances amb les dues oracions fins ara comentades:

CCLXXVIII. ORACIÓ QUE FA LA PRINCESA A DÉU PREGANT PER TIRANT.

—¡O senyor Déu Jesucrist, totpoderós e misericordiós, qui havent pietat de l'humana linatge volguist devallar del cel en la terra, e prengué carn humana *en lo verge ventre* de la sacratíssima Verge Maria, mare vostra e senyora nostra; e volgués morir en l'arbre de la vera Creu per rembre los peccats de l'humana linatge, e *resucitàs al terç dia* ab lo vostre propi poder, en cos glorificat; ver Déu e ver hom! Que *plàcia* a la sacratíssima majestat vostra de voler deixar possehir aquesta corona a mon senyor Tirant, qui ací present és, ab títol e senyor de tot l'Imperi Gr[e]ch après obte de mon pare, puix la divina Bondat vostra li ha feta *gràcia* d'haver-lo cobrat, de poder d'infels liberat. E açò sia a honor, lahor e *glòria* de la vostra santíssima magestat e de la sacratíssima Mare vostra e Senyora nostra, e en augment de la santa fe cathòlica. (cap. 278; 1033).¹²⁹

Anotem ara l'al·lusió a «*lo verge ventre*» de Maria, que també menciona l'oració de la comtessa de Varoic («lo vostre *verge ventre*»), però al qual no fa esment l'oració de l'Emperadriu. El detall del «ventre» virginal —tan familiar dins dels relats en prosa i en vers de la vida de Maria i Jesús dels segles XV i XVI— és substituït a l'episodi de l'Emperadriu pel més prosaic «ventrell» o «mal de ventrell» que dissimula per fer-se malalta davant els doctors.¹³⁰ Així, l'endemà de la seua primera i libidinosa nit, s'excusarà dient que «la dolor del cap ab la passió del ventrell no la havien deixada en tota la nit dormir ni reposar...» (cap. 262; 982).

Al final de la novel·la, abans de l'encontre sexual entre Tirant i Carmesina, quan Tirant arriba també d'incògnit al palau grec, com hem vist al principi d'aquest article, després de les aventures africanes, troba la reina de Fes (Plaerdemavida) «dins hun retret, que feya oració», com feia

129. Diu Hauf que aquesta «oració improvisada per Carmesina combina i acumula formulacions que en la litúrgia solien presentar-se separades, tals com 1) “*Domine Jesuchriste*” o “*Omnipotens et misericors Deus*”. 2) l'al·lusió a la Incarnació: “*qui di beatæ Mariæ Virginis utero... carnem suscipere voluisti*” (Segona Oració de la Verge, temps d'Advent), o a la Passió i Mort: “*...qui humano generi, ...Salvatorum nostrum carnem sumere et crucem subire fecisti*” (Oració de la missa del Diumenge de Rams), o al misteri de la festa del dia, presentat com argument justificatiu de l'oració. 3) La fórmula introductòria de la petició: “*tribue / praesta quaesumus, ut; concede propitius, ut*”, equivalent al “*plàcia... de*”, i 4) la petició mateixa, que és el nucli de la pregària, i allò original de la que comentem, referit a Tirant. Hom tancava 5) remetent a la intercessió del Crist, la Verge o del sant o santa al qual es feia l'oració» (2005: 1034).

130. Per donar un cas comptabilitzat, a *La vida de la sacratíssima verge Maria* de Miquel Peres, el sintagma «verge ventre» apareix fins a trenta-tres vegades. I, per exemple, al cap. IV, associat al que també presenta el *Magnificat* (Arronis, 2012: 343).

l'Emperadriu. Li diu a Tirant que resa perquè pensa que «a la fi de les meues *devotes oracions* haja obtés lo major bé que desitjava, ço és, la vostra presència, enemiga de tota tristor» (cap. 434; 1413). El seu prec anava destinat, doncs, a poder trobar-lo per poder atansar la seua missió de mitjancera entre els dos protagonistes. La commoció en contemplar finalment la desitjada figura de Tirant present s'expressa en termes de contemplació commoguda —sens dubte exagerada—, «angèlica» i «celestial». Repetim la citació i la glossa de Hauf:

No crech yo que los meus mèrits, mas los vostres, han inclinada la divina bondat que, dient yo les darreres paraules de les mies piadoses pregàries, no sé si *mans d'àngels* o *celestials moviments* han girat la mia fexuga e trista persona vers la porta del meu desaconsolat *retret*, hon he pogut veure a vós, senyor, qui sou la més alta persona en virtuts y merèixer qu'entre tots los mortals contemplar-se puga. Veniu, senyor, digne de tota glòria! (cap. 434; 1413)

Hauf adverteix «el registre religiós» d'aquest fragment, tot i que en l'episodi de l'Emperadriu no l'havia assenyalat. Hi fa notar, efectivament, que «la situació de la donzella que prega de nit en la tranquil·litat del seu retret i es veu alterada i escoltada la seva pregària per la irrupció de l'heroi, recorda moltíssim la de Maria quan va rebre la visita arcangèlica. Una vegada més l'estil és fragmentàriament, i no sé si voluntària, i/o irònica, intercanviable amb el de les meditacions piadoses» (Martorell, 2005: 1415).

Al capítol següent, Plaerdemavida, en coherència amb l'actitud anterior, li presenta «lo virtuós Tirant» a la Princesa com a «lo cavaller vostre benaventurat». Ho condueix a la princesa per tal de compartir el llit, però se l'emporta... totalment nu («en camisa»). Efectivament, fa que es despulla abans de la visita:

Senyor Tirant —dix la reyna [Plaerdemavida]—, no tingau temps, que lo temps perdut no-s pot cobrar.¹³¹ Despullau-vos prestament.
Lo virtuós Tirant lançà roba en mar, que en hun moment fon despullat, descalç e en camisa. La reyna lo pres per la mà e portà'l al lit hon era la princessa.
Senyora, veu's ací lo cavaller vostre benaventurat, que la magestat vostra tant desija... (cap. 435; 1416)

Aquests mateixos ressos distorsionats dels episodis evangèlics es podrien aplicar, i amb escreix, com hem vist, al passatge de la visita i «irrupció» de l'altre «heroi», Hipòlit, a la cambra de l'Emperadriu. Tirant arriba al retret on Plaerdemavida prega per la seua presència, i després al llit de Carmesina, com Hipòlit arribava quan l'Emperadriu pregava per la seua aparició. Totes dues aparicions són masculines, poderoses i «angèliques». És cert que la posició de la reina de Fes (Plaerdemavida) consisteix exclusivament, com a bona mitjancera, a conduir Tirant al llit per consumir la seua relació sexual amb la princesa. Tanmateix, descobrim una altra vegada la «devota oració» per dur els amants al llit, i de nou, com feia l'Emperadriu, el res d'aquesta oració com a excusa per a trobar-se a soles: «Com les donzelles foren fora de la cambra, la reyna posà la balda en la porta e dix a les sues donzelles que anassen a dormir, que ella tenia de dir una poca de oració, e que après ella se posaria al lit, que no volia negú» (cap. 434; 1414).

La resta d'oracions equívocament religioses del *Tirant* van en aquesta línia —o semblant— de contrast de codis. Per exemple, l'oració de Tirant adreçada a la Santíssima Trinitat, i després d'haver vençut Tomàs de Muntalbà, fa servir la mateixa combinació fònica examinada: «Per què-t *plàcia* [...] me faces *gràcia*...» (cap 83; 333). Però tampoc no es tracta d'una oració ortodoxa. Hauf

131. Com diu Ausiàs March: «No sabem prou si leixan temps fugir, / e temps perdut no pot ésser cobrat» (LX, vv. 37-38).

(2005: 333-334) hi fa notar el fort contrast entre dues normatives contradictòries, la de la religió i la de la cavalleria, que ja era inherent a l'oració de Carmesina citada. Però Tirant ara, de forma encara més descarada, prega alegrement a la Trinitat ni més ni menys que noves victòries contra els enemics de la fe, quan resulta que Muntalbà, a qui acaba de vèncer, no era enemic de la fe, sinó tan cristià com ell.¹³²

Si tenim dubtes que siga sincera la «devoció» de l'oració de l'Emperadriu —donada la finalitat eròtica dels seus objectius—, els dubtes desapareixen en aquestes altres oracions, que habitualment es decanten per l'aprofitament distorsionat del sentit religiós primigeni. Així, l'oració «special» que Tirant diu que prega adorant Carmesina òbviament no es podria considerar ni per remei una oració religiosa: «la qual yo contínuament adore e contemple, e li fas special oració, dient-li: “¡O piadosa deessa en la terra, la figura de la qual, en lo meu principi dels meus treballs e fatigues en aquesta sala fon manifestada la mia strema passió d'amor!”» (cap. 276; 1027).¹³³

Les primeres tres oracions examinades, malgrat paleses similituds, van adreçades a destinataris diferents: els Reis d'Orient (la de l'Emperadriu), la Mare de Déu (la de la comtessa de Varoic) i Déu Nostre Senyor (la de Plaerdemavida). L'oració que Carmesina adreça «a Déu pregant per Tirant» repeteix la mateixa rima interna que les altres dues, la de l'Emperadriu i la de la comtessa de Varoic: «*plàcia*» / «*gràcia*». I coincideix amb la de la comtessa en l'al·lusió al «verge ventre» de Maria, que no hi és, i no sembla estrany, en l'oració de l'Emperadriu.

No ens ha de sorprendre res aquest aprofitament amb objectius amorosos d'una pregària cristiana, utilització espúria que, a més a més, entronca amb una tradició d'ús i abús il·legítim d'oracions religioses molt fecunda a l'Edat Mitjana. Cirac Estopañán (1942: 106-112), al seu estudi sobre processos a fetillers acusades per la Inquisició castellana dels segles XVI i XVII, ja ens parlava d'un eixarm, el «conjuro de la estrella», trobat en diversos testimonis populars molt cridaners.¹³⁴ El mateix cas d'adaptació d'una oració molt semblant al si d'un text narratiu de ficció, amb utilització desviada del sentit original devot per a fins amorosos, es produeix a l'acte I de *La Celestina*, quan Sempronio li comenta a Calisto la possibilitat de recórrer a Celestina per tal d'intentar apropar-se a Melibea. Calisto, entusiasmat amb la idea, ordena al criat que hi vaja prest a la seua recerca. I quan Sempronio ix de casa, Calisto prega per la bona fortuna del missatger:

¡O todopoderoso, perdurable Dios! Tú que guías los perdidos, y los reyes orientales por el estrella precedente a Belén trujiste, y en su patria los redujiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca vivir en el deseado fin. (Rojas, 1995: 104)

La de Calisto és una veritable oració religiosa, com delata, a més del prec directe a la divinitat, la rima («a Belén trujiste, y en su patria redujiste»); però emprada, com hem vist en la majoria de

132. Haufhi remarca també l'hàbit al *Tirant* d'emprar una oració per cada situació, seguint models del pseudo-Bonaventura o de Ludolf de Saxònia.

133. Des del moment que, com va detectar Pujol (2002a), està tret de dos fragments de l'oració de Fiammetta a Venus, dins de l'obra de Boccaccio. Vegeu a més, com sempre, les riques notes de Hauf (Martorell, 2005: 1027-1028). El tema de l'adoració i contemplació de la dama, deessa del temple pagà de l'amor, forma part essencial de les hipèrbol·les sacre-profanes. Més heterodoxa encara que les esmentades seria l'oració a la Verge que Carmesina prega per Tirant, on sembla que gosa dir que voldria suïcidar-se (cap. 292; Martorell, 2005: 1079; veg. nota 6 de Hauf).

134. O com el d'Antonia Mejía de Acosta, «hechicera entre las hechiceras», processada el 1633 pel tribunal de Toledo, que havia après d'una mestra siciliana, entre altres diverses oracions i molts conjurs, la següent «oración a la Virgen»: «*Virgen y Madre de Dios de Graçia, / que en los braços traes la gran graçia, / concédeme esta Graçia, / como la concediste al hijo de Tropia: / partiste el mar, / hiçiste la guía: / así abras el corazón de / Z y a mi, fulana, me metas dentro, para que me ame y me quiera bien. / Amén, amén*» (Cirac 1942: 136). Vegeu Sánchez Ortega (1984 y 1992) que el documenta entre gitanos, i diu que s'havia de resar nou nits i que s'havia de recitar «de noche, mirando a la estrella a que más se inclinase». Vegeu també Caro Baroja (1992: II, 86-91).

les oracions de *Tirant*, amb objectius gens pietosos.¹³⁵ Una oració on s'al·ludeix als reis d'Orient («reyes orientales») i a l'estrela, com fa la de l'Emperadriu. I amb la mateixa estructura sintàctica comparativa, perquè on Calisto diu: «tú que guías los perdidos» y «[tú que] trujiste a los reyes orientales a Belén [...] te ruego que guíes a mi Sempronio», diu l'Emperadriu: «axí com ells foren *guiats* e guardats ... [i alliberats] de les mans del rey Herodes [...] que sies liberada de vergonya e infàmia». Sense descartar la paròdia d'himnes religiosos, com el del *Cruel Herodes*, que es pregava a la vigília de l'Epifania, el model més conegut d'aquest tipus d'oracions de súplica o petició d'ajuda divina —sovint per alliberar la presó simbòlica del pecat, però també per a la *guia* a l'hora d'emprendre un camí ple de dificultats— ens condueix a l'anomenada «oració èpica», relacionada d'una banda amb el *Ritual d'agonitzants* (tot i que ací no estem davant d'una petició de salvació de l'ànima durant l'extrema unció, amb acceptació de la mort, sinó davant d'una pregària de salvació del cos), i d'altra banda amb oracions llatines antigues.

