

Els triangles amorosos i l'amor cast. Alguns paral·lelismes entre la novel·la grega antiga i *Tirant lo Blanc*

Love Triangles and Chaste Love. Some Parallels
between Ancient Greek Novels and *Tirant lo Blanc*

Roser Homar

(Institut Català d'Arqueologia Clàssica-Universitat de Barcelona)

RESUM

Malgrat la distància temporal, cultural i lingüística que separa el *Tirant lo Blanc* i la novel·la grega antiga, es poden establir paral·lelismes evidents en personatges, escenes i motius, pel que fa al tractament de l'amor. En el present article ens centrem en l'enamorament de la parella de protagonistes de la novel·la de Joanot Martorell i de la novel·la d'Aquil·les Taci, *Leucipe i Clitofont* (s. II dC), i en algunes fites pel que fa al progrés de la seva relació amorosa. A continuació, analitzem els personatges de l'emperadriu i la Viuda Reposada, amb el mirall de les dones adúlteres de les novel·les *Leucipe i Clitofont* i *Etiòpiques*, com a protagonistes dels respectius triangles amorosos, construïdes al voltant del que anomenem personatge femení del tipus Fedra.

PARAULES CLAU

Triangles amorosos, amor cast, Carmesina, Tirant, Viuda Reposada, *Leucipe i Clitofont*, *Etiòpiques*, Àrsace, Demeneta, Teàgenes, Hipòlit, Clitofont, Leucipe.

ABSTRACT

Tirant lo Blanc and the Ancient Greek novel are separated by time, culture and language. Despite this distance, there can be underlined several manifest parallelisms regarding love and involving characters and scenes. Focus is placed on scenes where the heroes of *Tirant* and *Leucippe and Cleitophon* fall in love and also on the development of their love stories. Afterwards, the characters of the Empress and the "Viuda Reposada" in *Tirant* –as rivals in each love triangle– are compared to the adulteresses in *Aithiopika* and *Leucippe and Cleitophon*, all of them constructed according to the type of character depicted by Phaedra.

KEYWORDS

Love triangles, chaste love, Carmesina, Tirant, Viuda Reposada, *Tirant lo Blanc*, *Leucippe and Cleitophon*, *Aithiopika*, Arsace, Demeneta, Theagenes, Hyppolitus, Cleitophon, Leucippe.

Rebut: 1/05/2018

Acceptat: 15/10/2018

És ben conegut que la literatura grega antiga en el moment en què es publicà el *Tirant* no era accessible en l'Europa occidental, que havia esborrat de la seva memòria col·lectiva els originals de la tradició literària hel·lena, a diferència del que succeïa amb els referents de la literatura llatina. De fet, hi ha diversos estudis a propòsit de les fonts del *Tirant* que assenyalen obres llatines com a referents d'alguns dels seus elements.¹ Així, per exemple, Pujol (1995-1996) analitza les influències de la tragèdia de Sèneca *Troianes* en els passatges dedicats a la mort de Tirant. També Beltrán (1990: 19 i ss.) hi ha detectat la influència, possiblement indirecta, de la comèdia llatina i del *Pamphilus*. Les obres d'altres autors llatins com Frontí, Vegeci i Ovidi són citades també com a referents (Badia, 1983-1984; Hauf, 1993a i b: 69). La tradició clàssica penetra també *Tirant* a través de la traducció catalana, feta per Jaume Conesa, de *Historia destructionis Troiae* (Perujo, 1997).

Certament, els usos de la comèdia i de la tragèdia llatines de part de la novel·la de cavalleries que ens ocupa no ens estranyarà —i potser ens donarà alguna clau a propòsit de les tècniques compositives emprades en aquest gènere—, si tenim present que ja la novel·la grega antiga d'entre els segles I aC i IV dC se servia d'aquests dos gèneres, pel que fa a la seva tradició en llengua grega, a l'hora de construir personatges i escenes. És més, si tenim en compte que la tragèdia i la comèdia llatines beuen directament dels seus corresponents i predecessors hel·lens, no ens podran sorprendre tampoc els paral·lels que puguem establir entre composicions literàries tan allunyades en el temps com ho són el *Tirant* i la novel·la grega antiga.

Pel que fa al gènere novel·lesc escrit en llengua grega, cal tenir en compte algunes consideracions. En primer lloc, atès que en la *Poètica* d'Aristòtil aquest gènere no apareix ressenyat, al llarg dels segles posteriors les novel·les gregues antigues no reben la categoria de gènere i, per tant, les diverses obres que responen a un mateix esquema i model no són considerades dins la crítica literària. Tan sols Foci (1959-1957: 50a, 73b), en el segle IX, fa la crítica d'algunes d'aquestes obres, però no els posa una etiqueta de gènere.² És així que els productes posteriors, d'època bizantina, tampoc no són agrupats dins una mateixa categoria de gènere, malgrat que es té la consciència que totes responen a un mateix esquema narratiu i presenten motius ben semblants.

Tanmateix, la crítica moderna n'ha fet un estudi exhaustiu i els ha atribuït el nom de novel·la o roman. Dins d'aquesta categoria general, trobem el que s'ha anomenat *novel·les d'amor i d'aventures*. Malgrat que aquestes obres presenten algunes diferències significatives, podem establir com a punts comuns els següents: els protagonistes són joves de famílies benestants que s'enamoren a primera vista. Però, tot just quan la seva relació amorosa s'inicia, han de passar separats bona part del relat i han de patir tot un seguit de desgràcies enmig de periples, guerres i combats, l'última responsable de les quals és la Fortuna. Al llarg de la novel·la, la protagonista sovint és raptada, venuda com a esclava i fins donada per morta. Les fatigues i els treballs de tots dos joves semblen no tenir fi i el viatge per mar, amb tempesta i naufragi inclosos, no hi pot faltar. Finalment, contra tot pronòstic i un cop han superat totes les proves, els protagonistes es retroben i, tan bon punt la seva relació és ratificada, sovint mitjançant el matrimoni, la novel·la arriba a la seva fi³.

L'estructura compositiva d'aquestes novel·les ha estat ben estudiada (Fusillo, 1989; Ruiz Montero 1996; Van Mal Maeder, 2001) i s'ha definit com una síntesi de tota la tradició literària prece-

1. Per a les fonts en general del *Tirant*, vegeu els treballs de Badia (1993), Hauf (1993a, 1993b), Cingolani (1995-1996), entre d'altres.

2. De fet, Foci dona el nom de δραματικόν, πλάσις, πλάσματα a les obres d'Antoni Diògenes, Jàmblic, Aquil·les Taci i Heliodor (Phot. Bibl. Cod. 166).

3. Badia (1993: 43) descriu un esquema narratiu molt semblant, excepte pel que fa a l'estrat social dels dos membres de la parella, quant a la *Història de París e Viana*, novel·la breu, de gran èxit entre els segles XIV-XVII.

dent en què els gèneres clàssics són assimilats i introduïts de diverses maneres: l'ús de la tragèdia i de la comèdia, pel que fa a personatges, models retòrics i escenes, és indiscutible, com també ho és el recurs dramàtic, entès com a espectacle, i les referències a episodis mítics, celebrats en l'èpica homèrica principalment; tampoc no hi manca la filosofia, sintetitzada en màximes morals i pautes de comportament, pel que fa especialment als personatges masculins.

