
BOB DENIJS

LA TRADUCCIÓ
DEL *TIRANT LO BLANCH*
EN NEERLANDÈS

L'any 1992, una part dels habitants d'aquest país va celebrar els 500 anys del descobriment del que després s'ha anomenat el *Nou Món*. Almenys un cert sector interessat considerà la data com a bona ocasió per a exaltar virtuts i qualitats pròpies. I també exaltà els sentiments d'autosatisfacció. Tot depèn de la perspectiva des d'on es mira el fenomen. Car moltes coses són encara discutibles. Però l'any 1990 el món, o millor dit, el conjunt cultural d'Europa occidental, havia celebrat un altre aniversari. També de 500 anys. L'any 1490 fou publicada, com sabeu, una novel·la en forma impresa. Aquest fet no va omplir d'or les caixes de les cases reials d'Aragó i de Castella. I la ressonància no es pot comparar tampoc amb l'èxit sorollós d'un *Quixot* al seu temps, o d'una altra obra literària que a la nostra època conquereix el mercat amb el rebombori comercial orquestrat.

L'obra de què parlo és –i no podria ser una altra, perquè a parlar-ne m'han invitat– el *Tirant lo Blanch*. Però sí que hauria pogut ser una altra novel·la. I l'hauríem celebrada també, encara que sigui només acadèmicament. Podria haver estat, per exemple, el *Curial e Güelfa*, que més o menys data de la mateixa època. Només per casualitat va ser el *Tirant* i no el *Curial*, simplement perquè la persona que tenia el manuscrit a casa seva, es decidí a publicar l'obra en la forma impresa que coneixem. Si algú s'hagués decidit a fer imprimir el *Curial*, i el senyor Martí Joan de Galba, o millor dit, de Gualba, descendent del Senyor i Capità de Montnegre, hagués deixat córrer l'ocasió, seria un

altre el llibre que ara tindríem imprès, una altra primera novel·la de cavalleria impresa. I potser hauríem hagut d'esperar fins al segle XIX –i per què no fins l'any 1876– per descobrir que l'obra era una obra mestra, però aquesta vegada amb títol i amb dedicatòria i tot. I, Mare de Déu, quines discussions que n'haurien suscitat. Potser encara avui dia ens veuríem obligats a buscar qui era l'autor que s'amaga darrere aquest text. Bé: sabem que encara hi ha gent respectable que el busca, l'autor del *Tirant*, malgrat la seguretat relativa que no hem d'anar més lluny que el nom de mossèn Joanot Martorell.

El fet, però, d'haver estat el *Tirant*, ja hi afegeix un altre accent, perquè aquesta obra no és sols la primera novel·la de cavalleria impresa. Es tracta, a més, d'una creació literària important. Molt important. Aquesta celebració tingué, doncs, dues cares, com una moneda, o com una medalla de commemoració: la primera novel·la de cavalleria impresa és alhora una novel·la important. Una obra clau, fins i tot dins l'evolució de la literatura novel·lística europea. Pot semblar una afirmació gratuïta. M'explicaré i provaré de justificar la meua opinió. No ho faré com a especialista de literatura medieval, que no ho sóc. Hi ha persones més competents que poden treure conclusions més definitives dels seus estudis minuciosos. Ho faré com a traductor, com a lletraferit.

Haig de confessar que la traducció del *Tirant* va ser tota una aventura, una empresa arriscada. Havia traduït i publicat coses de la literatura catalana-valenciana-balear, principalment poesia; i contes també; o alguna peça de teatre. Però mai una novel·la. Ni tan sols una novel·la contemporània. Però un dia vaig rebre una carta d'una editorial holandesa. Si podria traduir el *Tirant*? En algun lloc del meu subconscient s'amagava el desig de poder encarar-me amb un treball tan gros, però el dia que m'arribà la carta a les mans i que el somni semblava esdevenir una realitat palpable, em vaig sentir una mica desorientat. No veia clar com compaginar una feïnada d'aquesta envergadura amb la vida quotidiana d'aleshores. Vaig dubtar. Finalment em vaig decidir i vaig acceptar l'encàrrec. Una ocasió d'aquesta mena l'havia d'agafar amb totes dues mans. També hi havia un altre factor: poder entrar en una casa d'Amsterdam és un somni de tots els autors flamencs, car aquesta ciutat és actualment el centre editorial de l'àrea lingüística neerlandesa. Això no vol dir que no n'hi hagi a Flandes o arreu d'Holanda, però la concentració de cases importants amb impacte públic considerable a Amsterdam és un fet. Una situació que s'assembla a la dels nostres compatriotes belgues francòfons que es troben també amb un centre poderós que determina l'acceptació d'un fenomen literari, és a dir: París. Car hem de tenir present que les tres àrees lingüístiques de Bèlgica es troben en una situació perifèrica en relació amb el centre respectiu. Per als francòfons, doncs, de Lieja, de Namur o de Charleroi, és París el centre d'atracció editorial; per als escriptors de llengua alemanya de la franja oriental de l'estat belga és Frankfurt, la capital de la famosa Fira del Llibre. I ara algú es demanarà en quina llengua

aquest senyor de Flandes traduï finalment el *Tirant*. En flamenc, molt bé. Però aquesta traducció va publicar-se a Holanda! Aleshores, és que l'havia traduïda a l'holandès? Quin embolic!

