



Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías

Rafael Beltran Llavador

Universitat de València

La imitación que siempre ha hecho el hombre, en su vida pública, individualmente o en grupo, de creaciones artísticas, condujo a la sociedad medieval hacia la representación o escenificación de modelos literarios, entre los que destaca como filón principal la literatura artúrica. Muchas fiestas reglamentadas de la sociedad cortesana de finales de la Edad Media y del Renacimiento se basan en libros de caballerías. No sólo los espectáculos de la nobleza y la realeza, los torneos, justas y mascaradas caballerescas, sino también las fiestas urbanas y cortesanas, antes de ver dominadas sus creaciones de personajes mitológicos por la influencia cultista, beben de esa fuente de inspiración (Keen 1986: 265-73). A su vez, la representación caballeresca y cortesana hubo de tener su reflejo fiel, con la misma excepcionalidad que la propia fiesta, en esa crónica de la imaginación medieval que es el libro de caballerías. Obligados sus autores a captar, mantener y sorprender la atención del lector a través de renovadas invenciones, y puesto que admirables e increíbles eran muchos espectáculos que se estaban dando en la vida real durante los siglos XV y XVI, algunos de éstos iban a ser integrados en los libros de ficción, normalmente dentro del marco más o menos explícito de otra fiesta, donde se escucharán ecos de las que el autor vio o leyó, de las que le hablaran, o de las que sencillamente imaginara como probables históricamente¹.

Un capítulo ilustrativo de las influencias recíprocas entre espectáculo histórico y texto literario durante los siglos XV y XVI gira en torno al motivo de la nave profética que interrumpe con su llegada el acontecer normal o festivo de una corte. El episodio lo recogen al menos dos de los libros de caballerías fundacionales —y tal vez los dos

principales— del género, *Amadís de Gaula* y *Tirant lo Blanc*, y un tercero que, si bien de factura desigual y estilo claramente inferior al de los dos anteriores, resulta de un interés indudable, *La corónica de Adramón*². La descripción de la nave profética se puede relacionar con la arquitectura efímera de las galeras que se documenta en fiestas o entradas europeas desde el siglo XIII hasta el XVI. No tendríamos por qué pensar que se estaba imitando realidad histórica alguna —podría perfectamente tratarse de la asimilación de un tema literario conocido—, de no ser porque la guía de uno de los personajes (la Sibila), el contexto festivo, la explícita denominación de otros episodios semejantes y cercanos como «entremeses», y la presencia de toda una serie de signos no verbales de representación teatral (desde la mímica y el gesto hasta la música o la luminotecnia), nos mueven a deducir que probablemente estemos ante uno de esos casos de relación con el fasto o espectáculo cortesano que «busca la ficción y se derrama sobre la literatura contemporánea de corte y la impregna con sus celebraciones.» (Oleza 1992a: 61)

A este episodio voy a dedicar las páginas que siguen, contando con la esperanza de que el análisis de un elemento de intertextualidad, relacionado con las virtualidades escenográficas del texto literario, contribuya a discernir mejor entre la amalgama de influjos heredados y significados nuevos que se estaba produciendo en el libro de caballerías hispánico entre los siglos XV y XVI.

Introducción del espectáculo: la llegada de la nave extraordinaria

La *Corónica de Adramón* es un anónimo libro de caballerías castellano, probablemente escrito hacia el segundo tercio del siglo XVI³. 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.

(155)

Hay una buscada imprecisión en torno a los animales que se aproximan. Pero 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. Con muchos menos cuenta el motivo de la nave-ballena, y

siempre entroncándolo con el de la barca fúnebre o sin piloto, con el animal guía, o con la isla-pezu, como la de San Brandán (Asín 1984: 312-28, Patch 1983: 248-50). No encuentro referentes narrativos anteriores para la invención de una nave con aspecto de ballena⁴. La más prestigiosa de las ballenas guías es, claro está, el «gran pez» que mantuvo a Jonás durante tres días en su vientre.

Un texto catalán, *La faula*, escrito en el último tercio del siglo XIV por Guillem de Torroella, ha de ser destacado, no sólo porque presenta a la ballena como animal guía, sino en lo que tiene de fuente principal de todo el episodio de la nave profética en *Tirant*. El poeta, la mañana de San Juan, acude al puerto de Santa Catalina, en Sóller (Mallorca), y cuando descabalsa para hacer descansar a su caballo:

«eu vi en mar, de terra pres,
[...]
A semblant de rocha redonda,
Un gran peix, crey que fos balena,
Que s'aturet sobre l'arena.»

(vv. 28-33)⁵

En *Tirant*, encontrándose los personajes principales inmersos en la celebración de unas fiestas en la corte de Constantinopla, se anuncia inesperadamente «com una nau era arribada al port sens arbre ne vela, tota coberta de negre.» (632) Nadie duda de que, como hemos dicho, la inspiración principal del episodio de Artús y Morgana, en *Tirant lo Blanc*, provenga de *La faula* (Hauf 1990: 21-25; Riquer 1990: 150-56; Badia 1993: 121-26). Sin embargo, el motivo de la ballena ya ha desaparecido.

Probablemente se encuentre en *Amadís de Gaula* el precedente más famoso y más cercano —por idioma y género— al autor de *Adramón* para la metamorfosis de la nave (aunque tampoco en ballena). En el libro IV de *Amadís* Urganda la Desconocida arriba con «una serpiente mucho mayor que la mayor nao ni fusta del mundo» (muchos motivos literarios confluyentes en esta nave-serpiente han sido recogidos por Suárez 1986-88). Todo el mundo cree al principio 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.

Se ha sugerido, en efecto, para *Adramón*, que «algunas de las transformaciones y naves parecen inspiradas en el *Amadís*» (Ramos 1994: 230). En concreto, la ballena que transporta la embajada de las Sibilas se diría directamente relacionada con esta fusta del libro IV amadisiano⁶. Sin embargo, los dos ballenatos que flanquean la nave de las Sibilas se podrían poner tal vez en mayor proximidad con otra aparición de Urganda, la primera en la obra —en el libro II, cap. 60—, tan llamativa como la anterior:

el Rey [...] mirando la mar vio por ella venir dos fuegos que contra la villa venían, de que todos espantados fueron, paresciéndoles cosa estraña que el fuego con el agua se conveniesse. Pero acercándose más, vieron entre los fuegos una galea en el mástel de la cual unos cirios grandes ardiendo venían, así que parecía toda la galea arder.