En tot cas, això ens desvia del tema, perquè duria a parlar d'una de les oracions potser més rellevants i serioses de tota la novel·la, que és la que recita la Princesa —«paraules de bé morir»—, basada en l'*Ordo commendationis animae*, una pregària quasi litúrgica, estesa per tot Occident, que els preveres seguien quan es trobaven vora els moribunds. S'hi solia nomenar un llistat de miracles amb què Déu va salvar de situacions extremes diversos personatges de l'Antic i el Nou Testament.¹³⁶ Amb aquesta recitació de casos, com passa als eixarms, conjurs o exorcismes, es buscava integrar dins de la sèrie, analògicament (per successió i no per causa-efecte) la persona encomanada, és a dir, la persona estimada o un mateix.¹³⁷ En conclusió, Joanot Martorell, home culte, sabia molt de prec i sabia allò que l'Emperadriu podia o no podia resar en aquells moments crucials de la novel·la.

III. SECRETS D'ALCOVA

8. La trobada luxuriosa: la glòria al terrat

La cambra tenia un retret i «en lo retret una porta que exia en hun terrat hon Ypòlit stava». Però en alçar-se l'Emperadriu per anar a obrir la porteta que condueix al terrat, on Hipòlit espera impacient, Eliseu també s'aixeca diligent: «levà's prestament, pensant que [l'Emperadriu]

135. Vegeu Beltran (1998, 2001b). Pérez González (2013) estudia com resen els personatges de *La Celestina*, amb tan diferents propòsits, com al *Tirant* —demanar un desig o una presència, afalagar, queixar-se—, amb heterodòxia i fins i tot amoralitat, i sovint desvelant part de la seua psicologia. Tant l'oració de l'Emperadriu com la de Calisto coincideixen amb l'esquema sintàctic i argumentatiu (per exemple, «Sicut liberasti Moysen de manu Faraone, libera anima mea»), que és darrere de les anomenades oracions narratives. És a dir: «De la mateixa manera que una vegada, amb un miracle, vas acudir per ajudar a X, Y, Z..., ara jo et demane que m'escoltes i ajudes». La de Calisto, potser més prop de l'oració de doña Jimena al *Cantar de Mio Cid*: «Tú que a todos guías val a mio Çid el Campeador» ... (vv. 241 i ss.); estudiada per Russell (1978). Però la de l'Emperadriu més prop del *Libro de Buen Amor*: «Señor,, tú diste gracia a Ester la reyna, / ... / Señor, dame tu gracia e tu merced ayña, / ... / Señor, tú que sacaste al profeta del lago, / / Libra a mí, Dios mío... / Señor, tú que libreste a la Santa Susaña, / librame, mi Dios, desta coita tan maña» (estrs. 2-4).

136. Per exemple, al *Tirant*: Noé, Elies i Henoc, Isaac, Lot, Moisés, Daniel, els tres infants (Sidrac, Misac i Abdenago), Judit, Abraham, Job, Susanna, David, sant Pere, sant Pau i santa Tecla (cap. 478; 1517).

137. Després de la relació establida per Hauf (1518-20) amb l'*Art de ben morir* conservat a la Biblioteca del Patriarca de València i amb altres versions de l'*Ordo*, l'estudi comparatiu d'Amengual (2019), amb recopilació de testimonis diversos —estrictament litúrgics i literaris— i amb especial atenció al *Tirant*, aboca en la conclusió que Martorell va manllevar uns passatges prou llargs, sencers i molt fidels a l'oració completa de l'*Ordo commendationis animae*.

tingués algun mal». És el moment quan l'Emperadriu li diu com a excusa que la raó per la qual s'ha alçat ha sigut per a dir una oració, com acabem de veure (§ 7). L'equívoc augmenta el clímax d'il·legalitat de l'acció, però ajuda també a introduir gradualment Eliseu com a involuntària còmplice del secret dels amants (Beltran, 1989). Un cop tranquil·litzada, la donzella torna al seu llit i l'Emperadriu pot actuar lliurement: «La donzella se'n tornà al lit i la emperadriu entrà en lo retret. E com conegué que la donzella era en lo lit e sentí tocar la hora de la assignació, vesti's sobre la camisa una roba de vellut vert forrada de marts gebelins» (cap. 260; 975). La roba de vellut verd no seria un detall casual, donat que després la recorda perfectament l'Emperadriu al seu somni (cap. 262; 982) (§ 9).



Fig. 36. Botticelli, *L'Anunciazione di San Martino alla Scala* (1481)

Sandro Botticelli, a *L'Anunciazione di San Martino alla Scala* (1481), presenta el clàssic doble escenari, ben separat per dues columnes que tanquen un arc (Fig. 36). A la secció de l'esquerra, enmig d'un porxo o terrat, l'arcàngel Gabriel porta la tija de lliris a l'espatlla (confosos cromàticament amb les ales). La galeria o avantsala on és Gabriel s'obri cap a un jardí i cap a un vast paisatge de muntanyes i mar al fons. No sabem si som al primer pis d'una casa o palau, perquè hi ha una barana o balustrada que ho fa sospitar. A la dreta, Maria resta agenollada davant un faristol i sota un cridaner baldaquí de gasa blanca. Per indicar la reverència, la Verge gira el cap d'una manera que ens sembla forçada, una mica antinatural (tot i que és una postura en torsió que trobem en altres Verges), mentre abaixa els ulls en senyal de compliment de la voluntat de Déu. Al fons de la sala, la seua habitació nupcial s'obre a través de les cortines tirades i deixa veure, com en altres casos examinats (§ 5), un llit gran. La imatge del llit, a la dreta, forma un «paisatge» gairebé simètric al que hem descrit de l'intercolumni de la part esquerra. Dos espais, per tant: terrat i cambra.

Com diu Panofsky (1953) que ocorre al *Retrat del matrimoni Arnolfini*, igualment la diferència entre l'espai profà i l'espai religiós es trenca a l'escena del *Tirant*, però en aquest cas amb una paret al bell mig, el mateix embà o mur separador que talla els dos espais en les Anunciacions.¹³⁸ L'Emperadriu, que ha preparat el llit amb tanta cura i que ha resat amb tanta «devoció», troba el seu Hipòlit estés al terrat, posat tot llarg, horitzontal, ben amagat: «E uberta la porta del terrat, véu

138. Vegeu Ramos Collado (2015) per a altres exemples iconogràfics d'aquest trencament.

star a Ypòlit stés per lo terrat, perquè no pogués esser vist per neguna part». Pensem en un intercolumni a l'esquerra, en un espai obert, com el de la taula-díptic de Botticelli (Fig. 36). La precaució d'Hipòlit, gitat a terra, agrada especialment a la dona, perquè la veu com una mesura necessària de cautela: «Tingué-u a molta glòria, pensant que aquell guardaria molt la sua honor».¹³⁹

La foscor de la nit no impedeix que Hipòlit la pugui veure:

Com Ypòlit la véu, si bé-s feya la nit molt scura, levà's prestament e anà devers ella, e donant dels genolls en la dura terra, besà-li les mans. E volia-li besar los peus, mas la valerosa senyora no u comportà, mas besà'l moltes voltes en la boca. Pres-lo per la mà, mostrant-li infinida amor... (cap. 260; 975)

«Feya la nit molt scura...». Panofsky i altres insisteixen en el valor simbòlic de la candela apagada o encesa als quadres «nupcials», religiosos o no, perquè representen el canvi després de la llum divina que penetra i germina. Però a l'escena de *Tirant* no pot haver-hi llum de candela, tot i que és nit fosca, perquè l'acte que s'ha de produir és secret i no pot ser beneït ni associat amb cap ofici sacramental.¹⁴⁰

És justament en la foscor de la nit quan arriba el sorprenent desenllaç de l'encontre:

...e dix-li que anassen a la cambra. E dix Ypòlit:
— Senyora, la magestat vostra me haurà de perdonar, que jamás entraré en la cambra fins a tant que lo meu desig senta part de *la glòria sdevenidora*.
E pres-la en los braços e posà-la en terra, e aquí sentiren la última fi de amor.
Aprés, ab grandíssima letícia, se n'entraren en lo retret. (cap. 260; 975)

Aquesta resolució antològica, amb l'inoblidable eufemisme per a expressar l'encontre sexual —«*pres-la en los braços e posà-la en terra, e aquí sentiren la última fi de amor*»—, tot i que ens semblen tan originals, i diríem que martorellians, han estat emperò relacionats sagaçment per Pujol (2002a: 146-149) amb un altre episodi del *Tirant* i amb una font vàlida per a les dues seqüències. En primer lloc, relacionats amb el final de l'episodi protagonitzat més endavant pel cavaller Espèrcius a l'illa de Lango.¹⁴¹ Martorell hi repeteix gairebé literalment la mateixa frase per concloure l'aventura amb el drac desencantat:

E lo cavaller Spèrcius li regracià molt la sua *proferta*, acceptant aquella ab grandíssimes gràcies que li féu, *abraçant e besant-la més de mil voltes*. E *sens no voler perdre temps* en paraules, *pres-la en braços e posà-la sobre lo lit, e aquí conegueren los últims termes dels senyals de amor*. (cap. 412; 1371)

No deixa de ser simptomàtic que aquests dos encontres sexuals, brutals, d'una inqüestionable violència i amb tan poc ortodoxes parelles (una dona major i un drac), siguin ventilats amb idèntica fórmula: «*E pres-la en los braços e posà-la en terra, e aquí sentiren la última fi de amor*» (cap. 260) / «*pres-la en braços e posà-la sobre lo lit, e aquí conegueren los últims termes dels senyals de amor*» (cap. 412).¹⁴²

139. Per a les implicacions d'aquesta mena d'«honor», guardat «no evitant el pecat o delictes considerats tabús, sinó dissimulant-lo», vegeu les notes de Hauf (1993: 95-96; Martorell, 2005: 976-77), qui relaciona aquesta actitud amb les paraules de Plaerdemavida sobre les «vies honestes, ço és, secretes» del millor cavaller (cap. 232).

140. Vegeu Gros i Pujol (2004) per a l'aplicació dels rituals de l'antic *Ordo Nubentium* a les benediccions del tàlem durant l'Edat Mitjana.

141. Vegeu, per aquest episodi d'Espèrcius, els treballs de Chiner (1993), Perujo (1997), Alemany (1994), Pujol (1996) i Sabaté (2000), entre altres.

142. Chiner ja va trobar-ne més, de similituds retòriques, entre els dos capítols. Perujo ha aprofundit en la seua relació (vegeu Hauf, en Martorell, 2005: 1372-1373). Una paraula rara o difícil, «proferta» ('oferiment', 'proposta'), que no es troba al text boccaccià, la

A més a més, Pujol va cridar l'atenció sobre la semblança d'ambdós episodis amb un segur precedent, el conte de Zima del *Decameron* (III, 5):

La qual veggendol venire, levatagli incontro, con grandissima festa il ricevette, e egli abbracciandola e basciandola centomilia volte sú per le scale la seguìto; e senza alcuno indugio coricatisi, gli ultimi termini conobber d'amore.¹⁴³

Les similituds són flagrants: «abbracciandola e basciandola centomilia volte» (= «abraçant e besant-la més de mil voltes»); «senza alcuno indugio ['deteniment', 'retard'] coricatisi» (= «sens no voler perdre temps [...] posà-la sobre lo lit»); «gli ultimi termini conobber d'amore ['els últims termes que van conèixer d'amor']» (= «e aquí conegueren los últims termes dels senyals de amor»).