Em sembla que ara i ací és un bon moment d'aclarir algunes nocions lingüístiques i d'eliminar embulls que encara existeixen entorn de l'idioma parlat per flamencs i holandesos. I és que no sols l'home normal i corrent no ho veu gaire clar i s'erren quan han de parlar-ne; també persones instruïdes, especialistes, s'equivoquen més d'una vegada. De fet, una llengua holandesa no existeix; com tampoc una llengua flamenca. El terme correcte, que ja he usat més amunt, és el *neerlandès* o *llengua neerlandesa* que significa *la llengua dels Països Baixos*. I aquests *Països Baixos*, els hem d'entendre en el sentit més ample de la paraula i no limitar-nos a l'estat on regna la reina Beatriu. Flamencs i holandesos parlen, doncs, una sola llengua, amb diferències i variacions fonètiques, lèxiques i gramaticals, això sí, com n'hi ha, per exemple, entre els catalanoparlants del Principat i del País Valencià. Amb l'avantatge de disposar d'un terme que engloba tota l'àrea lingüística comuna que es troba, de sud a nord, entre Brussel·les i Groninga, i de l'oest a l'est, entre Ostende i Maastricht. I gràcies al Tractat d'Unitat Lingüística entre l'estat holandès i la regió flamenca, disposem de les eines reguladores, però amb una certa permissivitat com correspon al caràcter holandès, procliu a eliminar tota mena de discussions estèrils sense fonament. Una àrea lingüística amb un potencial de vint-i-un milions de possibles lectors. I, gràcies a les diferències regionals, una llengua que permet, a través d'una certa actitud purista, i de vegades lleugerament arcaïtzant en l'àmbit flamenc, de recrear un text medieval en un llenguatge alhora modern però amb tonalitats lèxiques i sintàctiques que respecten l'original. Car el neerlandès estàndard té una característica especial: no és una llengua amb imposició i dominació d'una sola forma dialectal. Per les vicissituds històriques, el neerlandès que parlem i escrivim és producte d'una convergència de tres grups dialectals: de Flandes (del temps que Bruges era el centre econòmic i cultural); de Brabant (quan Anvers era un centre comercial i cultural important); i Holanda, és a dir, principalment Amsterdam, cap on va fugir en 1585 tot l'estament social en un dels episodis de les guerres, a causa de les divergències religioses, contra la corona de Castella...¹

Tenim, doncs, Amsterdam, centre principal del món llibresc de la llengua neerlandesa. Vaig anar-hi. Anar de la meua ciutat, Anvers, a Amsterdam és més o menys com anar de Barcelona a Perpinyà. Aleshores vaig comprendre per què la casa Bert Bakker, situada en un dels canals importants de la ciutat, tenia interès a publicar el *Tirant* en neerlandès. Durant les converses em presentaren una prova d'impremta de la versió anglesa de David Rosenthal que a Nova York havia tingut tant d'èxit. I com que la casa d'Amsterdam seguia una política —com la que solen fer tots els editors— consistent a reservar-se els títols amb garantia d'èxit segur, el *Tirant* queia perfectament dins aquesta línia; ja havien publicat tota mena de llibres amb referències històriques,

(1) Sobre el neerlandès i la història d'aquesta llengua recomano dues publicacions: De Nijs 1987 i Vandeputte & de Nijs 1995.

principalment medievals, entre els quals figuren els famosos assaigs francesos i, no cal dir-ho, la coneguda obra d'Umberto Eco, *El nom de la Rosa*. A remolc de tots aquests títols, el *Tirant* era, però, el primer llibre, el primer text originalment medieval.

Vàrem convenir que havia de ser una traducció completa, és a dir, que hauria de seguir el text original sense treure'n ni escurçar-ne els fragments retòrics amb certes dificultats.

Durant un any i mig —el temps que va durar la feina— en *Tirant* era l'hoste d'honor de casa. Traduir una obra com el *Tirant* és (de totes passades) una experiència formidable. Seguia el text que l'any 1969 havia editat Martí de Riquer, i això em permetia de tirar endavant sense haver de resoldre els problemes inherents als textos medievals. Finalment, la versió neerlandesa va sortir el juny del 1987. El moment no semblava el millor, però a Holanda entenen força d'orquestració publicitària. La publicació anava acompanyada de conferències de premsa, d'entrevistes a la ràdio, cosa que es va repetir una setmana després a Anvers. L'agost ja havien de fer-ne una segona edició, seguida d'una tercera el desembre. Sorpresa fins i tot per a l'editor.

