

La vigència atemporal del ‘Tirant lo Blanc’: dues dramatitzacions de la segona meitat del segle XX

[The timeless vitality of ‘Tirant lo Blanc’:
two dramatisations of the second half of the 20th century]

VERONICA ORAZI

Università di Torino

veronica.orazi@unito.it

RESUM: El *Tirant* es va convertir aviat en un clàssic i va inspirar altres autors. Algunes dramatitzacions del segle XX mostren una especial capacitat de connotació dels elements manllevats de la font. *En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa* (1958) de Joan Sales i la *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* (1988) de Josep Maria Benet i Jornet revelen patrons innovadors, tècniques d’adaptació originals i destaquen pels seus resultats. L’article analitza les estratègies en la reescriptura de la font, la recreació dels seus trets principals i la finalitat específica de cada dramaturg que la va utilitzar per produir una reinterpretació dramàtica de les seves característiques més rellevants.

PARAULES CLAU: *Tirant lo Blanc*, teatre català contemporani, Joan Sales *En Tirant lo Blanc a Grècia*, Josep Maria Benet i Jornet *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*.

ABSTRACT: *Tirant* became soon a classic and inspired other authors. Some 20th c. dramatisations show a special capacity of connote the elements borrowed from the source. Joan Sales’s *En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa* (1958) and Josep Maria Benet i Jornet’s *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* (1988) reveal innovative patterns, original techniques of adaptation and stand out for their results. The article analyses the peculiar strategies in the rewriting of the source, the innovative recreation of its main features and the specific purpose of each playwright who used it to produce a dramatic reinterpretation of its most relevant characteristics.

KEYWORDS: *Tirant lo Blanc*, Contemporary Catalan drama, Sales’s *En Tirant lo Blanc a Grècia*, Benet i Jornet’s *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*.

Recepció: 24/02/2021. Acceptació: 15/03/2022. Publicació: 27/07/2022

1. Introducció

Tirant lo Blanc és un clàssic universal que reflecteix els ideals, els codis culturals i l'imaginari connectats amb la literatura cavalleresca del seu temps i ha inspirat nombroses adaptacions. Aquestes reescriptures teatrals de la segona meitat del segle XX són especialment interessants per les modalitats amb què els dramaturgs han rebut i transmés a la societat contemporània la imatge de l'univers cavalleresc present en l'original, amb l'intent de preservar-ne el missatge i adaptar-lo al nou públic. Evocant alguns trets fonamentals d'aquest clàssic universal, útils en la confrontació amb les seues adaptacions contemporànies, cal recordar que el *Tirant* no mostra la inversemblança i els excessos dels llibres de cavalleries criticats en el *Quixot* mitjançant la deformació paròdica.¹ La novel·la expressa els ideals cavallerescos, però els encarna amb mesura i amb una certa versemblança, oposant-se a la degradació de les pitjors derivacions dels llibres de cavalleries. En el text, la Mediterrània constitueix un altre element clau: en el romanç, el tòpic del gènere cavalleresc representat pel tema del viatge és central (Martines) i Tirant és retratat com una figura supranacional, que viatja, sobretot per la Mediterrània, en contextos, situacions i modalitats versemblants. Fonamentalment, un dels tòpics del gènere, és a dir, els viatges sense límit ni confins del cavaller, continua sostenint l'estructura, el desenvolupament de l'acció i la conducta del protagonista del *Tirant*, però segons una perspectiva plausible, al contrari del que s'esdevé en els llibres de cavalleries posteriors, on aquests viatges esdevenen hipertròfics.

Prenent el fil d'aquests trets del romanç, s'analitzarà com es reflecteixen en les reescriptures teatrals examinades; és a dir, de quina manera cada dramaturg fa seua la font per recrear-ne de manera original i amb finalitats precises l'estructura narrativa, les dinàmiques internes entre els personatges i com perfila

1 Segons les paraules del *prevere* de la novel·la cervantina: «Por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de este género carecen» (DQ I, VI).

el lligam amb el model, els temes i les característiques que li són escaients. Es tracta d'operacions de profunda reelaboració i de notable síntesi: els adaptadors, de fet, s'acaren amb un model complex, la rica i elaborada estructuració del qual es presenta com una síntesi de la ideologia cavalleresca del temps.

Pararem especial atenció en dues dramatitzacions: *En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa*, de Joan Sales, i la *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, de Josep Maria Benet i Jornet. A més, cal recordar que el *Tirant*, durant i després del parèntesi fosc de la dictadura franquista, assoleix un paper reivindicatiu de l'imaginari català, expressió de les arrels culturals i identitàries col·lectives, i inspira diverses adaptacions² que n'emfatitzen aquest aspecte.