No cap dubte que Martorell tria de l'*hipotext* boccaccià l'esperit de l'escena d'arravatament: les encertades paraules de l'eufemisme («gli ultimi termini d'amore»), l'emoció que revelen els adjectius («con grandíssima festa il ricevette») o la modalitat hiperbòlica («centomilia volte»). I tanmateix, i malgrat aquestes semblances més que paleses, el novel·lista no parteix dels contextos d'aquestes paraules: ni els personatges, ni els seus diàlegs, ni l'ambientació, ni el nucli argumental de l'escena del *Tirant* les trobem al precedent de Boccaccio. Tampoc al capítol d'Espèrcius s'expliciten mínimament aquests contextos: a banda de la «monstruositat» d'un dels protagonistes (la filla d'Hipocràs com a drac), no sabem on és la cova on viu, ni que hi fa aquest drac que ha de desencantar el cavaller, etc.

En canvi, en aquest capítol 260 sembla essencial la disposició d'elements per a crear una vertadera escena dramàtica: els personatges separats en un doble espai, interior i exterior, que els manté desvinculats primer, per a després trencar la separació i unir-los; la descripció de la part interior (la cambra); la detenció acurada en els elements d'*atrezzo* (el llit); i sobretot la tensió tragi-còmica: fins al sotrac del darrer minut, els preparatius, els equívocs, les interrupcions, els doctors, una nova preparació ansiosa, una segona interrupció, l'oració com a excusa...

Escena dramàtica de base visual pictòrica. L'Emperadriu espera la visita de «la gràcia» que ha demanat en «devota oració». Una oració que s'ha de dir gens còmodament agenollada, sense el confort d'un coixinet («agenolla't en terra»). Hipòlit, al terrat (a l'esquerra); l'Emperadriu, a l'interior (a la dreta). No podem deixar de tindre present la iconografia de la visita de l'àngel a Maria en textos i sobretot dibuixos de l'Anunciació, quan intentem imaginar una escena amb aquesta dualitat (home / dona), amb dos intercolumnis simètrics, paral·lels, exterior i interior. I amb la presència no estrictament obligatòria, però freqüent i enriquidora, del mobiliari, d'altres elements circumstancials i en especial del llit.

Dos espais, dos intercolumnis, doncs. L'espai masculí extern (paisatgístic) del somni, de la meravella inesperada (l'àngel, el vol, l'anunci) del miracle que arriba des de fora. I l'espai femení intern (domèstic) de la realitat quotidiana (el retret, la cambra, el llit).¹⁴⁴ Tots dos intercolumnis articulats per la donació de la gràcia. Una veu que dirà a l'Emperadriu: «No te'n vages, que en aquest loch hauràs la gràcia que demanes».

trobem també, en canvi, dins del capítol 260, en boca de l'Emperadriu, referida a la «proferta» dels doctors. Només la detecte en altres dos passatges de *Tirant*, sempre amb un ús especial.

143. Ed. Branca, 1984, II: 371; *apud* Pujol (2002a: 148).

144. Ramos Collado (2015), abans ja citada, estudia, amb profusió d'imatges, i a partir de treballs antropològics com els de Mircea Eliade, aquesta insistència a separar els dos àmbits en seccions paral·leles, que remetria a la necessitat de diferenciar entre els espais del profà i del sagrat.

Tal vegada a la disposició d'un altre retaule, en aquest cas de Francesco Pesellino, pintura que ja havíem introduït (§ 5), apreciem més clarament el protagonisme absolut dels personatges, la diferència a la part de la Verge entre la cambra (amb el llit, al fons) i el retret en connexió amb l'exterior (Fig. 37). Pesellino organitza el díptic posant Gabriel agenollat al porxo exterior o lògia de la casa, mentre que Maria, també de genolls i en actitud submissa, es troba a l'interior de la sala, en perfecta simetria respecte a l'arcàngel. Però observem que al requadre que correspon a Gabriel el paisatge s'obri al cel amb la perspectiva de les columnes, amb un resultat eteri, oníric o màgic. En canvi, el requadre de Maria és totalment domèstic i realista: al fons de la sala es pot entreveure per la porta oberta l'habitació amb el seu llit, que visualment resta al centre, expressant simbòlicament la mútua relació entre l'àngel i la Verge. No se sap molt bé, com en la taula de Botticelli, si la galeria exterior és la d'un terrat o un baix. El llit és molt alt, en tots dos casos, amb una plataforma o tarima, però el mobiliari sembla connectar les dos parts de l'escena i trencar-ne una mica la simetria general.



Fig. 37. Francesco Pesellino, *Anunciació* (c. 1451-1455)

Quan examinarem el relat de l'aventura amorosa, i especialment la trobada arravatada, en una segona versió (§ 9) és a dir, relatat per segona vegada, en aquesta ocasió en boca d'una altra veu, la de l'Emperadriu, amb algunes significatives alteracions, la impressió de comptar no només amb precedents textuais (innegables), sinó també amb una imatge religiosa com a «hipotext» de l'escena, s'incrementarà sens dubte.

9. Somnis i malsons: el segon relat de la visita i el fantasma del fill

Després de la trobada amorosa al terrat, la parella, ja al llit, segueix els plaers de la nit com «dos enamorats ab tots aquells delits e llepolies qui solen passar per los qui bé-s volen» (cap. 262; 979). Continuen dins de l'estança, amb gentil conversa, fins que es fa de dia i, «ja cansats de vetlar, admiren-se».

L'endemà els sorprèn la donzella Eliseu, que «véu un home al costat de la emperadriu, qui tenia lo braç stès, e lo cap del galant sobre lo braç e la boca en la mamella» (cap. 262; 980). Després d'una primera reacció d'incredulitat, sospita tot el que ha passat. No aprova el fet, tot el contrari, però de manera diligent compleix el seu deure, i entretén les donzelles i els metges que volen entrar a la cambra. Tot seguit, tracta de despertar els dos feliços amants amb unes paraules rimades, que semblen una mescla de cançoneta infantil i greu maledicció (una mena de conjur).¹⁴⁵

Els crits fins ara sufocats d'Eliseu es tornen ben estridents («pitjor que de trompeta») i donen la veu d'alarma. L'eixarm havia d'haver sigut pronunciat ben sorollosament i causa un efecte paralizador: «Com la emperadriu se véu despertar en tan mal so, pitjor que de trompeta, l'ànimo no donà sforç a la lengua que pogué parlar, ans restà immoble, que no pogué parlar» (cap. 262; 980). El «so... de trompeta» interromp moltes vegades l'amor nocturn dels amants, no tant en la cançó lírica (l'albada), com en la ficció medieval, començant per la *Fiammetta*, i fins i tot abans, en la *Vita nuova* de Dante (però també després: per exemple, al *Veneris tribunal* del valencià Ludovico Escrivà). L'«ànimo» i l'«esforç», que fluixegen, evoquen les paraules de la *Lamentació de Píramus i Tisbe* al·ludides al capítol anterior (§ 6).

Hipòlit també es desperta i la seua reacció immadura i poruga, escapolint-se entre els llençols, desdramatitza la tensió i aguditza el to de farsa i burlesc que pren l'escena: «e per no ésser conegut, posà lo cap davall la roba. E véu la gran congoxa que la senyora tenia; posà-li lo braç damunt lo coll e féu-la abaxar davall la roba e demanà-li què era la causa de la gran passió que tenia» (981). En aquesta reacció de por i en l'acció d'anar a amargar-se davall la roba, no descartem un ressò de l'escena de la *Iliada* (VI, vv. 390-502), quan es mostra la por del fill d'Hèctor, que corre a amagar-se al pit de la nodrissa perquè veu l'imponent elm de bronze amb una cimera de cua de cavall que llueix el seu pare. Uns versos que Badia i Torró (2015: 61-62) proposen com a font per a un parell de mencions de Curial dormint i despertant-se fortament al *Curial e Güelfa* (III,10.3).

La madura Emperadriu, en canvi, es resigna i li respon ampul·losament des d'aquest baluard: «Ay, lo meu fill! —dix la emperadriu—. En aquest món no-s pot atényer hun goig complit, [...] ara veig que aquest dia serà stat lo principi e fi de tota la tua felicitat e delit, e darrer terme de la tua vida e de la mia». Tot és llastimosament patètic, tan dramàtic i exagerat com les sobreactuacions del teatre antic o del cinema primitiu: «Com Ypòlit hoý dir semblants paraules a la emperadriu, pres-li gran pietat de si mateix, axí com aquell qui en semblants negocis jamés se era vist. E ab poca edat que tenia, féu companyia a la emperadriu, servint-la de làgrimes més que de consell ni remey» (982).

Hipòlit, envaït per la por, adopta una actitud infantil i esclata a plorar com si fos un nen de bolquers. Vol matar-se allí mateix. Davant la tragèdia que anuncia l'Emperadriu (l'aproximació del seu marit), Hipòlit

...pregà a la donzella que li fes gràcia que li portàs la spasa qui en lo retret stava, e dix, cobrat ànimo:

145. Hauf accepta la meua proposta (Beltran, 1998, 2001b) i disposa a la seua edició de *Tirant* les frases en rima d'Eliseu com a poema o cançó, és a dir, separades les ratlles dels versos en línies diferents.

—Ací vull pendre martiri davant la magestat vostra e retre l'esperit, e tendré la mia mort per ben spletada. (982)

L'Emperadriu, però, pren la iniciativa i es comporta ara com una mare amorosa que vol protegir el fill que es troba en perill. La poca edat d'Hipòlit es remarca de nou, amb el detall magistral d'agafar-lo de les orelles per a besar-lo, manifestant un tendre i possessiu gest maternal. La dicotomia dona-amant, mare-fill, pren així volada: «tornà corrents devers Hipòlit e pres-lo per les orelles e besa'l estretament e dix-li: —Lo meu fill, per la molta amor que-t porte, te prech que vages en aquell retret...» (982).

L'endemà l'Emperadriu, efectivament, contarà a l'Emperador una part de la veritat d'aquesta nit gloriosa, és a dir, una veritat subtilment disfressada com si haguera sigut un somieig.¹⁴⁶ El somni, com ha passat amb el de les «bodes sordes» de Plaerdemavida, serveix de marc per a un quadre, no pintat en pla sobre taula, sinó en relleu, en moviment escènic, dramàtic, siga còmic, siga tragicòmic. L'Emperadriu comenta que ha somniat quelcom delitós (somni trencat per Eliseu), que voldria recuperar: «me seria molt grant consolació, podent tocar e tenir en los meus braços les coses que ame hi he amades en aquest món. [...] me seria paradís e compliment de glòria».¹⁴⁷ L'Emperador li pregunta «què era lo que en los vostres braços teníeu». I ella li respon:

— Senyor, lo millor bé que en lo món yo he tengut, e encara lo ame sobre totes les persones del món. E puch dir ab veritat que, yo stant en la piadosa vetla, me adormí e prestament me donà de parer que stava en camisa, ab una roba curta forrada de marts gebelins, de color de vellut vert, e que era en hun terrat per dir la oració que acostume dir als tres reis de Orient. E complida que haguí la beneyta oració, hohí una veu qui-m dix: «No te'n vages, que en aquest loch hauràs la gràcia que demanes». E no tardà que viu venir lo meu tant amat fill acompanyat de molts cavallers tots vestits de blanch, e portava a Ypòlit per la mà e, acostant-se a mi, me prengueren les mans los dos e besaven-les-me, e volien-me besar los peus e jo consentir no u volia. E aseguts en lo pajment del terrat, passam moltes rahons de consolació en les quals yo prenguí molt gran delit, e foren tals e tan delitoses que jamés del cor me exiran.

Aprés nos n'entram en la cambra tenint-lo per la mà, e mon fill e yo posam-nos en lo lit, e yo posí-li lo meu braç dret dejús les sues espatles, e la sua boca besava les mies mamelles. Jamés tan plasant dormir no sentí, e deya'm lo meu fill: «Senyora, puix a mi no podeu haver en aquest miserable de món, teniu per fill a mon germà Ypòlit, car yo l'ame tant com fas a Carmesina». E com deya aquestes paraules stava gitat prop de mi. E Ypòlit, per obediència, stava agenollat enmig de la cambra. E yo li demaní hon era la sua habitació, e dix-me que en paradís era col·locat entre los màrtirs cavallers per ço com era mort en batalla contra infels. E no li poguí més demanar per ço com Eliseu me despertà ab més adolorit so que de trompeta. (cap. 262; 982-983)

La veu que saluda i diu: «No te'n vages ... hauràs la gràcia que demanes», és l'equivalent a la veu de l'àngel que diu a Maria: «Ne timeas ... invenisti enim gratiam» (Lluc, 1, 30). L'Emperadriu havia pregat la seua «devota oració», «beneyta oració», a l'eixida de la primera estrela, adreçada als reis d'Orient, intermediaris de la divinitat, per tal que la guiaren i la protegiren (§ 7). I només

146. No sabem si l'Emperadriu conta realment un somni, o reinventa, per interès, la nit passada com a somni. Segurament les dues coses alhora. Un dels artificis de Martorell, fet servir en altres episodis de *Tirant*, és deixar oberta aquesta ambigüitat. Vaig fer una anàlisi més detinguda d'aquestes pàgines, protagonitzades per la parella i per Eliseu, en un treball que pot servir per a complementar aquests comentaris (Beltran, 1989). Per a una visió àmplia del món de les visions en somnis, vegeu Acebrón (2004).

