



Sobre el simbolismo profético de visiones y representaciones en libros de caballerías: de «Curial e Güelfa» y «Tirant lo Blanc» a la «Corónica de Adramón»

Ralfael Beltran Llavador

Universitat de València

Se me sugirió desde el primer momento, al ser convocado al Seminario que está en el origen del presente volumen monográfico, hablar de algún aspecto relacionado con los dos libros de caballerías más importantes de los escritos en la corona de Aragón, *Curial e Güelfa* y *Tirant lo Blanc*. Teniendo en cuenta el contexto en el que aparecerán las líneas que siguen, he tratado de hacerlo desde una perspectiva lo más integradora posible respecto al ambiente común —el mundo de la ficción caballerescas— en el que conviven con muchos otros textos de la tradición castellana de los siglos XV y XVI.

La existencia de una novela caballerescas (como prefiere denominarla Martí de Riquer¹), o libro de caballerías escrito en catalán en el siglo XV, *Curial e Güelfa*, fue dada a conocer por Manuel Milà i Fontanals, quien ofrecía noticia en 1876 del manuscrito de la Biblioteca Nacional en el que se conserva la obra. *Curial e Güelfa* se editó por vez primera en 1901, y ha sido reeditada repetidamente a lo largo de este siglo, así como traducida². Su historia crítica cuenta, por tanto, con apenas un siglo. De hecho, Jaume Riera i Sans, un prestigioso investigador catalán, originó una sonora polémica hace diez años (en 1991), cuando planteó, en el seno del IX Coloquio Internacional de

Llengua i Literatura Catalanes, una serie de dudas temáticas, estilísticas, lingüísticas e incluso materiales en torno al manuscrito, que le conducían a considerar la obra como una falsificación ochocentista, una especie de divertimento erudito que habría efectuado el propio descubridor, Milà i Fontanals³.

Esa interpretación fue, sin embargo, prestamente refutada por medievalistas y paleógrafos. La obra fue escrita, sin la menor duda, hacia mediados del siglo XV, aunque en una fecha muy imprecisa. Su autor pertenecía a la corona catalano-aragonesa, y pudo ser valenciano o catalán⁴. Sin embargo, el hecho de que el protagonista sea natural del marquesado italiano de Monferrato y de que buena parte de la trama transcurra en Italia llevó a algunos incluso a proponer que la novela podría haber sido traducción al catalán de un perdido original italiano⁵.

El marco histórico de la novela es el reinado del rey Pedro el Grande (Pere el Gran) de Aragón, que comenzó en 1276. El propio rey es protagonista de una parte esencial de la acción y elogiado como el mejor caballero⁶. El siglo XV escribe ya, por tanto, novela histórica sobre su pasado. Y para el elogio del rey Pedro es curioso que el autor remita al séptimo canto del *Purgatorio* de Dante, insistiendo en las alabanzas al rey escritas por el gran poeta, y citando en italiano uno de sus versos referido a Pedro el Grande: «d'ogni valor portò cinta la torda»⁷. No será la única cita dantesca.

El autor refuerza el verismo de las escenas utilizando nombres reales o semejantes a los de caballeros catalanes, aragoneses o extranjeros de la época. Con todo, no se puede esperar rigor histórico en una obra de ficción, para la que se busca coherencia y trasfondo de verosimilitud, pero no fidelidad ni cronología. De hecho, *Curial e Güelfa* posee la estructura biográfica típica de los primeros libros de caballerías del siglo XVI: *Oliveros de Castilla* (1498), *Amadís de Gaula* (c. 1505), *Esplandián* (1510), *Florisando* (1510), *Palmerín de Olivia* (1511) o *Primaleón* (1512); también de *Tirant lo Blanc* (1490). Un joven, Curial, sale de casa, sin título nobiliario, y entra al servicio del marqués de Monferrato. Allí se educa y es protegido por la hermana del marqués, una joven viuda llamada Güelfa. Pero ha de partir de la corte, por culpa de los envidiosos. Empieza entonces su carrera de aventuras. Los episodios principales giran en torno a la liberación de la duquesa de Austria, falsamente acusada de adulterio, y su triunfo en el torneo que el rey de Francia organiza en Melun. Pero también principia su carrera de infortunios. De nuevo, los envidiosos hacen que caiga en desgracia. Abandonado por todos, parte en peregrinación a Tierra Santa. De regreso, su nave naufraga en costas tunecinas. Allí sufrirá un dulce cautiverio lleno de reminiscencias virgilianas, protegido y amado por Cámar, una tierna Dido musulmana, que se suicidará por amor, cuando él huya. Cámar lee con él la *Eneida*, «lo qual ella en llengua materna tenia ben glossat e moralitzat... [y Curial,] que sabia molt bé tot lo Virgili... li declarava moltes coses que ella no sabia ni entenia...» (ed. Aramon, III, pág. 111), formando ambos una réplica casta a la pareja de los adúlteros Paolo y Francesca. Cuando Curial escape, recuperará e incrementará su fama, culminando su carrera con la victoria sobre los turcos, que pretendían invadir Europa. Regresando y colmando sus amores con Güelfa, llegará a ser reconocido como el mejor caballero del mundo y alcanzará una gran fortuna.