2. Joan Sales, *En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa*

El 1958, Sales (1912-1983) presenta la farsa *En Tirant lo Blanc a Grècia o qui mana a can Ribot*³ (Sales 1990; Pasqual), que va ser definida per Ferran Soldevila com una «comèdia on triomfa l'esperit de lleugeresa i d'alegria» (Sales 1972, a la solapa del volum), de la qual deriva la versió operística en tres actes *En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa*, amb partitura de Joan Altisent (1891-1971) (Gómez Muntané; Ferrando Morales 2012, 2014 i 2015), del qual, el mateix autor informa que «només ha estat representada... parcialment i en audicions privades» (Sales 1972, 11). Sales, per tant, dramatitza el romanç amb la intenció d'actualitzar-lo i de fer-lo accessible als espectadors del seu temps, fent una operació de popularització que propicia l'àmplia difusió de l'obra i l'inte-

2 Obres teatrals, narratives musicals, plasticofiguratives, documentals, pel·lícules, còmics, vídeos, ballets, materials didàctics de diversa mena, fins a la recent versió futurista de Calixto Bieito i Marc Rosich, amb música de Carles Santos, *Tirant lo Blanc. Òpera retaule per a catorze veus i orgue*, presentada a la Frankfurt Buchmesse 2007 i enllestida el 2008 al Teatre Romea de Barcelona. Per una ressenya de les adaptacions del *Tirant lo Blanc* cf. http://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot_martorell_i_el_tirant_lo_blanc/edicions/

3 Presentada al Palau de la Música Catalana i després al Teatre Romea de Barcelona per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, sota la direcció de Jordi Sarsanedas (Camps i Arbós 2010, 213, nota 217).

rés d'un públic divers. L'obra aferma la continuïtat amb el passat i el fort lligam entre la matriu cultural i identitària dels espectadors del segle xx, dels quals representa una de les màximes expressions artísticoliteràries. L'autor centra l'objectiu, reïx a fer conèixer al gran públic el *Tirant* i la seua transposició operística esdevé un punt de referència per a les propostes successives, en la fase final de la dictadura i durant la Transició⁴ (Folch i Pi; Triadú; Garcia i Raffi).

Segons Maria Aurèlia Capmany, Sales en la seua primera adaptació teatral de la novel·la «va entrar en el meravellós edifici literari ben decidit a endur-se'n aquells elements que li fornirien una comèdia vodevilesca ... plena d'un erotisme feliç i sense màcula de pecat ni de remordiment» (Capmany 1989, 8). El mateix passa amb la següent adaptació com a òpera bufa, que assumeix i recrea alguns elements del model, per tal de divertir el públic i elaborar el tema amorós en tota l'esplendor, fent-ne el fil conductor de la dramatització (Soldevilla). Segons aquesta perspectiva original, l'autor elabora els personatges segons els usos de l'òpera lírica, presentant personatges que desenvolupen de diverses maneres la temàtica amorosa: la passió irrefrenable (Tirant i Carmesina), les intrigues i la sensualitat (Plaerdemavida), l'element antagonista, grotesc i pèrfid (la Viuda Reposada).

La decisió de popularitzar la novel·la i de fer-ne una òpera bufa determina el nou ordre de la reescriptura: l'acció té lloc a Constantinoble i gira al voltant de la guerra contra els turcs i a l'amor entre els protagonistes principals. La línia temàtica dramàtica, la politicomilitar, és tractada amb seriositat, però quan floreix la temàtica amorosa augmenta l'espai del component graciós, fonamental en el gènere (operístic) i el subgènere (òpera bufa) en què s'inscriu l'adaptació. El component comicohumorístic esdevé central i és plasmat aprofitant la peculiar presentació de les situacions, les dinàmiques entre els personatges, el llenguatge, la mímica, la música, el cant i la dansa, comportant, a més, el capgirell de l'epíleg: l'acció conclou amb la proclamació de Tirant com a futur emperador i la fi tràgica hi és substituïda per un *happy ending*.

4 Entre les dramatitzacions, cal destacar almenys Capmany 1974 (enllestida el 1971) i Capmany 1977 (per al públic infantil).

Els personatges que provenen de l'obra original són l'emperador, Carmesina, Plaerdemavida, Tirant, Hipòlit —ací, cosí del protagonista—, la Viuda Reposada i el duc de Macedònia, a més del senescal, el patriarca, l'astròleg, els ambaixadors de França i de la República de Venècia i alguns tipus secundaris. Llegint l'elenc d'aquestes figures, sembla evident que llur funció i llur potencial còmic també deriven de la connotació física (l'emperador és «decrèpit», el duc de Macedònia té «uns mostatxos com els d'en Dalí»; Sales 1972, 11); aquesta estratègia produeix un *crescendo* comicohumorístic perfectament reeixit, passant del to seriós a l'acte I —dominat per la temàtica bèl·lica— a l'aparició i a la gradual consolidació de la vena bufa a partir del II acte —quan la temàtica amorosa preval—, que culmina en el III acte, en un autèntic triomf d'humorisme i comicitat.