Experiència formidable, he dit. La traducció també et dóna, però, una gran satisfacció perquè llegeixes la novel·la una mica més des de dintre. T'agafa, comences a entreveure coses, de moment encara amagades, però com que les has de traduir, has de trobar l'equivalent adequat, de manera que et veus obligat a fer el mateix joc verbal que l'autor. Car el *Tirant* és precisament això: un gran joc verbal. Potser el senyor Martorell tenia intenció d'escriure una novel·la de cavalleria segons els cànons de la matèria, és a dir, una obra que seguís els exemples anteriors, sobretot les múltiples variacions entorn dels cicles de la Taula Rodona amb el rei Artús al bell mig. En la nota preliminar de la seva traducció del *Romanç de Tristany i Isolda* en la versió de Joseph Bédier,² en Carles Riba assenyala, fent referència a la reedició de dos textos medievals —parlem d'edicions dels anys vint—, la *Requesta del Sant Graal* i un fragment del mateix *Romanç de Tristany*, totes dues versions catalanes d'aquella època, que els llibres de cavalleria assoliren tanta difusió els segles XV i XVI que no ens ha de sorprendre que els inventaris catalans testimonïïn l'existència, en tota bona llibreria, de traduccions dels *romans* francesos. En Joanot Martorell, doncs, devia conèixer aquesta mena de literatura. Però hi havia alguna cosa més: poc abans de començar a escriure la seva gran obra, havia caigut Constantinoble a les mans dels turcs. I quan llegim el *Tirant lo Blanch* constatem que l'autor tenia una clara intenció propagandística d'incitar els seus lectors a organitzar una croada a fi i efecte d'alliberar la capital de l'imperi bizantí. Amb aquesta intencionalitat, Joanot Martorell seguia les petjades d'una altra tradició, que havia començat amb *La Cançó de Roland*, l'obra que conté precisament no poques referències lingüístiques flamenques.³

Tot això indica que el nostre autor professava una mena de conformisme absolut. En Joanot Martorell encara creia en aquest món i en els ideals de la cavalleria, que

(2) Bédier, 1981. Edició original en francès: *Le Roman de Tristan et Iseut*, renouvelé par Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'Art, 1946.

(3) Em refereixo a la presència de paraules i noms d'origen germànic que sobreviuen al grup dialectal de Flandes occidental:

Durendal: el nom de la famosa espasa de Roland; significa "a través de tot".

Pinabel: (o, segons la fonètica neerlandesa, *Pinabeel*), cognom molt conegut a Flandes. També topònim d'una feu a tocar Cassel que encara porta aquest nom traduït al francès (*Peuplier*): "abeel" = *âlber* (blanc).

Maelgut: tren d'equipatge.

funcionaven com unes regles inamovibles. Per bé que els temps ja havien canviat, les mentalitats encara no havien superat aquest canvi, ni trobat criteris nous que poguessin regir les actuacions reals i socials del moment. I per això el senyor Martorell es podia permetre el luxe d'escriure cartes de batalla sense fer el ridícul, perquè el món en què vivia, el nucli social al qual pertanyia, vivia més o menys segons unes convencions ja completament desfasades. Tanmateix, això no era gens excepcional. De fet, va durar fins a la publicació d'una altra obra que figura a la literatura com a punt decisiu en l'evolució de la novel·lística. Parlo del *Quixot*, l'obra que no sols deu tant al *Tirant*, tal com confessa el senyor Cervantes de manera més o menys ambigua, ans deu el nom del seu heroi a l'àrea lingüística catalana.⁴ Totes dues obres, però, tenen en comú un caràcter de contradicció. Amb el seu *Tirant*, en Martorell sembla voler desmentir la realitat i l'evidència dels fets històrics de l'avenç de l'imperi turc i de la caiguda de Constantinoble; es crea un altre món que expressa un sentiment de superioritat que vol ignorar l'estat de desànim que segurament regnava en una societat conscient del que passava a tot arreu del Mediterrani. És Cervantes precisament qui passa comptes amb aquest món idealitzat, i contradiu mentalitats i comportaments inculcats a nivell de tòpics sacralitzats. I ho fa mitjançant un personatge que a través de l'evolució de la seva ment esquizofrènica posa en evidència la fallida d'una certa interpretació de la realitat en la qual Martorell encara podia creure més o menys. Dic "més o menys", car el món de la cavalleria tal com l'autor valencià el veia, ja no existia tampoc. De fet, en aquella època una gran part dels cavallers ja s'havien convertit en habitants de ciutats o cortesans.

Totes dues obres, però, es mouen en una creativitat lingüística molt intensa. La d'en Martorell, malgrat el desbordament i l'evolució gairebé arbitrària—diria de telenovel·la—del cos narratiu, sembla erigir-se com un castell de construcció embullada però inexpugnable. La de Cervantes és el contrari i ens fa veure amb una sornegueria sense contemplacions, que s'amaga darrere la descripció minuciosa del curs de la folia, una nova manera de veure la realitat, complexa i esmicolada; una realitat que s'escapa a tot intent d'atrapar-la per la paraula; una realitat que des d'aleshores només es deixa abordar des d'una perspectiva polifacètica.