Molts d'aquests ingredients que acabem d'assenyalar són presents en el *Tirant*. Així, per exemple, Pujol (1995-1996: 31; 41-49) assenyala que els laments de l'emperador, de Carmesina i de l'emperadriu per la mort de Tirant (cap. 472) són èmuls de les lamentacions de les heroïnes de les *Troïanes* de Sèneca i que ho són com a models de retòrica de la lamentació en un moment en què la mort del protagonista s'assimila a la caiguda de Troia. Aquest ús dels referents literaris tràgics com a models retòrics en connexió amb referents mítics ben coneguts i amb una gran càrrega emocional s'opera en els mateixos termes en la novel·la grega antiga (Doulamis, 2000-2001; May, 2007; Van Mal Maeder 2003). De fet, en el gènere grec antic, el model per als discursos de lamentació amb motiu de la mort d'algun personatge al qual s'associa un referent mític és precisament la tragèdia grega. Per exemple, en la novel·la *Leucipe i Clitofont* (s. II dC), els laments fúnebres del pare i de l'amant (I 13 i 14) per la mort —assimilada a la d'Hipòlit en la tragèdia *Hipòlit* d'Eurípides— d'un personatge, Càricles (I 12), tenen com a model retòric la tragèdia. Encara més, el jove Càricles és identificat amb l'heroi Hipòlit des de la seva aparició en escena, a través del motiu del jove que rebutja mantenir relacions amb dones, fins al relat de la seva mort (Morales, 2004: 152 i ss.; Webb, 2009: 180 i ss.).

Així doncs, tenint present que la novel·la grega antiga és la font de la novel·la bizantina i tenint en compte que, tant pel que fa al *Tirant* com pel que fa a la novel·la grega antiga, es tracta del mateix gènere literari, creiem que no és arriscat assenyalar-ne els paral·lels, sense la intenció, però, d'establir la novel·la grega antiga com a font directa o indirecta d'algunes escenes, passatges o personatges del *Tirant*, atès que és molt difícil resseguir les influències bizantines en la narrativa medieval (Miralles, 1968: 109 i ss.).⁴ Entenem, tanmateix, que és versemblant pensar que, si es tracta del mateix gènere literari, la tradició del seu ancestre hel·lè pot haver penetrat per altres vies que no siguin el coneixement directe del gènere literari grec, atès que la novel·la llatina és deutora, sens dubte, de la grega. En aquest sentit, l'afirmació de Riquer (1990: 306) que Joanot Martorell coneixia el *Tresor* de Brunetto Latini evidencia que la tradició hel·lena podria haver penetrat, encara que fos de manera indirecta i molt superficialment, l'ambient literari del segle xv.

De totes maneres, atès que es tracta d'un estudi primerenc de paral·lelismes, en el present treball ens referirem solament a dues novel·les gregues (del *corpus* de quatre novel·les que ens han pervingut senceres): *Leucipe i Clitofont* (s. II dC) i *Etiòpiques* (s. IV dC). La tria de la primera obra esmentada —l'autor de la qual és Aquil·les Taci— respon al fet que, igual com en el *Tirant* s'ha identificat un cert realisme en contraposició amb l'idealisme típic de la novel·la de cavalleries, i també una bona dosi d'humor i de to explícit en la descripció d'escenes amoroses, també en *Leucipe i Clitofont* tots aquests trets són ben presents, juntament amb una bona dosi de paròdia (Brethes, 2001; Chew, 2000; Durham, 1938).⁵ L'altra novel·la grega, escrita per Heliodor, presenta un grau més alt de sofisticació estilística i retòrica, molt complexa pel que fa a les trames i subtrames, com succeeix en el *Tirant*. I, de fet, aquestes dues obres són esmentades sempre com

4. A propòsit de la presència de *patterns* narratius de la novel·la grega antiga en la narrativa medieval espanyola, vegeu Baquero (1990: 25-27).

5. Encara més, si el *Tirant* és presentada com una traducció, *Leucipe i Clitofont* és un registre per escrit de les experiències que Clitofont, el protagonista, relata de viva veu al narrador primer.

els models de les novel·les bizantines del segle XII, els autors de les quals les segueixen de ben a prop i les imiten sense complexes. Encara més, totes dues influeixen decisivament les literatures del Renaixement i del Barroc.

Ens centrarem, per tant, en les relacions amoroses. En un primer apartat analitzem de manera esquemàtica els paral·lelismes que hi ha en el procés de la relació amorosa dels protagonistes del *Tirant* i de *Leucipe i Clitofont* i, en un segon, ens centrem en els personatges de l'emperadriu i la Viuda Reposada com a protagonistes dels respectius triangles amorosos, malgrat que no en són els únics.

Carmesina i Tirant

Si, tal com afirma Alemany (2002: 393), la parella de Tirant i Carmesina és el paradigma de les pautes conductuals de l'amor cortès, mentre que les parelles Diafebus i Estefania, d'una banda, i d'Hipòlit i l'emperadriu, de l'altra, representen una vivència més desenfadada de l'erotisme, Leucipe i Clitofont són, en la novel·la grega homònima, el paradigma de la parella acceptada socialment en el món hel·lènic, per bé que, naturalment, com succeeix amb Tirant i Carmesina, caldrà fer notar alguns punts en què l'exemplaritat és trencada o si més no trontolla.

Pel que fa a les trames amoroses de personatges que representen una vivència més desenfadada de l'erotisme i en què la relació culmina amb èxit, no trobem un paral·lel exacte en la novel·la grega, atès que els adulteris i, fins i tot les relacions homosexuals, malgrat que hi són presents i exerceixen un paper clau en el desenvolupament dels esdeveniments, no conclouen feliçment. Això respon al fet que la moral i l'ètica de la novel·la grega antiga sembla ser força estricta i idealitzada, i exalça, per damunt de tot, la relació amorosa entre iguals (dos joves de la mateixa edat si fa no fa i de posició social molt semblant), que culmina en el matrimoni (Konstan, 1987 i 1994). D'altra banda, els adulteris de la novel·la grega impliquen sempre els protagonistes i, com succeeix amb Tirant, que es manté ferm en el seu amor per Carmesina, malgrat els requeriments d'amor de Maragdina –i de la Viuda Reposada–, els herois de les novel·les gregues solen resistir-s'hi.⁶

Pel que fa a l'enamorament de Tirant i Carmesina, la relació neix a la cort bizantina, a Constantinoble, d'on és princesa Carmesina. Precisament d'allà mateix, de Bizanci, és Leucipe, la protagonista de la novel·la grega. Tanmateix, l'enamorament de la parella sorgeix a Tir —ciutat situada actualment al sud del Líban—, a casa del jove protagonista, més al sud que no pas Constantinoble, però igualment a l'extrem oriental del mar Mediterrani. Així doncs, la geografia que envolta els amors de cada parella és molt propera.

Quant a les circumstàncies de l'enamorament, la ferida d'amor penetra Tirant a través del ulls quan contempla Carmesina:

e los hulls, d'altra part, contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que fehia –perquè havia stat ab les finestres tancades– stava mig descordada, mostrand en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als hulls de

6. Només Clitofont, el protagonista de la novel·la d'Aquil·les Taci (V), manté relacions sexuals amb una dona que no és la seva promesa. Aquesta alteració de la convenció queda justificada pel mateix protagonista com veurem més endavant.

Tirant que, de allí avant, no trobaren la porta per hon eixir e tostemps foren apresonats en poder de la persona lliberta. (Martorell, 1990: 228)⁷

De la mateixa manera, Clitofont s'enamora de Leucipe tan bon punt la veu i, a través dels ulls del protagonista, la bellesa de la noia penetra el seu cor. Així descriu Clitofont mateix com va enamorar-se de Leucipe:

Just quan dirigia la mirada vers ella, se'm va aparèixer, a la seva esquerra, una noia i el seu rostre em va enlluernar. [...] Tenia una mirada deliciosament colpidora [...]. En el mateix instant de veure-la vaig quedar esglaiat. I és que la beutat fereix més profundament que els dards i penetra pels ulls fins a l'ànima, perquè els ulls són el camí de la ferida d'amor. (Aquil·les Taci I 4, 2-4; traducció pròpia)

Cal fer notar, a més, que en ambdós casos la mare de les noies hi és present, ateses les estrictes convencions socials que les dues obres reflecteixen, segons les quals les noies joves sense casar anaven sempre acompanyades de la mare i d'un seguici de serventes.

