

# LA NORIA CON ARCADUCES (CIMERA DE JORGE MANRIQUE) Y OTRAS DOCE INVENCIONES POÉTICAS EN *TIRANT LO BLANC*\*

RAFAEL BELTRÁN  
*Universitat de València*

Hay una serie muy significativa de invenciones, casi todas con su letra o mote correspondiente, en *Tirant lo Blanc*, la novela caballeresca de Joanot Martorell.<sup>1</sup> La invención, subgénero del enigma (alegoría en la que las analogías establecidas resultan especialmente oscuras), no constituye una categoría exclusivamente literaria, sino un híbrido entre lo figurativo y lo verbal. El portador de la invención, normalmente un justador, “muestra un dibujo, un objeto o una bordadura –a menudo complementos de su indumentaria– y, a continuación, comenta su recóndito sentido en uno pocos versos –generalmente, de dos a cuatro octosílabos–”. Joanot Martorell, de hecho, las describirá, como veremos, integradas junto con otros muchos detalles de camisas, briales, sobrevestas, cotas de armas, cimeras o banderas de los protagonistas de la novela. La letra, leyenda o mote normalmente proporciona suficientes pistas para la correcta interpretación del conjunto, pero sin llegar a aclarar casi nunca el acertijo

---

\* Este artículo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación BFF2001-2922 del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

1. La edición crítica del original catalán de la obra, que seguiremos en las notas a pie de página, es: Joanot Martorell-Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanch*, transcripción, coordinación y notas Albert Hauf, fijación del texto Vicent J. Escarpí, 2 vols., Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990; reed., 1992. Pero utilizaremos en el texto del artículo, para una mejor comprensión y relación con otras invenciones de la época, la traducción castellana, publicada en Valladolid, 1511, que da la novela como anónima: *Tirante el Blanco*, ed. Martí de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 5 vols., 1974; reed., Barcelona, Planeta, 1990 (las citas por esta reedición). Para una guía de lectura, con comentario crítico muy general, véase Rafael Beltrán, “*Tirante el Blanco* en el gran teatro de la caballería”, *Voz y letra*, VIII, 1996, pp. 81-130 (este trabajo será ampliado en la monografía sobre la obra, en prensa, dentro de la ‘Historia de la Literatura Universal’ que publica la editorial Síntesis).

por completo, proceso más o menos dificultoso que ha de culminar el lector.<sup>2</sup> Las invenciones, además de erigirse como sofisticados vehículos para la expresión de mensajes simbólicos, poéticos y amorosos en las cortes europeas de los siglos XV y XVI, cumplieron un papel distintivo y ornamental, como habían hecho y continuaban haciendo anterior y simultáneamente los emblemas heráldicos.<sup>3</sup> Se trata de un conjunto poético bastante coherente en la novela y de un capítulo muy temprano en la historia del artificio que, sin embargo, por lo que conozco, no ha sido nunca tratado en bloque. El gran novelista valenciano no sería el único en incorporar esos curiosos mensajes cifrados en un libro de caballerías, pero sí fue, desde luego, uno de los primeros.<sup>4</sup>

Detectar y posteriormente analizar la presencia de estos ejemplos de lo que Stephen Reckert ha llamado micropoética<sup>5</sup> en una novela caballerescas o libro de caballerías es importante en dos sentidos. Por un lado, contribuirá a entender y explicar la demasiado trivialmente aplicada –y muchas veces sin justificación– etiqueta de “realista” a *Tirant lo Blanc* (y, por extensión, a otras obras caballerescas de los siglos XV y XVI). Por otro, ofrecerá a la historia de la poesía cancioneril, en la que con tan grandes logros se adentró Francisco Márquez Villanueva, uno de los documentos hispánicos que, avanzadísimo, con mayor precisión testimonia una práctica literaria y ceremonial en los ámbitos peninsulares e italianos de las cortes nobiliarias adscritas a las coronas aragonesa y castellana.<sup>6</sup>

2. Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 95-104.

3. Para un panorama actualizado en torno a la emblemática y su relación con la literatura de caballerías, véase Alberto Montaner Frutos, “Emblemática caballerescas e identidad del caballero”, en *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 267-306 (pp. 273-78, para las cimera y invenciones de justadores).

4. Alberto del Río Noguera, “Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores”, en M.ª I. Toro Pascua, ed., *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca, Universidad, vol. I, 1994, pp. 303-318, estudia –y transcribe en apéndice– las invenciones en *Don Polindo* (Toledo, 1526) y *Don Florindo* de Fernando Basurto (Zaragoza, 1530).

5. Stephen Reckert, *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, Londres, King's College, 1970. La pertinencia del concepto y término de “micropoética” para estos fragmentos es defendida por Alan Deyermond, “La micropoética de las invenciones”, en *Iberia cantat. Estudios sobre Poesía Hispánica Medieval*, ed. Juan Casas Rigall y Eva M.ª Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 403-24.

6. No nos referiremos aquí, por tanto, a otras posibles huellas de versificación, ni a ecos poéticos en la novela, perfectamente identificados y analizados, entre otros, por Kathleen McNerney, “*Tirant lo Blanc*”. *Revisited: A Critical Study*, Detroit, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Studies, 1983, y más recientemente por Donatella Siviero, “*Tirant lo Blanc*” e la tradizione medievale. *Ecchi testuali e modelli generici*, Messina, Rubbettino, 1997, pp. 138-66.

Hemos de tener presente que *Tirant lo Blanc* refleja con fidelidad acciones, hábitos cotidianos, ritos, maneras, fiestas, atavíos, comidas... de la nobleza caballerescas de mediados del siglo XV. Mario Vargas Llosa ha defendido a capa y espada la calidad de *Tirant lo Blanc* como novela de costumbres, y hasta social.<sup>7</sup> Con pincel fino, como decía Dámaso Alonso,<sup>8</sup> Martorell dibuja pormenores aparentemente insignificantes del mundo que observa y vive, para después integrarlos en su propio y original mundo novelesco en forma de cartas, relaciones, discursos, arengas o, como ocurrirá con estos textos, descripciones de ceremonial cortesano. En ese sentido, la descripción detallada y fiel de las invenciones de justadores en *Tirant lo Blanc*, a partir de una realidad conocida, no sería excepcional, porque Martorell recorrió mucha geografía europea y supo recoger algunas de sus fotografías en el álbum de la novela. Sin embargo, tampoco sería extraña la creación *ex nihilo* de todas o algunas de ellas. Ahora bien, en este segundo caso Martorell habría trabajado siempre a partir de la vivencia y captación previas de la práctica –y del éxito– de un “género” en principio exterior y anterior a su creación novelística.