En Joanot Martorell comença la seva narració amb tot un seguit d'elements per delimitar les opcions morals que havien de guiar el seu personatge definitiu, car és només després de l'exposició del model del senyor Guillem de Vàroic que introdueix el cavaller Tirant. A més situa, i és significatiu, tota aquella part doctrinal i educativa a la Bretanya i Anglaterra. Puc imaginar-me en Joanot Martorell com una persona que professava un pessimisme bastant agut davant la societat del seu temps i que es queixava contínuament del comportament "decadent" dels seus contemporanis. I per aquesta raó la seva intenció original era de crear una obra "exemplar" i pedagògica, i és, doncs, molt normal que des del primer capítol provi de formular una declaració d'intencions i que es proposi de descriure com s'haurien de comportar les persones de

(4) *Quijote* prové del català *cuixot*, o cuixera de l'arnès.

la seva casta i com hauria de ser una societat “com Déu mana”. Ja ho diu des del principi:

En tant alt grau excel·leix lo militar estament, que deuria ésser molt reverit si los cavallers observaven aquell segons la fi per què fonc instituït e ordenat (*Tirant lo Blanc*, capítol 1).

Fins i tot hi afegeix un programa –i ens podem imaginar molt bé la mena de producte de pedanteria que hauria sortit, si el nostre escriptor hagués continuat amb aquestes observacions. Per sort, no ho va fer. El senyor Martorell va haver de ser un personatge bastant desmesurat. Ja ho demostren, altre cop, les seves cartes de batalla, els seus maldecaps financers i les seves actuacions socials en general (Villalmanzo/Chiner 1992). I igualment ho demostra el seu llibre, que li va anar creixent desmesuradament, gairebé podríem dir malgrat l'autor. És clar, un caràcter com el del senyor Martorell no era cosa excepcional en el seu temps. L'altivesa era molt corrent entre el sector social de la noblesa valenciana. Però potser el nostre geni en tenia un gra massa; però també és possible que per aquesta raó hagués pogut escriure l'obra genial que és el *Tirant*. Aleshores la limitació del rerefons bretó i anglès ja no li resultava suficient. Com tampoc el conformisme casolà del cavaller que s'hagués mogut segons els cànons estrictes de l'orde; n'hauria sortit una interpretació d'epígon, una figura mecànica, sense vida, sense impulsos, cosa que no rimava gens amb el tarannà impulsiu de l'autor. És aleshores que s'obre el panorama. Una vegada el cavaller Tirant plantat a l'escena de manera que es pugui moure i actuar exemplarment pertot arreu, el desplaçament cap a un món, un escenari més vast és inevitable: els recursos anglesos o bretons s'havien esgotat.

El fet de ser cavaller imposa a Tirant una cosa més que la mera demostració de les seves virtuts individuals. Llavors és el moment que l'autor es proposa una clara intervenció històrica, és a dir, l'alliberament de Constantinoble, que, de fet, i com ja hem dit, contradiu la realitat de l'època. També és possible que aquesta idea de voler invertir la realitat històrica li sorgís durant l'acte de l'escriptura, car em sembla que la mateixa obra no correspon a una estructura premeditada; em fa la impressió d'un text que ha anat creixent segons la inspiració del moment. Però és d'aquesta manera que n'ha fet un paradigma, i que obtingué aquest aire de novel·la total de què parla Mario Vargas Llosa (1991).

Tota aquesta evolució interior del *Tirant lo Blanch* situa l'obra en un punt clau del moviment històric del gènere de la novel·la. Funciona com una mena de frontissa entre la tradició –per exemple de la “matèria de Bretanya”– i la premodernitat. I és que Martorell no podia escapar-se de l'evolució mental que es manifesta clarament dins la narració del *Tirant*: d'un costat hi ha encara present la visió i el concepte d'un univers inamovible amb la terra i l'home al centre. Això empeny l'autor a crear un exemple

“etern” tret del conjunt de narracions entorn de la Taula Rodona. És un món que encara viu segons les convencions d’un cert determinisme que llegim, per exemple, en una frase com la següent:

...com la Providència ha ordenat e li plau que los set planets donen influència en lo món e tenen domini sobre la humana natura... (*Tirant lo Blanc*, capítol 1).

És clar, que amb aquesta frase ens trobem davant un problema pel qual l’home medieval es capficava molt, és a dir, la predestinació. Només cal llegir l’obra d’Ausiàs March i els estudis que giren entorn d’aquest poeta (i recomano, per exemple, la lectura del llibre de Robert Archer, *Aproximació a Ausiàs March*, Editorial Empúries, Barcelona, 1996) per adonar-se de l’envergadura d’aquesta qüestió insoluble i del terror abismal que provocava, almenys en una ment tan sensible com la del nostre poeta genial. Si comparem, però, una mica les obres respectives d’ambdós cunyats, hem de constatar que en Martorell era molt menys obsedit o acomplexat per aquestes cabòries que Ausiàs March. Segur que aquesta diferència caracterològica és la que va fer d’en Martorell un home inclinat a l’acció. Això no exclou una fi de la novel·la inspirada per un rerefons de determinisme i de l’esperit d’humilitat exigit des d’un cert angle de la interpretació de la ideologia d’inspiració cristiana.