(849)

El ruido que acompaña esta primera aparición de la galera de Urganda es enorme. La gente está aterrorizada, pensando que los fuegos pueden incendiar la villa. Pero una vez en la orilla, ven salir

debaxo de un paño de la galea una dueña de blancos paños vestida y una arqueta de oro en sus manos; la cual ante todos abriendo y sacando della una candela encendida, y echada y muerta en la mar, aquellos grandes fuegos luego muertos fueron, [...] solamente quedando la lumbre de los cirios que en el mástel de la galea ardiendo venían, que era tal que toda la ribera alumbrava.

(849)

Espacio histórico: la arquitectura efímera

Si los antecedentes literarios arrojan la presencia de la ballena de *Adramón* y de la nave negra de *Tirant*, por sí solos no explican suficientemente los pormenores, ornamentación, movimiento, contexto festivo, perspectiva de espectáculo y, finalmente, la ambigüedad en la presentación de ambos vehículos marítimos; ello sin contar con que tampoco justifican con claridad el significado de los personajes y el contenido de sus revelaciones. Algunos de estos elementos sí encuentran mejor acomodo, en cambio, en la tradición oral y visual del espectáculo medieval.

La escenografía de las fiestas medievales reproducía con distintos materiales (fundamentalmente madera, tela y lienzo), una arquitectura efímera de cuevas, castillos, naves, peñas, fuentes, árboles, jardines, etc. El de las galeras es uno de los primeros temas de escenografía móvil, documentado en la fiesta urbana medieval desde el siglo XIII. Ramon Muntaner rememora en su *Crònica*, a propósito del recibimiento hecho en Valencia, en 1274, al rey Alfonso X el Sabio por parte del rey Jaime I de Aragón, «los jocs, los alegres, taules redones, taulats, juntes de relló, de cavallers salvatges, barons anar ab armes, borns, galees e llenys armats que els hòmens de mar feien anar ab carretes per la Ramla.» (Soldevila 1983: 686) De 1286 es la noticia de fiestas «de més de quinze dies, que en Saragossa null hom no féu mas cantar e alegrar e fer jocs e

solaces,» en el curso de las cuales «hi ordonà taula redona, e los hòmens de mar seus feeren dos llenys armats fer, d'aquelles plates qui van per lo riu; en què veérets batalla de taronges, que del regne de València n'havien fetes venir ben cinquanta càrregues.» (Soldevila 1983: 810) Y el uso de naves para los espectáculos se continúa documentando a lo largo de los siglos XIV y XV⁷.

Las célebres fiestas de Lille, de 1454, son el principal paralelo histórico aducido para el episodio de Artús y Morgana de *Tirant* (Riquer 1990: 152-53). En ellas se celebraron los famosos «entremets mondaines» que narra Olivier de la Marche. No hubo, que sepamos, galeras. Sin embargo, veinte años más tarde, en 1474, en las bodas de Carlos el Temerario con Margarita de York, en las que Hércules hizo una larga representación de sus doce trabajos, prolongada a lo largo de varios días, cuenta el mismo cronista francés que entre los «entremets» que la interrumpieron y alargaron se dio la aparición de una ballena, «la plus grande et la plus grosse qui fut jamais venue par nuls entremets.» El animal abrió la boca y de su interior salieron dos sirenas y doce caballeros de mar, a la manera morisca, que bailaron, lucharon, fueron separados por unos gigantes, y regresaron a la boca de la ballena. La ballena, especifica Olivier de la Marche, «avoit dedans plus de quarante personnes.»

No faltarán posteriormente los testimonios literarios de naves recubiertas escenográficamente como ballenas, como el que ofrece Gaspar Mercader, en *El prado de Valencia* (Ferrer 1993: 156-57). Pero hemos de esperar hasta la segunda mitad del siglo XVI para encontrarnos documentado en la Península un espectáculo tan sofisticado como el de las naves-ballena de *Adramón*, con presencia de los cetáceos. Y no será seguramente azar que la salida de esa invención sirva para introducir una representación de *Amadís*. Me refiero a la que se realizó en Burgos, en 1570, para celebrar la entrada de la reina Ana de Austria. En el patio del palacio del condestable de Castilla estaba una estatua del rey Neptuno; a sus pies, «una vallena de inmensa grandeza.» Junto a él, una «peña» hueca —en su interior doce cantores «cantando letras a propósito»— y sobre ella dioses marinos, sirenas y monstruos. Aunque no se explicita en la relación de la fiesta, la mole de la ballena pudo haber desfilado como carro, porque la pareja ballena-Neptuno coincide con la entrada del duque de Anjou en Amberes, en 1582, muy bien documentada iconográficamente (McGrath 1975). Se constata la sustitución, en estas entradas, de la figura de Jonás acompañando a la ballena, típica de los misterios del medievo, por la de Neptuno, en un significativo proceso de secularización. En la relación se añade, además, que hubo entrada en la plaza de «onze galeras y un galeón muy grandes, todas con estandartes de tafetán blanco, doze cada una, y de otras colores.» (Ferrer 1993: 191-93)

Representación: signos no verbales

Al autor de *Adramón*, situado en las antípodas de la ambigüedad (aun de muy distinto signo) que mantienen durante el episodio tanto Joanot Martorell como Garcí Rodríguez de Montalvo, le interesa que salgan a la luz todos los entresijos de la tramoya. No sólo ésta es exhibida, sino que también son descritos con detalle otros posibles signos no verbales de comunicación teatral⁸. El temor por la llegada de los ballenatos provoca un disparo de la artillería inglesa, que rebota en el costado de la

nave. La ballena principal contesta con «tanta y tal artyllerya que todos los que myravan creyeron que no quedava nao ny navyo en el puerto.» (156-57) La primera reacción de los invadidos es refugiarse en la iglesia, como también ocurre en el mencionado capítulo del libro II de *Amadís*. 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 quytado;
syntyeron tantos sacabuches y charemyas y clarines que
parescya que el puerto se hundyese.