El artificio poético de esas letras de invención nacería en Italia y lo encontraremos pronto en las coronas hispánicas y en la corte de Borgoña, aunque no en el resto de Europa hasta el siglo XVI. Los poetas de la Corona aragonesa destacaron en su práctica. No es casual, así, la famosa copla de Jorge Manrique, referida a los infantes de Aragón: “Los infantes de Aragón, / ¿qué se hizieron? / ¿Qué fue de tanto galán? / ¿Qué fue de tanta invención / como traxieron? / Las justas y los torneos, / paramentos, bordaduras / y cimera / ¿fueron sino devaneos?...” Como propuso Francisco Rico, estas coplas pudieron referirse a las fiestas de Valladolid, en 1428.<sup>9</sup> Fuera o no fuera ése el referente de Manrique, lo cierto es que allí desfilaron al menos dos tempranas invenciones.<sup>10</sup> Pero, a propósito de la cita de Jorge Manrique –“paramentos, bordaduras /

7. Para el novelista y crítico, Martorell retiene la sociedad de su tiempo –como lo harán Dickens con la Inglaterra del suyo, o Tolstoi con Rusia, o Faulkner con el Sur estadounidense– con mirada balzaquiana, facilitando al sociólogo un oceánico repertorio de datos y apuntes sobre clases sociales, instituciones y costumbres. Véase Mario Vargas Llosa, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, *Revista de Occidente*, 70, 1969, pp. 1-21. Hay varias reimpresiones, y traducciones de este estudio fundamental.

8. Dámaso Alonso, “*Tirant lo Blanc*, novela moderna”, *Revista Valenciana de Filología*, I, 1951, pp. 179-215.

9. Francisco Rico, “Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428”, *Anuario de Estudios Medievales*, 2, 1965, pp. 525-34; versión revisada en su *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 169-87.

10. La invención del infante don Enrique con las “peras” o, mejor, en otra versión, “esperas” [esferas] bordadas y la letra “Non as” (es decir, como propone F. Rico, “Non as esperas”) y la del grupo del rey Juan II, como Dios Padre, acompañado de doce caballeros vestidos como los doce apóstoles, con “daragas” (‘adargas’) y rótulos en los caballos que decían “lardón” (es decir, “Dará galardón”). F. Rico, “Unas coplas...”, en *Texto y contextos...*, pp. 178-80.

y cimera”–, aprovechemos para leer en *Tirant lo Blanc* una primera alusión muy curiosa al mismo conjunto de “paramentos”, “bordaduras” y “cimera”, que parece certificar su relativa novedad en Europa y su origen italiano. Porque en las fiestas de Inglaterra, a las que acude el protagonista de la novela al principio de la misma, el duque de Lancaster desfila:

armado todo en blanco, con quinze mill combatientes [...] todos muy bien armados en muy linda orden con paramentos de brocado chapado de oro y de plata, e muchas cubiertas e penachos y cimera, a la manera de Ytalia y de Lombardía (cap. 41).<sup>11</sup>

Vemos, con todo, que faltan las “invenciones”. No hay “invenciones”, en efecto, en los capítulos de Inglaterra (aunque el rey inglés dice respetar, en el cap. 68, si “cada uno viene con su fantasía e invención”), y es que casi con seguridad no las vio Martorell en su viaje a Londres (1438-1439). Sin embargo, aparecerán más adelante, en cuanto se respire ambiente italiano (“...a la manera de Ytalia y de Lombardía”), trasladado luego a Constantinopla. Creo, además, que Joanot Martorell recordaría mejor los “paramentos, bordaduras y cimera” de su estancia en Nápoles que los de posibles fiestas en Valencia o en otros lugares peninsulares.

En todo caso, probablemente sea *Tirant lo Blanc* el primer texto peninsular que reúne un racimo coherente de más de una decena de letras de invenciones, testimonio de un mundo cortesano que el autor conoció bien. No hallaremos agrupación semejante, descrita en textos narrativos peninsulares,<sup>12</sup> hasta la sección del *Jardinets d'Orats* catalán, primer cancionero que agavilla algunas de estas composiciones, recogiendo, con sus versos correspondientes, las cimera exhibidas en el torneo de Barcelona, de 1486,<sup>13</sup> y, sobre todo, hasta la magnífica sección autónoma que se presenta dentro del *Cancionero general* recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511). Estudiada exhaustiva y esmeradísimamente por Ian Macpherson,<sup>14</sup> dicha sección consta de un total de ciento seis invenciones, y algunas de ellas son también de autor valenciano, aunque sólo una esté escrita en catalán. La siguiente obra, tras el *Cancionero general*, que incorpora una serie importante de cuarenta y cinco invenciones

asociadas a los desfiles de personajes de la época, será la *Cuestión de amor*, texto de difícil catalogación genérica. “tratado” anónimo (o “romanzo di costumi”, como lo calificaba Benedetto Croce), publicado en Valencia, en 1513, y escrito con probabilidad por un valenciano vinculado a la corte italiana de Nápoles, que describe en clave.<sup>15</sup> Pero ya por entonces el *Veneris tribunal*, la *Penitencia de amor* o el *Tratado* de Nicolás Núñez, “a ratos no pasan de un pretexto para engarzar invenciones”.<sup>16</sup>

Veamos las letras que aparecen en *Tirant*, siguiendo, como hemos comentado, el texto de la muy buena traducción castellana quinientista, que podrá ser confrontado con el original en catalán a pie de página. Porque las letras van, claro está, originalmente en catalán (aunque hay varias excepciones, que anotaremos).

