

LA REPRESENTACIÓ DEL SAGRAT PALAU DE CONSTANTINOBLE AL *TIRANT LO BLANC*: NOVES APORTACIONS PER AL CONEIXEMENT D'UNA ARQUITECTURA DESAPAREGUDA

Teresa Izquierdo Aranda

Universitat de València. Departament d'Història de l'Art

En cap lloc com en Constantinoble s'esforça Joannot Martorell per ressaltar l'essència ambiental i paisatgística de les escenes llaurades al *Tirant lo Blanc*. Sumant-se als planys per les riqueses perdudes, admira la descripció apurada que aporta sobre el palau imperial, més encara si considerem com n'és una excepció en el seguit de les descripcions a penes insinuades fins ara a la novel·la. En aquest sentit, creiem suficientment eloqüent l'atenció atorgada al Sagrat Palau de Constantinoble com per a intentar esbrinar l'arquitectura i l'entorn d'un centre neuràlgic en el pes argumental de l'obra, cabdal per a la projecció heroica del seu protagonista. Ressuscitant el signe àulic com autèntica Segona Roma, rescata un entramat erigit en legatari de l'antic Imperi dins l'òrbita cristiana i en el marc de la civilització occidental, llaços pels quals constituïa aleshores un referent neuràlgic. Aguditza el gust pel detall en el tractament de l'espai, s'esforça per retratar una arquitectura fabulosa posant al cor de les descripcions un matis d'encisat artifici. La seua restitució serà, en mans de l'autor, somni col·lectiu encarnat en un sol heroi, el seu, a qui prepara a consciència l'escenari més ambiciós, Constantinoble, convertida en *topos* literari per al compliment de la llegenda[1].

El relat sembla en principi una supèrbia manipulació—més enllà de la distorsió—històrica amb què ens obliga a considerar els llinars entre realitat i ficció. Nogensmenys, en detenir-se a recavar, analitzar i contrastar les dades aportades, ens sorprèn la finíssima percepció de l'entorn suggerit, l'acurada lectura de les fonts a l'abast i la seua perspicaç transposició en recuperar el Sagrat Palau com a símbol d'inestimable valor per a la generació del mite.

Martorell emplaça la residència de la família imperial en el cor de l'urbs, des d'on l'Emperador camina fins al port i encapçala a peu processons fins a l'església major (cap.117). Aquestes precisions descarten el Palau de Blanquernes que hauria estat l'assentament natural per a la família imperial a l'època, residència dels Comnenos des que Alexis I (1081-1118) traslladara la seu del poder imperial al districte de Blanquerna, al nord-oest de la ciutat junt al Corn d'Or. Aquest Palau de Blanquerna és substituït a la novel·la per l'antic domicili al Sagrat Palau, conegut també com Gran Palau Imperial. Constituïa en realitat un superb conjunt d'edificacions progressivament abandonades atès el trasllat de la seu palatina i l'absència de l'autoritat imperial. Ja al segle XIII eren evidents els greuges d'un deteriorament que es va incrementar en la següent centúria, ateses les carències econòmiques imperials. Quan els otomans prengueren part de la capital en 1453, de la magnificència del Sagrat Palau en restaven a penes les ruïnes nominals d'un recinte insigne, testimoni de l'excel·lent condició de la Constantinoble d'entorn al Quatre-cents com a centre arquitectònic de primer ordre[2]. Martorell acomoda així a la família en el palau que havia estat seu del poder des de principis del segle V fins les primeres dècades del XII i que arribaria a ocupar un àrea aproximada a les quaranta hectàrees. Proper al port, delimitat a l'est pel mar, al nord per la plaça de l'*Augusteon* i l'església d'*Hagia Sophia*, a l'oest per l'Hipòdrom, indrets cenyits descollen ben apostats en el transcórrer de l'acció. Una vasta superfície compresa pels allotjaments imperials, esglésies, quarters, magatzems, sales de recepció, tallers, patis i magnífics jardins coherentment captada per la ploma de l'autor. Zona on s'erigeix hui la gran mesquita construïda pel sultà Ahmed coneguda com *Top-capi*.

Per a esbrinar la fisonomia del Gran Palau les millors fonts d'informació que posseïm en l'actualitat són les dades aportades per testimonis contemporanis com el mateix emperador Constantí VII Porfirogeneta (913-959), a través de *Llibre de Cerimònies*, o els de forans com els ambaixadors de la dinastia xinesa T'ang a la cort de Miguel III Paleòleg i viatgers com Liutpardo de Cremona arran de la seua visita a la cort de Nicéforo Focas (963-969), que ens auguren un entorn fascinant[3]. A la llum d'aquests testimonis la imatge reflectida sembla un galimaties d'adicions i remodelacions impossible de desembullar. No obstant a aquests informadors directes cal unir les recreacions de literats que, impel·lits pel relleu de l'impacte polític causat per

l'amença turca sobre Bizanci, tractaren d'evocar els prodigis palatins de Constantinoble, esdevinguts tòpic nodrit en la tradició dels *Mirabilia Urbis Romae* i els llibres de pelegrinatges com *Le Pèlerinage de Charlemagne*[4]. Al temps de la nostra novel·la, l'envestida islàmica i la transcendència del colp definitiu en maig de 1453 potenciaria la inquietud occidental per la història, edificis i protocols bizantins, ben coneguts, difosos per cròniques de viatgers com Ramon Muntaner o Pero Tafur que s'erigiren en delegats documentals de primera mà per assabentar-se'n de la fisonomia de Constantinoble[5].

Martorell, de qui no hi ha documentada cap estada en terres bizantines[6], assistiria, malgrat que indirectament, al daltabaix definitiu de la Segona Roma. Desestima enginyosament Blanquerna per recuperar la imatge del Sagrat Palau, símbol de l'època d'esplendor de l'Imperi Oriental per a major transcendència de les gestes de la novel·la. S'esforça en detallar la magnificència d'un palau més avinent a la fantasia d'un conte de *Les Mil i una nits*, suplint la pobresa de les restes certificada per les cròniques i la mancança de precisió en els propis coneixements, amb referències a interiors de palaus d'òrbita aragonesa i europea per tal de recrear un àmbit plausible, assimilable per al lector. Respectant a grans trets la disposició estructural del Gran Palau Imperial, allò on el domini dels vestigis o les fonts no abasten, ho esmena amb evocacions i suggestions ambientals genèriques per no traïr la veracitat ni la innegable creativitat desplegada per l'arquitectura palatina tardo-antiga de Bizanci[7].