(157)

Aun sin coincidir en los detalles, se aprecia un componente imaginativo común en *Adramón* y *Amadís*, relacionado básicamente con el espectáculo de pirotecnia y luminotecnia que producen ambas arribadas, y que deja admirado al público que lo contempla. El tema del castillo encantado y el dragón repletos de fuegos de artificio, proveniente del Medievo, se repite a lo largo de los siglos XVI y XVII: el dragón liberador que «se desencantaua con gran summa de cohetes», en Salamanca, 1543; la batalla entre el águila y los dos dragones voladores, en el interior de la catedral literalmente incendiada, en Toledo, 1561; el centauro y el dragón celestes aparecidos, consumiéndose en llamas, al son de «mucha música de trompetas y atabales y ministriles y mucha grita de gente», en Toledo, 1565; las muestras de «concurso y grita de gente», en la misma ciudad, un año más tarde; Neptuno con el dragón lleno de fuego, en Valladolid, 1595; etc. (Varey 1975).

Pero no es sólo eso. También es importante destacar la apertura y transformación del edificio móvil. Así, en *Adramón*, con una todavía descontrolada mezcla ruidosa de arcabuces, chirimías y clarines, la ballena se va abriendo:

El humo del todo quytado, parescyó que la vallena desde la
cabeza a la cola se abrya por medio, y cayendo las dos partes
a la mar quedó una muy hermosysyma galeaçá: la mayor que
nunca fue vysta. Las vandas tan altas como un hombre,
toldadas de brocado rraso y tercyopelo carmesy; el toldo de
popa de brocado muy rrico en tres altos con unas çenefas
anchas casy una vara, de carmesy rraso, bordada de perlas y
aljofar; allende de ser rriquísymo, hera hecho a maravylla de
estremada labor.

(157)

La descripción es semejante a la de la más arriba mencionada fiesta de Burgos, en 1570, donde las galeras van ricamente entoldadas, con varias telas de colores (siempre dominando el raso y el carmesí):

llevaban las popas cubiertas de sedas de colores tan bien toldadas, y los bordes empavesados... [...]. Iba en cada galera un cómite, vestido de raso carmesí, con su cristo de plata y rebenque en la mano. [...] ...sus trompetillas, atambores y pífaros.

(Ferrer 1993: 194)

En *Adramón*, 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 vengan 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 que myrar y que escuchar.

(157-58)

La galeaza, para caber dentro del artificio de la ballena, tenía que haber ido desarbolada, como la de *Tirant*. Y en efecto, a la vista de todos, la galeaza sufrirá una transformación. Transformación que se verifica también en *Tirant*, sobre la propia Morgana y sus doncellas, que cambian el luto por telas de damasco verde o blanco, armiño y perlería, y sobre su nave, que es despojada de los toldos negros, engalanada de brocados y perfumada de fragancias indecibles. Y otro tipo de trucaje, relacionado con el espectáculo medieval del jardín de artificio, se da igualmente en *Amadís*:

Y quitando el paño que la galea cubría, viéronla toda enramada y cubierta de rosas y flores, y oyeron dentro della tañer instrumentos de muy dulce son a maravilla. Y cessando el tañer, salieron diez donzellas ricamente vestidas con guirlandas en las cabeças y vergas de oro en las manos

Volviendo a *Adramón*, la galeaza se convierte en lujosísima nave, con jarcia y cuerdas de oro y seda carmesí, velas bordadas, banderas, señales, 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. Una segunda relación de la mencionada fiesta de Burgos se detiene con mayor minucia en las galeras en el espectáculo de 1570: no sólo describe los colores de naves, remos y galeotos, sino el atavío de «los mástiles, gavias y antenas», el perfume de los «faroles», la artillería, las «vanderas, estandartes y gallardetes de tafetán de todas colores». Todo ello previo a la representación basada en el *Amadís*, que se denomina «comedia». Se alude igualmente a «otros graciosos entremeses que en la comedia había». Y la «comedia» —se especifica— va seguida de una naumaquia, un torneo y unos fuegos de artificio (Ferrer 1993: 193-96).

El tiempo de la fiesta y el espacio escénico

Una vez reconocida su forma teatral, el episodio de la nave profética en *Tirant* ha sido denominado reciente y repetidamente «entremés»⁹. «Entremés» es, si nos atenemos, más que a la interpretación del término que se hace en la obra, a la primera aparición localizada del mismo en castellano, donde Enrique de Villena lo define como «representación con grand festividat e aparejo solempne.» (Deyermond & Walsh 1979; Cátedra 1983, 1992) Procedente del francés «entremets», el uso del vocablo con esa acepción se aprecia antes en catalán que en castellano (Varey 1992). En *Tirant*, «entramés» (por «entremés») aparece al menos en nueve ocasiones, refiriéndose siempre a situaciones divertidas, pero no sólo susceptibles de representación, sino también reales.¹⁰ Teniendo en cuenta la solemnidad y pomposidad del espectáculo que analizamos, y aunque metafóricamente hablar de «entremés» es perfectamente gráfico a la hora de designar la escena parateatral que se organiza, no sé si Martorell hubiera considerado el vocablo idóneo (no cabe duda de que Enrique de Villena sí) y, en todo caso, él no denomina la pieza como tal «entremés»¹¹.

Pese a todas estas reservas, es obvio que el episodio de la nave profética se integra en un contexto «con grand festividat» y «solempne», dentro de un tiempo, un espacio y un ámbito comunicativo cuyos referentes simbólicos, aun siendo en su raíz literarios, desbordan lo estrictamente textual. El tiempo —más allá de la simple fiesta— es el ritual de la celebración solemne; el espacio —más allá del geográfico— es el escénico; y la relación comunicativa desdobra a los personajes como actores y espectadores, y a los lectores en lectores efectivos y también espectadores, es decir, público.