147. «Compliment» ('plenitud', 'perfecció') és un substantiu carregat de sentit religiós, i més encara si va combinat amb «glòria». Isabel de Villena, per exemple, parla repetidament de «compliment de desig».

sentir i acceptar el missatge de la veu misteriosa, diu que una aparició inesperada es va presentar, com si es tractara d'un acte d'encomanament i suplantació: «lo meu tant amat fill acompanyat de molts *cavallers tots vestits de blanc*, e portava a Hipòlit per la mà».

No és directament Hipòlit qui es presenta, sinó el seu fill, autoritzant Hipòlit com el seu «germà», com un doble (*doppelgänger*) o renascut (*revenant*), i oficiant la cerimònia amb una mena de processó amb cavallers purs, «vestits de blanc» com els croats templers, cavallers del Temple de Salomó. És un fenomen, en efecte, de desubicació o bilocació, com el que ha estudiat Lecouteux (1986) per als fantasmes i *revenants* de l'Edat Mitjana. De la figura del mort sorgeix un *alter-ego* que el substitueix. És curiós que Hipòlit ja ha sortit prèviament a la novel·la al centre d'un episodi, tot i que burlesc, d'aparicions i conjures totalment fantasmagòriques (Mahiques, 2008; Beltran, 2008).

La dona identifica Hipòlit amb el seu fill mort recentment i és ben conscient de l'heterodòxia (fins i tot heretgia) d'aquesta identificació. En aquest mateix cap. 262, just abans de contar o inventar el somni que examinem, li diu a Hipòlit que té por que el tinguen per heretge. Per què?, li pregunta ell. «Per ço com te est enamorat de ta mare e has mostrada la tua valentia» (cap. 262; 979). En repetides ocasions l'anomena «fill»: «lo meu tant amat fill». Justament el moble del «lit honest» (§ 6), amb tots els seus paraments i perfums, ha estat preparat per a rebre eixe fill o infant petit; al llit l'oferirà la mamella perquè la bese o xucle, com faria un nadó; i al remat, en la falda, també com a un nen de bolquers, el bressolarà i cantarà un romanç, una cançoneta sobre la mare que no vol restar abandonada (restar «soleta») (§ 10).

En la narració en tercera persona, al món real (dos capítols abans, al cap. 260), Hipòlit havia romàs agenollat en mig de la cambra. Però ara, al món del somni de l'Emperadriu, la boca del «fill [...] besava les mies mamelles» i produïa un indubtable plaer físic i psicològic (més plaent i adormidor que el dels «canyamons» abans esmentats). Expressat poèticament (ecos ausiasmàrquians): «Jamés tan plasent dormir no sentí». Poètica, per innocent, la posició del braç («lo meu braç dret dejús les sues espatles»), que recorda la dels amants al *Càntic dels càntics* bíblic (2, 6-7):

Té l'esquerra sota el meu cap
i amb la dreta m'abraça. [...]
no desvetleu l'amor, no el desperteu
fins que ell mateix ho vulga.¹⁴⁸

Si s'haguera produït una vertadera substitució del fill de l'Emperadriu per un *doppelgänger*, el nou nadó probablement hauria sigut un dimoni, com el que presenta el retaule de Sant Bartomeu (c. 1360), atribuït al Mestre de santa Coloma de Queralt, hui a la catedral de Tarragona (Fig. 38). Hi apareix, a una de les taules, la figura d'un nen negre, dins del bressol, que ha substituït al fill natural. Es tracta de la llegenda d'un nen que va ser robat i reemplaçat per un diable amb forma de nadó.¹⁴⁹

148. Vegeu Ruiz (2016) per a esbrinar les relacions entre erotisme i amor teològic al *Càntic* bíblic. No m'atrevisc a relacionar (però no vull deixar de comentar-ho) aquest acte tan insòlit de mostrar els pits amb l'anomenada «doble intercessió» o «intercessió combinada», segons la qual la Verge mostrava davant Déu els seus pits al seu Fill i aquest les seues nafres. Un motiu iconogràfic bastant rar, però que venia de textos religiosos, que replega *La llegenda àuria*, i que es va donar en la Península. El *Speculum Humanae Salvationis* (c. 1340) se'n feia ressò i ho recollia així: «Crist mostra al Pare les petjades de les seues ferides, que va suportar, i Maria mostra al Fill els seus pits, dels quals va mamar» (vegeu Fernández-Ladreda, 2021).

149. En la llegenda, el petit diable no parava de plorar, era insaciable. Sempre famolenc, per més que mamara mai no n'hi havia prou, mossegava els pits de les mestresses i arribava a matar les seues dides. Quatre d'elles apareixen, al detall de la taula, als peus del bressol, amb els pits nus. Però allò que més crida l'atenció és el nen, perquè per indicar que no és un nounat normal, sinó que és un «doble»



Fig. 38. Retaule de sant Bartomeu (c. 1360) (detall)

Tot i poder caure en el perill de la blasfèmia, el món de les «visites» inesperades masculines a una cambra de dona o donzella podia diluir-se i alliberar-se —i també distorsionar-se— entre les rialles de la comèdia. La burla literària hi podia ampliar els marges d'acceptació d'una ironia més o menys refinada. El fet cert és que el riure de la comèdia conjurava, entre altres, les pors als possibles endimoniats, així com el temor a la sexualitat desbordada. Hipòlit no és un dimoni, és clar, però és un mascle portador d'erotisme i potencial fertilitat. La seua «visita» podia remetre a les visites bíbliques, inclosa la de Gabriel a Maria, com hem vist. Però en podem comprovar l'efecte alliberador i pagarà la pena examinar-ne d'altres efectuades per homes, que trobem específicament en diversos passatges de comèdies celestinesques castellanes, des de *La Celestina* de Fernando de Rojas fins a *La lozana andaluza* de Francisco Delicado.

En la *Segunda Celestina*, en un passatge a l'inici de la «cena» [acte] XXXI, un dels protagonistes, Felides, mentre atén impacient l'amada, diu: «con saber que mi señora se pasea por él [el jardín] de noche y de día tendría yo por gloria estar aquí. Y dame acá essa vihuela en tanto que viene aquel ángel a visitarme». Quan el seu criat, Sigeril, li retrau: «Mira, señor, no te oyan», probablement, aquest retret té a veure amb la blasfèmia que acaba de proferir el seu amo, associant «visita» i «àngel» amb la «gloria» de la visita amorosa.¹⁵⁰ Silva no hi fa altra cosa més que continuar fidelment les traces de *La Celestina* de Rojas.

diabòlic, se'l representa de color negre. La història té a veure amb la de la llegenda i novel·la francesa de *Robert el Diable*, traduïda al castellà com a història cavalleresca breu (n'hem parlat abans, a § 3): <<http://xsierrav.blogspot.com/2020/03/el-lactante-endemoniado.html>>. A un altre retaule català, de sant Esteve de Granollers (c. 1480), atribuït al taller dels Vergós (hui al MNAC de Barcelona), podem veure en una taula, que correspon a la suplantació de sant Esteve neo-nat pel diable, una mare recentment assistida al seu part per llevadores i altres dones. En primer pla, una dida contempla desconsolada el bressol del nadó, un nen-diable, representat amb pell fosca i banyes: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_San_Esteban_Protom%C3%A1rtir_\(Granollers\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_San_Esteban_Protom%C3%A1rtir_(Granollers))>.

150. Hi ha més combinacions, a la mateixa obra, de «gràcia» i «àngel». Vegeu Beltran (2018).

Fernández Rivera i Saguar, entre altres, han aprofundit en la influència de les imatges i motius bíblics, especialment del Nou Testament, en *La Celestina*.¹⁵¹ A l'acte VI, Celestina relata a Calisto la seua visita («embajada», diu) a la casa de Melibea. És un relat diferit d'uns fets que ja hem llegit en directe a l'acte IV però, com succeeix al relat diferit de l'Emperadriu, substancialment distorsionat respecte als fets presentats pel narrador unes pàgines abans. N'hi ha variacions importants entre el que Celestina conta ara, en primera persona, i allò que el narrador va contar abans. Primer li conta Celestina a Calisto que: «Abrí mis entrañas, díjele mi embajada, como penabas tanto por una palabra de su boca salida en favor tuyo para sanar un tan gran dolor».

L'episodi evangèlic al qual s'acudeix intertextualment és el de la guarició del criat del centurió: «Senyor, [...] jo no soc digne que entres a casa meua, [...]; digues una paraula i el meu criat es posarà bo» (Mateu, 8, 8, o Lluc, 7, 7-9).

Però tot seguit afegeix Celestina:

Y como ella estuviese *suspensa*, mirándome, *espantada* del nuevo mensaje, escuchando hasta ver quién podía ser el que así por necesidad de su *palabra penaba* o a quién podía sanar *su lengua*, atajó mis palabras... (acte VI, p. 150).

Celestina conta que fa la visita com un «àngel» missatger de la bona notícia i que Melibea l'acull amb un lèxic de torbació: «*suspensa*, mirándome, *espantada* del nuevo mensaje». «*Suspensa*», «*espantada*», «*turbata*»..., com Maria davant l'εὐαγγέλιος, el portador angèlic de la «bona» notícia, del «nuevo mensaje». L'equívoc religiós és evident. Aquestes paraules expressen, a l'Eucaristia, el moment quan el feligrés accepta amb humilitat la comunió amb Crist. Maria contesta i accepta el missatge de l'àngel: el Verb que es farà Carn. Celestina hauria esperat la mateixa resposta dòcil per part de Melibea: «*Dixit autem Maria: "Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum"*» [‘Que es complisca en mi la teua paraula’]. Tanmateix, en aquesta segona versió de la visita, afegeix l'alcajota que Melibea, després de tallar les seues paraules («su lengua atajó mis palabras»), se n'adonà de la gravetat de la situació, va fer un gest d'espant, amenaça de cridar als criats perquè la mataren, la insultà i, el més sorprenent —diu Celestina, imparable dins d'una escalada d'exageracions distorsionades de la memòria dels fets—, la donzella va iniciar llavors uns moviments convulsos, com els d'un atac epilèptic, que en l'època podien confondre's perillosament amb els de la possessió diabòlica.¹⁵²

Sortosament, en el cas de *La Celestina* comptem amb la fortuna de posseir uns testimoniatges de lectura molt valuosos, contemporanis a la seua primera recepció, i que no ens poden portar a engany. Són els que proporcionen els primers editors de l'obra amb els seus gravats, que naturalment són inclosos amb objectius comercials pensant en la comprensió i l'impacte sobre els lectors. Els impressors que seleccionen aquests primers gravats per a la *Tragicomedia* subratllaran el poder visual d'algunes de les escenes més punyents i dramàtiques de l'obra amb una sèrie de dibuixos que recorden en més d'una ocasió els principals episodis dels Evangelis: la *Visitatio* (la visita de Celestina a la casa de Melibea); l'Últim Sopar (l'acte IX, l'acte del banquet); i sobretot els

151. Fernández Rivera (2011) i Saguar (2013, 2015a, 2015b, 2017).

152. En una interpretació radical, una mica esotèrica, l'Anunci de l'àngel (ací, àngel fals, Celestina) a Maria ha passat, doncs, a tindre la reacció somàtica prevista, perquè ha sigut com l'anunci d'un dimoni a una verge que se sent posseïda pel seu esperit maligne. Però tot això succeeix, com hem comentat, en el relat que Celestina fa a Calisto de la seua visita, òbviament exagerant i distorsionant el que realment hem vist abans, en directe que va passar, a l'acte IV.

episodis de la Passió: la traïció de Judes, el Prendiment (les figures covardes dels criats, renegant del seu senyor, com sant Pere) i el Davallament (l'omnipresent escala).¹⁵³

També l'influx de les imatges de l'Anunciació hagué de ser molt poderós. Alguns gravats hi són bastant explícits, en mostrar escenes d'alcova amb Pármeno i Areúsa copulant sobre el llit (Fig. 39).