D’una altra banda es tracta també d’un món que accentua cada vegada més la possibilitat de dirigir les coses i els esdeveniments, i incita a una intervenció voluntarista en el curs de la història, que, de fet, concorde més amb el concepte teològic del lliure albir judeocristià. I en aquest sentit el *Tirant* conté ja una premonició imminent del “descobriment”, o de tots els descobriments, és a dir, dóna una visió de l’obertura d’un món més ample i global. El *Tirant*, doncs, engloba les característiques contradictòries tant de l’autor com del temps en què vivia. Però no oblidem que la contradicció, en el sentit d’oposició de dos termes, és la qualitat, l’atribut que ha determinat el dinamisme històric del conjunt europeu occidental.

Curiosament, aquesta volada cap a horitzons més amples es mou en la nostra novel·la, no pas al costat, sinó sobre un corrent soterrani d’una mena de presència sempiterna de la tradició, concretament sobre elements narratius i personatges que, de vegades, són citacions de *Tristany i Isolda*, o elements de què Martorell ha fet un ús lliure. D’una banda, els noms d’aquests protagonistes surten, juntament amb uns altres enamorats semblants de la narrativa tradicional, com a elements d’argumentació en les disputacions retòriques; d’un altre costat, apareixen noms dels quals l’autor fa un ús bastant lliure. Adés el nom serveix en un context completament diferent i nou, adés dóna al personatge una funció semblant, però sotmesa a la necessitat narrativa. Dos exemples:

1) El rei de Frisa (*Frise* en la versió de Joseph Bédier, en la seva redacció *Le roman de Tristan et Iseut*; *Frísia* en la traducció catalana de Carles Riba). En el romanç aquest

rei només el cita el mateix Tristany quan respon al rei en Marc que no prendrà ni un diner ni una malla, però que, quan podrà, anirà a servir amb gran alegria el ric rei de Frísia.

Joanot Martorell inclou aquest rei en la sèrie d'adversaris d'en Tirant durant les cavalleries a Anglaterra, és a dir, al principi de la novel·la quan el nostre protagonista encara es troba en plena formació cavalleresca i en el món reduït de les actuacions purament individuals i convencionals de l'ambient paradigmàtic de les justes. Aquest rei mor, vençut per Tirant, juntament amb tres més entre els quals es troba, segons decisió arbitrària de l'escriptor, el rei d'"Apol·lònia", germà del primer. S'ha de dir, però, que en Tirant no sabia qui eren aquests quan els va vèncer. Tanmateix, es tracta de l'episodi que causa després la confrontació amb Kirieleison de Muntalbà, nom amb referències contemporànies de l'autor, però que segurament devia fer molta gràcia a Cervantes.

2) Pírimus, escuder de Diafebus. Aquest surt quan Tirant es troba ja a l'imperi grec i quan comença l'època de les grans empreses guerreres i la revelació dels seus dots estratègics. Pírimus serveix de missatger per a portar les bones noves sobre les batalles contra els turcs. Després en Martorell no sap què fer-ne i el fa desaparèixer al·ludint la seva mort en combat, així de senzill. Com un truc de telenovel·la.

Al romanç, Isolda anomena també un missatger que enviarà a Tristany, "si algú gosa a maltractar-la". Es diu Perinís. El paral·lelisme entre els papers respectius de Pírimus i de Perinís –tots dos són missatgers– em fa sospitar que es tracta del mateix nom, car si prenem en consideració la imaginació de què se serveix l'autor –vegeu el que fa amb un personatge com el rei de Frisa o Frísia– i els jocs malabars ortogràfics que es permet en Martorell –que a més donen bastants maldecaps als traductors– aquesta suposició no em sembla pas tan infundada.

3) El que més sobta d'aquesta qüestió és la localització de la sepultura. Després de la mort de Tirant i de Carmesina, l'emperador, que ara és Hipòlit, el qui abans era l'amant de l'emperadriu, decideix donar-los sepultura a Bretanya:

E feren vela, e anaren tant e ab tan bon temps que en breus dies foren en Bretanya ab bon salvament... E pregueren la caixa de Tirant e de la princesa, e ab gran professó de molts capellans, frares e monges, lo portaren a l'església major de la ciutat [*és a dir: Nantes*] e fon posada dins una tomba, que quatre lleons sostenien... (*Tirant lo Blanch*, capítol 485).

i segueix una descripció detallada del lloc i de la tomba.

I què trobem en el *Romanç de Tristany i Isolda*? Moren els dos enamorats, això sí, en la mateixa Bretanya. Però és el rei en Marc que passa el mar, fa obrir dos taüts "l'un de calcedònia per a Isolda, l'altre de beril·le per a Tristany", i s'emporta els cossos morts a Tintagel. Els enterra vora d'una capella, "a esquerra i a dreta de l'absis".