En *Tirant*, como en *Adramón*, los episodios de las naves proféticas se desarrollan en el momento culminante del más complejo tipo de fiesta caballeresca, que componen justas, torneo y espectáculos. Es el momento que en otros casos ocupaban los juglares que, como describe Juan de Salisbury, «gestu corpori arteque verborum et modulatione vocis factas et fictas historias sub aspectu publicu referebant» (Zumthor 1989: 316), o los recitadores, como el anciano caballero que aparece en *Tirant* leyendo durante tres

horas, al tiempo de la comida, las hazañas del propio héroe del libro, ante un atónito auditorio, que «axí hòmens com dones no tenien voluntat de menjar oint.» (801) El «arte verborum», las modulaciones de voz y los gestos, aplicados al recuento de historias, verdaderas o no, se distribuyen entre varios personajes que recrean una invención determinada, con referentes viejos pero desarrollo nuevo, y en el que «gli attori coinvolgono a tal punto gli spettatori da intro durli nello spettacolo, facendoli agire e parlare.» (Grilli 1994: 102)

En *Adramón*, el día anterior al episodio de la nave profética ha tenido lugar la llegada de los embajadores del rey de Polonia, y la presentación de su prometida Aurelia, las cenas y danzas, juegos y músicas, acompañados de risas y bromas constantes. El día siguiente y los tres posteriores, hasta el desposorio de la princesa con el rey, a quien representa por poderes su embajador, son de igual tenor (139-54). La jornada del desposorio, la aparición de las ballenas proféticas interrumpe justamente la ceremonia de recogida de la novia. Una vez transmitido el mensaje, las embajadoras son invitadas a la ceremonia y entran en la iglesia acompañando solemnemente a los participantes (163). En una visita posterior se mostrarán consumadas danzarinas (199-200), como Morgana y sus doncellas en *Tirant* (641).

No se da, en principio, ese contexto en *Amadís*, donde sólo se especifica que la nave llega de noche, «después de aver cenado [...] ya cuasi ora de dormir.» (848) La magia de Urganda, con todo, no deja de tener su vertiente cómica cuando ésta, entre las risas cómplices de Oriana, logra dormir a Briolanja, a Mabilia y a la Donzella de Denamarcha, con el fin de compartir la formulación de sus adivinanzas exclusivamente con la primera (855-56)¹².

El episodio de *Tirant* no sólo ocurre a una hora propicia para el entremés, «a la fi del dinar» (632), sino que se introduce, además, en medio de las fiestas que el Emperador de Constantinopla ofrece a los embajadores del Sultán de El Cairo, portadores de una triple solicitud de tregua, rescate y petición de casamiento del Sultán con la infanta Carmesina, que consolide la paz. Estas fiestas abarcan todo un programa de actividades destinado, en la lógica de lo narrado, a agasajar, convencer y apabullar a los embajadores (616-46). Duran ocho días, lo que no es excesivo, teniendo en cuenta que el recibimiento de embajadas conllevaba, dependiendo de la categoría de éstas, complejas ceremonias para la realeza (Nieto 1993 : 133-41). Las ceremonias en *Tirant*, como ocurría con los espectáculos históricos, se ubican en espacios de actuación internos (el palacio, la galera) y externos (la plaza del mercado y el puerto). En concreto, se organizan aquí en torno a cinco actos sociales principales: una «representación» de la Sibila, unas justas entre caballeros, un torneo, el episodio de la llegada de Artús y Morgana, y los votos de los caballeros¹³. Los tres primeros actos tiene lugar en la plaza del mercado, que se ornamenta «tot cobert, alt e baix, de draps de llana blancs e verds e morats, e per les parets draps de ras ab les figures totes franceses, e tot a l'entorn del dit mercat havia taules meses.» (617) Nos interesa ofrecer algunos detalles sobre el primero de estos espectáculos, la «representación» de la Sibila.

En un amplio campo entre las mesas preparadas para los comensales, y los veinticuatro aparadores o escaparates («tinells»), conteniendo las reliquias de la ciudad, el oro de las iglesias, y los tesoros y vajillas del Emperador, se deja el espacio para las justas, y en medio de éste un gran tablado («cadafal») donde se representa una alegoría

de tema amoroso, en la que la sabia Sibila preside, sentada en trono giratorio, un tribunal de justicia cortesano:

En mig del reng havia un gran cadafal tot cobert de draps de brocat. E en mig estava una gran cadira molt ricament guarnida, e per mig tenia un pern, que la cadira se podia voltar entorn; e alt seia la sàvia Sibila, molt ricament abillada, que mostrava en si gran magnificència, e contínuament a totes parts se vogia.

(621)

La disposición de mesas, aparadores y tablado, en esta descripción, así como el decorado, han sido puestos en relación con los de la fiesta que se preparó en el patio del Palacio de la Aljafería, en Zaragoza, para las coronaciones de los reyes de Aragón; igualmente, el campo de justas se ha relacionado con los dispuestos en la plaza del Mercado de Zaragoza y ante la Aljafería, en las fiestas de Coronación de Martín el Humano, en 1414, tal como lo relata Alvar García de Santa María en su *Crónica de Juan II* (Ferro 1972: 110-12; Massip 1996: 155). La misma relación se podría establecer con la representación de 1414, que Martorell pudo haber escuchado de boca de su padre o abuelo. Sin embargo, el fastuoso espectáculo de 1414 fue interior y de muy distinto contenido alegórico.