L'acció comença al palau imperial, on Carmesina comprén que Plaerdemavida ha escrit una carta a Tirant, el qual es troba a Sicília, fingint-se ésser la princesa i preguntant-li que acuda en socors de l'imperi. Sales, per tant, prescindeix de la part inicial de la novel·la (cap. 1-114) i modifica l'episodi de la petició d'ajuda contra els turcs per a vincular més estretament la trama bèl·lica amb l'amorosa. Compareixen els ambaixadors de França i de la República de Venècia, que emfatitzen la trama politicomilitar amb llur presència pèrfida (tema de la traïció i de la ingerència política) i l'antagonisme respecte a Tirant. El senescal és retratat com un home temorós i preocupat només per ell més que pel bé de l'imperi, mentre que el duc de Macedònia és un inepte, derrotat per l'enemic del qual no aconsegueix impedir l'avançada. Totes aquestes figures evoquen l'atmosfera de crisi política i amplifiquen el paper resolut del protagonista, abans, fins i tot, que aquest entre en escena. L'astròleg anuncia un imminent esdeveniment salvífic, aleshores hi arriba Hipòlit que mostra des de la part més alta del palau la flota catalana, comandada pel cosí Tirant, que fa cap acompanyat pels almogàvers. La referència a la historiografia catalana medieval esdevé encara més evident quan, per descriure la terra nadiua (ací, Catalunya), el cavaller afirma: «reina del mar i lliure i forta / és tal la terra d'on fills som / que ni un peix passa si no porta / el seu senyal damunt el llom» (Sales 1972, 31). La broma és una clara reminiscència d'allò que, segons la *Crònica*

de Desclot, l'almirall Roger de Llúria hauria dit després de la victòria contra els francesos en la batalla de Roses i de les Illes Formigues, moment decisiu en la història de la Corona Catalanoaragonesa, que el 1285 posà punt final (amb la següent batalla del Coll de Panissars) a la croada contra la Corona, promoguda per França i el papat.⁵ El to i les vivències de les primeres escenes demostren que en el I acte és el tema bèl·lic el que preval, amb el creixent antagonisme entre Tirant i el duc de Macedònia (promés de la seua cosina Carmesina) i amb les trames en què són involucrats també els ambaixadors. A partir del II acte, la qüestió amorosa es consolida en els diversos detalls (les dinàmiques de la parella Tirant-Carmesina, l'antagonisme de la Viuda Reposada, el seu paper disgregador i l'agregador de Plaerdemavida), combinant-se amb el tema militar. Després, la situació es capgira en l'acte III, quan la temàtica amorosa esdevé totalitzant i el to seriós cedeix el pas a la comicitat. Tirant, en el moment crucial de la tria decisiva sobre què fer davant l'amenaça turca, fa cremar les naus amb què ha arribat (fi I acte): l'episodi remet a un altre tòpic, present també en la historiografia catalana medieval, per exemple quan Ramon Muntaner narra en la seua *Crònica* l'afonament de les galeres de la Companyia catalana assentada a Gal·lípoli (a la Tràcia), per tal d'eliminar qualsevol possibilitat de canviar la decisió presa en una circumstància dramàtica; és a dir, restar i acarrar l'enemic malgrat les condicions d'absoluta inferioritat (§ 219). Una vegada més, s'evoca un símbol esdevingut llegendari en l'imaginari col·lectiu català i, per tant, amb un profund valor identitari, que remet al període de màxima expansió de la Corona a la conca de la Mediterrània.

Carmesina, doncs, assumeix el comandament de l'imperi (II acte); també aquesta discrepància respecte a la font és funcional a la intersecció entre trama bèl·lica i trama amorosa: desfeta l'amenaça turca, el desequilibri envers la temàtica amorosa es fa cada vegada més clar fins a esdevenir total, amarant-se

5 «No sol no em pens que galera ne altre vaixell gòs anar sobre mar menys de guiatge del rei d'Aragó; ne encara no solament galera ni lleny, mas no creu que nengun peix se gòs alçar sobre mar si no porta un escuta mb senyal del rei d'Aragó en la coa per mostrar guiatge d'aquell senyor rei d'Aragó», Bernat Desclot, *Crònica*, fi del § 156.