Curial e Güelfa es un libro de caballerías en toda regla, que presenta una ambientación extremadamente realista y detallista (geografía, torneos, armas, vestimenta). Pero es, además, un libro que introduce una serie de elementos de cortesía y humor, provenientes de la tradición novelística francesa, provenzal, italiana y

vernácula (es decir, catalana), que sorprenden tanto como cautivan al lector actual por su mezcla de gentileza y refinamiento, no exentos —como delicadas gotas de penetrante perfume— de procaces toques de erotismo⁸.

Pero son algunos episodios no estrictamente caballerescos ni amorosos de la novela los que más nos sorprenden, no tanto por parecer sus elementos imprevisibles colaterales al desarrollo rectilíneo de la acción del protagonista, como por estar lejos del ambiente realista, que es el dominante, tal como acabamos de comentar. Se trata de episodios alegóricos, en los que participa el protagonista en un plano que rompe con la verosimilitud previamente propuesta y bien sostenida de las acciones, y donde se crean espacios textuales, que a nuestros ojos presentan una difícil articulación o encaje dentro del argumento lineal.

Así, hacia el final de la segunda parte, y ya definitivamente en la tercera, Fortuna iniciará una tenaz persecución de Curial:

La Fortuna, que fins aquell jorn havia feta a Curial alegre e molt riallosa cara, requirida ab diverses instàncies, ans importunitats, per la falsa e iniqua Enveja, qui d'ella null temps se partix, deliberà, noent al dit Curial per tot son poder, haver d'ell e de la sua virtut major prova que fins aquell jorn no havia poguda haver.

(II, pág. 260)

Fortuna llamará a los Infortunios, y éstos a Juno, que se muestra de acuerdo en castigar a quien, teniendo el amor de la más hermosa y rica (Güelfa) se dejó tentar por el de otra (Laquesis).

Curial, hombre de armas, pero también de letras, como nos ha dicho el autor desde el primer momento (invicto luchador pero también poeta y lector de los clásicos), había partido hacia Alejandría, desde Génova, para visitar Tierra Santa. Después, siguiendo su periplo de turista rico y aventurero, culto y curioso, zarpaba desde Alejandría hacia Grecia, en busca de la ciencia y la poesía. Fortuna no logra todavía —lo logrará después, ayudada por Envidia— el apoyo de Neptuno para destrozarse su nave con una tormenta. Curial visitará Atenas, Tebas y el Parnaso, y es en este último lugar donde tiene su primera visión mitológica.

Curial e Güelfa es un libro de caballerías, pero también un libro de reflexión sobre la literatura⁹. El autor somete a su personaje a una serie de pruebas, pero se somete a sí mismo a un cuestionamiento sobre la validez y límites del ejercicio de creación literaria que está efectuando. Curial es raptado en el Parnaso por las siete musas, que le obligan a participar en un alegórico rito de paso. Escogido él solo para una visión de la que son privados sus acompañantes, habrá de dar respuesta a dos dilemas que se le plantean: quién es mejor caballero, Héctor o Aquiles, y quién es mejor historiador, Homero o Dictis y Dares. Curial, con una ambigua contestación, da la razón a todos y a nadie. Hasta aquí la primera visión mitológica¹⁰.

Más adelante, como ya he avanzado, Fortuna, Envidia y un furioso Neptuno provocan que Curial naufrague en la costa del norte de África, donde es capturado. Allí vivirá la aventura con Cámar. Nunca como ahora se entiende mejor que el modelo narrativo de la novela es la historia de Eneas, y aquí, en concreto, el episodio africano —habrá otro y mucho más extenso episodio africano en *Tirant lo Blanc*— y sus amores con Dido¹¹. Gracias al tesoro de la desechada amante africana, Curial se acomoda en París, donde se deja llevar por un vida muelle y lasciva, «com si fos arquebisbe o gran prelat», sin recordar que era «cavaller i home de ciència», abandonando disciplina militar y estudio, porque en «los actes de Venus despenia totalment lo temps». Y es en París donde tiene una segunda visión mitológica, en sueños, muy curiosa.