[1] En las justas que se celebran, entre otros muchos festejos, para agasajar a los embajadores del Sultán.<sup>17</sup> Diafebus lleva en su escudo un escrito “en lengua española o en francés”, que dice:

Mal aya amor, que me la hizo embellir,  
si no le hago de mis dolores sentir (cap. 189).<sup>18</sup>

Tal vez traduce Martorell –y por eso lo advierte– una divisa originalmente “en lengua española” (con alguna mayor probabilidad que “en francés”). El principio de la letra (“Malaja...”, en catalán) resulta habitual en castellano (“Mal aya”), pero tampoco del todo extraño al catalán (“Malaja”). Así, lo encontramos, como parte de una maldición u obsecración parecida, en el seno de un refrán, con la variante “malage”, tanto en la canción LXXIX del poeta catalán Pere Serafí, que contiene un “maldit” (“Mal haja qui se n'irà, / encara ni encara...”), como en el cancionero *Flor de enamorados*, editado por Joan Timoneda: “cridaré com un orat: / «Malage qui en dones fia!»”.<sup>19</sup>

15. Véase la edición más moderna de *Question de amor*, a cargo de Carla Perugini, ‘Textos Recuperados’, X, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995. C. Perugini propone que el Comendador Escrivá pudo ser el autor de la anónima obra (pp. 10-22).

16. F. Rico, “Un penacho...”, en *Texto y contextos...*, p. 192.

17. El Emperador ofrece a los embajadores del Sultán de El Cairo unas fiestas de ocho días. El primero de los dos grupos de espectáculos es un juicio cortesano, que va seguido de unas justas entre caballeros y un torneo (cap. 189). El segundo grupo tiene que ver con la llegada de la negra nave de Morgana (caps. 190-202), a la que nos referiremos en [12]. Finalmente, el período festivo acaba con los votos de una serie de caballeros (caps. 202-207).

18. “Malaja amor qui la'm féu abellir, / si no li fas de mes dolors sentir”.

19. Cf. Josep Romeu i Figueras, *Corpus d'antiga poesia popular*, ‘Els Nostres Clàssics’, B-18, Barcelona, Barcino, 2000, n° 42 (p. 68).

11. “Lo duch [de Lancastre], de continent, se mès primer e tota la gent d'armes passà davant lo rey, molt ben armats e ab bell orde e ab molts cavalls ab paraments de brocat e de xaperia d'or e d'argent, e moltes cubertes e petnaxos e simeres a modo de Ytalia e de Lombardia”.

12. Salvados quizás los casos de las enigmáticas letras en *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (h. 1440), y de la *Continuación* que Nicolás Núñez escribió de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (publicada en 1496).

13. Editadas y estudiadas por Pedro Cátedra, *Poemas castellanos de cancioneros bilingües y otros manuscritos barceloneses*, Exeter, 1983.

14. Ian Macpherson, *The “Invenciones y Letras” of the “Cancionero general”*, ‘Papers of the Medieval Research Seminar’, 9, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998 (en adelante, citado solamente como Macpherson).

[2 y 3] Poco más adelante, dos letras más, cuando participa en la misma justa:

un pariente del Emperador, que se llamava el Gran Noble [...] y llevava en las ancas del cavallo una donzella en pie, y tenía los braços encima de los hombros y su cabeça sobrepujaba sobre el yelmo que mostrava toda la cara, y en el escudo traía un escripto de letras de oro que dezía:

*Enamorados, miradla bien,  
que en todo el restante par no tiene.*

E otro cavallero era venido primero, que traía otra donzella en el hombro, y traíe en los paramentos y en la cabeça del cavallo un mote que dezía:

*Enamorados, hazedle onor,  
pues de todas es la mejor,*

y esto dixo porque la donzella a quien servía se llamava Leonor (cap. 189).<sup>20</sup>

Donde en [1] se hablaba sencillamente de “escripto” (“scrit”), es ahora “escripto de letras de oro” (“scrit ab lettres d'or”); y luego sencillamente “escrit”, que se traduce como “mote”. Pero, antes, la carga y exhibición de sendas doncellas o, mejor, muñecas grandes, probablemente de cartón o pergamino cocido,<sup>21</sup> recuerda el famoso retrato –muchas veces reproducido– del poeta y justador Ulrich von Lichtenstein, en el escudo flamenco para desfile de justadores que se conserva en el Museo Británico de Londres. La traducción castellana elimina una comparación muy gráfica que da Martorell en el original: el caballero llevaba a su donzella como San Cristóbal a Jesucristo sobre sus espaldas, a hombros (véase una nueva cita de San Cristóbal más abajo, en [10]).

20. “Vengué al rench hun cavaller, parent de l'emperador, qui.s nomenava lo Gran Noble, lo qual venia molt bé en orde e portava en les anques del cavall una donzella de peus, e tenia-li los braços damunt los muscles e lo cap seu pujava tot sobre l'elm, que tota la cara mostrava. E portava hun scrit en l'escut ab letre d'or que deyen:

*Enamorats, mirau-la bé,  
que en lo restant millor no y sé.*

Era vengut hun altre cavaller, primer d'aquest, qui portava altra donzella axí com sent Cristòfol portà en lo muscle a Jhesucrit; axí portava la donzella aquell cavaller. E portava en los paraments e en lo cap del cavall hun scrit qui deya, por ço com sa enamorada havia nom Leonor:

*Enamorats, féu-li honor,  
puix de totes és la millor.”*

21. F. Rico, “Un penacho...”, en *Texto y contextos...*, p. 191, y Martí de Riquer, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, Ariel, 1968, pp. 119-122.

Retóricamente, en la letra, el juego de palabras con “hazedle onor” (“féu-li honor”) es menos común de lo que se pudiera pensar. Pero en una demanda adivinativa, en catalán, propuesta por el valenciano Bernat Fenollar a Francesc Castellví, que recoge el *Cancionero General* (14CG, 118), se juega a la adivinanza de Eleonor Corbera, cuyo nombre se descubre letra a letra, con acróstico interno. Y Narcís Vinyoles, otro escritor valenciano, se suma a esa misma demanda como tercero y propone parecido calambur al que presenta el mote del caballero anónimo que desfila en *Tirant lo Blanc*:

*Mon esperit està plé de sospita  
cercan[t] lo nom per arbres y plantes,  
però lo ver en part me da sospita  
per cotlocar leunor entre les santes. [...]  
Del nom donat al bé de les Corberes  
Elionor és, cert, la qu'ens contenta,  
e, si no és, no siento quien lo sienta.*

Aldonza, Juana (Ivana), Catalina, Eloísa, Ana, Guiomar, Blanca, Isabel, Elena, María... encontrarán sus nombres escondidos en medio de *argumenta a nomine* o enigmas, a veces verdaderas sopas de letras, como las de los pasatiempos actuales. Para volver a Leonor, valga el ejemplo de Luis de Tovar (11CG, 721): “no seas león, oh reina, pues te ama”.<sup>22</sup>