de comicitat i orientant la reescriptura cap al subgènere de l'òpera bufa. El component còmic és emfatitzat mitjançant el bescanvi de bromes, la mímica i la música, com destaquen les acotacions, que mostren el desplaçament del to dramàtic al graciós, l'amplificació del component comicohumorístic i ratifiquen l'adscripció de l'obra al subgènere de referència. Així doncs, en les bromes dels personatges apareixen amb més freqüència proverbis, modismes col·loquials, expressions més perspicaces i picants, com quan Carmesina al·ludeix a la polèmica amb Tirant i afirma «li falta encara palla i temps a aquesta nespra» (Sales 1972, 79) i Plaerdemavida rebut «ja ho diu la gent: viure per veure» (Sales 1972, 83); aquesta, adreçant-se al duc i referint-se a l'ingrés al gineceu imperial dels altres personatges, comenta «podrem dir [...] que com més serem més riurem» (Sales 1972, 87); la Viuda Reposada expressa el disbarat d'allò que ha escoltat dient «això no té ni suc ni bruc» (Sales 1972, 101), es refereix a la qualitat il·lusòria de les aparences amb el símil «res no s'assembla tant al sucre mirat per fora com la sal» i, quan parla dels modals directes dels catalans, diu «amb franquesa deuen dir pa quan és pa i vi quan és vi» (Sales 1972, 105). També els altres personatges empen aquest registre: Tirant recorda que en la carta rebuda de Carmesina (escrita per Plaerdemavida) «s'hi sentia la mà d'una sàvia princesa» i la protagonista afirma per a ella «la Plaerdemavida sap fer tots els papers!» (Sales 1972, 44) i, una mica més endavant, esclata dient: «el cap d'una rival només fa bo de veure clavat al cim d'un pal» (Sales 1972, 69), expressió que no és pròpia d'una jove de sang imperial. Després, l'emperador trenca la quarta paret, s'adreça al públic i es burla del duc de Macedònia, ironitzant sobre els seus mostatxos ridículs i la seua terrible manera de roncar, ajudant-se amb la mímica mentre és sostingut per l'orquestra (Sales 1972, 70-71); més tard considera, preocupat, que al duc «“Si li pugés la mosca al nas (així se l'emportàs el mateix Satanàs), podria moure en so de guerra [...]» (Sales 1972, 74). Per matar l'emperador, el duc conspira amb l'astròleg, que li mostra una poció letal per a vessar-li-la a l'orella (reminiscència del Hamlet shakespearrià): quan arriben el senescal i els ambaixadors, l'astròleg, «rient baixet» (Sales 1972, 76), trau i amaga més vegades entre les vestidures l'ampolla amb la metzina, mentre el duc els il·lustra el pla, amb un efecte còmic obtingut gràcies a

la gestualitat. La mímica, de fet, té un paper decisiu en concretar el component graciós: quan Plaerdemavida obliga Tirant a escriure una carta per a declarar-se a Carmesina, a l'acotació s'hi llig «en Tirant s'asseu i mossega la ploma, rumiant» (Sales 1972, 93); la jove, per tal d'ajudar-lo, suggereix «poseu: “Ah, cruel!” com tothom» (Sales 1972, 94) i Tirant, «dubdant si ho escriu», prova a amollar alguna cosa, però dubta «“M'heu destrossat la vida...” No sé si és així», mentre Plaerdemavida l'apressa «La fareu tan contenta! I què us costa de dir! Au, escriviu-ho de seguida» (Sales 1972, 95), concloent «potser seria bo baixar de les altures i si la voleu fer completament feliç parlar-li tot passant dels mobles i del pis, del col·legi on fareu anar les criatures» (Sales 1972, 95-96). L'adaptació manté la dinàmica original entre Plaerdemavida i Tirant: la jove és decidida i emprenedora i espera un protagonista dubtós davant l'amor; en la reescriptura la relació assumeix tons humorístics i és emprada per a esmortir la tensió dramàtica. En aquest punt, també entra en joc el component eròtic, que s'hi manifesta amb una sèrie de bromes mordaces: el senescal diu del duc, considerat un faldiller, que «no pot passar sense algun tall que es fon de tendre» (Sales 1972, 78), referint-se a les seues joves conquestes; Plaerdemavida, cortejada pel duc, afirma que se li lliurarà quan serà «coronat davant al poble i la noblesa, sobretot coronat, d'allò més coronat» (Sales 1972, 79), al·ludint a la seua condició de promés de Carmesina, que el trairà amb Tirant i el deixarà; més endavant, ironitzant sobre la passió de la Viuda Reposada pel protagonista, refereix d'haver sentit que mormolava: «aquest cor meu era tot cendra i per tu torna a ser un fogó!» (Sales 1972, 83); quan la Viuda tracta de denigrar Carmesina als ulls de Tirant, li desvetla que «està més flaca que aquell faraó de la vaca» i per sostenir-la li prepara cada dia «sis ous batuts amb sucre i llet», mentre el protagonista, «neguitós, seu, s'alça, es passeja, torna a seure, es trau l'espasa, li dona llustre amb l'alé, se la frega amb la màniga, etc.» per acabar escapolint-se dient «M'excusareu. Tinc els minuts comptats. M'espera el Basileu, m'esperen els soldats» (Sales 1972, 109); la Viuda el reprén una darrera vegada dient «us daran gat per llebre i garsa per perdiu» (Sales 1972, 110) i ofereix una còmica descripció dels cavallers errants, fonamentada en un tòpic medieval (cf. Orazi 2014): «els cavallers errants en això són tots uns; sen-

se *cum quibus* ni possibles, sempre van a fer cap, pobrets, tan oportuns a on hi ha princeses disponibles» (Sales 1972, 88). El duc tracta de convèncer la Viuda que Tirant l'estima i, davant la incredulitat de la dona, explica, referint-se a Carmesina, «no és la primera princesa a qui diu “bah”» (Sales 1972, 91); és a dir, que Tirant la rebutja.