En un rico palacio, aparece «aquell déu que los gentils apellaven déu de sciència, ço és Baco, fill de Sémel», acompañado de las siete reinas de las artes y las ciencias (es decir, Gramática, Dialéctica, Retórica, Aritmética, Geometría, Música y Astronomía), con sus respectivos servidores, todos ellos personalidades intelectuales. Baco acusa acremente a Curial («fiu que aquestes set deesses que ací vetas t'acompanyassen. [...] És ver que ara, ab vituperi, les has foragitades de ta casa [...] donant la tua vida a coses lascives e no pertinents a tu, e, vivint viciosament, te est fet sepulcre podrit e plen de corrupció») y le insta a abandonar la lascivia y a volver a rendir servicio a estas reinas, que tanto le habían dado. Cuando despierte del sueño, Curial hará examen de conciencia y regresará al olvidado estudio: «féu cercar llibres en totes les facultats, e tornà al estudi, segons havia acostumat, tenint per perdut aquell temps que sens estudi havia viscut»¹².

A continuación, Fortuna decide volverlo a proteger, de modo que el caballero, otrora caído en desgracia, se transformará en salvador de Europa ante la invasión turca y en marido de una Güelfa que, gracias a Venus y Cupido, cambia definitivamente su desamor por amor hacia su antiguo protegido.

Estos últimos episodios forman, como ha visto Lola Badia, un entramado alrededor de la idea de una Fortuna aleccionadora. El episodio africano, verdadero purgatorio, cubre una función de clara penitencia regeneradora o dentro de la trama de la obra. Curial se ve sometido en él a una prueba de resistencia ante los atractivos del amor y se comporta de manera ejemplar, sin dejar de emular a su modelo virgiliano. El protagonista, en fin, recupera en el libro tercero y último la solidez moral perdida al final del libro II:

La seva vida de disbauxa precedent a la segona visió mitològica ja al·ludida es vista pel déu [Baco] com una declaració de guerra a les Arts: el retorn a la virtut implica el retorn a la ciència i només així, el tresor acumulat durant el purgatori nord-africà (en la trama de la novel·la, el tresor material que Càmar cedeix a Curial) podrà «aprofitar».¹³

La misma Lola Badia interpreta estos episodios como búsqueda o intento de construcción de una «moral laica i moderna», de una «ciencia» del comportamiento, entre la lección ascética y el epicureísmo pagano¹⁴. Sin entrar en ese tema, me interesaría tan sólo que se retuviera ahora, por el momento, la conclusión provisional de

que las visiones en *Curial e Güelfa* no son meros paréntesis, ni momentos de catálisis en el argumento de la obra. Tampoco solamente telón de fondo mitológico para la acción, ni mera pátina u ornamento de erudición superficial¹⁵. Tienen una función capital para entender la integridad y la evolución del caballero Curial como militar y como amante perfecto. La cultura, la ciencia, las artes liberales, insuflan a Curial lecciones de filosofía moral, como dice Lola Badia, y, por tanto, de amor. Pero lo hacen, no lo olvidemos, a través de unas visiones que facilitan el salto a la alegoría representada y, dentro de ella, al montaje teatral que escenifica el juicio de los sabios (Apolo y Mercurio-Baco), al que comparecen vicios y virtudes de los acusados.

Es mucho más difícil presentar la obra del valenciano Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*. Hace cinco años, en un marco muy semejante al del Seminario para el que se preparó este artículo, presenté ya una revisión lineal y descriptiva, muy somera, de algunos de los momentos principales de la obra, así como una lectura personal, acompañada de comentario crítico, que trataba de incidir en algunos de los aspectos en los que se había trabajado en los últimos años con mayor dedicación¹⁶. He pensado, por tanto, que debía limitarme ahora a profundizar en aspectos de la novela exclusivamente relacionados con el papel o simbolismo profético de las visiones que he comentado para *Curial e Güelfa*.

Sospecho que un parecido papel alegórico, a la vez profético y aleccionador, al que juegan las visiones mitológicas en *Curial e Güelfa* lo desempeñan en *Tirant lo Blanc* las principales representaciones teatrales: en concreto, el episodio de la nave profética, con la aparición de Arturo y Morgana, y el episodio de la Viuda Reposada¹⁷. En ambos casos, una dimensión textual nueva altera la presentación lineal del cronotopo artúrico de la aventura, otorgándole a la trayectoria del personaje un relieve diferente, que merece la pena examinar¹⁸.

El episodio de la nave profética, con la llegada en ella de Morgana, la hermana de Arturo, tiene lugar en el cap. 189 de *Tirant lo Blanc*. Hay que tener presente que se trata no de la única, sino de una más —si bien la más teatral—, de las varias representaciones que se preparan como parte de las fiestas de ocho días de duración con las que el Emperador agasaja a los embajadores del Sultán de El Cairo¹⁹. Se organizan cinco tipos de espectáculos. Los tres primeros son un juicio cortesano presidido por la Sibila (cap. 189, págs. 441-42), unas justas entre caballeros y un torneo, y tienen lugar en una plaza de mercado lujosamente ornamentada²⁰. Los dos siguientes son el episodio de la llegada de la nave, con el encuentro de Arturo y Morgana (caps. 190-202) y los votos de los caballeros (caps. 202-07). Las justas, el torneo y los votos presentan, no sin originalidad (en especial, el tercero) la tríada perfecta en todo espectáculo caballeresco medieval²¹.