[4] Otro día que no hay justa, pero durante las mismas fiestas, Tirant se viste “con una ropa de terciopelo negro, bordada de oro macizo de unos árboles que se llaman amores secos y hazen un fruto que se hazen cuentas de rezar...” (cap. 189).<sup>23</sup> En el original, en catalán (véase la nota), leemos cómo el árbol se llama “seques amors” y hace unos frutos blancos llamados “paternostres”. El simbolismo de los bordados, con tema vegetal, que es uno de los más característicos de las invenciones (aunque sin letra en este caso, pudo haberla y no aparecer explícita), nos conduce de nuevo a una limitada serie de composiciones poéticas, que hablan de un asunto todavía novedoso para los poetas de cancionero de mediados del siglo XV peninsular. Se trataría de la recreación del encuentro con la dama en la iglesia y sus actos de devoción, motivo que probablemente llegue por influencia del llamado petrarquismo “manierista”. Lo introducen poetas como Juan Tapia (cuya vida napolitana conocemos, al servicio de Alfonso el Magnánimo y de su hijo Ferrante), en su poema solicitando a una dama un rosario; Carvajales, que aparece en ocasiones casi como *alter ego* del propio rey Alfonso, cuando presenta a la reina María de Castilla, en *Retraída estava la reina...*, rezando el rosario con “paternostres en sus manos”; o Juan Álvarez

22. Cf. J. Casas, *Agudeza y retórica...*, pp. 97-99 y 164-66.

23. “ixqué vestit de hun manto de orfebreria brodat sobre vellut negre, de hun arbre qui.s nomena seques amors, qui fa hun petit fruyt blanch que se'n fan paternostres...”

Gato, en su poema introducido “porque el Viernes Sancto vido a su amiga hazer los nudos de la Passión en un cordón de seda”:

Los nudos qu'en el cordón  
distes vós alegre y leda  
como nudos de Passión  
vós los distes en la seda,  
yo los di en el coraçon.

Esos “nudos de la Passión” debían de ser una especie de cordón en el que, a manera de rosario, se hacía un nudo por cada una de las estaciones del Via Crucis,<sup>24</sup> es decir, algo muy parecido a los frutos de los que se hacen “paternostres” o “cuentas de rezar” en los bordados de la ropa de Tirant.<sup>25</sup>

[5 y 6] Retrocediendo al capítulo 119, uno de los primeros de Constantinopla, los vestidos de Tirant y Carmesina dialogan a través de los enigmas, con sus letras, de modo parecido a como lo harán los de Leriano y Laureola en la mencionada *Continuación* de Nicolás Núñez. Tirant viste un manto de orfebrería, es decir, ropa de hilo de oro, con una divisa compuesta por “manadas de mijo” (“garbes de mill”), con perlas como espigas y con un mote bordado en cada cuadra de la ropa que decía:

Una vale mill y mill no valen una.<sup>26</sup>

El traductor no puede dar pleno sentido a la anfibología del original, pues Martorell parte de la polisemia de “mill” en catalán (“mijo” y “mil”).<sup>27</sup> Las calzas y el “sombre-rete” anudado a la francesa portarán, a juego con la ropa, la misma llamativa divisa.<sup>28</sup>

24. Álvaro Alonso, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del “Cancionero general” a la lírica italianista*, 'PMHRS', 32, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, Univ. of London, 2001, p. 16.

25. Véanse también el “nudo de desventura” que sacó el conde de Ribadeo (11CG, 506; Macpherson, nº 26), o los “paternostres de calcedonias” que lleva en las manos el caballero anciano del cap. 68 de *Tirant*.

26. “...manto d'orfebreria; la devisa era tota de garbes de mill, e les spigues eren de perles molt grosses e belles, ab un mot brodat en cascuna quadra del manto, qui dehia: *Una val mill e mill no valen una*. E les calces e lo capiró liguat a la francesa, de aquella devisa mateixa”.

27. Se trataría de la modalidad de antanaclasis, que representa la copresencia de dos o más unidades léxicas homonímicas, homofónicas y homográficas. Por ejemplo, “hábito”, en el ejemplo que da José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 119: “Un capote de sayal / en su vestido ordinario, / hábito de quien tenía / hábito de andar gallardo”. Cf. también los ejemplos cancioneriles que da J. Casas, *Agudeza y retórica...*, pp. 47-51.

28. Para los sombreretes franceses, o a la francesa, véase de nuevo F. Rico, “Un penacho...”, en *Texto y contextos...*, pp. 226-27, aportando citas de Moner, los *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo* y otros textos.

Habiendo acudido así engalanado, Tirant encuentra a Carmesina peinando a su padre, vestida con un:

brial de hilo de oro labrado todo de una yerva que se llama amor vale, con letras bordadas de perlas en torno que dezían:

Mas no a mí.<sup>29</sup>

En este caso –al contrario que en [2]– “mot” aparece en el original catalán y no en la traducción. Que el mote (“*Mas no a mi*”, así también en el original catalán) fuera en otra lengua (ahora en castellano, como hemos visto que tal vez ocurriera en la invención [1]) estaba recomendado en las invenciones, con el fin de aumentar la dificultad del desciframiento. En el resto se traduce bien el original, que tiene, sin embargo, una laguna textual, que han de suplir los editores: “una erba que ha [nom] amor val...” Podría conjeturarse que esa extraña hierba “amor val” sea la “malva” (más conocida que la mejorana, “almoduj”, que propone en este caso Martí de Riquer), y la lectura, corrompida, un original \* “que ha [nom] malva”. Nos apoyaríamos en la invención que sacó un anónimo, recogida en la segunda edición del *Cancionero general* (14CG, 230):

Un galán sacó por cimera una malva, y dixo:

Su nombre no me conviene,  
que mi mal no va, mas viene.<sup>30</sup>

Observemos que el ejercicio de asociación, adversativa incluida, con la imagen de la malva (“mi mal no va, mas viene”) sería prácticamente el mismo que el que se borda, en el original valenciano, en el brial de Carmesina: “mal va...”, “mas no a mi”.<sup>31</sup>

En la antes mencionada *Cuestión de amor*, el duque de Fernisa sacará unas “matas de malvas con una letra qu' estava entre mata y mata que dezía: «Si te mata tu querella / malvas en yr mas tras ella»”.<sup>32</sup> Paolo Giovio atribuye esta invención a Diego de Guzmán, un caballero que justó contra el famoso aventuro francés Jacques de Lalaing, “il quale portò in giostra per cimiero un gran cesto di malva fiorita, ad

29. “E la infanta stava en gonella d'orfebreria tota lavorada de una erba que ha [nom] amor val e ab letres brodades de perles que entorn eren. E dehia lo mot: *Mas no a mi*.”