L'acció té lloc al gineceu del palau imperial (III acte), amb l'adaptació de l'episodi en què la Viuda fa creure a Tirant que Carmesina té una relació carnal amb el jardiner negre, Lauseta (en realitat, Plaerdemavida disfressada). A l'obra de Sales, al jardí es troben Plaerdemavida i Hipòlit, Tirant i Carmesina i s'hi reuneixen tots els personatges pel final rocambolesc. El llenguatge es fa cada vegada més acolorit i expressiu: ara és Hipòlit qui és disfressat d'eunuc negre i Plaerdemavida li diu que vestit així «no et coneix ni la teva tia» (Sales 1972, 115); el jove, confós, confessa que «només sé que vaig de bòlit» (Sales 1972, 117); quan Tirant veu l'escena exclama «No hi ha proverbi fals! Déu sempre dona faves a qui no té queixals» (Sales 1972, 116), amb una còmica al·lusió a l'eunuc; decebut, reviscola en un to mig seriós un altre tòpic del gènere cavalleresc: «Llei de l'errant cavalleria és que jo ara em faci ermità; gran penitència faré allà» (Sales 1972, 126), reclamant la mateixa paròdia també present al *Quixot*, quan el protagonista decideix d'enretirar-se a Sierra Morena (DQ, I, XXV-XXVI; Díaz Migoyo). La Viuda —fidel al seu paper original— continua desacreditant Carmesina als ulls del protagonista i, insistint en la diferència social entre els dos i sobre les seues negatives recaigudes, diu «Ves que no us fes fregar les lloses de palau!» (Sales 1972, 136), perquè és just que un cavaller siga atès per l'estimada, «que trobi sempre a punt el dinar i el sopar» (Sales 1972, 136), amb un viratge cap al còmic progressivament amplificat. El duc decideix esposar amb enganys Carmesina i afirma en to solemne: «Tot sigui per l'Imperi i la Religió i pel mànec de la paella» (Sales 1972, 143). Com en la novel·la, Plaerdemavida continua sent un personatge central: organitza dos casaments secrets, fa creure al duc que es casarà amb Carmesina i a la Viuda que es casarà amb Tirant, però, amb un previsible i còmic intercanvi de parelles, el duc es casarà amb la Viuda. Per tant, els dos cors (el de les dones i les donzelles i el dels cavallers i els eunucs) comencen una pantomima, en què

el component mímic, el cant i la dansa emfatitzen el colp d'efecte. Carmesina es pot casar amb Tirant, ja que està lliure del compromís amb el duc, el qual, decebut, escala el mur del jardí, esclata en una rialla i abandona la núvia (la Viuda), que al seu torn salta el mur i el persegueix, perquè no se li escape el nou marit. Recomença la pantomima, l'emperador corona Tirant i capgira el final tràgic de la novel·la, perquè —com diu Sales— «En una òpera bufa que vulgui alegrar el poble faria mal paper el botxí» (Sales 1972, 168). Aleshores, com diu l'acotació, «La comparsaria, immòbil fins ara, reprèn de sobte i *molto vivace* el ball i la pantomima» (Sales 1972, 172), tots s'alegren del final feliç de la història, i el teló cau.

Malgrat que l'acció es desenvolupa a Constantinoble, el tema del viatge i l'element mediterrani són fonamentals, encara que es col·loquen estratègicament al fons: Tirant arriba a la capital de l'Imperi després d'un llarg viatge per la Mediterrània, fa que s'incendien els vaixells del port, les al·lusions a la terra natal del cavaller són freqüents (una terra llunyana, més enllà de la mar, un regne que domina la Mediterrània, amb referències a les *Quatre grans cròniques*).

Així doncs, Sales adapta el text per a un públic nou, per a transmetre'n el missatge de manera nova i establir un contacte amb els espectadors moderns: transforma la novel·la en una òpera bufa mitjançant la mímica, la gestualitat, l'humorisme i un llenguatge còmic i transgressiu, tots ells elements adequats al nou subgènere de referència, encara que roman fidel a l'esperit original, i presenta la Mediterrània com un macroespai en què es desenvolupa l'acció.

3. Josep Maria Benet i Jornet, *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*

El 1988 Benet posa en escena la *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, que es va publicar l'any següent (Benet i Jornet 1989b). A diferència de Sales, en una nota que precedeix l'adaptació, l'autor escriu que pretén sintetitzar la trama narrativa del seu model i el desenvolupament de les vicissituds dels personatges, sobretot dels protagonistes, per a conservar l'estructura general i el sentit global de l'obra (Benet i Jornet 1989a). Això suposa un coneixement