El juicio de la Sibila tiene un interés especial para nuestra argumentación. No sólo combina reflejos de espectáculo cortesano y religioso. Pienso que funciona, además, como icono representativo o anticipador de las profecías que seguirán, pocas páginas después, cuando arribe la nave de Morgana. La Sibila preside, ricamente vestida y sentada en trono gíngoro, un tribunal de amor o de justicia cortesano:

Enmig del rench havia un cadafal tot cubert de draps de brocat. E enmig stava una gran cadira molt riquament guarnida e per mig tenia hun pern, que la cadira se podia voltar en torn. E alt seya la sàvia Sibil·la, molt riquament

abillada, que mostrava en si gran magnificència. E contínuament a totes parts se vogia.

(pág. 441)

Diosas con las caras tapadas y grandes mujeres amantes o traicionadas (Ginebra, Iseo, Penélope, Elena, Briseida, Medea, Ariadna, Fedra...) interceden ante la Sibila, que condena a muerte a todos los caballeros derrotados en la justa, para que cambie la pena por la de unos azotes, que ellas mismas infligen. Aunque el papel oracular que la Sibila tenía en el teatro medieval sea transferido aquí, un poco más adelante, a los personajes de Arturo y Morgana, como acabo de comentar, y nada tenga de trascendente ni religiosa esta Sibila cortesana, sin embargo, además de la propia entidad literaria del personaje, tanto su posición en alto, como el escenario, vestido y accesorios, así como también la propia actuación como juez se pueden perfectamente relacionar con representaciones litúrgicas, que eran en la Edad Media, como dice Paul Zumthor, espectaculares hasta en sus más ínfimas partes²².

Siempre habrá un terreno intermedio de transferencia del espectáculo religioso al profano (y viceversa). Así, la Sibila de la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz, desde muy similar posición que la de *Tirant lo Blanc*, anuncia un juego de cañas, alegórico y musical, en el que lucharán los siete pecados contra las siete virtudes²³. Estamos, por tanto, ante una posición intermedia entre el Baco de *Curial e Güelfa*, que pone en solfa los vicios de Curial, y la Sibila festiva, mero disfraz, de *Tirant lo Blanc*. Y, de hecho, encontramos testimonios que relacionan al personaje litúrgico teatral con la literatura de caballerías, como el del *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente (1513), donde aparece una Sibila nueva, orgullosa, tan cristianizada que pretende ser la elegida por Dios como madre de Jesucristo²⁴. Esta Sibila, ha explicado M.^a Rosa Lida²⁵, se desvía de la tradición religiosa habitual (la del *Ordo prophetarum*) y recoge, a cambio, la de la ficción caballeresca, probablemente a través del *Guarino Mezquino* de Andrea da Barberino, cuya traducción castellana acababa de ser impresa (1512)²⁶. Y el *Guarino Mezquino* no sólo tuvo que ser conocido por Joanot Martorell — hay un personaje turco en la obra de Barberino llamado «Tirante», y en el inventario de bienes de Martí Joan de Galba, cuya biblioteca se pudo nutrir de muchos de los libros de Joanot Martorell, consta un *Anderino Mezquino*²⁷—, sino también, al menos, por el anónimo autor de otro libro de caballerías hispano en el que desempeñan un papel notorio las Sibilas: *La Corónica de Adramón*.

Pero dejando este excepcional preliminar, el juicio de la Sibila, veamos el episodio principal de las fiestas de *Tirant lo Blanc*. Aunque la inspiración y fuentes del capítulo en el que aparece la nave profética en *Tirant lo Blanc* sean textuales, nos encontramos ante un verdadero «entremés» (palabra que se utiliza en otras ocasiones en la obra, si bien no para referirse a este episodio en concreto), porque se da una verdadera articulación de elementos de comunicación no verbales (desde la arquitectura efímera y el *atrezzo* hasta el movimiento de personajes) con otros verbales, que nos permite hablar sin duda de representación²⁸. Y porque, a diferencia del primer espectáculo teatral en la novela, que se daba en el ámbito de las fiestas de Inglaterra, en el que el autor (a través de un narrador, Diafebus) nos descubría la trampa y cartón de los escenarios, aquí Martorell, «con la finalidad de hundir al lector en este refinado y fantástico ambiente

literario, narra estos hechos sin descubrir nunca la trampa, disimulando intencionadamente que todo es ilusión cómica»²⁹.