En aquest sentit, recollint dades esbargides al capítol grec, reconeixem en *Tirant lo Blanc* una rica font per a apropar-se, si més no a la construcció original, si a la hipotètica restitució que l'imaginari europeu se n'havia configurat. Partint d'aquestes premisses, el seu contrast amb la reconstrucció del plànol palatí elaborat per C. Vogt en 1935 (**fig.1**) a partir de les notícies aportades per l'emperador Constantí VII, ens permet constatar com Martorell tenia efectivament certa coneixença de la seua estructura i distribució, evocades a partir d'una acurada selecció d'espais sempre deixant un ampli marge per a una ambigüitat que faça possible situar el lector en un context veraç, àdhuc als propòsits primordials de la narració, emperò mantenint cert distanciament amb la imprecisió per no delatar la feblesa dels vestigis ni el dèbil suport sobre el qual cimentava el paisatge descrit.

Seguint la narració, arribem en desfilada des del port del Bukoleon a un palau precedit per un pòrtic a l'entrant d'una plaça on reconeixem immediatament **l'Augusteon^(a)**, l'ampli perímetre porticat de què partia la Mesè, la llarga avinguda que articulava l'entramat urbà de Constantinoble. Travessem el llindar de la porta major flanquejat per una *pinya tota d'or, d'altària d'un home e molt grosses* fàcilment identificable amb l'anomenada **Porta de Bronze o Chalke^(e)**, l'antic accés monumental al palau pròpiament dit, un espai cobert per un seguit de voltes de canó que descansaven al exterior sobre enormes columnes, simbòlicament elaborades a la relació martorelliana[8].

Passats els llindars, des d'un pati interior ens transporta a *una gran sala tota obrada d'alabaust*. Ja al recinte palatí, *molts onços e lleons lligats amb cadenes d'argent* ens prevenen de l'esplendor que ens guarda, on la magnificència capta els afanys d'exotisme inherent a les col·leccions de monarques i senyors en l'època—cap 119. Descriu un saló identificable amb la **Magnaura o Magna Aula^(f)**, la gran sala d'audiències on seria rebut Liutpardo de Cremona en el 968 per Nicéforo Focas, qui certifica com la meravella evocada no és fruit de la fantasia. En la seua relació constata com en la Magnaura l'estrada imperial estava guarnida per lleons de bronze o de fusta daurada, autòmats capaços de batre el sòl amb les cues i rugir en obrir la boca i moure la llengua. Ens donen compte de l'extraordinari desenvolupament tècnic i l'interès suscitat, afavorit pel notable nombre d'estudis empresos per intel·lectuals àrabs i bizantins sobre tractadistes i tècnics hel·lenístics els quals feren possible assolir els nivells tecnològics referits[9]. Malauradament, aquestes meravelles captades per ambaixadors i viatgers, sucumbirien víctimes de la crisi iconoclasta i de la destrucció que francs i venecians infringirien en 1204[10]. Martorell però va encertar en ressuscitar l'esperit àulic en la recreació de les tradicions sumptuàries i ornamentals dels períodes d'esplendor conciliar. Així, aquestes notes que en principi semblen estrofolàries corresponen en realitat a la composició estipulada a les descripcions perquè junt a aquesta sala de recepció es trobaven paral·lelament el tresor imperial i els arxius que el mateix emperador ens descobrirà aviat. Les cambres principals se situen en un primer pis o planta noble on es puja per una escalera ubicada a l'entrada.

Meravellosa és la gran sala obrada de maçoneria, amb *les parets de jaspis i pòrfirs de diferents colors llavorades amb imatges que feien admirar los miradors. Les finestres e colones*

de pur cristall, e lo païment, lo qual era fet tot a centells, qui llançava molt gran resplandor—cap 119. Sobre els murs, imatges de les històries de *Boors e de Perceval e de Galeàs com complí l'aventura del Siti perillós, e tota la conquesta Sant Greal*. Escenes inspirades en *La faula* de Torroella ens retrotrauen a la llegenda artúrica, a poemes cavallerescs francesos, reproduïdes com si es tractara de tapisseries on traça l'arc que enllaçarà el signe de l'heroi amb la mítica triada de la Taula Redona i el rei Artur. En referir la seua celestial investidura en la cadira, on mai ningú s'havia assegut sense rebre el càstig diví[11], ressuscita l'ensenyà d'Alfons el Magnànim i contextualitzar l'aventura bizantina del protagonista amb l'emblema infós per la llegenda artúrica. Una empremta que esdevindria quasi obsessiva per a la identificació del monarca, reiterada tant als seus vestits com als paraments de galeres, tendals i uniformes del seu exèrcit. Estesa fins i tot a objectes d'ús quotidià, reproduïda a manuscrits i plasmada amb insistència a la ceràmica palatina, afany imbuït de la intencionalitat propagandística d'identificar el rei amb la cavalleria ideal de l'acreditada matèria de Bretanya[12]. Motiu àulic que comporta implícit un significat cortès exalçat eloqüentment per la poesia adreçada al Magnànim, cobrat en un llampec al *Tirant lo Blanc*[13].

Es tracta d'imatges històriques inspirades en fonts literàries sobre les gestes de l'Antiguitat, cròniques i novel·les de cavalleria projectades amb el denominador comú de lloança. Es projecten des dels murs com al *Perlesvaus o el alto libro del Graal*, on el rei Artur i Gauvin contemplen la història autèntica i reconeixen els protagonistes de les gestes antigues, per semblant, els nostres personatges són testimonis de la tradició dels cicles de pintures murals o teixits que, provinents de l'herència carolíngia, solien guarnir castells d'Anglaterra, Alemanya o Itàlia, costum vigoritzada als segles XIV i XV[14]. Llegat consignat també a la Corona d'Aragó, Martorell no inventa: en l'Alfajeria de Saragossa un document de 1352 esmenta com la cambra morisca tenia pintada en els murs la *història de Jaufre*, que confirmava l'estranya i íntima fusió arquitectònica i decorativa de fórmules aràbigues i cristianes[15].

La sobirana coberta tota d'or e atzur respon a l'enteixinat historiat amb policromia enlluernadora, tallat i daurat per a simular un celatge, fent ressò de sostres com el de la Sala Daurada de l'antiga Casa del Consell de València, el del Palau de la Alfajeria de Saragossa o el del castell de Santa Coloma de Queralt[16]. Entorn a la coberta, *imatges d'or dels reis cristians, cascú ab sa bella corona e ceptre e dejús los peus de cascun rei havia un permòdol en lo qual havia un escut en què estaven figurades les armes del rei, e lo seu nom en lletres llatines se manifestava*—cap. 119. Trasllada a la nostra memòria l'encàrrec de Pere IV el Cerimoniós en 1342 a l'escultor Aloi de Montbray d'una sèrie d'estàtues en alabastre dels comtes de Barcelona i els reis d'Aragó per al Palau Major de Barcelona[17]. Temes i personatges modelats per un sentit ben definit són perfectament reconeguts per l'heroi, confirmen la ideologia monàrquica subjacent, necessitada d'unitat i autoafirmació en presentar avantpassats modèlics que inciten a reconèixer els vincles i emular la seua conducta[18]. Reafirma tot d'una el caràcter cristià de la gesta del protagonista, qui presència els rostres d'aquells el llegat dels quals haurà de salvaguardar. Novament l'escriptor emprà l'espai arquitectònic com matèria estilística, anunciant amb una metàfora la projecció de l'aventura.