Les diferències hi són, però la capacitat imaginativa de l'autor a l'hora d'introduir variacions sobre un tema narratiu, i l'ús desmesurat que en fa, no exclouen que la font

d'inspiració de la descripció de l'enterrament de Tirant i Carmesina fos l'escena semblant que trobem al final del *roman*.

La fascinació per la "matèria de Bretanya" en el *Tirant lo Blanch* és evident. No sols l'escriptor fa portar els cossos dels dos protagonistes a aquest país; quan Tirant revela el seu nom i llinatge, diu que sa mare era filla del duc de Bretanya. I explica que el seu "cognom" *lo Blanch* té a veure amb aquesta senyora, car es deia *Blanca*. No dóna, però, cap explicació sobre el seu nom, encara que no hauria pogut fer-ho, car *Tirant* no figura en cap santoral que en justifiqui l'ús. Però vistes les immenses possibilitats de la paraula i de les dades narratives de l'autor, més els possibles paral·lelismes que trobem entre les dues obres mencionades, em pregunto si el nom de *Tirant* no pot ser derivat de *Tristany*.⁵ Això no vol ser cap mena de conclusió, car amb aquest tipus de comparacions ja s'han fet bastants de raonaments que han conduït a conclusions estrambòtiques com, per exemple, aquelles que neguen la paternitat de les obres de Shakespeare a Shakespeare...

Vulgueu considerar aquestes divagacions meves fruit de la meua pròpia imaginació de traductor que s'ha d'acostar molt a la del mateix escriptor. I, sigui com vulgui, la imaginació creativa, per la seva volada incontrolable, inesperada i indefinible, sempre defuig els intents de capturar-la amb sistemes racionals i acadèmics. Per això *Tirant lo Blanch* és una obra mestra. Podem donar les gràcies a en Joanot Martorell que ens ha deixat aquest desbordament d'imaginació. Potser algú veurà en l'ús d'aquests elements narratius preexistents un plagí. No podem oblidar que el concepte d'originalitat com a base creativa és bastant recent. En temps anteriors, la noció que regia les creacions artístiques era la de la imitació. Entre els compositors encara era habitual, per exemple al segle XVIII, d'emprar temes musicals d'altri per a obres noves pròpies, i no ens ha de sorprendre de trobar-nos un senyor Mozart que se sentia molt afalagat perquè un col·lega de la confraria de músics havia fet ús d'un tema seu. Les variacions sobre un tema conegut poden donar lloc fins i tot a creacions genials; pensem en les variacions de Brahms sobre un tema de Haydn; o, més a la vora, en *Pulcinella* de Stravinsky sobre temes de Pergolesi, un compositor també del segle XVIII; o en les citacions musicals que s'amaguen en les composicions de Béla Bàrtok (Bónis 1963)... En aquest sentit, Joanot Martorell va ser també un gran compositor, literari aquesta vegada, un immens variador de temes literaris i humans coneguts. Perquè en un ambient encara principalment oral com era el d'aquella època, el reconeixement de temes, de noms, de línies narratives facilitava la digestió literària tant a l'oïdor com al lector eventual. I ja ho deia en Cervantes:

Digoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cap. VI).

(5) Curiosament, existeix a la literatura medieval neerlandesa una versió de la història de *Tristany i Isolda* d'abans de 1240/1250, basada sobre el text en francès antic de Thomas. El nom del protagonista s'hi escriu com *Tristant* -amb "t" final com el nostre Tirant. Fragments d'aquesta versió es guarden a l'Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Àustria (Cod. Vind. Ser. Nova 3968). Tot indica que s'ha de situar l'origen d'aquest text al triangle Arnhem-Nimega-Elten, la regió de Güeldres. Alguns estudiosos l'anomenen el "Tristany baix-alemany", "Tristany ripuari", o (en el cas dels francesos) "bas-francique". És una demostració de la confusió que regna entorn de les situacions lingüístiques neerlandesa i baix-alemanya: de fet, la relació entre aquestes dues àrees lingüístiques és comparable a l'afinitat del català amb l'occità.

Però es aquesta advertència que el nostre món literari encara no pren prou en consideració. És clar que amb aquest escriptor no anem mai segurs sobre la serietat de les seves afirmacions. Però al *Quixot* mateix hi ha, amb tot, moltes referències i citacions que demostren que el seu autor havia llegit amb gran interès el *Tirant*. I que l'havia comprès. És urgent, doncs, un reconeixement general més just de la posició real del *Tirant* entre tot un seguit de títols que han determinat la faç de la literatura occidental. Ignorar *Tirant lo Blanch* és com si en el camp de la música prescindíssim de la *Passió segons Sant Mateu* de J. S. Bach, o que no fessin cas de la Capella Sixtina els historiadors de les arts plàstiques.

És aleshores que surt a l'escenari el traductor. Tota traducció del *Tirant* pot ser una aportació a la rectificació de la història literària i un ajut al reconeixement del valor simultàniament intrínsec i històric d'aquesta obra de l'àmbit lingüístic català.

Com que ens hem mogut una mica dins el camp de la música, hi afegirem, igual que a una composició musical, un coda, com a conclusió d'aquestes divagacions entorn de *Tirant*, en forma d'una petita contemplació de les referències que en trobem a la novel·la de Joanot Martorell.