Si pensamos en el personaje religioso que, en definitiva, es en su origen la Sibila, no hay que descartar la influencia del espectáculo litúrgico relacionado con ella, es decir la tradición dramática, dentro del ciclo navideño, del desfile de profetas (*Ordo prophetarum*), cuyos parlamentos sobre el nacimiento de Jesús va introduciendo ella como profetisa. La posición sobre tablado alto no difiere de la que aparece mencionada en las acotaciones a misterios y *consuetas* medievales de la Corona de Aragón¹⁴. Y la aparición de un escenario vertical en la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz ha sido destacada como «interesante recurso escénico» (Pérez 1982: 202). En esta farsa se acota perfectamente la posición que debe ocupar otra Sibila:

Son ynterlocutores vn pastor y vna pastora, que an de estar en vn tablado en parte que todo el auditorio lo vea y vna sibila en figura de ángel, que a su tiempo se asentará en una silla, que a de estar puesta en parte alta de manera que sojuzgue a todos y que todos la vean, delante de la qual estará un blandón o hacha ardiendo pendiente de un hilo de hierro, con su hoja de lata encima, de arte que parezca que se tiene en el ayre. Todas las demás figuras an de estar y representar en parte ascondida, donde nadie las pueda ver salvo la sibila porque a de dar razón de lo que hizieren

(Sánchez de Badajoz 1929: f. CXXXIX^v)

Son comunes con *Tirant* la posición en tablado alto, la vestidura lujosa («ricament abillada») o alegórica («en figura de ángel»), la celebración del juicio sentada («cadira», «silla»), y la presencia de algún accesorio del decorado relacionado con la invención o el trucaje, como es la silla giratoria en *Tirant*, o el hacha volante en la *Farsa*. La silla, en concreto, es un accesorio muy funcional y, entre los pocos que se especifican, el más utilizado en las farsas de Diego Sánchez (Pérez 1982: 203). Pero no es sólo eso. La Sibila tirantiana tiene a sus pies unas diosas con las caras tapadas, y en torno a éstas una representación de buenas amantes (Iseo, Penélope, Dido, Medea, etc.) y otra de mujeres engañadas, que azotarán a los caballeros derribados en las justas, una vez conmutada la pena capital por la Sibila, previa súplica de diosas y damas. La Sibila de la *Farsa* (Eritrea, con seguridad, la protagonista del Canto de la Sibila navideño), por su parte, una vez sentada, en vez de entonar, como se esperarí, las coplas con los signos del juicio, anuncia en salmodia que se va a celebrar un juego de cañas, un juego que será, eso sí, alegórico y musical, entre los siete pecados y las siete virtudes.

La primera acotación escénica a un canto castellano de la Sibila se limita al movimiento procesional y la encontramos incluida, hacia 1765, en las *Memorias* del canónigo toledano Felipe Fernández Vallejo, quien aclara que se trata de «una ceremonia antiquísima y venerable que en lo substancial no ha padecido alteración.» La Sibila sale en procesión, acompañada de «hachas encendidas», de dos «Ángeles», dirigiéndose al «tablado» al que «suben» los «Personajes» (Donovan 1958: 39; Álvarez 1990: 27-28). Puesto que la tradición del *Ordo prophetarum* (Noé, Abraham, Moisés, David, Isaías y Jeremías, a los que se añade Adán, pregoneros todos del nacimiento de Jesús), sí está presente en la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz, la imagen de la Sibila podría estar haciendo explícita, en su texto edificante y moralizador, la disposición estática, en el escenario interior o exterior de la iglesia, de personajes de una procesión —incluyendo la procesión de las Sibilas, el *Ordo Sybillarum* que se diera en el Medievo peninsular, como hace pensar la representación de las Sibilas hallada en la Catedral de Córdoba por José López Yepes (López 1977; Álvarez 1990). Así, la Sibila de Diego Sánchez de Badajoz «viene a ser una Sibila arquetípica que, convertida en maestra de ceremonias, va conduciendo un amplificado *Ordo prophetarum*.» (García 1992: 141)

Probablemente en diciembre de 1513 se representó el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente y apenas un año antes se publicaba la primera edición conocida (Sevilla, 1512), y hoy perdida, de la traducción castellana que Alonso Hernández Alemán hizo del *Guarino Mezquino* de Andrea da Barberino, fuente reconocida de *Adramón* en el uso del episodio de la Sibila (Hart 1975: XXVII; Baranda 1991: 186-87)¹⁵.

Parece lógico que, como propuso Lida, Gil Vicente tomara del *Guarino Mezquino* su creación, bastante insólita, de una Sibila orgullosa, que pretende ser la elegida para ser madre de Jesucristo y rechaza las proposiciones del insistente Salomón (Lida 1966: 168-72). Encontramos, así, a un personaje de Sibila en el teatro que se desvía de la tradición religiosa del *Ordo prophetarum* y que, en cambio, recoge la secularizada de la ficción caballeresca. Pero hay que preguntarse si esa tradición caballeresca (aunque no en concreto la de Andrea da Barberino) no estaba a su vez ya ligada con cierto arraigo a la dramática.

Cuando la «sàvia Sibil·la» de *Tirant* se presenta también como consumada maestra de ceremonias, como la Sibila de Sánchez de Badajoz, está recogiendo principalmente

la siembra de espectáculos cortesanos, como el de las fiestas de Valladolid de 1428, que llevaban a la práctica, con uso y abuso, el tema literario de la hipérbole sacroprofana (Rico 1990). Pero está transparentando igualmente —¿y por qué no había de ser así?— la iconografía, la música (hay que tener en cuenta que casi una tercera parte de la *Farsa del juego de cañas* es cantada) y otros signos (movimiento escénico, vestuario, decorado, iluminación, etc.) de una liturgia medieval que, en definitiva, como señala Zumthor, era «espectacular en sus más ínfimas partes» y «significaba» verdades auditivas, visuales e incluso táctiles (1989: 313).

El sentido de la revelación

Cacho ha estudiado el papel que desempeña Urganda como auxiliar de Amadís (1987-88: 152-54) y ha destacado la función «apriorística y estructurante» que cumplen en el relato sus profecías, verdaderos planes de actuación impuestos desde el exterior al protagonista (1979: 57-74). Como dice Williamson, a medida que progresa la acción, se va descifrando su lenguaje denso y enigmático y «se crea la impresión de que todas las eventualidades han sido previstas si no predeterminadas por el Todopoderoso.» (1991: 82)

El papel de las Sibilas en *Adramón* es incluso más determinante que el de Urganda. No sólo vaticinan el nacimiento del héroe, sino que intervienen luego directamente en la vida de los personajes. Su portavoz dice hablar en nombre de las sabias doce Sibilas, que profetizaron el advenimiento de Jesucristo y otros hechos históricos¹⁶. Advierte que la vida regalada que 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 carrera de Adramón como héroe abarca dos esferas. En la primera, la militar, no hay grandes sorpresas. El problema principal viene desde la esfera complementaria, la 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.