Aquest teginat descansa sobre modillons figuratius amb les ensenyes, armes i epígrafs amb el nom del monarca en caràcters llatins. Martorell és pulcre en l'ús de la nomenclatura, distingeix puntualment entre imatge—espill de la realitat—i figuració—representació plàstica. Ben informat sobre la tradició bizantina, remarca les inscripcions i l'ús de l'alfabet grec amb lletres majúscules, conscient que el nom identifica al retratat i sols ell confirma la veracitat icònica, atorgada per l'autoritat de la inscripció[19]. Es tracta de programes dedicats en última instància a exaltar l'autoritat imperial, com els salons dels trons que proliferaren envoltant el recinte, en què destacava el **Kainourgion**, edificat entre 867 i 886, on es combinava el marbre de Tessàlia i l'ònix de les columnes. Afrontant amb el Kainourgion, Basili I erigiria el **Koiton**, un dormitori imperial delicadament ornat, on els murs reproduïen els triomfs militars amb mosaics que il·lustraven la família imperial.

La gran sala és el punt de reunió dels estats cortesans, nobles, cavallers, dames, convocats als àpats, d'ací surt el seguici cortesà per la ciutat amb dues-centes setanta banderes fins a l'església per a la benedicció—cap.281. Atesa la seua funcionalitat múltipla, percebem un espai associable al **Gran Consistori** ^(h), la gran sala de recepcions situada coincidentment junt a un ampli pati intern. Als marcs de les finestres una espècie de bancs de pedra recuperen els festejadors, on s'asseu Tirant per refugiar-se del rebombori en les festes, seguint el costum d'aprofitar els entrants de les finestres per enraonar d'assumptes reservats—cap. 282. La Sala del Consell ens

indica una especialització de les dependències, en l'orde de les quals no podem oblidar una vocació burocràtica.

L'Emperador s'enorgulleix de mostrar el palau al seu novell Capità. Guanyada la confiança ens descobreix la torre del tresor, en obrir les portes entrem en un habitatge obrat de marbre blanc *e historiada de subtil pintura de diverses colors tota la història de Paris e Viana*. La coberta novament d'or i atzur s'alia amb l'enlluernament del marbre per a conferir *molt gran resplendor*—cap. 125. L'arquitectura de l'edifici fortificada per guardar allò de més apreciat que sustenta la riquesa imperial, tanmateix la seua definició decorativa invoca el gust en la recreació del sentits en la bellesa per aconseguir un continent capaç de simbolitzar icònicament la seua funció. L'interior, encara que despullat de mobiliari, acumula setanta-dues caixes de moneda d'or, altres tantes amb vaixel·la d'or, joies, abillaments litúrgics per a la capella i vaixel·les d'argent, formant un munt alt fins a la coberta. A mesura que engreixa l'erari, el lector sent que l'espai es comprimeix, l'ostentació el trasbalsa i confirma la magnitud de l'empresa tirantina. Nogensmenys, la luminescència d'aquests interiors recoberts de marbres i pedres precioses respecta la decoració de sales verídiques com la **Triconque**^(k), edificada per iniciativa de Teòfil (829-842), o el **Chrysotriclini**^(l) de Justin II (565-578). Representen ambdós el tipus del Triclini Auri, sumptuoses estances emprades per a recepcions oficials i banquets, també com a sales del tro i d'audiència per a la Divina Majestat Imperial i com a capella palatina[20]. Les descripcions conservades ens remetent efectivament a architectures fabuloses de plantes trilobades, comunicades a estances adjacents, en una successió de polígons coberts per voltes amb la combinació d'absis, rotondes, hexàgons o octògons, tots abillats amb recobriments de jaspis, ònix, pòrfirs i marbres, combinats amb mosaics historiatos que fan versemblant la recreació arbitrada a la novel·la.

El recorregut pel palau és estratègicament orquestrat per l'escriptor, els ulls de Tirant es converteixen en els nostres. Seguint les seues passeres, ens perdem en la confusió recurrent sales d'alabastres de dimensions formidables, ben guarnides i emparamentades, descobrim estances que s'obrin malenconioses, sumides en la penombra de l'infortuni. Atesa la proximitat entre els espais insinuats, intuïm que ens guia envers el **Palau de Dafné**⁽ⁱ⁾, el conjunt d'edificacions privades que comprenien les residències imperials en sentit estricte. Aquesta hipòtesi casaria perfectament amb el seguit d'esdeveniments plantejats als episodis sobre la cort bizantina ja que és en aquest sector on s'ubicava la **Kathisma**^(j) o llotja imperial des de la qual els emperadors assistien a les cerimònies i carreres de l'**Hipòdrom**^(p). Fent plausible, doncs, que l'Emperador les presencie des de les seues habitacions personals assentat *en una finestra qui mirava damunt la gran plaça*. Espai idoni per què abans de partir cap al camp de batalla els combatents armats recreen un fet d'armes, aplaudits per l'Emperador, dones i infants els acomiaden abocats a finestres i terrats mentre els cavallers donen compliment a les esperances col·lectives.

Les estances privades són escenaris improvisats per a les corredories d'alcajotes i jocs d'amor i és en la descripció d'aquests àmbits íntims on Martorell es pren majors llicències, on la suggestió i l'aprehensió subjectiva guanya rellevància invalidant qualsevol confrontació amb el real. Ací un intent de concretar la trajectòria sobre el plànol resultaria inútil, exclosa de l'òrbita narrativa, innecessària per a percebre l'essència ambiental. L'atmosfera asfixiant de la cambra femenina *molt escura que no hi havia llum ni claredat ninguna*, tot i ser un habitatge capaç d'albergar més de cent setanta donzelles i dones. Dominat pel dol, les finestres tancades, una torxa és la única font lumínica que guiarà els nostres ulls una vegada acostumats a l'obscuritat. A pesar d'irrompre en l'habitació ningú no es mou ni sembla advertir la nostra presència. El Capità té la potestat d'obrir el papalló negre del llit, així com descordar els cortinatges negres per descobrir a la senyora vestida de gros drap i vel de cap a peus negres també. Entre les mans, s'escollen paternosters d'or esmaltats, se sent la remor d'una oració ofegada pel plant del fill perdut, un element litúrgic modifica l'aprehensió de l'ambient. Transmet pràctiques vigents en el tractament del dolor, mitjançant l'exaltació emocional revestida d'un aparell fúnebre pomposament exagerat, on la suggestió del negre per a la mort d'un príncep sobrepasa els llindars del palau i pren part fins i tot de l'urbs[21].