30. Cf. Macpherson, nº 115.

31. En el calambur, uno de los términos de la equivalencia homonímica está constituido al menos por dos significantes de palabra distintos. Por ejemplo, “mayor doma”, en el ejemplo de Salinas que da J. A. Mayoral, *Figuras retóricas* p. 120-21: “En las virtudes morales / es la mejor mayordoma / quien con fuerza mayor doma / sus pasiones naturales”.

32. *Question de amor*, p. 156.

*affetto di significare Mal va il negozio d'amore*" (Macpherson, nº 104). Además, la *mal-va* que proponemos se adecuaría perfectamente al precioso juego de calambur que viene a continuación, en torno precisamente al "mal" de mar y el "mal d'amar" (rastreado por Martí de Riquer desde el *Cligès* de Chretien de Troyes, vv. 541-543), en este caso, el "negozio d'amore" al que se refería Giovio:

Dezidme, capitán: ¿qué mal era el que ayer tenía vuestra persona? Dixo Tirante: –Señor, vuestra majestad sepa que todo mi mal es del trabajo de la mar y mudança de los ayres...<sup>33</sup>

[7] Pero vayamos con otra letra o, como se la denomina aquí, "mote de letra" ("mot de lletres"). En el cap. 132, Tirant hace alarde de toda su gente. La bandera de la divisa del Emperador es portada por un tal Fonseca:<sup>34</sup>

el campo della era azul con la torre de Babilonia toda de plata, hincada una espada dentro de la torre con un braço armado que tenía la espada por la empuñadura con un mote de letra de oro que dezía:

*Mía es la ventura* (cap. 132).<sup>35</sup>

De nuevo, como en [1] (sin seguridad) y en [5], el mote en el original catalán se lee en castellano: "*Mía es la ventura*".

En el impresionante dibujo de Juan II de Castilla en el armorial del manuscrito 4790, fol. 82, de la Bibliothèque de l'Arsenal, de hacia 1434,<sup>36</sup> el rey porta lujosa sobrevesta y su caballo gualdrapas a juego con los emblemas del reino de Castilla, castillo y león; esos emblemas tienen continuidad icónica en la cimera del rey, que es el mismo castillo de tres torres, pero ahora con el león rampante saliendo de la de enmedio. En la cimera, así, el castillo de Castilla pasa a ser castillo y torre de amor. Pues bien, la disposición del dibujo, en el que el rey alza su espada casi horizontalmente por encima de su cabeza, hace que parezca que está atravesando el castillo-torre de la cimera. De esta manera, se capta una imagen casi idéntica a la de la espada "hincada ... dentro de la torre con un braço armado" de la bandera del Emperador.<sup>37</sup>

33. En catalán: "tot lo meu mal és de mar..."; a lo que responderá la infanta: "–Senyor, la mar no fa mal..."

34. De este Fonseca, curiosamente, puesto que sólo aparece en esta ocasión en la obra, se acuerda Cervantes (junto con los otros personajes más conocidos) en su mención del *Tirant en Don Quijote*.

35. "La bandera de la divisa de l'emperador, la qual era ab lo camper blau ab la torre de Babilònia tota de argent, ficada una espasa dins la dita torre, ab un braç tot armat qui tenia la espasa per lo mantí [= 'empuñadura], ab un mot de lletres de or qui dehien: *Mia és la ventura*".

36. Lo reproducen muchos libros, y también F. Rico, "Un penacho...", en *Texto y contextos...*, fig. 3 (sin página, entre las pp. 201-03).

37. Me faltan por el momento datos para conocer la fortuna del motivo iconográfico, si es que la hubo, o comprobar si Joanot Martorell pudo haber visto en algún momento ese manuscrito.

[8 y 9] En el mismo capítulo se describirán cuatro motes más. Los dos primeros referidos a las dos cotas de armas de dos familiares de Tirant, Ricard y Diafebus:

La de Ricarte era toda bordada de madexas de oro muy rebueltas, y dezía el mote:

*No hallo el cabo ni la cuenda.*

La de Diafebus era toda bordada de cascaveles y dezía el mote:

*Lo que a otro haze dormir, a mí despierta* (cap. 132).<sup>38</sup>

La "cuenda" (*sentener*) es el sujetador o cordoncillo de hilos que recoge y divide la madeja para que no se enmarañe ("embarace", como dirá poco más adelante). El tema de esta "cuenda", que podría ser hebilla, sin "cabo" (*cap*), aparece en una invención del comendador de Triana en el *Cancionero general* (11CG, 503):

Traía el Comendador de Triana en una bordadura una hevilla sin cabo, y dixo:

En ésta ni en mi querer,  
ni en el bien qu'en vós alabo  
no se busque, que no ay cabo.  
(Macpherson, nº 23).

"No se busque ... cabo ... en la hevilla", frente a "No hallo el cabo... ni la cuenda". Estamos ante la misma relación, y el texto del *Cancionero general* explica bastante bien el sentido de la de otro modo enigmática divisa de Ricarte. Por otra parte, los "cascaveles" de la de Diafebus son mala traducción (no sin ingenio) del original "cascayls", 'adormideras', como señala Riquer.

[10 y 11] Frente a los motes de sus compañeros, Tirant no va a ser menos.<sup>39</sup> Se pone, encima de la armadura, la camisa que le acaba de regalar Carmesina, bordada con elementos simbólicos:

...era toda de hilo de seda, con muchas listas de grana muy anchas, y en las listas estavan bordadas áncoras de nao, y dezía la letra:

*Quien bien está no se mude*

38. "La de Ricarte era tota brodada de madeixes de or totes embaraçades, e dehia lo mot: *No y trop cap ni sentener*. La [de] Diafebus era tota brodada de cascayls, e dehia lo mot: *Lo que altri fa dormir a mi disperta*."