D'altra banda, segons els codis de conducta que reflecteixen les dues novel·les, és el jove el qui s'enamora de la noia i qui inicia les primeres passes en la seducció, tot esperant que la noia, a poc a poc, vagi cedint i permeti l'acostament de l'amant.

Un cop l'amor ha fiblat el jove, en el primer estadi de l' enamorament, Tirant mostra signes de patir, i fins i tot, d'estar malalt,⁸ i confessa al seu cosí, com un secret, el seu enamorament: «Yo ame» (Martorell, 1990: 229); tot seguit, mostra la seva inexperiència en aquests assumptes i li demana consell per a poder seduir Carmesina: «La strema pena que la mia ànima sent és com ame e no sé si seré amat [...]. ¿Ab quin ànimo ni ab qual lengua parlar poré que la pugua induir o moure a pietat [...]?» (Martorell, 1990: 238).⁹

Com Tirant (Martorell, 1990: 228), Clitofont perd la gana i resta desvetllat, angoixat (I 16). L'endemà al matí corre a trobar el seu cosí Clínius, més experimentat que no pas ell en qüestions amoroses, per confessar-li el seu patiment i demanar-li consell per a actuar:

Clínius, no puc suportar l'angoixa. Eros se m'ha llançat en contra amb totes les seves forces i persegueix el son dels meus ulls. [...] Dona'm indicacions, tu que vas iniciar-te abans que jo i estàs més avesat als misteris del déu. ¿Què dic? ¿Què faig? ¿Com puc aconseguir la meva estimada? (Aquil·les Taci: I 9)

Així doncs, Clitofont i Tirant recorren als respectius cosins per confessar-los el seu amor, submergits tots dos en una malaltia d'amor que els fa perdre el son i la gana. Però, si tots dos pateixen l'enamorament i l'expressen en termes molt semblants, la seva actitud envers els enamorats quan ells encara no havien experimentat aquesta passió, és exactament la mateixa. Pel que fa a Tirant, s'explica com segueix:

7. A propòsit dels referents d'aquesta escena, vegeu Renedo (1992: 99), Perujo (1997: 43) i Alemany (2002: 393-394).

8. Per al tòpic de l'amor com a malaltia d'amor, vegeu Miralles (1980: 398).

9. Beltrán (1995: 30) estableix paral·lelismes entre els inicis de la relació a morosa de Tirant amb els de Calisto en *La Celestina*.

Perquè Tirant reprenia a tots los de son linatge, e encara ha aquells ab qui tenia amistat. Com venia cas que parlaven de amors ells los dehia: “Bé sou folls tots aquells qui amau. ¿No teniu vergonya de levar-vos la llibertat e de posar-la en mans de vostre enemich, qui us leixa ans perir que haver-vos mercé?”, fahent de tots una gran burla. (Martorell, 1990: 229)

I així explica Clitofont com abans d’ enamorar-se ell també es reia del seu cosí:

Tenia un cosí, Clínius, un jove orfe, dos anys més gran que jo i iniciat en els misteris de l’amor. Estava enamorat d’un noiet. [...] Per coses com aquesta jo sempre feia broma a propòsit de la seva irresponsabilitat, perquè passava el temps complaent-lo i era esclau dels plaers de l’amor. (Aquil·les Taci: I 7)

En totes dues obres, doncs, l’ enamorament es defineix com un estat d’ esclavitud en què l’amant perd la seva llibertat. Aquesta pèrdua de la llibertat i l’ assumptió voluntària de l’ esclavitud és motiu de burla i de mofa de part dels qui no s’ han enamorat mai. Tanmateix, tard o d’ hora ells també hi sucumbeixen.

Aquests paral·lels en l’ inici de la relació amorosa poden explicar-se prou bé si tenim en compte que, tal com explica Perujo (1997), el model per a descriure l’ enamorament de Tirant no és altre que l’ enamorament d’ Aquil·les en la traducció catalana de la *Historia destructionis Troiae*. Sabem que aquesta obra té com a referents escrits dels pseudohistoriadors dels segles IV i V dC, una època en què en la literatura grega ja havia penetrat l’ esquema narratiu de la novel·la grega i la historiografia havia incorporat, com en la novel·la, els models literaris tràgics i èpics. De fet, la historiografia grega del segle IV presenta molts punts de contacte amb la novel·la grega antiga pel que fa al tractament de personatges i de motius. Tanmateix, si els inicis de l’amor semblen ser paral·lels, l’ avenç en la seducció i l’ establiment dels protagonistes com a parella tenen ritmes ben diferents, malgrat que la consumació de l’amor en tots dos casos triga a efectuar-se i el matrimoni n’ és el marc.

Pel que fa a la novel·la d’ Aquil·les Taci, la parella ben aviat és considerada marit i muller, malgrat que sabem que les noces se celebren un cop retornen a casa, al final de la novel·la.¹⁰ Però, en el llibre II, després d’ assajar una temptativa, finalment frustrada, per mantenir relacions sexuals, han de fugir i no consumen la relació abans de contreure oficialment matrimoni. De fet, al llarg de la novel·la viuen tot sovint aventures per separat i Leucipe és comptada entre els morts fins a tres vegades.

En totes dues obres es relaten temptatives amoroses de l’amant envers l’amada i el prec de part de la noia de no consumir l’ acte i poder preservar la virginitat.¹¹ En el cas de la novel·la de cavalleries, a través del relat de Plaerdemavida, els lectors tenim notícia de les súpliques de Carmesina:

Si tu ames a mi, per res no deus star de assegurar-me dels dubtes sdevenidors. E aquest càrrech que yo he pres per amor de tu, no és convenient a donzella de tan gran auctoritat

10. Les noces de la parella protagonista no es descriuen en la novel·la, solament s’ hi fa referència al final de l’ obra (VIII).

11. El context de l’ abstinència sexual en la novel·la grega sembla ser de tipus iniciàtic i podria estar vinculat al culte d’ Isis, molt de moda en la Roma imperial. Pel que fa a la influència de la literatura eclesiàstica en contra de les relacions sexuals i el seu reflex en el *Tirant*, vegeu Renedo (1989).

com yo só. No·m denegues lo que·t deman, car la mia castedat, en la qual yo he vixcut quítia de tot crim, és loadora. [...] Temps vendrà que lo que tant desitges starà en llibertat tua, e la mia virginitat conservada serà per a tu. (Martorell, 1990: 392-93)

Pel que fa a la novel·la grega, quan Clitofont li demana (IV 1): «¿Fins quan ajornarem el ritus iniciàtic d'Àfrodita?», Leucipe respon:

«Però no ens és permès que això succeeixi», va fer ella. «No fa gaire, quan plorava perquè havia de ser sacrificada, se'm va presentar en somnis la dea Àrtemis. Em va dir: "No ploris, perquè no moriràs. Acudiré a ajudar-te i tu romandràs verge fins al moment del matrimoni. Et desflorarà Clitofont i cap altre". Jo vaig acceptar aquest ajornament, acontentant-me però amb les expectatives futures.» (Aquil·les Taci: IV 1)

Tot i la voluntat de la noia de preservar la virginitat, el desig domina els amants i en tots dos casos es relata l'entrada de l'amant a la cambra de la noia i l'intent frustrat de mantenir relacions sexuals. En la novel·la grega aquesta escena es produeix una sola vegada, mentre que en el *Tirant*, el protagonista ho intenta, sense èxit, dues vegades: en la primera, Carmesina hi consent, però en la segona, ja no. L'esquema narratiu d'aquesta segona temptativa i el de l'únic intent de la novel·la grega és força semblant.¹² Hi ha, però, algunes diferències bàsiques: d'una banda, a diferència de Carmesina, Leucipe accepta que l'amant entri en la seva cambra, abans de rebre el manament de la dea Àrtemis; de l'altra, el joc eròtic que inicia Plaerdemavida no apareix en cap cas en la novel·la grega. Sigui com vulgui, però, l'intent frustrat provoca en totes dues novel·les que les relacions sexuals es posposin, i força. Vegem com funciona.