El clima calorós i sec es conjuga amb el segell imposat en la sala, *per la gran calor que fèia Carmesina rep descordada els visitants, gitada en un llit ab cortines negres (...) ab brial de setí negre*. Trاسبalsat Tirant, manifesta els primers símptomes d'una passió ben ressenyada als tractats de patologia, l'*amor hæreos*, on hom passa de la visió a l'assimilació psíquica de la bellesa[22]. L'escenari muda d'esfera juntament amb el ritme i to de la narració, de la descripció

objectiva Martorell efectua un salt qualitatiu cap a l'al·legoria, el llampec del desig dissipa les tenebres passades. Ordena obrir les finestres, posar fi al dol, irromp llum nova canviant de cop i volta la percepció espacial, el protagonista encarna la llum d'una esperançadora salvació per al poble desesperat davant el setge[23]. Avançant-se al tenebrisme, tradueix en l'obscuritat la incertesa i la tribulació per contrastar-la amb la llum que representa l'arribada de l'heroi[24], metàfora on el tractament de l'espai és el punt de sortida. La irrupció de la claror sobre el fons obscur crea una escena de gran plasticitat, frontissa que activa el sistema dels vasos comunicants per a fluctuar de l'àmbit d'allò real a l'orbe de la metàfora i la psique[25].

En sortir de la cambra de l'Emperadriu, just després de rebre el trasbals d'amor, el protagonista recorre desprevingut una *cambra molt ben emparamentada e tota a l'entorn hestoriada de les següents amors: de Floris e de Blanxesflors, de Tisbe e de Píramus, d'Eneas e de Dido, de Tristany e de Isolda, e de la reina Ginebra e de Lançalot, e de molts altres*, relats d'amors truncats magníficament historiatos *de molt subtil e artificial pintura eren divisades*. Admirem ingenus la seua bellesa fins a la cambra de l'Emperadriu, on les al·legories d'un amor impossible prenen cos en Tirant i Carmesina, xifrant el seu afer particular en l'esfera del mite grecollatí i artúric. Penetrem en una rica sala historiada d'amors fallits inspirats en Ovidi i llegendes artúriques, alabem ingènuament la qualitat de les pintures als murs. No necessita d'explicitar si es tracta de mosaics o frescos per emmarcar-nos convenientment en l'òrbita de la tradició decorativa grecoromana. Lloem la delicadesa de la temàtica desconeixent com n'és el preludi de la desventura del protagonista i l'autor, conscient, relenteix el ritme descriptiu per a riure de la nostra innocència.

L'escrutini de les habitacions ens informa de la seua distribució i guarnició mobiliària, dotades amb estrada per als protocols de rebuda i la vida de relació, completen el plànol el terrat i un nombre variable de recambres per a la intimitat. Consten de dormitori, menjador, oratori i retret per al guarda-roba i la higiene[26]. Les dimensions i la distribució interior ens situen més aviat en un apartament, concepte localitzat per Thornton en la documentació dels palaus italians dels segles XIV i XV, noció extrapolable, com veurem, a una ampla òrbita d'influència[27]. Dotats d'antecambra per a abillar-se, fer vida quotidiana o rebre visites, dormitori per a les donzelles o patges, habitació privada i diversos retrets destinats a l'endrecament o l'oració. La higiene personal s'atén també a aquests indrets que compten amb tines de coure per aparellar el bany, cofres i caixes de fusta obrades per a guardar tovalloles i roba de llit, espills i tocadors per a pentinar-se. Arrodonint l'escena, satisfà fins i tot l'olfacte, olorem el perfum de l'argelaga espargida. Per contrast, l'habitatge es completa, en un ullet a la impudícia, amb una icona de la Verge pintada, apropiadament inserida per a arrodonir el context dins l'òrbita ortodoxa ja que gaudia d'una veneració especial en Constantinoble. Més específicament, la representació de la *Theotokos Hodegetria* en ésser atribuïda a San Lluç, que va ser remesa des de Jerusalem l'any 438 per l'emperadriu Eudòcia a la seua cunyada Pulquèria, dipositada en una església especialment construïda en l'interior del Sagrat Palau Imperial. La seua ubicació en l'oratori privat de la donzella respondria, nogensmenys, al principi de què les dones necessitaven objectes de devoció, no d'instrucció[28].

La compartimentació de les sales privades dóna peu a trames picaresques i satíriques, contrapunt de la seriositat dels actes de cavalleria. Sorpren la conjunció harmoniosa d'ambdues esferes de la ficció, tan diferents i tanmateix rivals en el nucli argumental, tènues il·luminacions amb estelles, ciris o estadals atenuen els passos sigil·losos. Parets i portes aïllen els enamorats però, forats en fustes i murs, vuits als forrellats de les portes ens permeten accedir d'amagat, acompanyar secretament Plaerdemavida en les seues malifetes, espigar les noces sordes entre Tirant i Carmesina. Distribució i mobiliari es brinden a entremaliadures de les donzelles que permeten l'entrada de l'enamorat Tirant mentre es pentina Carmesina, sorpresos per l'emperadriu, matalassos, roba, coixins constitueixen un bon amagatall per descobrir nous usos de les cambres. Abillar-se, enraonar, *dir ses ores* acostant-nos a l'hora a un afer quotidià i la dotació mobiliària escaient—cap.231. Plaerdemavida introdueix l'enamorat *en una gran caixa amb un forat que hi havien fet perquè pogués alendar*, destinada a tovalloles i draps de lli prim per al bany, que serveixen l'excusa perfecta per deixar-la mig oberta. Escodrinem d'amagat acompanyant el protagonista, assistim secretament amb consentiment de la donzella, qui prepara a la Princesa *lo siti que venia en dret que Tirant la podia molt ben veure*. Una única candela il·lumina una escena intimista *per fer plaer a Tirant*. Sabedors de la martingala, ens convertim en còmplices d'una escena *voyeurística* on planteja una visió plaent i festiva del bany privat,

preservat de les fiscalitzacions misògines o moralistes, que recorda la narrada al *Filocolo* de Boccaccio[29].