Un exemple:

Com foren dins l'església, l'ofici se començà molt singular, car aquí eren los xantres de la capella de Tirant e los de la capella del rei Escariano, e lo bisbe dix la missa, e era tanta la remor de la plasent música, que los moros n'estaven molt admirats e tenien notícia de la gran perfecció de la llei crestiana (*Tirant lo Blanch*, capítol 459).

Aquí ens trobem davant un fenomen molt curiós que pot sorprendre el lector actual d'una mentalitat més aviat racional i dialèctica, però que en aquella època era molt corrent, és a dir, *la bellesa com a prova de la veritat religiosa*. Això no és un invent del nostre autor, car, de fets semblants, se'n produïren més d'una vegada durant el curs històric de la formació dels regnes i estats medievals, sobretot després de l'establiment de poblacions fins aleshores nòmades per les estepes. Tenim, per exemple, referència de la conversió de Vladimir, príncep de Kíev, que envià deu homes, ambaixadors seus, a Constantinoble, perquè constatessin i valoressin la realitat sensible de la religió cristiana, després d'haver estudiat també al primer altres formes religioses. És clar, que el que en Vladimir cercava potser no era la veritat absoluta expressada en una religió o altra; el que importava era trobar un símbol i una estructura que li pogués servir de mitjà globalitzador i convincent per a reunir les tribus diverses que formaven el seu regne. A fi de convèncer els seus súbdits de la seva superioritat i del seu lideratge inqüestionables, la bellesa litúrgica de l'església bizantina li havia d'anar molt bé per

enlluernar els seus subjectes. Els informadors li'n varen donar la clau amb les paraules següents:

No sabíem si érem al cel o a la terra, perquè no hi ha res a la terra amb tanta elegància i tanta bellesa, i no sabem què dir-ne; només sabem que Déu hi és present entre els homes. No podem oblidar aquella bellesa (Averintsev 1988).

Qui conegui una mica la litúrgia bizantina sap la importància que hi tenen tots els elements que condueixen a aquella bellesa que obté valor teològic decisiu amb els seus efectes sobre la sensibilitat dels sentits humans.

És a una situació de susceptibilitat que es refereix en Martorell quan descriu escenes com la que he mencionat més amunt. Tanmateix, a la novel·la, hi passa una cosa molt curiosa en la descripció de l'ambient bizantí, tant a Constantinoble i a la cort, com fora de la capital imperial: en cap moment l'autor no fa menció de les discussions teològiques, de les diferències litúrgiques i del cisma que dividia la cristiandat des del segle XI, entre les esglésies ortodoxes i les de l'obediència romana. Tracta el món cristià com un sol bloc homogeni amb només un sol adversari: el món de l'Islam. Suposant que només devia conèixer la litúrgia de casa seva, és a dir, la de l'església catòlica i romana, ens podem demanar de quina música es tracta ací, quines són les formes musicals que enlluernen els moros de la novel·la de Joanot Martorell i que tenen la funció clara d'establir el valor teològic de la bellesa.

Vist que l'autor silenciava les particularitats bizantines i ortodoxes, o si més no la pràctica d'aquestes particularitats, no sabem si realment és una actitud voluntària per no complicar la trama narrativa amb qüestions teològiques espinoses, o si simplement no formava part dels seus esquemes de reflexió. Vist també que la música de l'església ortodoxa no formava part de la pràctica occidental, és obvi que, quan al *Tirant lo Blanch* fan referència a la música, no ens hem d'imaginar unes sonoritats lligades al món i a la litúrgia orientals. Martorell es limita a suggerir que es tracta d'una música culta d'un alt grau de bellesa. Al seu temps, efectivament, aquesta música existia, però en el *Tirant* no en trobem cap mena de caracterització. En canvi, hi ha una altra obra de la mateixa època que ens revela, amb una precisió gairebé musicològica, la naturalesa de la música que fascinava tant la gent del segle XV; aquesta obra també és una novel·la, *Curial e Güelfa*. El seu autor, fins ara anònim, ens en fa dues vegades una descripció.

Al capítol 83 del llibre tercer ("Edicions 62" i la Caixa) llegim:

Aprés d'aquesta, ja pus prop de Baco, havia una altra reina e sonava uns òrguens e cantava ab tanta dolçor de melodia, que io no crec que millor so ne millor cant fos jamés, ne sia ara, ne pusca ésser d'ací avant. Estàvan-li davant tres donzelles, les quals ab diverses veus cantant se concordàvan ab ella, e certes, si los àngels cantaven davant lo Salvador, major dolçor no porien mostrar.

Tenim, doncs, quatre veus diferents que “se concordàvan”.

Al capítol 98 del mateix llibre, hi trobem també:

E mentre callant en aquest paraís estiguessen, oints celestials ocells (a llur parer), qui cants angelicals, en diverses maneres de melodia, armònicament feien, veren una deia venir ab una cara molt resplandent...