Clitofont ha seduït Leucipe i han iniciat ja jocs amorosos que els han dut fins als besos i les abraçades al jardí de casa. Al llarg d'aquest procés han rebut en tot moment l'ajuda del servent del protagonista, que s'empesca totes les estratègies possibles per tal que els dos joves es vegin d'amagat. També, però, un servent de nom Cònop, els espia i prova d'evitar les trobades furtives: es tracta d'un servent envejós i insidiós, molt semblant al paper que exerceix la Viuda Reposada, sense el rerefons, però, de la passió amorosa. I, igual com Plaerdemavida i Estefania miren d'evitar que la Viuda Reposada intervingui per frenar l'avançament de les relacions entre Tirant i Carmesina, el servent fidel de Clitofont ha de bandejar i despistar el servent manífasser. Així, el servent de Clitofont, prototip de la Comèdia Nova i de la comèdia llatina, s'empesca, amb l'ajuda d'una cambrera de confiança de Leucipe, una sofisticada estratègia per aconseguir que Clitofont entri a la cambra de Leucipe. Aquest mateix paper el representa Plaerdemavida amb una estratègia no menys enginyosa.¹³ En tots dos casos les relacions, però, són frustrades en el moment en què els dos amants es troben al llit.

12. L'episodi de l'entrada furtiva de l'amant a la cambra de la noia, ajudat pels servents, que tractem aquí ocupa els capítols 231-233 del *Tirant* i els capítols 23-25 del llibre II de *Leucipe i Clitofont*.

13. Per a un comentari del paper de Plaerdemavida en aquest episodi, vegeu Alemany (2002: 402); Beltrán (1990: 108); Avallé-Arce (1974: 256-257).

En el cas de la novel·la grega, la mare de la noia, desvetllada per un somni terrible en què un bandoler travessa amb un punyal el ventre de la noia, de dalt a baix —un somni d'un simbolisme sexual ben explícit en què s'associa el punyal amb el membre masculí i el tall amb la pèrdua de la virginitat—, entra a l'habitació i veu com una ombra s'esmuny. La noia, davant les sospites de la mare, s'excusa dient:

«No lamentis, mare, la meva virginitat. No he fet res que mereixi aquestes paraules, i no sé qui era aquest, si un bandoler, un heroi o un esperit. Jo jeia atemorida, sense poder cridar per la por, ja que la por encadena la llengua. Una sola cosa sé, ningú ha deshonrat la meva virginitat.» (Aquil·les Taci, II 25)

Pel que fa a l'episodi de la novel·la de cavalleries, Carmesina, en sorprendre's pel fet de tenir Tirant jaient al seu llit sense ella haver-ho permès, en un primer moment crida i desperta la Viuda Reposada, que assumeix el paper del servent insidiós i manifasser,¹⁴ el Cònopos de la novel·la grega, i de la mare gelosa de la castedat i la virtut de la filla. La dida, al seu torn, amb els seus crits desperta totes les donzelles i l'emperadriu. Carmesina, però, no vol delatar el seu estimat i, mentre Plaerdemavida li tapa la boca, calla: «Ella, vehent-se en tan stret pas, de la una part la vencia amor e, de l'altra, tenia temor, mas la temor excel·lia la amor e deliberà de caillar e no dir res» (Martorell, 1990: 515).

En tots dos casos, les joves callen i, en aquest silenci, s'hi barregen el temor i l'amor. Perquè Leucipe, malgrat l'excusa que dona a la mare, no ha callat per por, sinó per amor cap a Clitofont. I Carmesina, un cop sap que Tiant és al seu llit, calla. Però, si en el cas de la novel·la grega la presència d'algun home a la cambra de la noia és excusada per una presència sobrenatural, Carmesina respon això a la seva mare: «—Senyora —dix la princesa—, una gran rata saltà sobre lo meu lit e puyà'm sobre la cara, e spantà'm tan fort que aguí de cridar tan grans crits, que fora stava de tot recort» (Martorell, 1990: 515-516).

Les conseqüències d'ambdós intents són doloroses i cruels. D'una banda, Leucipe i Clitofont, malgrat que el seu amor no s'ha descobert dins la casa, decideixen fugir i emprendre un viatge plegats cap a Alexandria. Aquest viatge és l'inici de la separació de la parella, que no es retrobarà fins a les acaballes de la novel·la. De l'altra, Carmesina i Tirant pateixen diversos desenganys i una llarga separació, un cop s'han promès en matrimoni i la Viuda Reposada ha ordit un gran parany. Enmig d'aquesta llarga separació, la tempesta i el naufragi del vaixell és un tòpic obligat de la novel·la grega antiga (*Leucipe i Clitofont* III 1-5) que en el *Tirant* es reproduceix (cap. 296-299).¹⁵ En tots dos casos, a més, l'intent frustrat provoca que la consumació de les relacions es posposi, malgrat prometre's en matrimoni. Així, no és fins al final de la novel·la (cap. 436) que Tirant i Carmesina jeuen plegats i que les esposalles se celebren (cap. 452), ben poc abans de la mort de l'heroi, un final ben inusual en una novel·la de cavalleries. En *Leucipe i Clitofont* només tenim notícia, escassa i breu, de la celebració de les noces a Bizanci (VIII 19) —no de la consumació del matrimoni—,

14. Martines (1994: 39) defineix la Viuda Reposada com el «paradigma d'antologia de tercera envejosa. [...] Però mai no actua com a enamorada amant».

15. També en les *Etiòpiques* d'Heliodor la tempesta i el naufragi tenen una gran importància; de fet, en el seu inici *in medias res*, els protagonistes arriben a terres bàrbares després d'una tempesta. En aquest treball no podem resseguir els paral·lelismes entre el naufragi i els resultats d'aquest per a Tirant i Plaerdemavida amb el naufragi i les seves conseqüències en la novel·la d'Heliodor, especialment, i també en la d'Aquil·les Taci, però són força explícits i sorprenents.

referida pel mateix protagonista, el narrador de la història. El final de la novel·la és abrupte i Clitofont no es troba en companyia de la seva estimada. De fet, es tracta d'un final obert, amb algunes llacunes, que ha donat peu a molts comentaris, atès que es tracta d'un final inusual per a una novel·la d'amor i d'aventures en què la celebració de les noces sol ser-ne l'escena final (Guez, 2008; Morales, 2004: 143-152; Nakatani, 2003; Repath, 2005; Segal, 1989).

Els triangles amorosos. L'emperadriu i la Viuda Reposada: dues Fedres de novel·la?

En la novel·la grega antiga els adulteris no arriben mai a bon port i la majoria de vegades ni tan sols s'acompleixen. Hi ha intents d'adulteri tant de part de dones com de part d'homes. Ens interessa, però, aquí assenyalar aquelles figures femenines que s'enamoren d'un noi més jove que elles i que prenen la iniciativa, actuen, en comptes de cedir simplement a les súplices de l'amant. De fet, igual com succeeix en els personatges femenins del *Tirant* amb aquestes mateixes característiques —l'emperadriu i la Viuda Reposada—, en la novel·la grega antiga aquestes dones són un dels vèrtexs d'un triangle amorós en què entren en joc o bé els protagonistes o bé l'amic fidel del protagonista masculí.

Per tal de fer més clar l'establiment de paral·lels en els triangles amorosos, prenem com a punt de partida la novel·la de cavalleries i n'assenyalem els paral·lels en la novel·la grega. Advertim, però, que no assignem als personatges femenins del *Tirant* un paral·lel únic i directe, sinó que es tracta més aviat de dos models de dona que trobem també en diverses figures femenines de la novel·la grega; tanmateix, les característiques bàsiques dels personatges són molt semblants. Com hem apuntat més a munt, per ara, el nostre referent antic és la novel·la d'Aquil·les Taci i la d'Heliodor, que presenten un grau de sofisticació força alt respecte de la resta de novel·les.