L'autor repta la nostra consciència, situant-nos al cau d'un destret que no podem defugir, prem l'espai des del qual veiem la princesa nua. La nostra impertinència s'evidencia amb els atrevits comentaris de la donzella, una cadena de metàfores on compara la bella femenina de Carmesina amb elements de la natura. La puresa d'ambdós intensifica el contrast amb la impudícia que el nostre amagatall empeny en l'escena. Document interessant respecte a coneixements medicinals per a l'alimentació claregen en la col·lació de Carmesina, *un parell de perdius ab malvesia de Candia e après una dotzena d'ous ab sucre e ab canyella*—cap.231. Martorell era conscient que el lector coneixia les recomanacions dels metges respecte a aquells aliments que estimulaven la libido i aquells la reprimien. Enciclopedistes com Bernat de Gordonio aconsellaven gallines, perdius i faisans, ous blanets i vi dolç[30].

En la composició del lloc detalls anecdòtics forneixen l'enginy picaresc, a mesura que es desplega l'acció va canalitzant nova informació. Ja en la cambra *llum no hi havia, ab los ulls de la pensa los veuré*, les posts del llit no arriben a tocar la paret deixant un buit entre el mur i el cap del llit de la qual sabrà traure'n profit Plaerdemavida per a iniciar Tirant en les pràctiques d'alcova. La porta davantera ben tancada, la del retret s'obri per permetre les entrades i eixides quan *s'acalà's dins l'hort*, no obstant la crida de les donzelles, amb la urgència per traure el protagonista de la cambra el força a saltar del retret *en un terrat que hi havia*. La corda de cànem facilitaria la fugida del furtiu enamorat per davallar a l'hort i sortir per la porta del darrere. El terrat juga actiu paper en les cuites de cort boccacesca, punt d'encontre o de refugi d'enamorats que s'hi dreçaven amb escales de mà, ubicat a una altura considerable, *dotze alnes falliren per a la corda per abastar el sòl*. Serà també destacat als amors entre l'Emperadriu i Hipòlit[31], on la similitud de les cambres i la funció múltiple dels retrets es rastreja novament als encontres il·lícits d'aquesta parella de farsa—cap.233.

L'ornamentació de la cambra és atesa per cambrers encarregats del guarniment, *per ço com volia mudar les cortines de ras e posar-hi unes altres de seda totes brodades*. Una decoració intercanviable, gràcies a la versatilitat dels teixits de cortines, cobertors i tapissos, *féu-la emparamentar tota de draps de brocat e de seda, e après féu bé perfumar la cambra e lo llit*—cap.260. L'aroma singularitza l'ensenyà d'aquesta intimitat, insistint en el perfum de l'algàlia escampat sobre llençols i coixins. El retret *on ella s'acostumava de lligar* està dotat de porta d'eixida *en un terrat, on Hipòlit estava*. Dotat d'altar portàtil, és a la par espai d'oració i recolliment privat, la caixa de joies imposa a més un segell de magnificència quant no d'espiritualitat. Replet de joies de dissenys complicats i obrades amb delicadesa impliquen el relleu assolit per les arts sumptuàries i la seua projecció en l'àmbit domèstic. Cadenes d'or de mitges llunes amb perles a les puntes, diamants, cadenetes d'acer, pinyes esmaltades d'or incrustades de robins, diamants, maragdes ens permeten imaginar obres riquíssimes gràcies a la promoció cortesana, joiells que hui sols podem imaginar a través de notes literàries, a mode d'inventari improvisat. Martorell es val del relluir de l'or i les gemmes, de la delicada textura dels brocats de seda o la suavitat del ras per a transformar l'espai interior. Esmenta el mobiliari que componia els habitatges nobles, des dels paraments d'ús públic decorats amb grans murals de pintures al fresc, fins als retaules a manera d'altar, no pot passar incòlume a aquests detalls complementaris que imposen caràcter a l'estança.

Recollides les dades, les picardies ideades per als encontres il·lícits i d'amagat ens han permès accedir a les cambres de Carmesina i de l'Emperadriu apropant-nos a uns espais que es diferencien gairebé poc entre si. Fons d'escena de les expressions més íntimes de la sensualitat, llum, aromes, dimensions, paraments de llits i cortinatges es dobleguen dòcils a les intencions plàstiques i estètiques requerides. L'orde per a dormir en la cambra ve determinat pel nombre de dependències que la conformen. Recopilant referències, albirem l'estructura de l'habitable privat, el dormitori de la princesa precedit d'una antecambra per a les dames, cambreres i donzelles de confiança, amb un nombre variable de retrets associats a funcions diverses.

En comparar la composició i estructura proposades amb la distribució de les habitacions privades de la reina Maria de Castella al Palau del Real de València, es ratifica la veracitat de la relació aportada. Dotada de diversos apartaments, l'inventari dels béns efectuat el quatre de setembre de 1458 ens proporciona un referent de contrast per al context enllestit a la novel·la, fent plausible la comprensió del palau bizantí. Així la *sala del Apartament de la dita Senyora*[32], en què s'enregistren principalment llibres i varies relíquies, se sumava l'anomenada *cambra del retret* com a guarda-roba, també la *cambra de doña Toda de Centelles*

on les cambres de la reina custodiaven vaixel·la i argenteria[33]. Disposava paral·lelament d'una *cambra de les donzelles* on es recolliren llençols, tovalloles, cortines, cobertors i roba de llit. La *capella de la dita Senyora* tanca la nòmina dels departaments principals amb l'aixovar litúrgic, *taules daurades e colorades de diverses colors*, detalladament consignades, conformen el mobiliari principal d'aquests oratoris íntims i recollits[34]. L'habitació es perllongava encara amb la *cuina del retret* i la *museria* annexa amb menesters per a guisar, un *rebot* i un darrer guarda-roba amb tapissos, matalassos, coixins, cortines i pavellons de llit, retaules i guadamassils[35]. Enunciat que referenda tant l'ordre amb què s'aparellaven les diverses estances privades com la provisió mobiliària escaient, que possibilitarà a L'Emperadriu i Hipòlit romandre una setmana aïllats i farà versemblant les col·lacions de la Princesa en la cambra just després del bany.

Els departaments es conformen per tant d'una sala ampla d'habitació on solien dormir les donzelles i recambra annexa de la senyora, dotada amb retret privat que sol donar a una terrassa i comunicar per porta o finestra posterior amb una escala, que comunica amb l'hort situat a les espatlles del palau. Anomenats també jardins, són adobats sovint per esclaus com el negre Lauseta de la nostra novel·la, hortolans els poblen calladament entre tarongers i murteres—cap.264. És un àmbit d'esbargiment, hàbil per al passeig, el joc, testimoni mut dels requeriments amorosos. Edificis per a vivenda de llauradors o per a guardar les eines componen el seu paratge. Castells o palaus, la distribució en aquest sentit no difereix massa, canviant les dimensions sobre una base estructural comuna.