Cuando se celebra un banquete en las fiestas, llega al puerto una nave de velas negras en la que viaja el hada Morgana, con su séquito, en busca de su hermano, el rey Artús (Arturo). El Emperador la recibe y le comunica que se encuentra con él, en palacio, un venerable anciano, de nombre desconocido, que porta una espada llamada Scalibor. Se trata, naturalmente, del rey Artús, quien responderá a un cuestionario de consultas y enunciará una serie de crípticos y solemnes mensajes proféticos.

El tema de la nave que llega a una corte, portadora de mujeres profetisas (Sibila, Morgana), aparecerá en otros libros de caballerías castellanos, como *Amadís de Gaula*, *La Corónica de Adramón* y la *Tercera Parte del Clarián de Landanís*³⁰. Y se presentará en ellos con los mismos, e incluso más explícitos elementos escenográficos que en *Tirant lo Blanc*. La apariencia aterradora, la transformación del escenario de la nave, la música, el ruido, el humo, el comportamiento de los personajes, etc., son ingredientes de teatralización en los que se coincide con *Tirant lo Blanc*, y cuya presencia demuestra que la condición de representación de este episodio dentro de un libro de caballerías no es insólita³¹.

Para lo que nos interesa, el motivo folklórico de la nave procedente del Más Allá, el religioso de Jonás, en su ballena, anunciando la esperanza en el salvador, el caballeresco de la tradición literaria de Arturo, el sentimental de la galera negra que propone una penitencia del pecado de amor..., todas estas tradiciones textuales, pero también las de espectáculos profanos y religiosos nutren el episodio de *Tirant lo Blanc*, aunque en definitiva éste sea esencialmente, como dice Albert Hauf, un divertimento³². Pese a ese divertimento y a que el llamativo *atrezzo* del espectáculo pueda llegar a ocultar el fondo de la revelación, ésta existe, como existe el texto en el teatro, y la representación se ofrece, no lo olvidemos, no sólo ante los personajes de la obra, sino ante el lector. Y no olvidemos tampoco que, aunque la fuente principal del episodio esté en *La faula* de Guillem de Torroella, como se ha reconocido, la idea se remontaría, anteriormente, a esa especie de visión que contempla Giflet, al final de *La Mort Artu*, entre la densa lluvia y desde la lejanía de una colina: la llegada y partida de una nave llena de damas, entre ellas Morgana, tras haber llamado y recogido a su hermano Arturo. De manera que nos encontramos por vez primera en la Corona de Aragón, como ha recordado Francesc Massip, con un uso escénico del providencialismo artúrico, dato que no puede de ninguna manera ser dejado sin consideración³³.

La Corónica de Adramón, anónimo libro de caballerías castellano, fue probablemente escrito hacia el segundo tercio del siglo XVI³⁴. En la primera parte de la obra, la llegada a la costa de Londres (hay que aceptar esta incongruencia) de lo que parecen ser tres ballenas sorprende a los cortesanos que acompañan a los embajadores polacos del futuro padre del protagonista:

vyeron venyr por la mar de Levante una cosa tan grande que no sabyan determinar qué fuese. [...] Llegándose más hazia la vylla conoscyeron perfetamente ser una vallenga —la mayor que nunca fue vysta— que parescya una gran montaña, con dos vallengatos, uno más grande que el otro. Venyan con tanta furya que parescya que bolasen, y tanta feroscydad que

espanto ponyan a los myradores.

(pág. 155)

Pese a la buscada imprecisión, es evidente que se está jugando con los motivos de la nave procedente del Más Allá y de la embarcación metamorfoseada como serpiente o dragón, que cuenta con múltiples antecedentes literarios, como acabamos de ver, pero también con el motivo concreto y menos manido de la nave-ballena, que entronca a su vez con los de la barca fúnebre o sin piloto, el animal guía (la más prestigiosa de las ballenas guías es, claro está, el «gran pez» que mantuvo a Jonás durante tres días en su vientre), o la isla-peza, como la de San Brandán³⁵. No encuentro referentes narrativos anteriores para la invención de una nave con aspecto de ballena. Pero hay que tener en cuenta que la imaginación medieval y renacentista, como nos dejan ver las ilustraciones que muestran al animal, se hacía una idea de la ballena totalmente irreal. En tratados científicos aparece con dos protuberancias occipitales, de las que salen sendos surtidores de agua. Y en muchos grabados se muestra muy cercana al tritón mitológico, y no se distingue demasiado de la serpiente o el dragón marino.