Fig. 39. *La Celestina* (Saragossa, 1545)

Però és dins del mateix text de l'obra on el tema de l'Anunciació, unit a l'escena de la Visitació, està al·ludit de manera més palesa. Comencem per l'última visita de Calisto a Melibea, en l'acte XIX, quan aquesta respon al seu estimat —just després de la trobada sexual i abans de la fatídica caiguda de l'enamorat— amb una frase en què ressonen els dos episodis marians: «Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con tu visitación incomparable merced» (Rojas, 1995: 324). La tria del mot marcat «visitación» —i no «visita»— té la seua motivació: una potent connotació religiosa i per tant, en aquest context, irònica o paròdica.

Encara que és en l'acte VII, com assenyala Fernández Rivera (2006), quan Areúsa actua com a antítesi de la Mare de Déu, mentre que Celestina, missatgera de desitjos obscens (i «àngel caigut» de la seua antiga glòria), actua com a antítesi de l'arcàngel Gabriel.¹⁵⁴ No és la mateixa «contrafigura» que hem vist al *Baladro* i al *Tristán* (§ 3). Sembla fora de dubte, però, que la salutació de l'arcàngel Gabriel a Maria havia de ressonar irònicament, entre altres ecos, en les paraules de Celestina —canviant a Gabriel pel sant Miquel amb la llança— en veure a Areúsa gitada nua al llit: «¡Bendígate Dios y el señor Sant Miguel ángel!» (Rojas, 1995: 202).

D'altra banda, en el mateix acte VII, les paraules de Pármeno, quan puja a la cambra d'Areúsa —«Señora, Dios salve tu graciosa presencia» (Rojas, 1995: 206)—, havien de recordar a la força,

153. Vegeu més extensament, per aquest tema, Beltran (2020).

154. Costa Fontes (1990) va ser qui primer va fer la proposta de Celestina com antítesi de la Verge Maria. Proposta interessant i important, però exposada d'una manera exageradament radical que Fernández Rivera (2006) critica amb severitat. I amb tota raó, al meu parer.

a manera d'antífrasi, l'oració de la «Salve» basada en la salutació de l'arcàngel Gabriel: «¡Salve...! El Senyor és amb tu. *Beneïda sigues* entre totes...». A més, finalment, també contindria ressons de l'Anunciació, per a Fernández Rivera (2006), la reacció de por de la mateixa Areúsa quan Celestina arriba inesperadament a la seua casa de nit, com un esperit o un fantasma («con qué viene como huestantigua a estas horas»): «¿Quién anda ahí? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara?» (Rojas, 1995: 201). Encara que la vinculació no sembla ací tan evident, aquestes paraules podrien evocar el «*turbata*» que Lluç descriu com a reacció de la Mare de Déu davant la inesperada aparició de l'arcàngel Gabriel (1, 29).

En tot cas, el llit és l'epicentre d'aquestes trobades carnals, com subratllen algunes de les imatges de gravats (Fig. 39). No oblidem que en la visita de Celestina a Areúsa el tema ginecològic ocupa un lloc importantíssim, igual que continuarà ocorrent en altres textos del gènere celestinesc posteriors.¹⁵⁵

10. Un epíleg trist: «restant soleta»

«No desvetleu l'amor,
no el desperteu».
(*Càntic dels Càntics*)

La presència d'Hipòlit és eròtica, viril. Hipòlit, si fora àngel i, per tant, asexual, no només seria andromorf, com molts déus, sinó d'una masculinitat poderosa, desbordant, atractiva i sensual. Imaginem si potser no podria haver portat misterioses llengües de foc als peus, flames ardents i lluminoses, entre místiques i amoroses, com per exemple les que porta el Gabriel de l'Anunciació que va pintar el preraphaelita homònim de l'arcàngel, Dante Gabriel Rossetti, un quadre que va titular *Ecce Ancilla Domini!* (1850) (Fig. 40).¹⁵⁶ En un esforç per transmetre el que pensava que realment va poder succeir (com deia John Ruskin d'aquest quadre), Rossetti presenta un àngel molt humà, però sexualment intimidant i fins i tot amenaçador, des del moment que apunta clarament amb el tall fàl·lic del lliri al ventre d'una Verge pèl-roja, que mostra haver sigut sorpresa —absorta i resignada, més que espantada— enmig del somni, en el llit humil.

155. He intentat aprofundir en aquest tema prèviament (Beltran, 2018, 2020 i 2021). Saguar (2013) accepta i analitza les cites que aporta Fernández Rivera (2006), tot afegint-ne d'altres nombroses. Saguar prefereix continuar parlant de manera eclèctica i flexible d'«intertextualitats», i proposa que no se'ls poden aplicar amb propietat conceptes com a paròdia, *contrafacta* o hipèrbole sacre-profana. Així i tot, es tracta d'una terminologia que Gernert (2009) ha discutit i aplicat modèlicament a textos d'imitació religiosa burlesca, si bé amb tota mena de prevencions. Vegeu també Caro Bragado (2016).

156. Va ser l'últim quadre religiós que va pintar, probablement degut a les dures crítiques negatives que va collir, donada la transgressió de determinats elements, sobretot la postura i expressió de la Verge Maria: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ecce_Ancilla_Domini>.

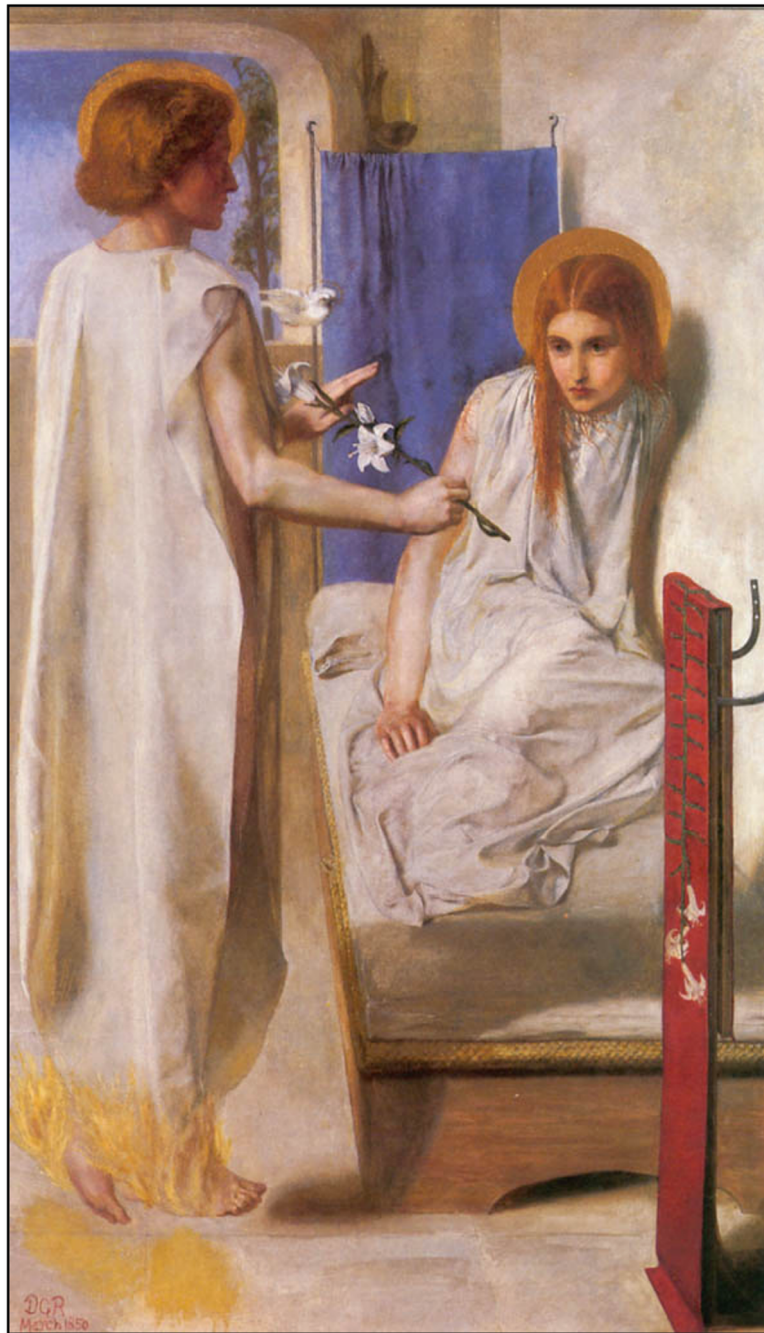


Fig. 40. Rossetti, *Ecce Ancilla Domini!* (1850)

Hipòlit es presenta molt versemblantment com un jove sexualment potent i intimidador també. Tanmateix, Tanmateix, és cert que al *Tirant*, per molt erotitzada que resulte, la seua presència es mostra certament infantilitzada. Hipòlit és retratat còmicament i ridículament, hem vist (§ 9), exagerant la diferència d'edat amb l'Emperadriu, de manera no molt diferent de com es presenten el jove amant de la sogra del protagonista, en l'anònima *Comedia Serafina*, o el Rampín de *La lozana andaluza*, tots dos joves fent parella de dones grans, en escenes de llit i alcova d'una lubricitat fins i tot més explícita que la del *Tirant*. Ens trobem davant situacions pròpies de la més vulgar co-

mèdia llatina, plautina o terenciana, amb els amants dins del llit, entre llençols i mantes que es belluguen sense parar. Moviment d'amagar o descobrir els cossos nus, llançant mantells pesat de roba del llit, dels quals ja parlava burlescament Juvenal, a la Sàtira VI: «*onerosaque pallia iactat*».¹⁵⁷

Gràcies a l'excusa del somni contat al seu marit i als metges, l'Emperadriu aconseguirà que Hipòlit romanga encara quinze dies amagat dins del «retret» de la cambra. I el podem imaginar qui sap si alleujant, de nou com l'adúlter de l'esmentada Sàtira VI de Juvenal, les hores de la seua espera amb bruts tocaments, nerviosos i impacients: «*abditus interea latet et secretus adulter, impatientisque morae silet et praeputia ducit*».¹⁵⁸ Un onanisme en tot cas d'adolescent, gairebé infantil, perquè recordem com l'Emperadriu contava d'Hipòlit, al somni, que «la sua boca besava les mies mamelles». I com després l'alçava com a un infant, agafant-lo per les orelles (§ 9). La primera reacció de l'amant havia estat l'esperada en un nen (i Martorell no deixa de recordar «la poca edat que tenia»): el pànic.

El que segueix a continuació confirma aquest infantilisme. Al cap i a la fi, Hipòlit no pot restar-hi indefinidament amagat. I, així, el dia abans de marxar, es produeix una emotiva escena de comiat:

E un dia ans de la sua partida, stant en la cambra e tenint Ypòlit lo cap en les faldes de l'emperadriu, e ell la suplicà que cantàs una cançó per amor sua, la qual cantava ab molt gran perfecció e de bona gràcia. La senyora, per fer-li plaer, cantà un romanç ab baixa veu, de Tristany, com se planyia de la lançada del rey March. E a la fi, dix:

—Dona, restaràs sola sens lo teu Ypòlit.

E ab la dolçor del cant destil·laren dels seus hulls vives làgrimes. (cap. 263; 991-992)

Aquestes línies impliquen el coneixement, a la corona d'Aragó, cap a 1460, del romanç «Ferido está don Tristán / de una mala lançada, / diérasela el rey su tío / con una lanza herbolada...», que no tenim testimoni —i només en castellà, no en català— fins uns anys després, en 1495, dins del *Juego de naipes trobado* que el poeta Jerónimo Pinar va oferir a la cort de la reina Isabel la Catòlica (amb la versió que comença «Mal se queja don Tristán...»)¹⁵⁹. Al capdavall, el tema i forma d'aquesta «desecha» —«Dona, restaràs sola»— recorden la situació del jo poètic femení i la literalitat en alguns versos —«restant soleta»— d'una cançó de comiat de Pere Serafi:

157. Aquest «*iactat*», que s'ha traduït com a 'llançar damunt' (per tal d'amagar), però també com a 'llevar' o 'descobrir', és en tot cas un signe didascàlic per a un *strip-tease* que es presenta a tantes escenes d'alcova de les comèdies celestinesques, tot començant per la mateixa *Celestina*. Vegeu Beltran (2021).

158. Cite el que dic a l'article on parle de la relació de l'Emperadriu amb altres sogres de comèdia i el precedent dels comentaris de Juvenal a la seua més famosa Sàtira: «La traducció catalana de Balasch per a «*praeputia ducit*» és molt pudibunda («es prepara»), com alguna anglesa clàssica («trembling with impatience»; trad. de Ramsey) o francesa («bissant ses armes»; trad. de Labriolle i Villeneuve). Però les castellanques més modernes són tan vulgars com cal: l'adúlter, mentre espera impacient, «se rasca el carajo» (tr. del mateix Balasch [1961]), «se la menea» (trad. de Segura [1996]) o «se descapulla» (trad. de Socas [1996]), i vénen avalades per tota una tradició de comentaristes que relacionen aquest vers amb la masturbació mostrada per autors com ara Marcial, els quals presenten l'onanisme de manera humorística, com ací, com a resposta natural a una excitació frustrada o un plaer retardat (ed. Watson & Watson, 2014: 147)» (Beltran, 2021: 95-96).