39. Martorell hablará de una letra, aunque en realidad son dos, si bien forman parte de una sola invención, porque hay una única referencia icónica, una sola divisa (las anclas).

y

*El que está asentado en llano no ay adonde caya.*

[...] ...la manga esquierda revolbióla hasta medio del braço e ciñósel a con un cordón de oro de Sant Francisco; e sobre todo se hizo poner un Sant Cristóval con el Jhesús a la parte esquierda, todo de oro muy rico, y bien atado porque no se cayesse (cap. 132).<sup>40</sup>

De nuevo (como más arriba, en [3]) aparece el San Cristóbal, aunque ya no como término de comparación. De hecho, Tirant lo portará otra vez, bordado en la sobre-vesta, en la campaña africana, llamando poderosamente la atención al rey de la Menor India, quien lo describe a los suyos como “mahomete con gran barba” (cap. 334). Que las mangas de Tirant vayan flanqueadas por símbolos religiosos (el cordón franciscano y la figurita de San Cristóbal) no nos extrañará, si recordamos que el propio rey Juan II, en las fiestas de Valladolid de 1428 “salió a justar como Dios Padre, y luego doze cavalleros como los doze apóstoles”, entre ellos el propio Pero Niño, protagonista de *El Victorial*, como San Pablo.<sup>41</sup>

De esa guisa, tan pomposa y magníficamente, desfilarán los tres amigos por la ciudad, siendo contemplados por las mujeres tras las ventanas, en una típica escena gótica, en el capítulo siguiente (cap. 133). Pero volviendo a la camisa de Tirant, las anclas de la nave y las letras aluden a la estabilidad y a la mutabilidad; ambas referidas probablemente al amor, pero también al viaje bélico que les espera (y al viaje anterior, según la poco clara explicación de su invención que Tirant ofrece al Emperador). El texto de las dos letras sorprende por ser excepcionalmente refranes, pero su condición de máximas se explica cuando sabemos que proceden directamente de un fragmento de la traducción que hizo el valenciano Jacme Conesa de la *Historia destructionis Troiae* (VI, i) de Guido de Columna, y que eran ya *vulgariter* en el texto latino. “Qui bene stat, non festinet ad motum”, era traducido por Jacme Conesa

40. “...era tota de fil de seda ab grans listes de grana molt amples e en les listes hi havia brodades àncores de nau, e dehia lo mot: *Qui bé stà, no.s cuyta moure e, qui seu en pla, no ha d'on caure*. [...] ... e la mànegua squerra la pleguà fins a mig braç, e senyí-la's ab un cordó tot de or de sanct Francesch. E féu-s'i posar, sobre tot, sanct Cristòfol, ab lo Jhesús a la part sinestra, tot de or, ben liguat perquè no caygués”.

41. F. Rico, “Unas coplas...”, en *Texto y contextos...*, pp. 179-80. Las mangas podían estar bordadas también con alusiones a la historia romana. Véase, si no, la referencia que se hacía a una anécdota seudohistórica atribuida a Cayo Mucio Scévola (recordada a partir de Valerio Máximo por el Marqués de Santillana, en sus *Proverbios*, y por otros muchos), en la invención de Leonor Centellas, marquesa de Cotrón, quien “traía bordados en el braço unos fuegos en forma como los de Cevola” (IICG, 535; Macpherson, nº 55).

–y, de ahí, copiado por Martorell– como “Qui bé està no.s cuyt a moure, car qui seu en pla no ha d'on caure”.<sup>42</sup>

Tras los bordados de la camisa de Tirant, la divisa de las anclas, late, además, toda la tradición de “naos de amor”, empezando por la célebre de Juan de Dueñas y siguiendo por las ricas imágenes marítimas de Ausiàs March, pero también se escuchan ecos de interpretaciones más popularizantes de la volubilidad femenina, como la de Pere Serafí, LXIX:

*La que en s.amor no té assent,  
d'ella no.s fie ningú,  
qu.en passar que passa d.hu,  
què li fa més dos que cent?*

Estamos definitivamente, por otra parte, ante el tema alegórico de la “Nao de amor” como “nao de tristeza” y, de hecho, ese tema será el que sintonice con el contexto de la letra que comentaremos a continuación, mucho mejor que el del contraste entre lo mutable y lo inmutable.<sup>43</sup>

[12] Esta penúltima invención, seguramente la más importante de todo el conjunto, la lleva bordada en su vestido la reina Morgana, cuando aparece, manteniendo una lograda ambigüedad (juega a ser realmente la hermana de Arturo, pero es, a la vez, obviamente, aunque no se explicita nunca, un personaje de la corte disfrazado), en el llamado “entremés” de la nave negra:

La Reyna [Morgana] salió con un brial de raso burelado, todo trepado e bordado de muchas e ricas perlas; la sobreropa era de damasco verde, toda bordada de oro e mucha argentería, e traya por divisa ruedas de anoria con los arcaduzes todos de oro agujereados por el suelo; las cuerdas eran de hilo de oro tirado e esmaltadas, con un mote de gruesas perlas que dezía:

*Trabajo perdido por no conocer la falta.*

42. Para la localización de esta fuente, y otras muchas de las *Historias troyanas* en *Tirant lo Blanc*, véase Joan M. Perujo Melgar, *La coherència estructural del “Tirant lo Blanc”*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995. Ofrece una visión completa y actualizada de las fuentes de Joanot Martorell, Josep Pujol, *La memòria literària de Joanot Martorell (Models i escriptura en el “Tirant lo Blanc”)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

43. De hecho, la “Nao de amor” aparece como composición poética, cumpliendo una importante función estructural dentro de su entramado narrativo, en el *Felixmarte de Hircania* de Melchor de Ortega (Valladolid, 1556), como ha visto Rosario Aguilar Perdomo, “La nao de amor del *Felixmarte de Hircania* y otras composiciones líricas en los libros de caballerías peninsulares”, *Revista de literatura medieval*, XIII/2, 2001, pp. 9-27.



[...] ...e dixo en presencia de todos:

—Gran cosa es aver sostenido una larga sed e venir a la fuente y no beber por dexar beber a otro; y por tanto es muy liberal cavallero quien da su honor.