En ese sentido, probablemente se encuentre en el libro IV de *Amadís de Gaula*, cuando Urganda la Desconocida arriba con «una serpiente mucho mayor que la mayor nao ni fusta del mundo», el precedente más famoso y más cercano —por idioma y género— al autor de *Adramón* para la metamorfosis de la nave (aunque tampoco en *Amadís* sea ballena)³⁶. Todo el mundo cree al principio, en el capítulo de Amadís, que se trata de un verdadero dragón, tanta es la semejanza de sus formas, en la lejanía, con las de una serpiente, y tan temibles y espantosos el humo negro que arrojan sus narices, el agua que resopla su boca, los fuertes «roncos y silbos» y los movimientos de sus alas. Volviendo al *Adramón*, el temor por la llegada de los ballenatos provoca disparos de la artillería inglesa, que son contestados. La primera reacción de los invadidos es refugiarse en la iglesia, como también ocurre en el mencionado capítulo de *Amadís de Gaula*. Sin embargo, al poco, el humo se va despejando progresivamente, entre el estruendo de trompetas y tabales disonantes:

ya que el humo hera algo quitado que algo se devysava,
syntyeron un gran traquedo de trompetas y atabales en gran
candydad tanydas dessonadas; ya el humo hera casy quitado;
syntyeron tantos sacabuches y charemyas y clarines que
parescya que el puerto se hundyese.

(pág. 157)

Cuando las barcas —antes ballenatos— se descubren «toldadas a la venecyana, la cubierta d'encyma y por baxo de brocado y carmesy», se pone de manifiesto todo un espectáculo femenino y musical:

Debaxo dél venyan seys damas: syn comparacyón sus

atavyos y rriqueza y su hermosura, conforme a los atavyos desde el tendal hasta la proa venyan, todo lleno de damas: por la cruxia las unas con dulçaynas, otras con harpas, otras con laúdes, otras con hórganos, otras con dulçemelas y otras con salteryos, otras tantas con lybros de canto; quando cantavan, çesavan los istrumentos; quando el canto çesava tañyan los istrumentos. Hera la música tal, que, olvydada la vallena y su espanto, estavan todos tan atentos que no avya quien con otro hablase; tanto tenyan qué myrar y qué escuchar.

(págs. 157-58)

A la vista de todos, la galeaza sufre una transformación. Se convierte en lujosísima nave, con jarcia y cuerdas de oro y seda carmesí, velas bordadas, banderas, señales y pendones. En las dos barcas, asimétricas, diez doncellas en una, y seis en la otra reman, y otras diez, y seis, respectivamente, cantan y tocan, mientras los «faraones», encendidos, desprenden magníficos olores.

La portavoz que llega en la nave dice hablar en nombre de las sabias doce Sibilas, que profetizaron el advenimiento de Jesucristo y otros hechos históricos (recordemos a la Sibila de Gil Vicente). Advierte que la vida regalada que ellas llevan en Delfos desde hace más de dos mil años podría terminar a causa de un caballero descendiente del matrimonio entre el rey Dionís de Polonia y la infanta Aurelia, el único capaz de sacarlas de su reino. Para evitarlo, han decidido servir a sus padres, y luego a ese descendiente: Adramón. El papel de las mensajeras de las Sibilas, casi siempre representadas por una tal Justina que aparece y desaparece, metamorfoseada en joven, vieja, hermosa o fea, continúa a lo largo de todo el libro, vaticinando, suspendiendo o interpretando las acciones de Adramón. La lista de las Sibilas en *Adramón* (pág. 160) es muy semejante a la que da la traducción castellana de *Guarino Mezquino*, y constituiría una prueba más de su dependencia de este texto, que tuvo, pese a no ser original castellano —y a diferencia de otras traducciones, publicadas en las primeras décadas del siglo XVI y al parecer no tan bien asimiladas— muy buena recepción, siendo reeditado en dos ocasiones³⁷. Y el papel de las Sibilas en *Adramón* es incluso más determinante para la acción del protagonista que el de Urganda en *Amadís*, y desde luego que el de Baco en *Curial e Güelfa*, o el de Morgana en *Tirant lo Blanc*. Las Sibilas de *Adramón* no sólo vaticinan el nacimiento del héroe, sino que intervendrán luego directamente en la vida de los personajes.

Una vez transmitido el mensaje, las embajadoras son invitadas a la ceremonia de bodas, que estaba teniendo lugar —y que la llegada de ellas había interrumpido— y entran en la iglesia acompañando solemnemente a los participantes (pág. 163). En una visita posterior se mostrarán consumadas danzarinas (págs. 199-200), como Morgana y sus doncellas en *Tirant* (pág. 641).

Juan Manuel Cacho Blecua ha estudiado el papel que desempeña Urganda como auxiliar de Amadís³⁸ y ha destacado la función «apriorística y estructurarte» que

cumplen en el relato sus profecías, verdaderos planes de actuación impuestos desde el exterior al protagonista³⁹.