S'ha assenyalat amb admiració com en el *Tirant* un amor adúlter entre una dona més gran i un noi jove i d'estrat inferior al de la dona gaudeix d'èxit i suposa, a més, l'ascensió del jove a un rang altíssim de poder. Així, en els diferents tipus d'amor que apareixen en la novel·la, la relació entre l'emperadriu i Hipòlit,¹⁶ a més de ser adúltera, és profitosa per al jove, atès que li permet ascendir al més alt grau de poder (Cacho Blecua, 1993b). Així, com bé diu Alemany, «l'emperadriu pot ser alhora l'enamorada lasciva dels *fabliaux* i, fins i tot, la representació del mite clàssic de la incestuosa Fedra» (Alemany, 2002: 406). De fet, si Fedra s'enamora del seu fillastre, l'emperadriu anomena Hipòlit «fill meu» i en alguna ocasió s'identifica com a mare.¹⁷ Aquesta mena de dones assimilades a Fedra són, al seu torn, personatges prototípics de la novel·la grega. Tanmateix, hem de tenir en compte que, malgrat la relació evident que existeix entre el personatge de l'emperadriu i el de la Fedra grega, l'emperadriu no sembla pas tenir el cor rosegat pel remordiment ni l'amor entre ambdós personatges presenta característiques tràgiques; ans al contrari, l'emperadriu resulta un personatge amable, agut i perspicaç, que gaudeix de les relacions amoroses amb un noi més jove; és a dir, que s'entrega a l'amor *viciosa* (Renedo, 1989: 21-22; Cacho Blecua, 1993b: 153-155). D'altra banda, l'Hipòlit del *Tirant* no problematitza la seva relació en termes morals, pel que fa a la diferència d'edat.

16. Per a les inconsistències en el personatge d'Hipòlit, vegeu Cacho Blecua (1993b: 145-149).

17. Per a la relació d'ambdós personatges en termes d'adulteri incestuós, vegeu Miralles (1980: 407-410) i Witlin (1989).

De fet, per entendre la distància que separa l'emperadriu del personatge de Fedra, pot resultar enriquidor presentar Demeneta, de les *Etiòpiques*, que encarna perfectament el model de la Fedra novel·lesca. Aquest personatge femení forma part d'una de les històries d'amor paral·leles a les aventures dels protagonistes, que, seguint els paràmetres de la Fedra d'Eurípides, s'enamora de Cnèmon, el fillastre del seu actual espòs.

Aquesta història (I 8-17) ha estat motiu de comentari no només des del punt de vista de la mena de desig o d'amor que representa, sinó també per la seva estructura narrativa. Si per a alguns estudiosos és tan sols «uno squallido episodio di cronaca nera» (Crismani, 1997: 105), en què l'ambient és el de la tradició còmica, la correspondència amb Fedra és explícita i fins l'autor juga amb el seu referent, la tragèdia (Paulsen, 1992: 85-89), per a Morgan (1999: 274-278) l'episodi representa l'antítesi de la mena d'amor que reflecteixen la parella de protagonistes: Teàgenes i Cariclea.

Cnèmon, amic i company d'aventures dels protagonistes, explica durant gairebé vuit capítols el motiu de la seva fugida d'Atenes. Cnèmon, fill d'un home il·lustre atenès, és assetjat per la seva madrastra, de nom Demeneta, una dona hàbil en la seducció (I 8, 7).¹⁸ Com que no obté els favors del fillastre, la dona trama una venjança contra el noi i fa creure al seu espòs que Cnèmon està enamorat d'ella. A través d'una serventa, com en el cas de la dida de l'*Hipòlit*, munta un parany, una ficció dramàtica en què només ella és conscient del joc i en què el fill és a punt de matar el pare. Després d'un judici, Cnèmon és repudiat pel pare i exiliat d'Atenes. Tanmateix, un cop es descobreix la ficció que ha ordit, la dona acaba suïcidant-se per no assumir el càstig pels actes comesos (I 17, 5). Per si no fossin suficients els evidents paral·lelismes entre Demeneta i Fedra, i Cnèmon i Hipòlit, la madrastra confessa el seu amor al fillastre amb la següent frase: «El meu petit Hipòlit, fill de Teseu» (I 10, 2). I, en somnis, crida: «fillet dolcíssim, vida meva» (I 14,6). De fet, és aquest l'únic punt de contacte que trobem entre l'emperadriu i el prototip novel·lesc de la Fedra. Perquè, com veurem a continuació, el personatge de les *Etiòpiques* està més a prop de la Viuda Reposada que no pas de l'emperadriu.

I és que la figura de Demeneta representa una radicalització del personatge d'Eurípides més proper a la imatge que en reflecteix Aristòfanes a les *Tesmofòries* i, potser, en les accions a la *Fedra* perduda de Sòfocles. A més, se li afegeixen els atributs del personatge de la dona adúltera. Res extraordinari si tenim en compte que en aquesta època la imatge de Fedra es barreja amb aquesta figura tan típica del mim. Prenent, però, com a referència més completa el personatge femení de la tragèdia d'Eurípides, l'estat de bogeria de la madrastra arriba al punt àlgid precisament quan, a causa de la trampa que ella ha ordit, es troba lluny de Cnèmon (I 15, 2), igual com la Fedra d'Eurípides mostra els trets més evidents de malaltia quan el seu estimat ha marxat a caçar. El dolor que l'assetja és tan gran que ja no pot ocultar-lo, malgrat que, com Fedra, no vol revelar-ne el motiu al casal. Aquest és l'inici del seu desenllaç fatal, tal com succeeix en la tragèdia d'Eurípides. Com no podia ser d'altra manera, la mort de la madrastra enamorada que no aconsegueix apai-vagar el seu desig és narrada en forma de suïcidi, un cop el seu espòs descobreix l'engany que va ordir contra ell i el seu fill:

18. A propòsit d'aquest personatge, vegeu Winkler (1982: 298-302).

Demeneta, com és natural, considerava les conseqüències imminents (el fracàs de les seves expectatives, la infàmia per allò que havia planejat i el càstig de la llei) i, turmentada per haver estat enxampada i enfurismada per haver estat enganyada, tan bon punt arribà al fossat que hi ha a l'Acadèmia [...], va desempallegar-se de les mans del vell i s'hi llançà de cap. (Heliodor: I 17; traducció pròpia)

La por del càstig imminent i la ràbia per haver estat enxampada en les seves maquinacions, l'empenyen al suïcidi. Es tracta, com veiem, del mateix esquema narratiu dels amors de la Viuda Reposada. Després de tramar contra Tirant i Carmesina per evitar que la seva relació avanci, ordeix una ficció en què fa creure a Tirant que està presenciant els jocs amorosos entre la seva estimada i l'hortolà (cap. 283). Quan finalment es descobreix la ficció que ha tramada, abans d'assumir el càstig, decideix suïcidar-se (cap. 416).

Però, si el personatge de Demeneta no intervé ni dificulta els amors dels protagonistes —cosa que sí que fa la Viuda Reposada—, en la mateixa novel·la de les *Etiòpiques* trobem un personatge femení, del tipus de la Fedra també, que posa en perill la relació dels protagonistes i que, per tant, hi presenta més punts de contacte, tal com expliquem a continuació.