Aun estando igualmente afectado en la esfera de lo amoroso, la función determinante del personaje profético no se da en la Morgana de *Tirant*. El episodio de Artús y Morgana no parece tener incidencia directa sobre la actuación de los personajes. De hecho, propiamente no hay predicción, sino juicio moral o diagnóstico social, seguido de un interrogatorio. Tal juicio tendría, en cambio, incidencia indirecta o simbólica, no explícita, sobre la acción (Hauf 1990: 30). 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, «Honor», «Castedat», «Esperança» y «Bellesa», solamente habla «Esperança» 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 advirtiéndolo contra sus peligros. Esperanza representa el anhelo ortodoxo de perfección en la mujer, que se identifica con la castidad¹⁷. Por eso Tirant la denunciará más adelante, al volver a jugar en el campo del amor, como enemiga (651).

Morgana y Artús han venido a concienciar a Tirant del papel negativo de la Fortuna vana, en cuyo seguimiento parece empeinado. 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* consigue alcanzar esas cotas de superación, después de una carrera plagada de errores (causados principalmente por vanagloria), y tras pasar por una purificación ascética y una renovación interior (Badia 1988). Pero ni Amadís ni Tirant triunfarán en la coronación de estas dos últimas metas.

La escenificación de la profecía

El antiguo mensaje de Jonás, presente en muchos *mystères* franceses, consistía en el aviso profético por parte de un ser en contacto con la divinidad, el anuncio de la inminencia de la catástrofe, la admonición, el examen de conciencia, la esperanza mesiánica en el salvador, etc. A partir del pasaje bíblico, el tema de la nave profética se propagó a través de múltiples y ricas resonancias literarias, a las que se sumarían, confundidos a veces, los ecos del motivo de la nave procedente del Más Allá. El viaje de los profetas en la nave silenciosa que se vuelve pavorosamente atronadora remitía al tercer signo del fin del mundo, cuando el gran pez mudo produce espanto con su inesperado grito, como recoge Berceo en los *Signos que aparecerán antes del juicio final* (estrofa 8)¹⁸. La galera negra, por su parte, podía vaticinar, como en *Siervo libre de amor*, la posible recuperación o penitencia del pecado de amor¹⁹. También podía esconder la promesa de regreso del rey depuesto —pensemos en el propio Arturo, o en Apolonio de Tiro—, como en el *Romance del rey don Alfonso el Sabio* (Gómez Redondo 1996a: 644; 1996b: 194-96).

Es cierto que el llamado entremés de *Tirant* es esencialmente un divertimento (Hauf 1990: 24). Como en *La faula* de Torroella, las formas externas, aquí el espectáculo, ganan la batalla al supuesto contenido didáctico del formulario con testado por un Artús oracular y mayestático, cuyas palabras ensimismadas no implican un anticipo ni una predeterminación de las acciones de los personajes de la novela²⁰. El espectáculo de la profecía gana al sentido de la revelación. Sin embargo, no hay que olvidar que, como recuerda Massip, el episodio es la primera constatación de uso escénico en la Corona de Aragón del providencialismo artúrico (1996: 156). Significaría, así, como poco, que un tema tan trascendente como el de la profecía del rey

redivivo se volvía menos solemne al quedar ubicado en el nuevo acomodo del espectáculo.

Entre la Sibila de la liturgia que anuncia el día del juicio, cuando:

«Del Cielo de las Alturas
un Rey vendrá perdurable
con poder muy espantable
a juzgar las criaturas.
[...] reviviréis según hizistis»

(Álvarez 1990: 28)

y la humanizada Sibila de *Adramón*, que se encuentra aterrorizada ante la amenaza de extinción por culpa del «Caballero de las Damas» (*Adramón*), se observa la evolución que Alberto del Río ha visto para el mago del libro de caballerías, que sufre «un desplazamiento que le acerca a la figura del animador de saraos y veladas cortesanos o de recibimientos y entradas triunfales.» (Del Río 1995: 142) Sencillamente, la Morgana de *Tirant*, como la Casandra del *Auto* de Gil Vicente, pero también como la Urganda de *Amadís* y la Justina de *Adramón*, humanizadas las cuatro, han visto disiparse «su siniestra aureola sobrenatural.» (Mérida 1994; Lida 1966: 172)

Teniendo presentes algunas de las informaciones aportadas, el texto de Gil Vicente habría de ser entendido no como el despegue literario, sino como una etapa significativa de la más moderna y popular concepción del personaje de la Sibila. El *Auto* vicentino confirma la vigencia e integración del tema de la Sibila dentro de una tradición, la de la literatura de caballerías, la del *Guarino Mezquino*, que pudo contribuir a la humanización de un personaje bien conocido en el siglo XV. *Tirant*, en el mismo campo de la ficción, además de ratificar esa popularidad, da ejemplo de una todavía más dúctil asimilación del tema de la Sibila. Aunque la «representación» de la Sibila que se describe en *Tirant* sólo existiera, por lo que sabemos, en la fértil imaginación de Joanot Martorell, cuando la vinculamos a espectáculos históricos del siglo XV hay pistas suficientes como para no considerar pura invención los referentes de esa puesta en escena. Pero lo más sorprendente es que, al colocarla como pivote principal de un espectáculo, reviste al personaje de algunos de los símbolos y atributos que podía haber ostentado en la escena litúrgica medieval, tanto o mejor que en la escena cortesana²¹.

Todo espectáculo religioso, como todo espectáculo civil, tiene que ver con la capacidad de sugestión de la imagen, un poder susceptible de manipulación. La separación de esferas civil y religiosa sólo depende de la necesidad de mantenerlas diferenciadas con algún objetivo. La Sibila caminó por lo común en la Edad Media, cuando no iba sola, de la mano de otro profeta, casi siempre Salomón (como en el *Auto* de Gil Vicente), pero el pensamiento recurrente sobre el fin de los tiempos hizo que en ocasiones ese profeta fuera el propio Merlín.²² Una vez unidos en la profecía, y latentes las ideas mesiánicas sobre la reconquista de Jerusalén y la consecución de una

monarquía universal por un rey hispánico, iba a ser tan productivo juntar y tan normal confundir, como incómodo e inútil separar en la ficción las funciones de Sibila y Merlín, o de Sibila y Morgana.