profund de la font, un notable esforç de síntesi i una capacitat d'el·lipsi que no són gens comuns i permeten a l'autor reelaborar l'original amb eficàcia, prescindint de les situacions i els personatges secundaris, i crear una progressió dramàtica que òbviament no té la novel·la, tot i romandre fidel al seu missatge. Benet ofereix una lectura personal del *Tirant*, com a història èpica i alhora quotidiana, tràgica i festiva (Capmany 1989, 7). La reescriptura és un exemple més del teatre apassionat, meticulós i realista de Benet, que aconsegueix portar a l'escena amb èxit l'enrenou de la batalla, l'essència de l'amor en tots els seus matisos (el sentiment profund, la voluptat i el plaer carnal, el patiment interior, la gelosia que esgota i la crueltat desfermada per la decepció), i també el llenguatge pintoresc de la novel·la, gràcies a l'ús del valencià per a revocar l'origen de la font, encara que converteix Tirant en un cavaller català (Capmany 1989, 11), igual que Sales, confirmant-ne el perfil de símbol d'identitat àmpliament compartit.

L'adaptació consta de dues parts, ja que prescindeix de la primera part del seu model, amb la història de Guillem de Varoïc, començant amb l'episodi de la participació de Tirant al torneig organitzat pel rei Enric d'Anglaterra, on, després de vèncer i matar el seu adversari, és armat cavaller. Es tracta d'un inici mut, dominat per l'enfrontament entre els dos cavallers i el protagonista no pronuncia cap paraula fins a derrotar el seu adversari. L'acció es desenvolupa a partir de la temàtica cavalleresca, ja que l'amorosa apareixerà posteriorment: és aquesta la línia que el dramaturg segueix per a plasmar la seua adaptació i els personatges, guiats per la passió i el desig en totes les escenes d'amor (entre Tirant i Carmesina, Estefania i Diafebus, Hipòlit i l'emperadriu, Plaerdemavida i Ricard d'Agramunt), que al seu torn es presenten com a microtrames dominades pel conflicte interior entre concedir-se i negar-se, per la difidència, la gelosia i la satisfacció eròtica.

El viatge, sobretot per la Mediterrània, és l'altre tema que vertebrava l'obra: després del torneig, arriba una carta de l'emperador de Grècia que demana ajut contra els turcs, de manera que no hi trobem les històries de Kirieleison de Muntalbà (cap. 53 i seg.) i les relacionades amb els fets de Sicília i Rodes (fins al cap. 90). Tirant s'embarca i arriba a Trípoli, allibera la ciutat

dels enemics locals i continua cap a Constantinoble (cap. 95 i seg.). Benet relaciona el torneig a Anglaterra amb la síntesi de la història de Trípoli i després amb el començament del nucli principal de l'obra dramàtica; és a dir, l'arribada a Constantinoble, la trobada amb Carmesina, l'antagonisme del duc de Macedònia i la dinàmica amb els altres personatges principals de la cort (cap. 95 i seg.). Més tard, l'escena se centra en el camp de batalla, on el protagonista venç els turcs i suscita el ressentiment del duc de Macedònia; Diafebus relata a l'emperador les victòries del castell de Malveí (cap. 128 i seg.), on es trasllada la cort. Segueix una primera escena amorosa entre Diafebus i Estefania i entre Tirant i Carmesina. Tot seguit, la mar torna a ser la protagonista. Ricard avisa que una potent flota de reforç s'apropa per a suportar els turcs i Tirant decideix lliurar una batalla naval nocturna: multiplica les llanternes dels vaixells perquè els enemics creguen que s'estan enfrontant a una flota nombrosa, i d'aquesta manera aconsegueix véncer. Aquest artifici, que és decisiu per a assolir la victòria, representa una altra reminiscència de les cròniques catalanes medievals, ja que remet a un dels esdeveniments clau de la història de la Corona Catalanoaragonesa i a un personatge històric de gran rellevància de les *Quatre grans cròniques*, l'almirall Roger de Llúria. Durant la batalla naval de les Formigues (1285) contra la flota francesa, en el context de la croada contra la Corona d'Aragó, Roger recorre a aquest estratagema i derrota els enemics, com relaten Desclot (§§ 158 i 166), Muntaner (§§ 129-137) i la versió catalana dels *Gesta Comitum* (Orazi 2018a; Orazi 2018b). No és per casualitat que Benet utilitza la historiografia nacional, en el moment en què el text al·ludeix a gestes bèl·liques extraordinàries, per a remarcar la grandesa de l'heroi i els seus dots com a cavaller i guerrer invicte, tal com havia fet Sales uns anys abans, adaptant en la seua òpera bufa una frase del mateix almirall que havia esdevingut llegendària, per a referir-se a l'acme de la potència catalana a la Mediterrània.

Com en l'original, la Viuda està secretament enamorada de Tirant i ordeix una sèrie de trames per a separar els protagonistes al llarg del desenvolupament de l'acció, intentant minar la relació naixent entre els dos amb la mentida i la intriga: les seues astúcies i falsedats representen la negativitat de l'amor

(l'enveja, la gelosia, la crueltat, l'engany) i l'autor les desenvolupa per tal de fer més complexes les dinàmiques que plasmen la temàtica amorosa. A pesar dels obstacles al sentiment recíproc dels dos protagonistes, incloses les seues mateixes incerteses i vacil·lacions, arribem a l'escena del bany de Carmesina, quan Plaerdemavida amaga Tirant a l'habitació d'ella (cap. 231 i seg.), fet que inicia una escena de passió en la qual els estimats s'intercanvien promeses d'amor; després, Tirant es llança al buit per a escapar de l'arribada de l'emperador, que ha estat alertat per les veus provinents de la cambra de la seua filla. És l'escena que marca la fi de la primera part.