La carrera de Adramón como héroe no tiene grandes sorpresas en el campo de la milicia. El problema principal viene desde la esfera cortesana, y tiene que ver con su frívola inclinación hacia las mujeres, que hará que porte durante mucho el epíteto de «Caballero de las Damas». Justina, a través de Fadrique, el ayo y omnipresente acompañante de Adramón, intentará inculcar al muchacho el recto sentido del servicio amoroso. El peligro del que hablan las Sibilas se puede identificar, así, como peligro del amor mundano, que representa toda la etapa de amoríos frívolos de Adramón. El mismo peligro, por tanto, del que advierte la segunda visión mitológica a Curial. Y en cierto modo equivalente al aviso concienciador que revelan Morgana y Artús a Tirant. Pero antes de extraer conclusiones comunes, habrá que ver cómo Tirant todavía llega en su comportamiento negativo (la molicie, asociada a la lascivia, de la que se acusaba al Curial perdido entre los indecibles placeres parisinos) a un extremo más agudo, que coincidirá con la última de las representaciones o visiones.

Algunos capítulos después del episodio de la nave profética, la Viuda Reposada, ama de Carmesina, ante los lógicos desplantes de Tirant a sus insinuaciones amorosas, trama una ingeniosa intriga. Empieza comunicándole a éste que su amada Carmesina es tan deshonesto y lujurioso que mantiene amores secretos con un hortelano o jardinero moro de palacio, llamado Lausetta, esclavo negro y moro (caps. 265-68). Naturalmente, Tirant no da crédito a sus palabras. Pero para demostrar la certeza de sus increíbles acusaciones, la Viuda manda, con la excusa de que se acerca la fiesta del Corpus, que un pintor reproduzca en una careta o disfraz la cara del moro Lausetta («una cara encarnada qui fos sobre cuyro prim negre posada, qui fos tal com lo Lausetta, ortolà del nostre ort, ab pèls en la cara, huns blanchs e altres negres», pág. 581).

La Viuda hace entrar a Tirant en un cuartito cercano al jardín del palacio, desde donde podrá observar sin ser visto lo que sucede⁴⁰. Sugiere entonces a Carmesina que baje a este jardín para jugar con las máscaras del Corpus y convence a Plaerdemavida para que lleve la careta puesta (cap. 283). Ésta, asumiendo su papel a la perfección, acaricia el cuerpo Carmesina de manera osada:

E la princessa feya grans rialles, que tota la son li féu
passar. Aprés, ell s'acostà tant e posà-li les mans dejús les
faltes, ab gran alegria que totes staven de les coses plasents
que Plaerdemavida deya

(pág. 602)

Tirant espía la escena desde su escondite, gracias a un sistema de espejos, que le muestran la evidencia de que Carmesina sostiene amores deshonestos con Lausetta. Desesperado, después de rechazar de nuevo las ahora aún más abiertas e insistentes propuestas amorosas de la Viuda, que cree tener ya el campo libre, y tras un tiempo de reflexión en su cámara, va en busca del negro Lausetta y lo mata (caps. 284-87).

Es evidente que tanto en *Tirant lo Blanc*, como en la historia de Dalinda del canto V del *Orlando furioso*, que deriva de aquí, o en una de las escenas de la obra de William Shakespeare, *Much ado about nothing*, que también procede de este episodio (a través de Bandello), nos encontramos con algo mucho más complejo que el simple cuento del hombre que contempla cómo le engaña su mujer o su amada⁴¹. Tampoco se trata sólo — aunque está en el trasfondo— del motivo del caballero, Amadís, Orlando o Don Quijote, que enloquece por amores contrariados y huye de su sociedad, para refugiarse en un lugar insólito y salvaje (bosque o isla). Asistimos, además, en *Tirant lo Blanc*, a la representación de un engaño previamente preparada, a la comedia del engaño.

A mi juicio, Martorell quiere que el lector vea a Tirant teniendo la oportunidad de decidir su futuro, de calibrar las posibilidades que se le presentan, y que se reducen en estos momentos a dos caminos: triunfar sobre Fortuna (si le hace caso al oráculo de Artús y Morgana) o quedar derrotado ante el Amor (si se deja arrastrar por su desenfreno amoroso, causado por su irreprimible deseo poseer a Carmesina). Naturalmente, es un dilema falso, de solución prevista. Pero me parece que, en este sentido, en la carrera amorosa de Tirant, el episodio de la Viuda Reposada significa una segunda escenificación —la primera ha sido, desde luego, el episodio de la nave profética— a la que se obliga a asistir a Tirant, desdoblado sus propios actos.