E no quiso más dezir (cap. 201).<sup>44</sup>

Se trata del primer testimonio que encontramos de un tema de divisa que tendrá continuidad hasta el siglo XVII: el dibujo de la noria con sus cangilones o arcaduces asociado al concepto de la esperanza (vacía o llena). Para Paolo Giovio, la empresa de los arcaduces no sólo era “bellíssima”, sino “forse unica tra quant' altre ne sono uscite non solo di Spagna ma d'altronde”.<sup>45</sup> Y nuevamente en el *Cancionero general* encontramos dos divisas de noria. La primera es la célebre cimera de Jorge Manrique. Compárese la “anoria con los arcaduces” del texto —“sénia ab cadufs”, en el original (“cadufs” son 'cangilones', 'arcaduces' o 'cubos')— con su “añoria con sus alcaduces”:

Don Jorge Manrique sacó por cimera una añoria con sus alcaduces llenos, y dixo:

[Aqu]éstos y mis enojos,  
tienen esta condición:  
que suben del coraçón  
las lágrimas a los ojos (11CG, 516; Macpherson, n° 36).<sup>46</sup>

La segunda es del Conde de Haro, acompañada de la letra:

Los llenos de males, míos,  
d'esperanza los vazíos  
(11CG, 504; Macpherson, n° 24).

Pero Francisco Rico aporta, además de éstas y otras más, una interesante versión que aparece en la *Arcadia* de Lope de Vega. Lope conocería tal vez el poema del Conde de Haro, puesto que éste lo versiona en su canción *Al pasar del arroyo*:

44. “La reyna, lur senyora, ixqué ab gonella de cetí burell, tota trepada e molt ben brodada de molt belles e grosses perles. La roba que.s vestí era de domàs vert, tota brodada de orfebreria. E portava per divisa rodes de cénia ab los cadufs tots d'or e foradats al sol, les cordes ere de fil d'or tirat, smaltades, ab hun mot de grosses perles que deya:

*Treball perdut per no conéixer la falta.*

En tal forma devisada, la reyna Morgana vingué davant l'emperador ab lo rey Artús, son germà, e dix allí, en presència de tots:

—Gran cosa és a una longa set sostenguda venir a la font e no beure per dexar beure altri. E per ço és molt liberal cavaller qui la sua honor dóna.

E de continent se pres a dançar e no volgué més dir”.

45. F. Rico, “Un penacho...”, en *Texto y contextos...*, pp. 219-20. Cf. Macpherson, n° 24 y n° 36.

46. Jorge Manrique, *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993, p. 125.

Ya es noria mi pensamiento,  
mas tales vasos alcanza;  
los vacíos, de esperanza,  
y los llenos, de tormento.

De manera que de los arcaduces llenos de males o lágrimas nos hacen regresar al “Passa la nave mia colma d'oblio” de Petrarca, cuyas comparaciones veía Caravaggi detrás de la “nao de amor” del Comendador Escrivá.<sup>47</sup>

Lope, sin embargo, en la *Arcadia*, le da a su letra como divisa o dibujo nada menos que “una barca en forma de ballena”. Se trata de un pasaje donde se describe un desfile de pastores y pastoras. Cada uno lleva una letra o invención:

Azotando las aguas a toda priesa llegó una barca en forma de ballena, donde apenas se vían Floripeno y Fáustulo remando. En la boca venía asentado Cloridón con un vestido de tafetán blanco, tarjeta y lanza doradas, y la letra, que decía así, aprovechándose del mismo nombre de la ballena:

De tormento,  
y vacía de contento.

“Ballena de tormento” = “va llena de tormento / y vacía...” El calambur entre “ballena” y “va llena” pudo haber sido incluso popular en la época del insigne poeta,<sup>48</sup> pero la *Arcadia* es su novela más erudita y el tratamiento claramente cultista. Pues bien, lo curioso es que Lope relaciona la letra con prácticamente el mismo motivo (el de la fastuosa y teatral llegada en “barca en forma de ballena”) que ha introducido

47. Giovanni Caravaggi, “La Nao de amor del comendador Juan Ram de Escrivá”, en *Literatura hispánica. Reyes católicos y descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989, pp. 245-258. Descubro la referencia gracias al comentario que del poema de Escrivá hace Vicenç Beltran (ed.), *Poesía española, 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002, n° 156 (pp. 641-45).

48. Jugando con el mismo calambur, hay un cuento de Antonio de Trueba, que localiza en la Madrid de Felipe II, en el que un tabernero ve cómo una riada inesperada del Manzanares arrastra las cubas de vino vacías que tenía apiladas fuera de su establecimiento, a orillas del río. No puede rescatarlas, pues van por la otra orilla, pero entonces ve a unos borrachos, parroquianos suyos, que estaban allá. “Entonces el tabernero dijo para sí: “si les hago creer que va llena una de ellas [de las cubas], las detienen todas [...]” Y pensando se puso a gritarles: “¡Una va llena!, ¡una va llena!”. Alvar [caracterizado antes como cotilla metomentodo], que desde las alturas de San Francisco espiaba a las orillas del Manzanares [...] oyó las voces del tabernero, y dando a supuestos que en el Manzanares había aparecido una ballena, corrió por todo Madrid pregonando a voces tan estupenda nueva. Creyéronla los madrileños y armáronse...” (Tomo la información y cita de Monserrat Amores, “La ballena del Manzanares y el barbo de Uterbo: testimonios del cuento tradicional en el siglo XIX”, *Estudios de Literatura Oral*, 7-8, 2001-2002, pp. 7-24).



a Morgana en la corte de Constantinopla. La nave negra en la que ha llegado Morgana será igualmente una nave-ballena o nave-dragón, portadora de personajes proféticos (profecías mesiánicas), en otros episodios de libros de caballerías, empezando por el *Amadís de Gaula*.<sup>49</sup> Sabiendo que probablemente también Lope conoció el *Tirant lo Blanc*, como demuestra Bienvenido Morros,<sup>50</sup> no sería del todo imposible que le hubiese venido a la mente el episodio con esos ínfimos detalles (las divisas de la ropa de Morgana), que se revelan una vez más enormemente significativos para los hombres cortesanos.<sup>51</sup>