La segona part comença amb les queixes del cavaller ferit, tot seguit a la caiguda; doncs, passem d'una escena quasi vodevilesca a unes reflexions sobre l'amor que concerneixen també la relació entre Estefania i Diafebus i llur casament precipitat. Entretant, Hipòlit corteja l'emperadriu, que finalment el complau (cap. 259 i seg.), mentre que la Viuda introdueix de nou el tema de la gelosia i de la desesperació (amb la represa de l'episodi en què la dona fa creure a Tirant que Carmesina té una relació amb Lauseta, cap. 283). El cavaller, indignat, s'embarca i Plaerdemavida va a veure'l per a desvelar-li l'engany, però, a causa d'una tempesta, el vaixell naufraga i els dos arriben a la costa africana separadament (cap. 296 i seg.). Torna a aparéixer, doncs, el tema del viatge per la Mediterrània i en els episodis següents (Escariano, retorn de Ricard d'Agramunt i de Plaerdemavida, l'Albanés, etc., cap. 297 i seg.) el protagonista és representat com un guerrer que, segons les circumstàncies, considera també la conveniència política de les seues accions i no tan sols la defensa dels ideals cavallerescos. Amb el retorn de Tirant a la Grècia assetjada (cap. 408 i seg.), després d'una nova travessia per la Mediterrània, l'acció torna a una ambientació cortesana, amb una escena d'amor entre el protagonista i Carmesina (cap. 437). Després, com en el model, la situació esdevé tràgica: Tirant mor, i la seua estimada exhala l'últim alé sobre el seu cos sense vida.

Mitjançant aquesta extrema síntesi, que pretén condensar el complex i ric desenvolupament narratiu de la novel·la per a centrar l'atenció dels espectadors en les vivències dels personatges principals, el dramaturg adapta l'ús de la metalepsi a la representació, fent servir de manera genial l'espai escènic i la

luminotècnia: els canvis d'escena es fan amb el teló alçat, de manera sempre visible al públic, i l'escenari presenta una doble articulació de l'espai, ja que hi ha una segona escena elevada que permet desenvolupar de manera doble també la dimensió cronològica i la successió dels esdeveniments al llarg del temps. D'aquesta manera, Benet crea dos àmbits separats i complementaris. D'una banda, uns espais diferents, que representen els diferents llocs en què es desplega l'acció i permeten mostrar simultàniament els episodis paral·lels; de l'altra, uns temps diferents, ja que, en alguns moments, l'acció queda suspesa en un dels dos espais escènics, mentre continua en l'altre. Aquest efecte és reforçat per l'ús magistral de la il·luminació i de la mímica, quan els actors es mouen a càmera lenta o representen una imatge congelada, parant-se en el moment en què la seua microacció queda suspesa temporalment, abans de reprendre-la des del punt on s'havia aturat. Els components espacial i temporal, estructurats d'aquesta manera, aconsegueixen conservar la profunditat i la complexitat de la trama d'una macrohistòria que, tot i sintetitzada, no és gens fàcil de dramatitzar. L'autor ho aconsegueix de manera eficaç i suggestiva mitjançant la construcció de l'escenari, l'ús intel·ligent dels efectes visuals, la capacitat performativa dels actors que adeqüen llurs moviments al ritme i a les pauses de la narració escènica.

Amb la seua adaptació, Benet ofereix una síntesi de la novel·la; dona més rellevància a la trama amorosa que a la línia temàtica bèl·lica, també significativa i desdobra en l'escena l'espai i el temps gràcies a recursos tècnics de gran efecte amb què aconsegueix mantenir una extrema cohesió en el desenvolupament de l'acció i en la combinació entre les temàtiques principals i les secundàries que hi estan relacionades. Entre aquestes últimes, figuren sens dubte el viatge i el component mediterrani, els quals vertebraven la reescriptura i hi tenen un paper clau que contribueix a transmetre el mateix missatge que la novel·la, a més de la seua força expressiva i la capacitat d'intrigar el públic, que l'adaptació hereta i recrea de manera personal i eficaç.