Estas dos representaciones, como las dos visiones de Curial, detienen el desarrollo lineal —el caballeresco— de la trayectoria del personaje, en dos momentos clave de su desarrollo ético, para obligar a la reflexión del lector. Con perspectiva moderna, se presentan unas realidades percibidas confusa, parcial o equívocamente por algunos personajes, y se deja en nuestras manos la reconstrucción de una totalidad con sentido. Las dos representaciones de *Tirant lo Blanc*, como las dos visiones de *Curial e Güelfa* y como las apariciones de las embajadoras de las Sibilas en *Adramón*, teatralizan, sacan a la luz (o a la escena) como divertimento terapéutico, como «entremés» con apariencia de comedia, una o varias etapas de las vidas de los héroes, para que éstos tengan la oportunidad de contemplar, desde dentro de la trama, como en un espejo mágico, lo que les está impidiendo culminar su carrera heroica, y traten de poner remedio y fin a sus errores. Mientras que nosotros, identificados —querámoslo o no—, con sus vivencias, desde la distancia o el extrañamiento, nos hacemos doblemente conscientes de la ceguera de amor que padecen.

Aunque el episodio de Artús y Morgana no tiene, aparentemente, incidencia directa sobre la actuación de los personajes de la novela valenciana, la embajada femenina encabezada por la mítica Morgana claramente le recordaba a Tirant su misión heroica. En las palabras que pronuncia el hierático Artús, cuando llega su hermana a la corte, no hay propiamente predicción, sino juicio moral o diagnóstico social, seguido de un interrogatorio. Tal juicio tendría, en cambio, incidencia indirecta o simbólica, no explícita, sobre la acción⁴². Como Morgana trae tras sí, por tradición, una carga en el campo amoroso negativa y difícil de ocultar, habrá de delegar funciones en una de las doncellas: Esperanza. De las cuatro bellas doncellas que con Morgana se presentan en la sala del palacio en busca de noticias sobre el rey Artús, que son Honor, Castidad, Esperanza y Belleza, solamente habla Esperanza y lo hace para aclarar que todas ellas se ven condenadas al exilio por culpa de la actitud de Fortuna. Su condena y su cruzada de liberación tienen el mismo culpable y objetivo que el de las Sibilas en *Adramón*: el amor mundano. Su misión, como Fortunas cristianas, consiste en castigar a la ciega Fortuna pagana revelando sus manejos y advirtiendo contra sus peligros. Esperanza

representa posiblemente el anhelo ortodoxo de perfección en la mujer, que se identifica con la castidad⁴³.

Morgana y Artús habían venido, por tanto, a concienciar a Tirant del papel negativo de la Fortuna vana, asociada a la molicie amorosa, en cuyo seguimiento parecía irremediabilmente empecinado. Tirant no hará caso de ese aviso, a juzgar por su utilización equívoca del concepto recto y moral de «esperanza» (tal como la entiende Carmesina), que él desvirtúa a su conveniencia (652). No era, sin embargo, imposible empresa. El protagonista de *Curial e Güelfa* y el de *Adramón* consiguen alcanzar esas cotas de superación, después de una carrera plagada de errores (causados principalmente por vanagloria), y tras pasar ambos por una purificación ascética y, en cierta medida, una renovación interior. Pero ni Amadís ni Tirant triunfarán en la coronación de estas dos últimas metas. De ahí la necesidad de superación de las carencias del primero por parte de su hijo Esplandián, y el castigo de la muerte desastrosa para el segundo, coronada, además, por una sucesión indigna.

La Morgana de *Tirant*, como la Casandra del *Auto* de Gil Vicente, la Urganda de *Amadís* y la Justina de *Adramón*, se humanizan en sus respectivos papeles, abandonando sus aureolas sobrenaturales⁴⁴, e iniciando en cierto modo el desplazamiento —o el declive, si se quiere— hacia el abandono de la sacralización en sus misiones⁴⁵. Como dice Anna Bognolo:

La nave di Urganda può essere quindi l'emblema del nuovo spettacolo artificiale, dove la paura diviene godimento, l'inspiegato ammirazione per la macchina. Emblema di un incipiente passaggio al moderno incarnato anche dalla figura di Urganda che si evolve da fata a cortigiana: il fascino arcaico del meraviglioso celtico si trasforma nell'abilità dei maghi ingegneri del Rinascimento.⁴⁶

La lección cristiana que los libros de caballerías utilizan coincide con la que transmite escenificado el espectáculo cortesano y litúrgico. Se trataba de una lección antigua, pero que enlazaba con preocupaciones nuevas: el aviso del mensajero del ser superior; la toma de conciencia del héroe cristiano; la amenaza de destrucción del reino; el sentido de la restauración; la puesta en evidencia de los engaños de la Fortuna vana; la esperanza en la verdadera gloria. La Fortuna cristiana se impone sobre la Sibila pagana (la Casandra de Gil Vicente). Con su espectacular acompañamiento revestido de ropaje alegórico llama la atención a los héroes, en sueño o vigilia, por medio de visiones y representaciones, y les advierte de los peligros de la vanagloria, del mundo y del amor. Les anuncia, como hacían las Sibilas paganas, las glorias futuras, pero a la vez, como profetisa cristiana, les admoniza sobre los peligros que en el presente han de ser necesariamente sorteados.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