Tots dos exemples parlen de veus diferents (quatre el primer) o de diverses menes de melodia. En el primer hi ha tres veus que “se concordàvan ab ella”, és a dir, una quarta veu; aquesta sembla la principal a la qual les altres s’ajusten, però amb melodies independents que tanmateix s’harmonitzen.

Aquesta música polifònica descrita amb precisió al *Curial* i mencionada al *Tirant* no pot ser altra que la del segle XV, tal com es practicava a les esglésies occidentals i a les corts (per això en Martorell parla de “los xantres de la capella de Tirant e los de la capella del rei Escariano”, que és una descripció precisa i una definició de la realitat musical a les corts amb presència cultural de gran volada). Les qualificacions de “plasant música” i “cants angelicals” es refereixen a un estil que s’havia desenvolupat precisament a les capelles dels ducs de Borgonya –que residien principalment a Flandes– que després es va difondre pertot arreu. Era l’estil de la dolça melodositat, fins aleshores inèdit en la música de l’Europa occidental. Les melodies han estat pensades horitzontalment, però flueixen de tal manera que formen verticalment els moments harmònics o de paral·lismes de tercers i de sextes. El segon exemple descrit amb “cants angelicals, en diverses maneres de melodia, harmònicament feien” confirma una pràctica polifònica que parteix d’una equivalència de totes les parts, que és diferent de la polifonia de la música dels últims segles que es basa en un model d’harmonia contrapuntística vertical, regida per les regles d’atracció vertical de les veus amb la conseqüència de l’aparició de les dominants, subdominants, etcètera, com també de les escales major i menor. El primer sistema, la polifonia del segle XV, havia caigut en desús amb l’evolució musical posterior, de manera que, per exemple, al segle XIX, no se sabia executar aquell tresor relegat a les biblioteques de monestirs, de palaus i de ciutats.

Sobretot després del Concili de Constança (1414-1418), que posà fi al cisma occidental, els compositors flamencs de l’època –que van ser els creadors del nou estil polifònic– començaren a moure’s per totes les corts i hi deixaren la seva petja. A Itàlia hi havia dos centres importants des d’on la polifonia flamenca es podia expandir als altres llocs: Roma, on tornà definitivament la capella musical des d’Avinyó el 1443; l’altre era Nàpols on precisament els reis de la Corona d’Aragó afavoriren aquesta forma musical.⁶ Molts compositors i cantants de la capella de la cort borgonyona de la primera generació d’aquell moviment que duraria fins al segle XVII, amb Guillaume Dufay com a capdavanter, viatjaven d’una cort a l’altra. Essent Nàpols un centre alhora

(6) Venècia no es va convertir en un centre musical important fins al 1527, quan hi va arribar un altre compositor flamenc, Adriaan Willaert (1490-1562).

d'atracció i de divulgació de tota mena de formes artístiques, a l'època del naixement de les dues obres novel·lístiques màximes de la literatura catalana, no ens ha de sorprendre de trobar-hi ressonàncies de la polifonia flamenca, que tanta impressió causaven als seus oients⁷. A més, a la cort dels ducs de Gandia també hi havia una tradició musical amb arrels semblants. L'interès per la música es reflectia fins i tot en els inventaris notariais, com podem llegir en el de Martí Joan de Galba.

Aquestes raons són unes simples divagacions, no pas un estudi arrodonit i conclouent, sobre alguns dels aspectes que criden l'atenció de tot traductor. Són qüestions que van anar sorgint durant la lectura i el procés de la traducció que vaig fer –tant del *Tirant* com del *Curial*– i que m'han continuat capficant. Són, doncs, cavil·lacions que formen la base d'aquest text que humilment sotmeto als vostres comentaris.

BOB DE NIJS

Traductor del *Tirant lo Blanch* al neerlandès

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AVERINTSEV, S. S. (1988) «La bellesa com a santedat», *El Correu* (Barcelona), juliol, pp. 9-13.
- BÉDIER, J. (1981) *El romanç de Tristany i Isolda*, traducció i nota preliminar de C. Riba, Barcelona, Quaderns Crema.
- BÓNIS, F. (1963) «Quotations in Bartok's Musik. A Contribution to Bartok's Psychology of Composition», *Studia Musicologica*, V (Budapest), pp. 355-382.
- BOSSUYT, I. (1994) *De Vlaamse polyfonie*, Leuven.
- DE NIJS, B. (1987) «El procés de normalització lingüística de Flandes», *Revista de Catalunya*, 10, juliol-agost, pp. 87-106.
- VANDEPUTTE, G. & DE NIJS, B. (1995) *El neerlandès. La llengua de vint milions de neerlandesos i flamencs*, Stichting Ons Erfdeel, Fundació flamenconeerlandesa, Rekkem, Bèlgica.
- VARGAS LLOSA, M. (1991) *Carta de batalla per Tirant lo Blanc*, Barcelona, Seix Barral.
- VILLALMANZO, J. & CHINER, J. J. (1992) *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, València, Ajuntament.

(7) Les dades històriques sobre la polifonia flamenca provenen de Bossuyt 1994.