Martines (1994: 30) defineix la Viuda Reposada com «el paradigma d'antologia de la tercera envejosa»; de fet, la gelosia rosega el cor de la vella, que intenta de totes les maneres possibles interferir en la relació dels protagonistes. Així defineix Carmesina l'actitud de la Viuda: «Vós, segons veig, no feu fonament de virtut, sinó de enveja e de malícia» (Martorell, 1990: 521-22). I, de fet, el narrador explica així la reacció de la Viuda Reposada davant els crits de Carmesina quan sospita que Tirant és al llit de la princesa:

Com la princesa cridà lo primer crit, ho sentí la Viuda Reposada e agué plena notícia que la causa del cridar havia fet Plaerdemavida, e que Tirant devia ésser ab ella. Pensà que si Tirant passava a la princesa, ella no poria complir son desig ab ell. (Martorell, 1990: 515)

Aquesta mateixa actitud d'enveja i de gelosia l'experimenta el personatge d'Àrsace en les *Etiòpiques*, l'esposa d'un sàtrapa, que queda enamorada de Teàgenes, el protagonista de la novel·la (VII 8): «Teàgenes portava Cariclea entre els braços per a protegir-la de la gentada i despertà la gelosia d'Àrsace.»

El desig de totes dues dones està en tot moment barrejat amb la gelosia, a diferència de l'amor que senten les parelles de protagonistes, i se senten traïdes i menyspreades pel noi, que no els correspon. Tant Àrsace com la Viuda Reposada declaren la seva passió en uns termes semblants; es tracta d'un desig abusador que no s'apaga. Així el defineix la reina (VIII 5): «El meu desig no afluixa, sinó que és cada vegada més intents [...], però ell és cruel i desprietat.» També la Viuda Reposada, quan es declara a Tirant, empra uns raonaments semblants:

Si sentísseu lo trebal que la mia ja cansada ànima passa per la vostra amor, seria cosa impossible que no tinguésseu p[er]tat de mi, car en lo món no és major força que la que amor sentir fa. [...] Jamés en mi he vist altre desorde sinó ultra los tèrmens de la rahó amar-vos. (Martorell, 1990: 606)

De fet, davant el desig desmesurat de les dues dones i la manca de correspondència de part del jove, elles clamen rebre compassió i que els joves accedeixin a les seves demandes. Ho acabem de veure en el text citat del *Tirant*, però Cíbele, la dida d'Àrsace, que l'ajuda en tot moment, treu a col·lació també la pietat, quan adverteix a Teàgenes que cedeixi (VII 20): «Ella prou que es mereix la teva misericòrdia i és perquè et desitja que ha maquinat injustícies.»

En tots dos casos, però, les súpriques no donen fruits i totes dues s'atreveixen a robar un gest de passió al jove. Àrsace només aconsegueix robar-li un bes (VII 26): «I mentre [Teàgenes] deia això, va acostar-s'hi amb la intenció de besar-li la mà. Ella, però, s'ajupí i, oferint-li la boca en comptes de la mà, el besà.» Però la Viuda Reposada s'atreveix a més (Martorell, 1990: 606): «—Puix amar no-m voleu, consentiu tota nua puga hun poch estar prop de vostra mercé. E despullà's prestament la gonella, que tenia ja tota descordada.»

El darrer acte desesperat de la Viuda per separar la parella Tirant i Carmesina és organitzar la representació dramàtica entre Carmesina i Plaerdemavida. En el cas de les *Etiòpiques*, però, seguint les premisses habituals de l'etnocentrisme grec, en què les cultures de parla no grega són considerades bàrbares i, per tant, despietades, Cíbele, amb el consentiment de la seva mestressa, pretén posar fi a la vida de Cariclea, l'estimada de Teàgenes, mitjançant una beguda emmetzinada; el seu pla, però, fracassa i és la dida qui acaba morint emmetzinada per la beguda:

S'assegueren a taula i menjaren. I, quan la donzella oferí les copes de vi mesclat, Cíbele, amb un gest del cap, li manà que servís primer a Cariclea i, després, agafà ella mateixa la seva i en begué. Encara no havia acabat de beure i la vella ja donava senyals de patir vertígens: deixà caure el poc vi que en quedava, clavà els ulls en la serventa i fou abrusada per espasmes i convulsions violentíssimes. (Heliodor: VIII 7)

Una mort semblant experimenta la Viuda Reposada, per una beguda emmetzinada, malgrat que es tracta d'un suïcidi motivat per la por de ser descoberta i del càstig:

Hoint dir la Viuda Reposada que Tirant venia e era ja tan prop, tanta fon la temor que pres que-s pensava spasmar, e dix que li havia vengut gran mal al cor. [...] A la fi, no trobant altre remey e forçada per lo poch ànimo que tenia, delliberà de matar-se ella mateixa cautelosament ab metzines, a fi que la sua maldat no fos palesa ne vingués a notícia de les gents [...]. Per què de continent ella pres orpiment que tenia per a fer tanquia e posà'l en una taça d'aygua e begué'l-se, e lexà uberta la porta de la cambra sua e despullà's e mès-se al llit. (Martorell, 1990: 816)

De fet, Àrsace, moguda per les mateixes pors que la Viuda Reposada, també decideix posar fi a la seva vida:

Àrsace ha mort. S'ha nuat una corda al coll i s'ha penjat tan bon punt ha sabut que avui mateix partíeu amb nosaltres. Voluntàriament ha assumit d'antuvi una mort inevitable, ja que no hauria pogut defugir la venjança d'Oroòndates i del rei. (Heliodor: VIII 15)

Sembla, doncs, com si en el personatge de la Viuda Reposada s'haguessin fusionat els rols de la dida Cíbele i de l'esposa del sàtrapa: d'una banda, en la intervenció directa per obstaculitzar el progrés de les relacions amoroses dels protagonistes i per la manera de morir, presenta paral·lels amb la dida Cíbele; de l'altra, la mena de passió amorosa, mesclada amb gelosia, i les motivacions que la duen al suïcidi ens remetent a Àrsace.

Pel que fa a l'emperadriu, l'únic punt de contacte entre ella i el personatge del tipus Fedra encarnat per Demeneta i Àrsace és l'assimilació del noi jove amb un fill. Pel que fa a la resta, la Viuda Reposada es troba més a prop d'aquesta mena de personatge. És precisament per això que pot resultar interessant i enriquidor apuntar, entre el caràcter profundament adúlter i la noció més aviat edípica d'aquesta relació, a un personatge femení de novel·la, complex, com ho és Mèlite en *Leucipe i Clitofont*.

Mèlite és una dona de la ciutat d'Efes, rica i poderosa, situada en un estrat social superior al del protagonista Clitofont. Temps després que el seu marit hagués emprès un viatge per mar i no hagués tornat a casa, Mèlite s'enamora de Clitofont, el protagonista de la novel·la, que arriba precisament a Efes creient que la seva estimada Leucipe és morta (V 11 i ss.). Així doncs, Mèlite és presentada com una vídua encara jove i molt poderosa. Considerant-se tots dos personatges vidus, contreuen matrimoni (V 14); tanmateix, la consumació queda endarrerida i es produeix només en una situació força complexa. Tot just quan Clitofont s'assabenta que Leucipe és viva, irromp a casa de Mèlite el seu marit (V 23), de manera que Clitofont coneix que Mèlite, de fet, no era pas vídua tampoc, i tots dos intenten amagar el seu matrimoni al marit gelós, que tanca Clitofont en una cel·la de la casa. És precisament allà que Clitofont cedeix a les súpriques de Mèlite i, per pietat, hi manté relacions (V 27). El jove, que és el narrador de la novel·la, excusa el seu comportament dient que tan sols guareix l'ànima de Mèlite (V 27), que, en saber que Leucipe és viva, allibera Clitofont i l'ajuda a recuperar l'estimada. D'altra banda, la dona aconsegueix deslliurar-se del seu marit i, a diferència de la resta de dones de la novel·la grega antiga que cobegen l'amor d'un jove, salva la vida i el seu patrimoni sense ser castigada per adúltera (VIII 13).