159. Per al tema de la mort de Tristany en les tradicions hispàniques, vegeu Cuesta Torre (1997a) i per a la tradició catalana específica, Soriano (1999). El text del romanç castellà és editat i comentat per Di Stefano (1988) i Díaz-Mas (1996: 260-261). La relació amb *Tirant* la va posar de manifest Riquer (1953); vegeu també Cacho Blecua (1993: 157). En l'original, el mot «romanç» ve associat dues vegades a «cançó» («ell la suplicà que cantàs una cançó [...]. La senyora, per fer-li plaer, cantà un romanç...»). I així serà sempre, en el futur, en la tradició catalana, on el gènere poètic «romanç» («romance» en castellà) és habitualment denominat «cançó». Interessa, tanmateix, remarcar també que en la traducció castellana s'introdueix, per al final del «romance» el mot «desecha» («y a la fin, en manera de desecha dixo...»), que és efectivament («desecha» o «deshecha») la cançó final d'algunes composicions poètiques.

Llassa, mesquina! Què fare,
 puix mon amat se'n vol partir?
 La nit y jorn yo ploraré
 com hu qu-és cert qu-a de morir.

Restant soleta,
 mesquinelleta,
 dolre's poran de ma dolor
 los qu-an sentit penas d'amor.

Bé m'à promès que tornarà
 —per ço no vull desesperar—
 y qu-altr-amor no-l detindrà,
 que sols a mi vol ben amar.

Mas sa partida
 m'és dolorida,
 qu-en ser absent mon dolç amich,
 hon trobaré jamés abrich?¹⁶⁰

«Restaràs sola...», «*restant soleta...*». En cançons de plany molt semblants a la que recrea Pere Serafí pensava Martorell, sens dubte, quan va escriure aquesta magnífica escena en la qual una Emperadriu sensiblement humanitzada canta i lamenta la partida —«m'à promès que tornarà...»— del seu dolç amic, sense el qual no trobarà «jamés abrich».

Soledat i tristesa. També un poema poc conegut del *Cancionero musical de Palacio* diu:

Triste está la reina,
 triste está, que no reyendo.
 Asentada en su estrado
 frangas de oro está texendo. [...]
 Los pechos l'están con rabia
 ansiosamente batiendo.
 Palabras muy lastimeras
 por su boca está diziendo.¹⁶¹

Tots dos poemes (el de Serafí i l'anònim del *Cancionero*) parlen d'amor i parlen de soledat femenina. El de Serafí, definit com a «tradicionalitzant» pel seu editor; l'anònim, definit com de tornada popular, però amb glossa cortesa. Dolor de mare (Hècuba), dolor d'amant (Iseu). Hi ha un punt en què el dolor de l'amant i el dolor de la mare s'anul·len o neutralitzen com un dolor només, una ferida transcendent. Dolor de dona, abandonó únic i destructor («que destruye mi figura»), siga causat pel fill o per l'home; malaltia «tan mortal» que no té més via de fugida que la trista soledat: romandre sola («*restant soleta*»), anar sola («*sola m'iré*»).

160. Serafí, *Poesies catalanes*, LVIII. Josep Romeu inclou la cançó, sense dubtar que siga de base popular tradicional, dins del *Corpus d'antiga poesia popular* (nº 359). Vegeu-ne més informació al meu llibre (Beltran, 2006: 115-116).

161. Edite a partir de González Cuenca (1996: 105; núm. 148). En un article anterior (Beltran i Vega, 2004) comparem també amb altres textos el tema del romanç de Tristany que es presenta ací. A més, V. Beltran, que porta a col·lació el poema del *Cancionero musical*, comenta la possible relació del romanç del *Tirant* amb els temes no només de Tristany, sinó també d'Hècuba: «este romance parece haber pasado desapercibido a gran parte de los estudiosos del género; no encuentro datos suficientes para adscribirlo a un ciclo completo; a juzgar por la intervención de una reina no especificada y por su tono triste pudiera hacer referencia a la leyenda de Tristán e Iseo, pero por su contenido parece recordar la introducción del romance de la reina Hécuba y el llanto por sus hijos...» (2002: 770; núm. 218).

Fet i fet, donada la urgència del moment, no hi ha massa temps per a tendreses. L'escena precedeix el moment del regal de comiat per part de l'Emperadriu —«un gran sach de ducats», més mil quatre-centes perles—, amb el qual ordena la vida d'Hipòlit, de manera que pugui ser servit a partir d'aleshores per tres-cents «menjadors», és a dir, persones a càrrec seu.

Martorell no oblidarà —i no podrà sancionar positivament— la radicalitat en el comportament sexual de la parella, que serà reincident i agreujat. Per això, molt recents encara les morts de Tirant, de l'Emperador i de Carmesina (en el capítol 478 s'ha presentat l'ascens de les ànimes dels dos esposos al cel), el narrador diu que l'Emperadriu «l'amava [a Hipòlit] més que a sa filla ni a si mateixa». I diu d'Hipòlit:

E no us penseu que en aquell cars Ypòlit tingués gran dolor, car de continent que Tirant fon mort, levà son compte que ell seria emperador, e molt més après la mort de l'emperador e de sa filla, car tenia confiança de la molta amor que la emperadriu li portava, que, tota vergonya a part posada, lo pendria per marit e per fill, car acostumada cosa és de les velles que volen lurs fills per marits, per smenar les faltes de lur jovent, e volen-ne fer aquella penitència. (cap. 479; 1521)

En efecte, no passaran ni dos dies abans que Hipòlit, amb els cadàvers de la parella protagonista i de l'Emperador encara sense soterrar, vaja a gitar-se amb la viuda, qui «l'abraçà e besà stretament, e passaren aquella delitosa nit molt poch recordants de aquells que jahien en los cadafals sperant que-ls fos feta la honrada sepultura» (cap. 481; 1527).

L'Emperadriu de Constantinoble mor, com hem vist, tres anys després de casar-se amb Hipòlit, és a dir, després de la mort de Tirant, Carmesina i l'Emperador. No ha sigut, per descomptat, un model de dona casada, ni de mare que empara la filla, ni de viuda fidel («molt poch recordants de aquells que jahien en los cadafals»). Ha sigut i és, fins al darrer moment, una dona luxuriosa i una mare negligent, gens complidora de les seues obligacions, com altres mares libidinoses de comèdia. Tanmateix, no parlaríem d'aquesta sorprenent dona que va passar per damunt de totes les convencions, si no haguera sigut aquella esposa que ens presenta Martorell, infidel i divertida, inclinada als plaers carnals, amb la comprensible «afecció lúbrica» de la qual parlava Jaume Roig (*Espill*, v. 8844), amb un desig insubornable de seguir gaudint la vida. Una casada amb la més ferma voluntat d'aprofitar de manera entusiasta i «devota» les visites encoratjadores, angèliques, miraculoses, que havien de donar sentit als últims anys de la seua existència. Visites «honestes» i «secretas» que, condemnades òbviament per la mirada de la moral cristiana i de la cavalleresca, al remat havien de donar solució —paradoxalment i irònicament— a l'atzucac d'un Imperi Grec que, d'altra manera, sense un Hipòlit angèlic / demoníac, hauria restat escapat, sense descendència i sense continuïtat.

El llibre no ha acabat encara. Com en molts altres textos de cavalleries, la continuïtat de la nissaga roman oberta, en les darreres línies, a una descendència totalment regenerada i renovellada com la que inicia el bíblic Samuel, l'artífex de la restauració de la dinastia del poble d'Israel, perquè Samuel ungeix en secret David. Recordem que, com assenyalàvem al principi de l'article (§ 2), Hipòlit es casa amb la filla del rei d'Anglaterra, que parirà «III fills e dues filles, los quals fills foren molt singulars cavallers e valentíssims» (cap. 487; 1539). I la vella i estèril Anna, la mare de Samuel, va parir, després de Samuel, per concepció miraculosa de la divinitat —el precedent més important de tot l'Antic Testament de la visita de l'àngel Gabriel a Maria—, exactament el mateix nombre de descendents, tres fills i dues filles: «El Senyor va afavorir Anna [*visitavit Anna*], i

aquesta tingué tres fills més i dues filles. El noi Samuel creixia [*magnificatus est*] davant el Senyor» (*I Samuel*, 2, 21).

Aleshores sí que es tanca el cercle obert amb els orígens bretons de Tirant, amb la seua educació (Varoic) i amb les primeres armes a la cort anglesa. Molt més remotament, es tanca el cercle obert amb el primer emperador de la història bíblica: el rei David. Tirant hauria d'haver sigut el destinatari de la corona imperial, un nou David. Però la fortuna capriciosa i infausta no va voler que així fora, de manera que una altra nissaga, espúria, nascuda de les despulles de l'amor lasciu d'Hipòlit i l'Emperadriu, va substituir la de l'heroi predestinat: «E lo fill major fon nomenat Ypòlit, axí com lo pare, e vixqué tota la sua vida com a magnànim senyor e féu de molts singulars actes de cavalleria, dels quals lo present llibre no recita, ans ho remet a les istòries qui foren fetes d'ell» (cap. 487; 1539).

Bibliografia

- ACEBRÓN, Julián (2004), *Sueños y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, Cáceres, Univ. de Extremadura.
- ÁGRED A PINO, Ana María (2017), «Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI», *Res Mobilis*, vol. 6, núm. 7, pp. 20-41.
- AGUILAR, Josep Antoni (2001), «Xenofont, Anaxàgores i l'emperador, sobre dues anècdotes del *Breviloqui al Tirant lo Blanc*», en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XLII* (= *Miscel·lània Giuseppe Tavani*, I), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 61-75.
- ALEMANY, Rafael (1993), «De la lògica d'un final aparentment il·lògic: a propòsit del desenllaç del *Tirant lo Blanch*», en *Actas del IV Congreso de Literatura Medieval (Lisboa)*, vol. IV, Lisboa, Cosmos, pp. 243-248.
- ____ (1994), «La mort de Tirant i el triomf d'Hipòlit o la crisi del món cavalleresc vista per un cavaller en crisi», en *La Cultura catalana tra l'umanesimo e il barocco: atti del V Convegno dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*, eds. Carlos Romero i Rossend Arquès, Pàdua, Programma, pp. 13-26.
- ____ (2008), «Els amors del parents de Tirant amb les parentes de Carmesina», *Tirant*, 11, pp. 5-18.
- ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier (2001), «El leccionari i col·lectari santoral de Santa Maria de Serrateix», *Miscel·lània litúrgica catalana*, 10, pp. 211-293.
- ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí i Gemma PELLISSA PRADES (2014), «“Ab un espill me requerí de amors” (*Tirant lo Blanc*, caps. 126-127): la imatge de tres espejos catalanes del segle XV, entre la magia y el tocador», *Tirant*, 17, pp. 201-222,
- AMENGUAL I BATLE, Josep (2019), «L'Ordo Commendationis Animae i Santa Tecla en diversos devocionaris i en el *Tirant lo Blanch*», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'Estudis Històrics*, 75, pp. 87-99.
- ARRONIS LLOPIS, Carme (2012), «*La vida de la sacratíssima verge Maria*» de Miquel Peres: estudi i edició, Tesi doctoral, Alacant, Univ. d'Alacant.
- AUERBACH, Erich (1983), *Mimesis: la representació de la realitat en la literatura occidental*, Madrid, FCE.
- BADIA, Lola (1987), «La segona visió mitològica de *Curial*: notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV *Curial e Güelfa*», en *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, VI /

- Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 14, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 265-292.
- ____ (1993-1994), «Tot per a la dona però sense la dona: notes sobre el punt de vista masculí al *Tirant lo Blanc*», *Journal of Hispanic Research*, 2, pp. 39-60.
- ____ i Jaume TORRÓ (2015), «Ambient internacional i cultura de cort al *Curial e Güelfa*: primer suplement a l'edició de *Quaderns Crema 2011*», en *Mediaeval Studies in Honour Curt Wittlin / Estudis medievals en homenatge a Curt Wittlin*, eds. Lola Badia, Emili Casanova i Albert Hauf, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 51-66.
- BAERT, Barbara (2021), *Petrifying Gazes. Danaë and the Uncanny Space*, 'Studies in Iconology', 19, Leuven – París – Bristol, Peeters.
- BAILE LÓPEZ, Eduard (2009), «Repertori d'aliments en el *Tirant lo Blanc*: "e dinaren-se ab molt gran plaer"», *Tirant*, 12, pp. 5-31.
- BELTRAN, Rafael (1988), «Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del "mal de amor"», *Celestinesca*, XII / II, pp. 33-53.
- ____ (1989), «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) a l'espill de Lucrecia (la *Celestina*): retrat de la donzella com a còmplice fidel de l'amor secret», en *Miscel·lània Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, ed. Antoni Ferrando i Albert Hauf, Barcelona – València, Univ. de València – AILLC – PAM, vol. I, pp. 95-124.
- ____ (1990), «Las bodas sordas en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, LXX, pp. 91-117.
- ____ (1998), «El conjur d'Eliseu al *Tirant lo Blanc*: poesia i oralitat en la literatura culta», en *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma, Mallorca, 8-12 de setembre de 1997)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, pp. 461-78.
- ____ (2001a), «*Aspera et inurbana verba*: la ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanus», en *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. Leonardo Funes i José Luis Moure, Alcalá de Henares, Univ. de Alcalá, pp. 73-89.
- ____ (2001b), «Huellas de las oraciones de *Los Tres Reyes de Oriente* y *Las cuatro esquinitas* en *Tirant lo Blanc*», en *Lyra Minima Oral. Los géneros breves en la poesía tradicional*, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera i José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Univ. de Alcalá, pp. 415-24.
- ____ (2003), «Entre la parodia de la oración y el equívoco religioso: nuevas intertextualidades de *La Celestina* con la novela catalana», en *El mundo social y cultural de «La Celestina» (Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001)*, eds. Ignacio Arellano i Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, pp. 27-44.
- ____ (2006), «*Tirant lo Blanc*», de Joanot Martorell, Madrid, Síntesis.
- ____ (2008), «"Conjúrote, fantasma": almas en pena y conjuros paródicos entre *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*», en «*Amadís de Gaula*»: quinientos años después. *Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 43-61.
- ____ (2018), «Sospechosas dolencias de viejas quejosas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación», *Celestinesca*, 42, pp. 443-476.
- ____ (2019a), «Magia y milagros de San Paulicio en *Arderique* (1517): el cadáver del santo, la pareja infecunda y el nacimiento heroico», *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 162, pp. 365-393.

- ____ (2019b), «“Humos oscuros y espesas nieblas” en los primeros ataques a los libros de caballerías: *Tirante el Blanco* (1511) frente a las críticas de Juan de Molina, Luis Vives y Jerónimo Sempere», *Historias fingidas*, 7, pp. 61-127.
- ____ (2020), «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca*, 44, pp. 9-80.
- ____ (2021), «La sogra de Juvenal (Sàtira VI), l'Emperadriu (*Tirant*), Artemia (*Serafina*) i altres mares lascives de comèdia», en «*Qui fruit ne sap collir*». *Homenatge a Lola Badia*, eds. Anna Alberni, Lluís Cifuentes, Joan Santanach i Albert Soler, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona-Barcino, pp. 91-100.
- ____ i Isabel VEGA (2004), «Dos mujeres tristes ante el romance de don Tristán: del canto de la Emperatriz en *Tirant lo Blanc* a la copla XLI del *Juego trovado* de Jerónimo del Pinar», *Tirant*, 7, s. p. [on-line] <<https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.7/Nota.Beltran-Vega.Martorell-Pinar.htm>>
- BELTRAN, Vicenç (2002), *Poesía española 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica.
- BINO, Carla Maria (2018), «Schermo e porta: due esempi di *imago agens* nel Medioevo cristiano», *Mantichora*, 9-10, pp. 5-34.
- BOHIGAS, Pedro, ed. (1957-1962), *El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498*, Barcelona, Seleccionces Bibliófilas, 3 vols.
- BOULTON, Maureen Barry McCann (2015), *Sacred Fictions of Medieval France: Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Cambridge, D. S. Brewer.
- BROWN, Raymond E. (1982), *El nacimiento del Mesías. Comentario a los relatos de la infancia*, Madrid, Cristiandad.
- BURGIO, Eugenio (2009), «La *Vita Christi* di Jean Mansel e la letteratura religiosa nell'età di Filippo il Buono», en *Le Letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, ed. Antonio Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 135-166.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1993), «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu», en *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 133-69.
- ____ (2004-2005), «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de León* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)», *Letras*, 50-51, pp. 51-80.
- ____ (2006), «De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos», *Medioevo Romanzo*, 30, 2, pp. 349-370,
- ____ (2007), «Los grabados de la *Cárcel de amor* (Zaragoza, 1493, Barcelona, 1493, y Burgos, 1496): la muerte de Leriano», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Univ. de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, ed. Armando López Castro i María Luzdivina Cuesta Torre, León, Univ. de León, vol. I, pp. 367-379.
- ____ (2014), «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)», en *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014, pp. 85-123.
- ____ (2019), «Las imágenes del *Olivier de Castille* y del *Oliveros de Castilla*: de los manuscritos a los incunables», *Titivillus*, 5, pp. 47-71.
- CARO BAROJA, Julio (1992), *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo, 2 vols.
- CARO BRAGADO, David (2016), *Dios y la dama como referentes en la poesía amorosa española (siglos XV-XVII). A propósito de la hipótesis de la hipótesis sacroprofana*, Tesis doctoral, Madrid, UCM.
- CARRÉ, Antònia, ed. (2006), Jaume Roig, *Espill*, Barcelona, Quaderns Crema.

- CARRUTHERS, Mary J. (1992), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ____ (2000), «The Mystery of the Bed Chamber: Mnemotechnique and Vision in Chaucer's *The Book of the Duchess*», en *The Rhetorical Poetics of the Middle Ages: Reconstructive Polyphony. Essays in Honor of Robert O. Payne*, ed. John M. Hill i Deborah M. Sinnreich-Levi, Madison (New Jersey), Fairleigh Dickinson Univ. Press, pp. 67-87.
- ____ y Jan M. ZIOLKOWSKI (2003), *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press.
- CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián (1942), *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, C.S.I.C.
- COLOMBO TIMELLI, Marie (2018), «Jean Miélot, bilan et perspectives», *Carte Romanze*, 6 / 2, pp. 105-120.
- CONNELL, William J. y Giles CONSTABLE (2019), *Sacrilegio y redención en la Florencia del Renacimiento. El caso de Antonio Rinaldeschi*, Valencia, PUV.
- COSTA FONTES, Manuel da (1990), «Celestina as Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, 15, pp. 7-41.
- COTO COBO, José Luis (2009), «Memoria final sobre el estado de conservación y tratamiento realizado de restauración de la pintura sobre tabla de la Virgen *tota pulchra* perteneciente a la iglesia de la Victoria de Osuna (Sevilla)», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 11, pp. 87-92.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés, ed. (1984), Andrea Capellani/Andrés el Capellán, *De amore/ Tratado sobre el amor*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CUESTA TORRE, M.^a Luzdivina (1994), *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Univ. de León.
- ____ (1997a), «Tristán en la poesía medieval peninsular», *Revista de Literatura Medieval*, IX, pp. 121-143.
- ____ (1997b), «Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*», en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Queen Mary and Westfield College, pp. 227-236.
- ____ (2009), «La lanza herbolada que mató a Tristán: la versión castellana medieval frente a sus correlatos franceses e italianos (cap. 80 del *Tristán de Leonís* de 1501)», en *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas en la Edad Media*, eds. Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo i José Roso Díaz, Cáceres, Univ. de Extremadura, pp. 499-514.
- ____ (2014a), «Alterando sutilmente la tradición textual: elementos de religiosidad en el *Tristán de Leonís*», *Historias fingidas*, 2, pp. 87-116.
- ____ (2014b), «“E así murieron los dos amados”: ideología y originalidad del episodio de la muerte de los amantes en el *Tristán* español impreso, confrontado con las versiones francesas e italianas», *Revista de Literatura Medieval*, XXVI, pp. 141-161.
- DI STEFANO, Giuseppe (1988), «El romance de don Tristán. Edición ‘crítica’ y comentarios», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. III, pp. 271-303.
- DÍAZ-CORRALEJO, Violeta (2001), «La traducción castellana del *De mulieribus claris*», *Cuadernos de Filología Italiana*, Núm. extraordinari, 3 («La recepción de Boccaccio en España»), pp. 241-261.
- DÍAZ-MAS, Paloma, ed. (1996), *Romancero*, Barcelona, Crítica.

- DURÁN HERAS, María Ángeles (2005-2006), «La anunciación según Google», *Sociológica: Revista de pensamiento social*, 6, pp. 33-74.
- ESPADALER, Anton (2000), «El *Tirant* com a comèdia. Els amors de Felip i Ricomana», *Revue d'Études Catalanes*, 3, pp. 39-58.
- ____ (2019), «Religió i religiositat en el *Tirant lo Blanc*», *Scripta*, 14 / 1, pp. 261-275.
- FENOLLAR, Bernat et alii (1497), *Lo procés de les olives e disputa dels jóvens i vells...*, València, Lope de Roca.
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (2021) «Dos conjuntos funerarios episcopales de la catedral de Pamplona en el siglo XIV: la capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin», *Anuario de Estudios Medievales*, 51/1, pp. 209-240.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2006), «La antítesis de la Anunciación y el reconocimiento de la Redención en *La Celestina*», *La corónica*, 35, 1, pp. 137-150.
- ____ (2011), «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19, pp. 137-156.
- ____ (2012), «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca*, 36, pp. 119-142.
- FRENCH, Katherine L., Kathryn A. SMITH i Sarah STANBURY (2016), «An Honest Bed: The Scene of Life and Death in Late Medieval England», *Fragments*, 5, pp. 61-95.
- GARCÍA MARSILLA, José Vicente (1993), *La jerarquía de la mesa: los sistemas alimentarios en la Valencia bajomedieval*, València, Diputació Provincial.
- ____ (2001), «Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV», *Recerques*, 43, pp. 163-194.
- GASPAROTTO, Davide (2020), «The Metamorphoses of Danaë: From Venal to Virtuous to Voluptuous Woman», dins la pàgina del Museu Getty [on line] <<https://blogs.getty.edu/iris/the-metamorphoses-of-danae/>>
- GERNERT, Folke (2009), *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2 vols.
- GILI I GAYA, Samuel (1959), «Nous aspectes del *Tirant lo Blanc*», *Pont Blau*, 7, pp. 46-50.
- GÓMEZ, Francesc J. (2021), «Curial in bivio, la ciència de Bacus i la iconografia de les Arts Liberals», en «*Qui fruit ne sap collir*». *Homenatge a Lola Badia*, eds. Anna Alberni, Lluís Cifuentes, Joan Santanach i Albert Soler, Barcelona, Univ. de Barcelona – Barcino, pp. 311-327.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (1996), *Cancionero musical de Palacio*, Madrid, Visor.
- ____, ed. (2005), *Hernando del Castillo, Cancionero General*, Madrid, Castalia, 5 vols.
- GRACIA, Paloma (2010), «Concepción de la Bestia Ladradora en el *Baladro* (1498 y 1535)», *eHumanista*, 16, pp. 184-194.
- GREEN, Otis H. (1953), «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, pp. 1-3.
- GROS I PUJOL, Miquel S. (2004), «L'antic *Ordo Nubentium* gal·licà i les seves adaptacions romano-franques d'època carolíngia», *Revista Catalana de Teologia*, XXIX/1, pp. 75-88.
- GUIA I MARÍN, Josep (1996), *De Martorell a Corella. Descobrint l'autor del «Tirant lo Blanc»*, Cartroja – Barcelona, Afers.
- ____ (2002), «De *Lo Cartoixà* a l'*Espill*. Concordances textuales i dades contextuales», *Afers*, vol. 17, núm. 41, pp. 151-189.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2019), «Las portadas de los *Baladros*: imagen, texto y género editorial», en *El rey Arturo y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal i Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 283-304.