El espectáculo cortesano y litúrgico transmitió escenificada —primero por separado, con lenguajes muy distintos, que irían convergiendo— la misma lección cristiana que los libros de ficción caballeresca iban a reutilizar; una lección plagada de reminiscencias antiguas, pero que enlazaba con preocupaciones de siempre y hasta 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; y la esperanza en la verdadera gloria. El ejemplo de orgullo humillado de la Sibila Casandra de Gil Vicente no se aleja demasiado, en definitiva, de la lección que la Fortuna cristiana inflige —no sin avisar con toda una espectacular y pública llamada de atención— a la vanidad de Tirant, Amadís y Adramón. Héroes prometidos y esperados, pero entes narrativamente complejos y, por tanto, recalitrantes pecadores de amor, de seguir haciendo caso omiso a las advertencias con las que, entre bromas y veras, se les admoniza, se verán abocados al naufragio sin remedio en el viaje de la nave gloriosa que se tenía para ellos predestinada²³.

Obras citadas

- Álvarez Pellitero, Ana M^a, ed., 1990. *Teatro medieval castellano* (Madrid: Espasa-Calpe).
- Anderson, Gunnar, ed., 1992. *La corónica de Adramón*, 2 vols (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta).
- Asín Palacios, M., 1984. *La escatología musulmana en la «Divina Comedia»*, 4^a ed. (Madrid: Hiperión) [1^a ed., 1919 (Madrid: RAE)].
- Badia, Lola, 1988. «La segona visió mitològica de Curial: notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV *Curial e Güelfa*», en *Actas del I Congreso de la AHLM (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, ed. Vicente Beltrán (Barcelona: PPU), pp. 157-76.
- 1993. «De la *Faula* al *Tirant lo Blanc*, passant, sobretot, pel *Llibre de Fortuna e Prudència*», en su *Tradició i modernitat als segles XIV i XV: estudis de cultura literaria i lectures d'Ausiàs March* (Valencia: Institut Universitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), pp. 93-128.
- Baranda Leturio, M^a Nieves, 1992. *La «Corónica del noble cavallero Guarino Mezquino»: estudio y edición*, ed. en microfichas (Madrid: UNED).
- Beltrán, Rafael, ed., 1994. Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, Clásicos Taurus, 25 (Madrid: Taurus).

- Bohigas, Pere, & Vidal Alcover, Jaume, ed., 1984. Guillem de Torroella, *La Faula* (Tarragona: Tàrraco).
- Cacho Blecua, Juan Manuel, 1979. *Amadís: heroísmo mítico cortesano* (Madrid: Cupsa & Universidad de Zaragoza).
- ed., 1987-88. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols, LH, 255-56 (Madrid: Cátedra).
- 1995-96. «Observaciones sobre el texto de *La corónica de Adramón*». Reseña de Anderson 1992, en *RPh*, 49: 52-72.
- Carreres Zacarés, Salvador, 1925. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y en su antiguo Reino*, 2 vols (Valencia: Imprenta hijo de F. Vives Mora).
- Cátedra García, Pedro M., 1983. «Escolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter* (Madrid: Cátedra), pp. 127-36.
- 1989. *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, AS: Estudios Filológicos, 212 (Salamanca: Universidad).
- 1992. «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en Quirante 1992, pp. 31-46.
- Del Río, Alberto, 1988. «Una trayectoria caballeresca singular: el *Don Florindo* de Fernando Basurto», *JHP*, 12: 191-205.
- 1995. «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en *Medievo y Literatura (Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993)*, ed. Juan Paredes (Granada: Universidad), V, pp. 137-49.
- Devoto, Daniel, 1974. «Política y folklore en el castillo tenebroso», en *Textos y contextos: estudios sobre la tradición* (Madrid: Gredos), pp. 202-41.
- Deyermond, Alan, & John K. Walsh, 1979. «Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada», *NRFH*, 28: 57-85.
- Donovan, Richard B., 1958. *The Liturgical Drama in Medieval Spain* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies).
- Ferrer Valls, Teresa, 1993. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)* (Valencia: UNED, Universidad de Sevilla & Universidad de Valencia).
- Ferro, Donatella, ed., 1972. *Le parti inedite della «Crónica de Juan II» di Alvar García de Santa María* (Venecia: Consiglio Nazionale delle Ricerche).
- Garcia, Michel, 1987. «Les Fêtes de cour castillanes dans le roman sentimental», en *La Fête et l'écriture: théâtre de cour; cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*

(*Colloque International France-Espagne-Italie, Aix-en-Provence, 6-7-8 Décembre 1985*) (Aix-en-Provence: Université de Provence), pp. 33-49.

García de la Concha, Víctor, 1992. «Teatro litúrgico medieval en Castilla: quaestio metodológica», en Quirante 1992, pp. 127-43.

Gómez Moreno, Angel, 1991. *El teatro medieval castellano*, Persiles, 203 (Madrid: Taurus).

Gómez Muntané, M^a Carmen, 1994. «En torno a la ensalada y los orígenes del teatro lírico español», en *Cultura y representación en la Edad Media*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros (Alicante: Generalitat Valenciana, Ajuntament d'Elx & Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»), pp. 191-207.

Gómez Redondo, Fernando, 1996a. *Poesía española, I, Edad Media: juglaría, clerecía y romancero* (Barcelona: Crítica).

— 1996b. «Tradiciones literarias en la historiografía sobre Sancho IV», en *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV», Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, ed. Carlos Alvar & José Manuel Lucía Megías (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá), pp. 181-99.

Grifoll, Isabel, 1993. «Per a una cosmètica del llibertí: trufes literàries al cap. CLXXXIX del *Tirant lo Blanc*», en *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Assaig, 14 (Barcelona: Quaderns Crema), pp. 317-61.