4. Conclusions

Així doncs, Sales realitza una transposició operística del seu model, en un sentit transgenèric (de la novel·la al teatre) i transmediàtic (de la literatura a l'òpera), creant-hi una òpera bufa. En la reescriptura, és evident que la música exerceix una funció fonamental, amb una nova dimensió artística que va suposar un treball peculiar en el llenguatge, l'expressivitat i el ritme, a causa del fet que el text és un llibret destinat al cant i no a l'actuació. Sales selecciona alguns episodis de la font, reelaborant-la per a emfatitzar i personalitzar els trets principals del missatge del text original, a través d'una actitud còmica i humorística i del final convertit en *happy ending*. En canvi, Benet proposa el desenvolupament de l'acció de l'hipotext en la seua integritat. Nogensmenys, la seua reescriptura presenta una suggestiva articulació experimental de l'espai i el temps, la qual manté, en tot cas, una forta cohesió interna i dona unitat a un procés de condensació extrema de les temàtiques, els episodis sintetitzats i el cor de personatges que hi són. Les dues obres proposen un treball de reescriptura profund, original i eficaç, concebut i desenvolupat segons referències explícites o al·lusions al viatge, a les peregrinacions i les aventures dels protagonistes, on la Mediterrània continua sent un macrospai ideal, un entorn imprescindible que les dues adaptacions contemporànies reflecteixen confirmant-ne la centralitat, cadascuna a la seua manera.

Bibliografia

- BENET I JORNET, J. M. (1989a) «Nota», dins Josep Maria Benet i Jornet, *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc (peça basada en la novel·la de Joanot Martorell i Martí Joan de Galba)*, Barcelona, Edicions 62.
- (1989b) *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc (peça basada en la novel·la de Joanot Martorell i Martí Joan de Galba)*, Barcelona, Edicions 62.
- CAMPS I ARBÓS, J. (2010) *L'espantós és el buit, el desert. La correspondència entre Rafael Tasis i Ramon Xuriguera*, Barcelona, PAM.

- CAPMANY, M. A. (1989) «Tirant lo Blanc o la mina d'or», dins Josep Maria Benet i Jornet, *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-13.
- (1977) *El cavaller Tirant*, Barcelona, Don Bosco.
- (1974) *Tirant lo Blanc*, València, Gorg.
- FERRANDO MORALES, À. L. (2021a) «Alguns aspectes del *Tirant lo Blanch* i la música», *Estudios de literatura medieval*, Múrcia, UP, pp. 389-395.
- (2014) «Miges viules, viuelas, mezzevirole... y hasta aquí puedo leer. Instruments musicals al *Tirant*», *Actes del XVI Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Àlex Martín Escribà; Adolf Piquer Vidal; Fernando Sánchez Miret (eds.), Barcelona, PAM, vol. 2, pp. 39-51.
- (2015) «El primer Tirant musical: (*En*) *Tirant lo Blanc a Grècia*», dins *Investigar en humanidades*, Ernesto Cutillas Orgilés (coord.), Alacant, UP, pp. 123-132.
- FOLCH I PI, N. (1990) «Joan Sales i *Tirant lo Blanc*», *Serra d'Or*, 365, pp. 62-63.
- GARCIA I RAFFI, J.-V. (2012) «Bibliografia de Joan Sales: obra i recepció crítica», *Estudis Romànics*, 34, pp. 431-459.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. (2010) «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (València 1490)», *Tirant*, 13, pp. 27-38.
- MARTINES, V. (2017) «The Initiation Power of the Mediterranean Sea in *Tirant lo Blanch* as a Matter for New Sources from Classical Historians to Explain Facts of the Middle Ages», *Imago Temporis, Medium Aevum*, 11, pp. 299-328.
- ORAZI, V. (2014) «Abate crapulone o cavaliere squattrinato: l'ardua scelta della dama spagnola medievale», dins Gabriella Bosco (ed.) *Destini incrociati. Intrecci e confluenze nelle culture romanze*, Torí, Nuova Trauben, pp. 125-142.
- (2018a) «Guerra combattuta, guerra raccontata: Ramon Muntaner e la sua *Crònica* (1328)», dins Enrico Lusso (ed.) *Guerre combattute e guerre raccontate tra Medioevo ed Età moderna*, Cuneo, CIRBEC, pp. 11-43..
- (2018b) «Les batalles navals en la *Crònica* de Ramon Muntaner», dins Lola Badia et al. *El mar, la navegació i la vida marítima a la Mediterrània medieval: testimonis cronístics i narratius*, Barcelona, PAM, pp. 275-293.
- PASQUAL, M. (2008) «*Tirant* adaptat per Joan Sales», *Visat*, 6. <<http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/cat/ressenyas/68/29/-/5/classics-medievals/joanot-martorell.html>>
- SALES, J. (1990) *En Tirant a Grècia o qui mana a can Ribot*, Barcelona, Club Editor.
- (1972) *En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa*, Barcelona, Club Editor.
- SOLDEVILA, F. (1972) Text en la solapa de l'ed. de Joan Sales *En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa*, Barcelona, Club Editor, citat parcialment amb modificacions en <https://www.escriptors.cat/autors/salesj/obra.php?id_publici=11321>
- TRIADÚ, J. (2000) «Joan Sales: compromís personal i creació literària», dins *Les literatures catalana i francesa: posguerra i engagement*, Barcelona, PAM, pp. 415-428.