- HAUF I VALLS, Albert G. (1993), «*Tirant lo Blanc*: algunes qüestions que planteja la connexió correlliana», en *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, eds. Rafael Alemany Ferrer, Antoni Ferrando Francés i Lluís B. Meseguer, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat – Universitat d'Alacant – Universitat de València – Universitat Jaume I, vol. II, pp. 69-116.
- _____, ed. (2005), Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, València, Tirant lo Blanch.
- HEUSCH, Carlos (2013), «Los prólogos artúricos como pacto de lectura: el caso de Juan de Burgo», *e-Spania* [En ligne, 16 décembre 2013] [consultat: 11 octubre 2022.] DOI: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.22904>>.
- JOSET, Jacques, ed. (1990), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Taurus.
- JUVENAL (1961), *Sàtires*, ed. M. Balasch, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2 vols.
- _____, (1996), *Sàtiras*, ed. F. Socas, Madrid, Alianza.
- _____, (1996), *Sàtiras*, ed. B. Segura Ramos, Madrid, CSIC.
- KRAEMER D'ANNUNZIO, Sonia (2018), *De donde nace la palabra. La Anunciación: textos, símbolos e iconografía*, Salamanca, Univ. de Salamanca.
- LA VORÁGINE, Santiago de (1997), *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2 vols.
- LACARRA, M.^a Eugenia (1997), «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltran i José Luis Canet, València, PUV, pp. 107-20.
- LECOUTEUX, Claude (1986), *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, París, Imago.
- LENDO, Rosalba (2010), «El incesto del rey Arturo en la adaptación castellana de la *Suite du Merlin, El Baladro del Sabio Merlín*», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*, Valladolid, Univ. de Valladolid, vol. II, pp. 1117-1130.
- _____, (2019), «El rey Arturo en el *Baladro del sabio Merlín* y la *Demanda del Sancto Grial*», en *El rey Arturo y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal i Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 241-262.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a Rosa (1977), «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv», en *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, Porrúa Turanzas, pp. 291-309.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago (2010), «Ver la “grandeza de Dios” en *La Celestina*: más allá del tópico de la hipérbole sagrada», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. Devid Paolini, Nova York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, vol. I, pp. 206-225.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. (2010), «La llegada del Renacimiento a las catedrales gallegas: consideraciones acerca de la estructura e iconografía del antiguo retablo mayor de la catedral de Lugo», *Semata*, 22, pp. 411-431.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2011), «De la mujer infecunda a la madre del héroe. El motivo de la dificultad en la concepción en algunas historias caballerescas breves», *Atalaya*, 12 [en línia: consultat el 12/02/2022]
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2008), «Un fals aparegut en el *Tirant lo Blanc*», *Caplletra*, 44, pp. 55-78.
- MANCA, Joseph (1991), «Mary versus the Open Door: Moral Antithesis in Images of the Annunciation», *Notes in the History of Art*, 10 / 3, pp. 1-8.

- MARTINES, Vicent (2018), «Diàlegs interdisciplinaris entre text i imatge. Pintar amb paraules en *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell i en la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella: ἔκφρασις, ὑποτύπωσις i ἐηάργεια», *Rivista italiana di Studi Catalani*, 8, pp. 127-140.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs, ed. (1995), L. A. Sèneca, *Tragèdies*, 'Els Nostres Clàssics', Col. B, 14-15, Barcelona, Barcino, 2 vols.
- ____ (2010), *La literatura profana antiga i el «Cançoner satírich valencià»*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARTORELL, Joanot (Martí Joan de Galba) (2005), *Tirant lo Blanch*, ed. Albert Hauf, València, Tirant lo Blanch.
- MARTOS, Josep Lluís, ed. (2001), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant – Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MCNERNEY, Kathleen (1983), «*Tirant lo Blanc*» *Revisited: A Critical Study*, Detroit, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Studies.
- ____ (1993), «“E solaçant de coses de plaer”», en *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 471-483.
- MILES, Laura Saetveit (2014), «The Origins and Development of the Virgin Mary's Book at the Annunciation», *Speculum*, 89, pp. 632-669.
- ____ (2020), *The Virgin Mary's Book at the Annunciation*, Cambridge, D. S. Brewer.
- MIÑANO MARTÍNEZ, Evelio (2019), «El espejo imperfecto: Píramo y Tisbe en los relatos medievales franceses», *Çedille: revista de estudios franceses*, 15, pp. 399-421.
- MORENILLA TALENS, Carmen (2014), «Ecos ovidianos en una adaptació de Eurípides: *Hécuba Triste* de Pérez de Oliva», *Synthesis*, 21, pp. 65-82.
- MORGAN, Hollie Louise Spencer (2014), *Between the Sheets: Reading Beds and Chambers in Late-Medieval England*, Tesi doctoral, York, Univ. of York, Centre of Medieval Studies.
- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel (2014), «Lluvia, tinta y mujer limpia: la imagen femenina en los incunables de Zaragoza», en *Las mujeres de la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, eds. M.^a del Carmen García Herrero i Cristina Pérez Galán, Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico', pp. 305-340.
- PANOFKY, Erwin (1969), «Erasmus and the Visual Arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 / 1, pp. 200-227.
- ____ (1998), *Los primitivos flamencos* [ed. orig., 1953], Madrid, Cátedra.
- PEINADO GUZMÁN, José Antonio (2014), «La Inmaculada Concepción en Granada», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XXIII, núm. 45 (monogràfic), pp. 7-353.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Rosalía (2013), «¿Cómo rezan los personajes de *La Celestina*?», *Lemir*, 17, pp. 179-192.
- PERUJO MELGAR, Joan M. (1997), «L'eriçó i l'exemplum de la vinya narrat per Hipòlit en el *Tirant lo Blanch*», en *Actes del Col·loqui Internacional «Tirant lo Blanc»: «L'albor de la novel·la moderna europea» (Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994): Estudis crítics sobre «Tirant lo Blanc» i el seu context*, Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 123-134.
- PUJOL, Josep (1996), «El desenllaç tràgic del *Tirant lo Blanc*, *Les Troianes* de Sèneca i les idees de tragèdia al segle xv», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 45, pp. 29-66.
- ____ (2002a), *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- ____ (2002b), «Noves dades sobre l'ús de la versió catalana de les *Heroides* al *Tirant lo Blanc*», *Llengua & Literatura*, 23, pp. 193-206.
- RAMOS COLLADO, Lilliana (2015), «La anunciación de los estilos: la transformación del espacio pictórico entre lo sagrado y lo profano», text de la conferència impartida al Puerto Rico Museum of Art (19 de juny de 2007) per a l'exposició *Virgins, Saints and Angels, Works from the Thoma Collection of Latin American Colonial Art* [on-line] <<https://bodegonconteclado.wordpress.com/2015/10/25/la-anunciacion-de-los-estilos-la-transformacion-del-espacio-pictorico-entre-lo-sagrado-y-lo-profano/>>
- REDONDO, Jordi (2020), «Ironia i sàtira: l'aparició d'una nova Teodora al tron imperial bizantí», *Tirant*, 23, pp. 81-87.
- RENEDO I PUIG, Xavier (1989), «De libidinosa amor los efectos», *L'Avenç*, 123, pp. 18-23.
- RIPOLL DRETS, Francesc (2007), «El mobiliari al *Tirant lo Blanc*», *Estudi del Moble*, 5, pp. 8-11.
- RIQUER, Martí de (1953), «Sobre el romance *Ferido está don Tristán*», *Revista de Filología Española*, 37, pp. 225-227.
- ____ (1957), «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 41, pp. 69-83.
- ____ (1990), *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ROBB, David M. (1936), «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *The Art Bulletin*, 18 / 4, pp. 480-526.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2014), «La Anunciación», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12, pp. 1-16.
- ROJAS, Fernando de (1995), *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2000), «*La Contienda de Áyax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles* de Hernando de Acuña: fuentes, motivos y significación», en *La espada y la pluma: Il mondo militare nella Lombardia spagnola, Atti del Convegno Internazionale di Pavia* (16, 17, 18 ottobre 1997), Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, pp. 385-406.
- RUIZ, Eleuterio Ramon (2016), «Entre erotismo y amor teologal: dimensiones del amor en el *Cantar de los Cantares*», en *Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología «El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia»*, VI, 17-19 mayo 2016, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina – Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología. <<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4384/1/entre-erotismo-amor-teologal-ruiz.pdf>>
- RUSSELL, Peter E. (1978), «La oración de doña Jimena (*Poema de Mio Cid*, vv. 325-367)», dins els seus *Temas de «La Celestina» y otros estudios (del «Cid» al «Quijote»)*, Barcelona, Ariel, pp. 113-158.
- SABATÉ I MARÍN, Glòria (2000), «Llibres de viatge i predicació a l'aventura del cavaller Espèrcius (caps. CCCX-CCCCXIII)», *Tirant*, 3, s. p. [on-line] <http://parnaseo.uv.es/Tirant/art.sabate_espercus.htm>
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2013), *Intertextualidades bíblicas en «Celestina»*, tesi doctoral, Oxford, Univ. de Oxford.
- ____ (2015a), «Las imagines agentes de *Celestina*», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1125-1135.
- ____ (2015b), «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca*, 39, pp. 247-274.

- ____ (2017), «Las imágenes agentes de Celestina (II)», en «*En Doiro, antr'o Porto e Gaia*»: estudios sobre literatura medieval ibérica, ed. José Carlos Ribeiro Miranda, Porto, Estratégias Criativas, pp. 885-892.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2012), «La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y la imagen de la Edad Media», *Mirabilia*, 15, pp. 319-357.
- ____ (2013), «*Flos de radice Iesse*. A hermeneutic approach to the theme of the lily in the Spanish Gothic painting of The Annunciation from patristic and theological sources», *Eikón Imago*, 4, pp. 183-222.
- ____ (2014a), «*In virga Aaron Maria ostendebatur*. Nueva interpretación del lirio en La Anunciación gótica española a la luz de fuentes patrísticas y teológicas», *Anales de Historia del Arte*, 24, pp. 37-60.
- ____ (2014b), «*Flos campi et lilium convallium*. Third interpretation of lily in the iconography of The Annunciation in Italian Trecento art from patristic and theological sources», *Eikón Imago*, 5, pp. 75-96.
- ____ (2015a), «*Per aurem intrat Christus in Mariam*. Aproximación iconográfica a la *conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas», *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 20, pp. 193-230.
- ____ (2015b), «*Sanctitate vernans virga Aaronis*. Interpretation of the stem of lilies in the medieval iconography of the Annunciation according to theological sources», *Oxford Academic Studies Press. Art Studies and Architectural Journal*, vol. 10, núm. 9, pp. 2-32.
- ____ (2019), «The Symbol of Bed (*Thalamus*) in Images of the Annunciation of the 14th-15th Centuries in the Light of Latin Patristics», *International Journal of History and Cultural Studies*, 5/4, pp. 49-70.
- ____ (2020a), «The bed in images of the Annunciation of the 14th and 15th centuries: a dogmatic symbol according to Greek-Eastern Patrology», *Imago*, 12, pp. 7-31.
- ____ (2020b), «The bed in images of the Annunciation (14th-15th centuries): An iconographic interpretation according to Latin Patristics», *De Medio Aevo*, 15 /1, pp. 77-93.
- ____ (2020c), «*Haec Porta Domini*. Exegeses of some Greek Church Fathers on Ezekiel's *porta clausa* (5th-10th centuries)», *Cauriensia*, 15, pp. 615-633.
- ____ (2021), «Interpretaciones de los Padres de la Iglesia greco-oriental sobre la *Domus Sapientiae* y su influencia en el tipo iconográfico de la Anunciación del siglo xv», *Imago*, 13, pp. 111-135.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M.^a Helena (1984), «Hechizos y conjuros entre los gitanos y los no-gitanos», *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 5, pp. 81-135.
- ____ (1992), *La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen. La perspectiva inquisitorial*, Madrid, Akal.
- SOLER, Abel (2016), «Iconografía italiana i literatura cavalleresca catalana: les al·legories de les arts liberals en *Curial e Güelfa*», en *Linguaggi del metareale nella cultura catalana*, ed. Veronica Orazi, Silvia Grassi, Lidia Carol Gerones, Simone Sari i Isabel Turull, Torí, Università di Torino, pp. 41-57.
- SORIANO, Lourdes (1999), «Els fragments catalans del *Tristany de Leonís*», en *Actes del vii Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Santiago Fortuño i Tomàs Martínez, Castelló, Univ. Jaume I, vol. III, pp. 413-428.
- TRENS, Manuel (1946), *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra.

- TWOMEY, Lesley K. (2008), *The Serpent and the Rose: the Immaculate Conception and Hispanic Poetry in the Late Medieval Period*, 'Studies in Medieval and Reformation Traditions', 132, Leiden, Brill.
- VARGAS LLOSA, Mario (1985), *Lletra de batalla per «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Edicions 62 [1ª ed., 1969]
- VIDAL FRANQUET, Jacobo (2014), «La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias», *Anales de Historia del Arte*, 24, pp. 593-610.
- VON ROHR SCAFF, Susan (2002), «The Virgin Annunciate in Italian Art of the Late Middle Ages and Renaissance», *College Literature*, 29, pp. 109-123.
- YATES, Frances A. (2005), *The Art of Memory*, Londres i Nova York, Routledge [1ª ed., 1966]
- WALLER, Gary (2015), *A Cultural Study of Mary and the Annunciation: from Luke to the Enlightenment*, Londres – Nova York, Routledge.
- WITTLIN, Curt (2002), «ressenya de Josep Pujol (2002), *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l' Abadia de Montserrat», *Catalan Review*, XVI, pp. 299-307.