La residència en el Palau Imperial la confirma a la fi la seua inclusió en la ciutat, evident amb l'esclat de la remor de la fingida rata enmig de la nit, el paisatge urbà tranquil i endormiscat es desvetlla pel rebombori a palau, descobrint tot d'una les diverses portes d'accés i traça els obstacles a vèncer. La de l'hort, en romandre oberta, permet el rescat del ferit enamorat per Diafebus, tot i ésser necessària l'espenta que *donaren dels muscles en la porta tan fort com pogueren* perquè l'enreixat s'obriera, descobrint material i constitució d'aquest tipus de mobiliari exterior. El portal de la ciutat tancat i escortat, la muralla de la ciutat complementa el sistema defensiu, els murs protegeixen l'interior, més enllà resta la incertesa. Al portal major del palau els torns de vigilància no s'interrompen, guardant estrictament els horaris d'obertura. No hi ha excepcions quan Tirant tracta d'eixir en la nit, tot i reconèixer-lo és requerit pels guardes, *e demanaren-li a tal hora on anava*. L'heroi tracta de travessar en veritat els quarters de la guàrdia imperial, ubicats precisament junt a la Chalke, la disposició i funcionament de les *Scholae* o allotjaments de la guàrdia palatina atén a l'ordre real plasmat pels testimonis. Per semblant, l'entrada és negada al Vescomte de Branches. Precedides per un pòrtic on esperava les bèsties per a fugir i on l'avalot causat al palau podia sentir-se, *tan grans crits que paria que lo cel ne degués venir*, ens constata amb la proximitat de les distàncies la ubicació del Palau Imperial a intramurs—cap. 234.

Recopilades les dades, la descripció del Palau Imperial es descobreix suggerent, esbargida al llarg de més d'un centenar de capítols, sols en girar la mirada enrere i visualitzar la definició insinuada som conscients del material aportat. Una lectura minuciosa del laberint d'edificis i patis revela l'encerta de la visió projectada a la novel·la, en confrontar-la amb el recorregut que beslluma el *Llibre de Cerimònies*. Reconeguts els espais, recórrer el plànol del Sagrat Palau proposat per Vogt resulta més plausible. Precedit per la Chalke, amb el pati d'entrada situat just al darrere, bordejat pels pavellons de la guàrdia, sales d'audiència i recepció i diverses capelles. Les cambres dels emperadors, disposades al voltant del Crysotriclini, dibuixen el perfil dispers propi d'un sistema axial allunyat del model del plànol compacte[36]. La distribució oberta i lliure, marcada per l'embolic de sales, patis i grups d'habitacions o capelles, explica la coherent desimboltura de la vida cortesana plasmada al relat, on els personatges es mouen en processons, rebent homenatges de pavelló en pavelló, mudant-se de roba o venerant icones i assistint als oficis en Santa Sofia. Aquesta impressió disgregada, esponjosa, afavoreix les entremaliadures de la ficció. Un entorn on els personatges es condueixen lleugers, protegits per pòrtics de columnes, corredors i escales.

Valorar la notícia d'una fita tan emblemàtica en un text literari implica descobrir les fonts, ponderar la seua repercussió i la manipulació subsegüent efectuada per l'autor en l'exercici lliure de la seua creativitat. No hi ha cap constància documental d'una possible estada de Martorell en Constantinoble, tot i això, demostra tenir unes idees ben clares d'allò que li interessa recuperar. La oportunitat de contrastar la seua relació amb contribucions com la restitució de Vogt, o els estudis arqueològics, ens certifica el signe sobre el qual ha projectat l'episodi grec, trasllada al

fons d'escena la responsabilitat de fer assequible la ficció: una fascinant combinació de meravella i realitat, sempre atent a nodrir un ambient versemblant. El Gran Palau Imperial, com la resta de paratges explorats a la novel·la, participa d'aquest compromís i la seua anàlisi no és mai atzarosa ni precipitada. En l'escrutini de l'ambient palatí aprofita la barreja de circumstàncies essencials i no essencials per a la versemblança del relat, nodrint escenes on els personatges es mouen amb absoluta llibertat, on la grisalla en què es dilueix oportunament la descripció paisatgística ve suplida per la vivacitat. És just en aquest episodi quan el llibre mostra un cos massís, al qual no es distingeix el membre natural del postís, coordinats, com afirma Vargas Llosa, mitjançant una perfecta osmosi d'elements de filiació diferent[37]. Martorell esprem els recursos al seu abast per a recrear un ambient palatí veraç, aprofita tota font i testimoni, allà on la certesa no abasta a proporcionar dades fiables, distrau l'atenció del lector, desdibuixant l'escena en una barreja on cal suspendre la lògica analítica i deixar pas a la fruïció dels sentits, que seran els vertaders agents en l'accent i la coloració ambiental. La novel·la s'erigeix així en una valuosa font històrica, en desvelar l'interès de l'Europa contemporània per conèixer la realitat bizantina, les especulacions al voltant de la seua història i circumstància, així com el grau de certesa que sostenia aquestes suposicions.