Grilli, Giuseppe, 1994. *Dal «Tirant» al «Quijote»*, Biblioteca di Filologia Romanza, 36 (Bari: Adriatica).

Guadalajara Medina, José, 1996. *Las profecías del Anticristo en la Edad Media* (Madrid: Gredos).

Guerreau-Jalabert, Anita, 1992. *Index des Motifs Narratifs dans les Romans Arthuriens Français en vers (XII-XIII siècles)*, Publications Romanes et Françaises, 202 (Ginebra: Droz).

Hart, Thomas R., ed., 1975. Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, CCs, 56 (Madrid: Espasa-Calpe).

Hauf i Valls, Albert, 1990. «Artur a Constantinoble: entorn a un curiòs episodi del *Tirant lo Blanc*», *L'Aiguadolç (Homenatge al «Tirant lo Blanc»)*, 12-13: 13-31.

— 1995. «Sedució i anti-sedució: d'Ovidi a l'*Heptamerón*, passant pel *Tirant lo Blanch*», en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos (Valencia: Universitat de Valencia).

Hernández Alonso, César, 1982. Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas* (Madrid: Editora Nacional).

- Huerta Viñas, Ferran, ed., 1976. *Teatre bíblic: Antic Testament*, ENC, 109-10 (Barcelona: Barcino).
- Jacquot, Jean, & Elie Konigson, ed., 1975. *Les Fêtes de la Renaissance, III (Quinzième Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972)* (París: Centre National de la Recherche Scientifique).
- Keen, Maurice, 1986. *La caballería* (Barcelona: Ariel).
- Kowzan, Tadeusz, 1992. *Literatura y espectáculo* (Madrid: Taurus).
- Lida de Malkiel, M^a Rosa, 1966. «Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*», en sus *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires: Eudeba), pp. 157-72.
- López Yepes, José, 1977. «Una representación de las Sibilas y un *Planctus Passionis* en el Ms. 80 de la Catedral de Córdoba», *RABM*, 80: 13-35.
- Massip, Francesc, 1996. «El món de l'espectacle en *Tirant lo Blanc* (primera aproximació)», en *Formes teatrals de la tradició medieval (Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Estudi del Théâtre Médiéval, Girona, juliol de 1992)*, ed. Francesc Massip (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona), pp. 151-62.
- McGrath, Elizabeth, 1975. «Le Déclin d'Anvers et les décorations de Rubens pour l'entrée du prince Ferdinand en 1635», en Jacquot & Konigson 1975, pp. 173-86.
- Mérida Jiménez, Rafael Manuel, 1994. «Urganda la desconocida o tradición y originalidad», en *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, Biblioteca Española del Siglo XV (Salamanca: Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana), II, pp. 623-28.
- Milhou, Alain, 1983. *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español* (Valladolid: Cuadernos Colombinos).
- Miralles, Carles, 1977-78. «Raons de Mirra en boca d'Esperança: sobre un altre plagi de Roís de Corella en el *Tirant lo Blanc*», *BRABLB*, 37: 140-47.
- Nieto Soria, José Manuel, 1993. *Ceremonias de la realeza: Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara* (Madrid: Nerea).
- Oleza Simó, Joan 1992a. «Las transformaciones del fasto medieval», en Quirante 1992, pp. 47-64.
- 1992b. «*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet & Josep Lluís Sirera (València: Universidad de Valencia), pp. 323-35.

- Patch, Howard R., 1983. *El otro mundo en la literatura medieval* (Madrid: FCE).
- Pérez Priego, Miguel Angel, 1982. *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz* (Cáceres: Universidad de Extremadura).
- Perujo Melgar, Joan M., 1995. *La coherència estructural del «Tirant lo Blanc»* (Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert).
- Quirante Santacruz, Luis, ed., 1992. *Teatro y espectáculo en la Edad Media (Actas Festival d'Elx 1990)* (Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert & Ajuntament d'Elx).
- Ramos, Rafael, 1994. Reseña de Anderson 1992, en *RLM*, 6: 227-31.
- Rico, Francisco, 1990. «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid de 1428», en su *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV* (Barcelona: Crítica), pp. 169-87.
- Riquer, Martí de, ed., 1979. Joanot Martorell-Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, 2 vols, Clàssics Catalans Ariel, 1 (Barcelona: Ariel).
- 1990. *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Assaig, 8 (Barcelona: Quaderns Crema).
- 1992. «*Tirant lo Blanch*», *novela de historia y de ficción*, Biblioteca general, 13 (Barcelona: Sirmio).
- Roubaud, Silvia, 1975. «Les Fêtes dans les romans de chevalerie hispanique», en Jacquot & Konigson 1975, pp. 313-40.
- Sánchez de Badajoz, Diego, 1929. *Recopilación en metro (Sevilla, 1554), reproducida en facsímil por La Academia Española* (Madrid: Tipografía de Archivos).
- Soldevila, Ferran, ed., 1983. *Les quatre grans cròniques*, 2^a ed. (Barcelona: Selecta).
- Stegagno Picchio, Luciana, 1966. «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Costantinopoli dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*», en *Studi sul «Palmerín de Olivia», III, Saggi e Ricerche* (Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana), pp. 99-136.
- Suárez Pallasá, Aquilino, 1986-88. «Sobre la nave serpiente de los libros IV y V del *Amadís de Gaula*», *Letras*, 17-18: 97-106.
- Varey, John, 1975. «Les spectacles pyrothechniques en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)», en Jacquot & Konigson 1975, pp. 619-33.
- 1992. «Del *entramés* al *entremés*», en Quirante 1992, pp. 65-79.

Weber de Kurlat, Frida, 1963. «Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz: a propósito del *Auto de Sebila Casandra* y de la *Farsa del Juego de cañas*», *Filología*, 9: 119-62.

Williamson, Edwin, 1991. *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Persiles, 202 (Madrid: Taurus).

Zumthor, Paul, 1989. *La letra y la voz: de la «literatura» medieval* (Madrid: Cátedra).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Súmese 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