Malgrat que Mèlite desitja el protagonista de la novel·la, la dona és presentada sempre en termes positius, igual com succeeix amb l'emperadriu. Mèlite és una dona aguda, amb sentit de l'humor, intel·ligent i de bon caràcter. La seva bellesa, a més, no té res a envejar a la de Leucipe i serva encara el punt de juvenesa. De fet, tant en el *Tirant* com en *Leucipe i Clitofont* s'insisteix a destacar l'aparença de joventut, malgrat l'edat, de les dones:

Ha provocat que una dona prou bonica hagi embogit per ell; si la veiessis, diries que és la viva imatge d'una dea. És d'Efes i es diu Mèlite. És molt rica i està en el punt de la juvenesa. (Aquil·les Taci V 11)

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. (Martorell, 1990: 560)

Però no només comparteixen una bellesa extraordinària que rivalitza amb la de les protagonistes, sinó que també són hàbils en les paraules. Si l'emperadriu tergiversa el relat de la veritat i, quan explica les seves aventures nocturnes com si fossin somnis, crea un joc d'equívocs tot assimilant l'amant amb el seu fill mort (cap. 262), també Mèlite, en declarar-se lliure d'adulteri i ser sotmesa a prova, utilitza els sofismes i les ambigüitats (VIII, 11) per exculpar-se. I és que Tersandre acusa

la seva dona d'haver-li estat infidel mentre ell era absent. Però ella jura que, durant el temps a què ell es refereix, no ha tingut relacions amb cap home. Aquesta afirmació de la dona és ben certa atès que ha mantingut relacions amb Clitofont una vegada Tersandre ja ha tornat.

Es tracta, doncs, com podem veure, de dues dones hàbils en manipular el discurs. I, de fet, l'afirmació de Cacho Blecua (1993: 164) pel que fa al personatge de l'emperadriu: «en toda esta estructura sobresale la ingeniosidad de la mujer que no solamente deja a su marido engañado sino también contento», podríem traspasar-la a la del personatge de Mèlite, per bé que la relació amb el seu marit és molt més convulsa i complexa.

A més d'això, el context de les relacions entre totes dues parelles és essencial. La primera i única trobada amorosa entre Mèlite i Clitofont succeeix a casa de la dona, quan el marit ha aparegut, després de molt de temps. Mèlite aprofita un moment en què sembla que l'espòs ha sortit de casa, per anar a veure Clitofont. Per tant, el perill que el marit retorni és imminent (V 27). De la mateixa manera, la primera trobada amorosa entre Hipòlit i l'emperadriu es produeix a la cambra d'ella i amb el perill sempre present de la irrupció del marit.

Aquil·les Taci, amb el personatge de Mèlite, actualitza el personatge de la dona adúltera típic del mim grec i li assigna un grau més alt de complexitat i de dignitat (Egger, 1990; Morales, 2004: 220-226). Quelcom semblant atribueix Cacho Blecua (1993: 165) al personatge de l'emperadriu, quan entronca l'escena de les relacions adúlteres de la dona amb la tradició dels *fabliaux*.

Certament, tant Mèlite com l'emperadriu són dues dones poderoses i cultes, amb sentit de l'humor i alt domini de la retòrica. Cap d'elles pateix càstig per adulteri i, si bé l'emperadriu, un cop vídua, pot prendre Hipòlit com a legítim espòs, Mèlite no és tampoc condemnada. A més, en cap moment el narrador trasllada una imatge negativa de la dona, ans el contrari. Així doncs, l'emperadriu i Mèlite se'ns presenten com una clara excepció en el tractament de la dona adúltera que manté relacions amb un noi més jove. De fet, en les paraules d'Estefania, en explicar les conseqüències tràgiques de les relacions adúlteres de la comtessa de Miravall, queda clar que aquesta mena de relació és universalment condemnada (cap. 127), igual com succeeix al llarg de la novel·la grega antiga.¹⁹

Així doncs, igual com en el *Tirant* el tema de l'amor és un eix vertebrador de l'obra, en la diversitat de models que aporta, també en la novel·la grega antiga anomenada d'amor i d'aventures, l'amor n'és l'eix principal. Hem vist com el tractament de l'enamorament i del progrés en les relacions amoroses dels protagonistes, pel que fa a la novel·la de cavalleries i a *Leucipe i Clitofont*, presenta paral·lelismes evidents, alguns d'ells provinents de tota una tradició literària que podem remuntar a l'elegia amorosa grega (l'enamorament a primera vista, la malaltia d'amor...) i que, per tant, formen part de l'imaginari col·lectiu; d'altres que podem relacionar amb la comèdia grega i llatina (la intervenció dels servents, per exemple); i d'altres, encara, que resulten suggeridors i sorprenents alhora, com és el cas de la sol·licitud d'ajuda de part dels protagonistes a un cosí ja iniciat en els misteris de l'amor o l'actitud de burla també dels protagonistes envers els enamorats, abans d'experimentar ells aquesta passió. Les escenes d'intrusió de l'amant en la cambra de l'estimada presenten també uns paral·lels força evidents. Resulta simpàtic, i alhora inquietant, que Leucipe i Carmesina comparteixin pàtria, Bizanci. I també que totes dues reclamin servir la seva virginitat. Si en el cas de la novel·la de cavalleries, la preocupació per mantenir la virginitat té a veure amb la moral de l'època, ben difosa pels moralistes cristians, en el cas de *Leucipe i Clitofont*, la religió sem-

19. Per a una referència dels diversos passatges de l'obra en què es condemnen les relacions adúlteres d'una dona casada, vegeu Cacho Blecua (1993b: 155).

bla que hi té alguna cosa a veure, malgrat que no podem apuntar directament al cristianisme i que el context religiós és més aviat el culte d'Isis. Sigui com vulgui, en ambdós casos, la qüestió de la virginitat és tractada amb una certa laxitud i l'intent de l'amant per accedir a la cambra de la noia resulta un motiu força explícit d'això quant a la determinació de la noia per servir-la.

Pel que fa a les dones dels triangles amorosos que hem triat d'analitzar, els paral·lels no són menys suggeridors. Es tracta en tots els casos de dones que prenen la iniciativa, que ostenten alguna mena de poder, madures i expertes ja en les relacions amoroses. De dones que, de més a prop o de més lluny, segueixen el paradigma que hem anomenat de la Fedra, en què es barreja la diferència d'edat, l'adulteri i la manca d'acompliment dels seus desitjos, principalment carnals. Mèlite i l'emperadriu representen, al seu torn, l'excepció en el desenvolupament dels esdeveniments, atès que com a mínim escapen de la maledicció tràgica que persegueix aquestes dones adúlteres. En el cas de l'emperadriu, a més, fins i tot aconsegueix reconduir cap al matrimoni les relacions adúlteres amb Hipòlit. De fet, si s'ha dit que l'emperadriu i Hipòlit representen l'antítesi de la parella *Tirant* i *Carmesina*, no és menys cert afirmar que la història de *Demeneta* i *Cnèmon* representa, al seu torn, l'antítesi de la parella de protagonistes *Teàgenes* i *Cariclea*. Tanmateix, en el primer cas, qui surt perdent són els protagonistes de la novel·la de cavalleries, mentre que en la novel·la d'*Heliodor*, *Demeneta* pateix el final tràgic que li escau en els esquemes de la novel·la grega antiga. Pel que fa al paper de la *Viuda Reposada*, la seva imatge sembla ser projectada a partir de diferents versions d'un mateix model (*Demeneta* i *Àrsace*), o millor encara, sembla ser la síntesi de tres personatges (la dida *Cíbele*, *Demeneta* i *Àrsace*).