FIGURA 1

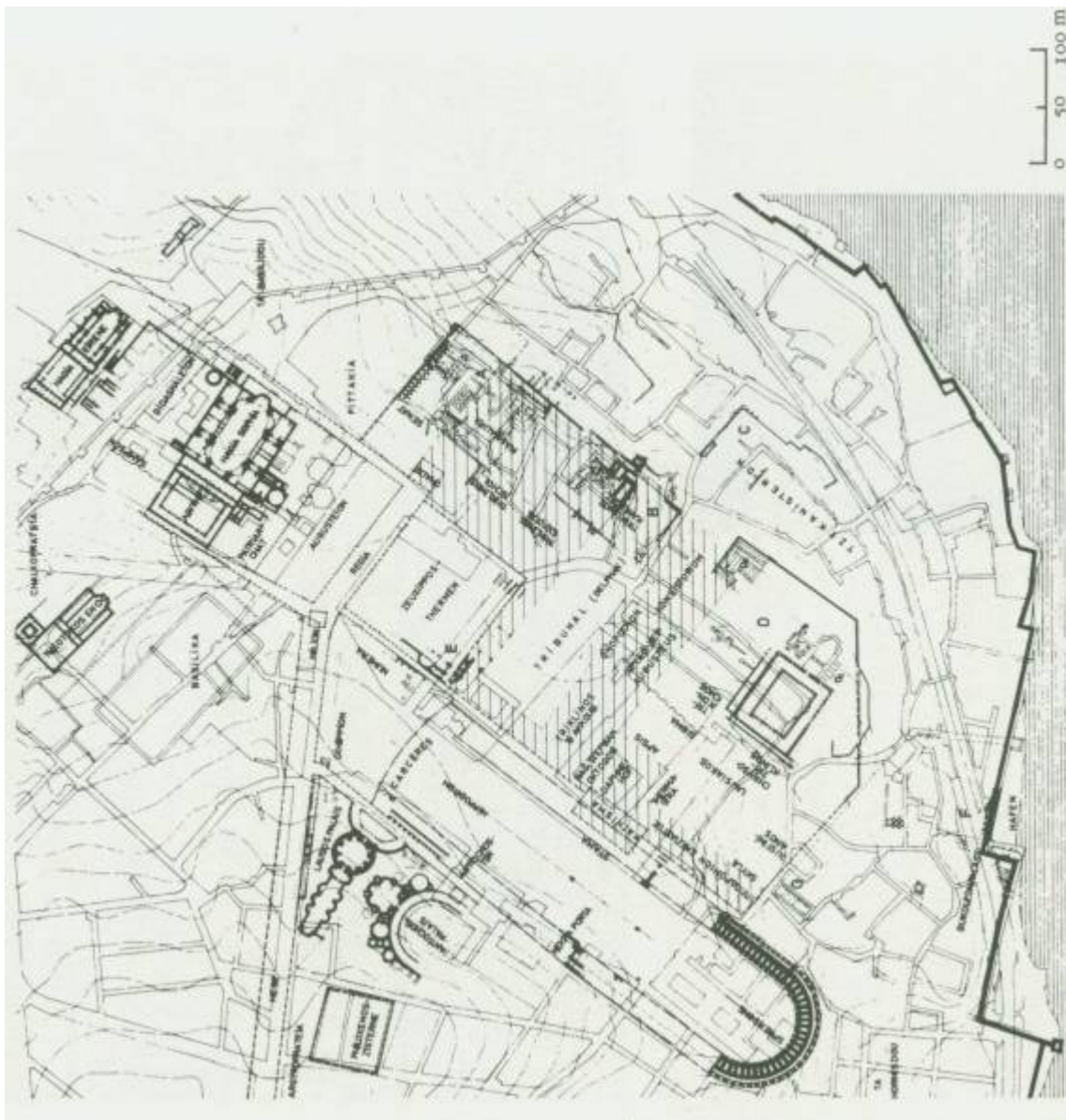
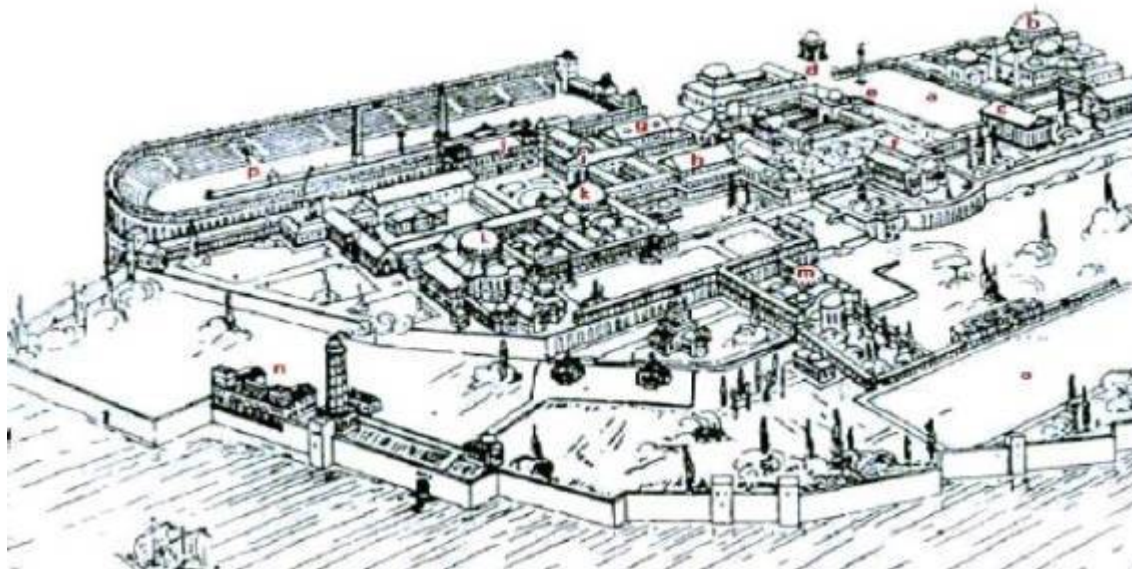


FIGURA 2

El Gran Palacio Sagrado de Constantinopla en el siglo XII (según C. Vogt -1935-)



Bibliografia

- Joannot MARTORELL, (Martí Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*, ed. Albert Hauf, Anna Isabel Peirats i Vicent Escartí, Tirant lo Blanc, València, 2005.
- BECKWITH, John (1997), *Arte paleocristiano y bizantino*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, "Invenciones poètiques en "Tirant lo Blanc" y escritura emblemàtica en la ceràmica de Alfonso el Magnànim", Universitat de València. 2006.
- CABRÉ, Antonia i CIFUENTES Lluís, "Los baños en la literatura catalana medieval durante los siglos XIV i XV" en procés publicació en *Actas del XI Congreso de la Asociación Hispànica de Literatura Medieval*, León, 20 al 24 de octubre de 2005.
- DE RIQUER, Martí, *Tirant lo Blanc, novela de historia y de ficción*, Sirmio, Barcelona, 1992.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo", *Ars Longa*, 7-8, Universitat de València, 1996-1997, pp. 33-47.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.
- KRAUTHEIMER, Richard, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Ediciones Càtedra, Madrid, 2000.
- LE GOFF, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, Paidós, Barcelona, 1999.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, *Vida española en la época gòtica*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", *Afers*, 41, Universitat de València, València, 2002, pp. 15-35.
- THORNTON, Peter, *The Italian Renaissance Interior: 1400-1600*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York.
- TOLEDO GIRAU, José, *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña Maria, esposa de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Sucesor de Vives Mora, 1961.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Seix Barral, Barcelona, 1991.
- VILLALMANZO CAMENO, Jesús, *Joannot Martorell: biografia ilustrada y diplomatario*, Ajuntament de València, 1995.

-
- [1] Josep PUJOL (2002), p. 63. La conversió de Constantinoble en un *topos* de la literatura coetània esclata en un període significatiu forjada pels freqüents contactes entre els regnes occidentals i l'Imperi d'Orient propiciats per les expedicions empreses des del segle XII.
- [2] Richard KRAUTHEIMER (2000), pp. 81-83, 89-91, 259, 282 i 404-412. Consulteu les dades aportades sobre el Sagrat Palau a les pàgines consignades, que han constituït una base de referència per a l'elaboració del següent treball i a les quals anirem remetent a mesura que avança l'anàlisi.
- [3] John BECKWITH (1997), p. 187.
- [4] Albert HAUF (2005), pp. 488. Destaca la coincidència d'obres més pròximes al *Tirant com la Faula* de Torroella que també es fan ressò de les meravelles bizantines.
- [5] Martí de RIQUER (1992), p. 161. Per a la distribució estructural del Palau Imperial l'investigador afina la recerca de l'obra de TAFUR, *Andanças e viajes*, 1438, pp.180-181.
- [6] Vid. Jesús VILLALMANZO CAMENO (1995), pp. 15-190.
- [7] Richard KRAUTHEIMER (2000), pp. 82-83.
- [8] Richard KRAUTHEIMER (2000), pp. 281-282
- [9] John BECKWITH (1997), pp.184-188. En la relació, Liutpardo de Cremona destaca fonamentalment els prodigis, proporciona una apurada descripció però no de l'arquitectura o l'ornament palatí; ans bé, allò que l'encisa són tot just les meravelles: "Davant el tro de l'Emperador hi havia un arbre de bronze recobert d'or, amb les rames atapeïdes d'aus de bronze daurat de diverses espècies, que emetien diferents cants segons la seua espècie. El tro de imperial estava construït amb tal enginy que en un moment donat apareixia sota el nivell del sòl o s'enlairava en alt. Era molt gran i estava guarnit per lleons de bronze o de fusta coberta d'or, que batién el sòl amb les cues i rugien amb la boca oberta al temps que movien la llengua." Les seues descripcions estan referendades amb els testimonis deixats pels ambaixadors de la cort xinesa T'ang en destacar el decorativisme fulgurant del vidre i cristall, or, gemmes, marfil i pedres precioses.
- [10] John BECKWITH (1997), p. 194.
- [11] Albert HAUF (2005), pp. 488-489.
- [12] Juan Vicente GARCÍA MARSILLA (1996-1997), pp. 39-40.
- [13] Rafael BELTRÁN (2006), pp. 10-12. Resulta eloqüent la inserció de l'emblema reial d'Alfons el Magnànim en incidir sobre l'àrdua conquesta de Nàpols i els seus afers amorosos amb Lucrezia d'Alagno. Si valorem la globalitat del text, és just aquesta la única ocasió en què hi trasllueix plenament el tema, d'altres mots o invencions relacionades amb el Siti Perillós s'espargeixen sobrefilades a la novel·la. El més significatiu el constituirà el *lloc vedat*, eufemisme emprat per celar la llicència atorgada per la Princesa de tocar amb el peu un *poc més avant, lla o la mia amor desija atènyer felicitat completa*—cap. 189.
- [14] Amadeo SERRA DESFILIS (2002), pp. 16-20. El gust per aquest gènere de representacions al segle XIII es troba àmpliament reflectit en castells com el de Claredon, amb la llegenda de Ricard I Cor de Lleó a la *Painted Chamber* de Westminster, també a Hesselhof en Alemanya, a Lichtenberg, al *Castel Roncolo* estesa a Novara en Itàlia. Als darrers segles de l'Edat Mitjana es constata una major preocupació per definir aspectes iconogràfics que concreten identificació i context en castells com el de Conflans a Artois, envaeixen també àmbits en principi aliens com el Palau del Laterà a Roma o el *Palazzo Pubblico* de Siena.
- [15] Jordi RUBIÓ i BALAGUER (1985), p. 96.
- [16] Jordi RUBIÓ i BALAGUER (1985), p. 101.
- [17] Jordi RUBIÓ i BALAGUER (1985), p. 97. En la relació cita també la galeria dels reis d'Aragó que la Diputació de Catalunya encomanà a Ariosto en el segle XVI. També a París l'antiga sala del palau estava decorada amb estàtues dels reis de França. En la Península, el fris del saló d'Ambaixadors de l'Alcàsser de Sevilla amb efigies sedents dels monarques espanyols o la sala de reis a Segovia ofereixen sengles exemples.
- [18] Amadeo SERRA DESFILIS (2002), pp. 16-22.
- [19] John BECKWITH (1997), pp. 94-95.
- [20] Richard KRAUTHEIMER (2000), pp. 90-91.
- [21] Johan HUIZINGA (1984), pp. 72-74.
- [22] Albert HAUF (2005), pp. 476. Síndrome força habitual als episodis amorosos de les faules, apresada de l'Antiguitat per la literatura medieval, el motiu de l'heroi ferit per la sageta de l'amor guanyarà fortuna en ser aprofitat per autors com Boccaccio o Guido de Columpnis.
- [23] Albert HAUF (2005), p. 470. Hauf vincula la imatge a Crist triomfant que irromp en les tenebres de l'avern i ressuscita els dorments.
- [24] Jacques LE GOFF (1999), pp. 302-303. La presència i l'esperança aportada és ressaltada com a reflex de la metafísica neoplatònica sobre la llum entesa com a sinònim de bellesa, signe de riquesa, espill de santedat i perfecció espiritual.
- [25] Mario VARGAS LLOSA (1991), pp. 40-41.

- [26] Jordi RUBIÓ i BALAGUER (1985), pp. 91-92. La distribució de les cambres es dedueix a la novel·la a partir de cites puntuals i esbargides en funció de l'argument, però RUBIÓ i BALAGUER, trau a col·lació la reforma encomanada per Alfons el Magnànim per al Real de València a través d'unes cartes sense data on especifica el nombre d'espais, les dimensions escaients i l'ús al qual es destinarien.
- [27] Peter THORNTON, pp. 285-300. Estudia la distribució interna de les cambres i departaments als palaus italians oferint conceptes força semblants als retractats a la novel·la.
- [28] John BECKWITH (1997), pp. 97-98.
- [29] Antònia CABRÉ i Lluís CIFUENTES (2005), p.10. Recapten el recurs de l'amagatall del capítol 111 del quart llibre on Glòria mes Floris en una cambra contigua i es delite d'amagat les danses de Blancaflor, introduint-lo tot seguit al llit de la dama.
- [30] Albert HAUF (2005), p. 470. Compendi de medicina pràctica que abastà gran divulgació als segles XIV i XV, *Lilium medicine* fou composta entre 1303 i 1305 pel professor de Montpel·lier Bernardo de Gordonio.
- [31] Jordi RUBIÓ i BALAGUER (1985), pp. 64.
- [32] José TOLEDO GIRAU (1961), pp. 45-61.
- [33] José TOLEDO GIRAU (1961), pp. 18-26.
- [34] José TOLEDO GIRAU (1961), pp. 61-77.
- [35] José TOLEDO GIRAU (1961), pp. 18-110. L'inventari complet es troba referit en aquestes pàgines a les quals s'adjunta a més un glossari dels termes recollits entre les pàgines 117 a la 125.
- [36] Richard KRAUTHEIMER (2000), pp. 404-412.
- [37] Mario VARGAS LLOSA (1991), pp. 34-35.