Hem iniciat l'establiment d'aquests paral·lels insistint en la impossibilitat de resseguir un fil de tradició directa, ateses les circumstàncies històriques i la distància temporal i lingüística de tots dos mons: el *Tirant* i la novel·la d'amor i d'aventures grega. Tanmateix, essent conscients que es tracta del mateix gènere i que tant la novel·la de *Joanot Martorell* com les d'*Aquil·les Taci* i *Heliodor* operen de la mateixa manera, en una síntesi de fonts, gèneres i models, creiem que establir aquests paral·lelismes ens pot ajudar a aprofundir en la intertextualitat diacrònica d'un gènere tan complex i multiforme. A més, no hem d'oblidar que la literatura llatina actuà sempre com un canal pel qual la tradició literària grega penetrà l'Europa occidental abans que redescobris els originals de la literatura grega. I si la idealitat de la novel·la de *Joanot Martorell* és qüestionada, no ho és menys la d'*Aquil·les Taci*: l'una, presentada com una traducció; l'altra, com un registre per escrit del relat que el narrador primer sentí de boca del protagonista de la novel·la.

BIBLIOGRAFIA

- ALEMANY, Rafael (2002), «La diversitat polifònica del discurs amorós en el *Tirant lo Blanc*», *Estudi General*, 22, pp. 393-408.
- AQUIL·LES TACI (2010), *Le roman de Leucippé et Clitophon*, edició bilingüe (grec-francès), traducció al francès i notes, Jean-Philippe Garnaud, París, Les Belles Lettres.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), «Para las fuentes de *Tirant lo Blanc*», dins el seu *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, pp. 233-261.
- BADIA, Lola (1983-1984), «Frontí i Vegeci, mestres de cavalleria en català als segles XIV i XV», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 39, pp. 191-215.
- ____ (1993), «El *Tirant* en la tardor medieval», dins *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 35-99.
- BAQUERO, Ana (1990), «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española», *Rilce*, 6, pp. 19-45.
- BELTRÁN, Rafael (1990), «Las 'bodas sordas' en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, LXX, pp. 91-117.
- ____ (1995), «Tres magas en el arte de la seducción: Trotaconventos, Plaerdemavida y la *Celestina*», dins *El arte de la seducción en el mundo románico, medieval y renacentista*, coord. Elena Real, Alacant, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, pp. 29-38.
- BRETHES, Romain (2001), «Clitophon ou une anthologie de l'anti-héros», dins *Les Personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999*, ed. Bernard Pouderon et alii 2001, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 181-191.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1993a), «El beso en el *Tirant lo Blanc*», dins *Homenaje al prof. José Fradejas Lebrero*, coord. A. Lorente, J. Romera i A. M.^a Freire, Madrid, UNED, pp. 39-58.
- ____ (1993b), «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu», dins *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 133-169.
- CHEW, Kathryn (2000), «Achilles Tatius and Parody», *Classical Journal*, 96, pp. 57-70.
- CINGOLANI, Stefano Maria (1995-1996), «Clàssics i pseudo-clàssics al *Tirant lo Blanc*. Reflexions a partir d'unes fonts de Joanot Martorell», *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 45, pp. 361-388.
- CRISMANI, Daria (1997), *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Torí, Edizioni dell'Orso.
- DOULAMIS, Konstantin (2000-2001), «Rhetoric and Irony in Chariton: a case-study from Callirhoe», *Ancient Narrative*, 1, pp. 55-72.
- DURHAM, Donald Blythe (1938), «Parody in Achilles Tatius», *Classical Philology*, 23, pp. 1-19.
- EGGER, Brigitte Maria (1990), *Women in the Greek Novel: Constructing the Feminine*, Dissert., Irvine, University of California-Irvine.
- FOCI (1959-1977), *Bibliothèque*, edició bilingüe R. Henry, R, París, Les Belles Lettres.
- FUSILLO, Massimo (1989), «Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco», dins *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 25, pp. 27-48.
- GUEZ, J.P. (2008), «Happy ending, happy beginning: la circularité romanesque et sa contestation par Achille Tatius», dins *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, ed. Bruno Bureau i Christian Nicolas, París, Diffusion De Boccard, pp. 335-346.
- HAUF, Albert (1993a), «*Tirant lo Blanc*: algunes qüestions que planteja la connexió corelliana», dins *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, ed. Rafael Alemany et alii, Alacant-Elx, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. II, pp. 69-116.
- ____ (1993b), «Tres cartes d'amor: contribució a l'estudi del gènere epistolar en *Tirant lo Blanc*», dins *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 379-409.
- HELIODOR (1987), *Le etiopiche*, edició bilingüe (grec-italià) Aristide Colonna, Torí, UTET.

- KONSTAN, David (1987), «La rappresentazione dei rapporti erotici nel romanzo greco», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 19, pp. 9-27.
- ____ (1994), *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and related genres*, Nova Jersey, Princeton University Press.
- MARTINES, Vicent (1994), «Els amants i els altres. Una visita al tercer amorós en la literatura catalana medieval», *Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura*, V, pp. 29-43.
- MARTORELL, Joanot (DE GALBA, Martí Joan) (1990). *Tirant lo Blanc*, ed. coordinada per Albert G. Hauf, València, Generalitat Valenciana.
- MAY, Regine (2007), «Visualizing Drama, Oratory and Truthfulness in Apuleius *Metamorphoses* 3», dins *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, ed. Victoria Rimell, Groningen, Barkhuis, pp. 86-105.
- MIRALLES, Carles (1968), *La novela en la antigüedad clàssica*, Barcelona, Labor.
- ____ (1980), «...Mas no les obres. Remarques sobre la narració i la concepció de l'amor en el *Tirant lo Blanch*», *Estudis Universitaris Catalans 24. Estudis oferts a R. Aramon i Serra II*, pp. 395-413.
- MORALES, Helen (2004), *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MORGAN, J. R. (1999), «The story of Knemon in Heliodorus' *Aithiopika*», dins *Oxford Readings in The Greek Novel*, ed. Simon Swain, Oxford, Oxford University Press, pp. 259-285.
- NAKATANI, Saiichiro (2003), «A Re-examination of Some Structural Problems in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*», *Ancient Narrative*, 3, pp. 63-81.
- PERUJO, Joan M. (1997), «De Troia a Constantinoble: Aquil·les i Tirant en l'amor i en la guerra», *Caplletra*, 23, pp. 41-56.
- PUJOL, Josep (1995-1996), «El desenllaç tràgic del *Tirant lo blanc*, les *Troianes* de Sèneca i les idees de la tragèdia al segle XV», *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 45, pp. 29-66
- RENEDO, Xavier (1989), «De libidinosa amor los efectos», *L'Avenç*, 123, pp. 18-23.
- ____ (1992), «Quin mal és lo besar? (literatura i moral al voltant de la quarta línia de l'amor)», *Caplletra*, 13, pp. 99-116.
- REPATH, Ian (2005), «Achilles Tatius' *Leucippe and Cleitophon*: What Happened Next?», *The Classical Quarterly*, 55, pp. 250-265.
- RIQUER, Martí (1990), *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema.
- RUIZ MONTERO, Consuelo (1996), «The Rise of the Greek Novel», dins *The Novel in the Ancient World*, ed. Gareth L. Schmeling, Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, Supplementum, 159, Leiden-Nova York, E.J. Brill, pp. 29-85.
- SEGAL, Charles (1984), «The Trials at the End of Achilles Tatius' *Clitophon and Leucippe*: Doublets and Complementaries», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 77, pp. 83-91.
- VAN MAL-MAEDER, Danielle (2001), «Déclamations et Romans. La double vie des personnages romanesques: le père, les fils et la marâtre assassine», dins *Les Personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999*, ed. Bernard Pouderon et alii 2001, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 59-72.
- ____ (2003), «La mise en scène déclamatoire chez les romanciers Latins», dins *The Ancient Novel and Beyond*, ed. Stelios Panayotakis et alii, Leiden-Boston, Brill, pp. 345-355.
- WEBB, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington (Vermont), Ashgate.
- WINKLER, John J. (1982), «The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopika*», *Yale Classical Studies*, 27, pp. 93-158.
- WITTLIN, Curt (1986), «Especulacions psicoanalítiques sobre la sexualitat en el *Tirant lo Blanch*», *Llengua i Literatura*, 1, pp. 31-49.