[13] Por último, y volviendo al capítulo 189, por donde empezábamos (letras [1], [2], [3] y [4]), sólo podremos entender el sentido de la cimera que lucirá Tirant si partimos del divertido episodio anterior. Tirant había acudido a la habitación en la que se encontraban la princesa Carmesina y sus doncellas. Se suma al regocijo de éstas, pero cuando más entretenidos están todos, jugando y besándose, entra la Emperatriz para rezar las horas. La Princesa esconde a Tirant entre un montón de ropa y se sienta encima. (Tirant es entonces un verdadero Hércules ridiculizado en la sala de labores de Ónfale). Cuando Carmesina acaba de ser peinada, a escondidas, delante de su madre, “puso la mano baxo de la ropa y peynava a Tirant, y él muchas veces le besava la mano y le tomava el peyne”. Y cuando Tirant intenta salir, se encuentra con que acude el Emperador. Volviendo atrás, Carmesina lo esconde en una habitación y lo cubre esta vez de colchones. Ahora sí, pasado el peligro, él sale alegre:

dio un gran salto y tomó la Princesa en los braços y llevóla baylando por la cámara, y besándola muchas veces... [...] ...las donzellas le tenfan las manos porque no la destocase con las burlas y juegos que le hacía. E como vio que se yva, y con las manos no la podía

49. Rafael Beltrán, “Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías”, en *The Medieval Mind. Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson & R. Penny, Londres, Támesis, 1997, pp. 21-47, y “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*”, *Edad de Oro*, XXI, 2002, pp. 481-98.

50. A partir de la localización del episodio de la declaración de amor mediante el espejo en un pasaje de *El peregrino en su patria*. Véase Rafael Beltrán, Bienvenido Morros y Susana Requena, “Fortuna del motiu de la declaració d'amor amb l'espill (*Tirant lo Blanc*, caps. 126-127): bibliografía i textos de referència”, *Tirant (Butlletí informatiu i bibliogràfic)*, 4, 2001 [s.p., por ser revista electrónica].

51. De hecho, Lope escribe estos pasajes de *La Arcadia* (1598) en su primera etapa literaria, posiblemente influido todavía por su época valenciana, aunque ya estando en la corte del duque de Alba, a quien rinde homenaje en la obra, haciéndola en muchos aspectos novela en clave biográfica en torno a sus amores. En ese ambiente cortésano aparecen los pastores con sus invenciones. La descripción de Lope es, por tanto, una de las últimas de una larga secuencia que comienza en la primera mitad del siglo XV y que se encuentra aparentemente siempre ligada a acontecimientos cortesanos acaecidos en la corona de Aragón (Valencia, Zaragoza, Nápoles), o fuera de su ámbito (en Valladolid, 1428, por ejemplo), pero siempre protagonizados por aragoneses, valencianos o catalanes.

tocar, alargó la pierna y metiógela debaxo de las faldas, y con el çapato tocó en el lugar vedado y su pierna le puso entre los muslos.

Tras haber alcanzado ese difícil trofeo, una vez en su posada:

...descalçóse las calças y çapatos; y aquella calça y çapato con que avía tocado a la Princesa debaxo de las haldas hízola muy ricamente bordar, y fue estimado lo que en ella puso de perlas, robíes y diamantes más de veynte y cinco mil ducados. Y el día de la justa se calçó la calça y el çapato, y todos estavan maravillados de la singularidad de las piedras finas que allí avía, y tal çapato de cuero jamás avía sido visto.

Era necesaria toda esta explicación previa para entender el sentido de la invención. Porque la cimera, ahora sí, acompañada de letra o mote, no va a ser menos original que las calzas y el zapato:

Llevava por cimera quatro pilares de oro y encima el Santo Grial, hecho a manera de aquel quel buen cavallero Galaz conquistó, y sobre el Santo Grial llevava el peyne que la Princesa le avía dado, con un mote que dezía:

No ay virtud que en ella no sea.  
Y desta manera salió aquel día (cap. 189).<sup>52</sup>

Encontramos en la literatura y en la iconografía medieval cimeras exóticas y extrañas. Acabamos de ver la de Jorge Manrique ([12]). En una de las miniaturas del ms. 2692 de la Biblioteca Nacional de París, el *Livre des tournois* de René d'Anjou (1460-1465), que se suele reproducir como ilustración al estudiar temas heráldicos medieval, vemos la entrada en liza de caballeros que lucen cimeras con árboles, cabezas de caballos o de asno, osos, ciervos, perros con un hueso en la boca, hombres barbudos, crestas de gallo, un cesto con flores, dos piernas de hombre negro...<sup>53</sup> A la vista de estas excentricidades, la cimera con el Graal no es imposible, y menos sobre columnas. Luis de Montagudo, por ejemplo, sacó por cimera la columna de Hércules, como recoge IICG, 587 (Macpherson, nº 107). ¡Pero Tirant ha alcanzado la gloria (su Graal) y presume de su trofeo como el deportista que alza la copa de su premio!

Lo que sorprende más es el peine encima. Porque el cáliz podría recordar la divisa del artúrico Sitio Peligroso –y el mote correspondiente, “Seguidores vencen”–, que el rey Alfonso el Magnánimo adoptó después de haber conquistado, en 1442,

52. “Per cimera portava, damunt lo elmet, quatre pilars d'or, lo sanct Greal fet a manera d'aquell que Galeàs, lo bon cavaller, conquistà. Sobre lo sant Greal stava la pinta que la princessa li havia dada, ab hun mot que y havia e, qui legir-ho sabia, deya: *No ha virtud que en ella no sia*. E axí ixqué aquell dia.”

53. A propósito de la cimera con las dos piernas de hombre negro y a propósito de la calza y zapato bordados y lucidos por Tirant, M. de Riquer, *L'arnés del cavaller*, pp. 120-21, aporta un documento de 1411, en el que se menciona “una cimera de cama negra ab polayna...”.

Pizzofalcone, el llamado “Sitio Peligroso” (11CG, 590; Macpherson, nº 110). De hecho, al Sitio Peligroso se alude en las mismas fiestas de *Tirant lo Blanc*. Con todo, la entronización del peine, en casi sacrílega combinación con el Vaso Santo, además de referirse a la situación de divertida intimidación más arriba comentada (cuando Carmesina “puso la mano bajo de la ropa y peynava a Tirante, y él muchas veces le besava la mano y le tomava el peyne”), a la fuerza tiene que recoger ecos de un episodio relacionado con el artúrico que ahora comentamos. Lanzarote se queda por vez primera absorto (habrá varios éxtasis más), en *El caballero de la carreta* (vv. 1348-1550) de Chrétien de Troyes, ante la visión, junto a una fuente del camino y sobre una roca o mole de piedra, de un hermoso peine de marfil. La doncella que le acompaña le explica que los cabellos dorados prendidos en él son los de su dueña: la reina Ginebra. Él se desvanece al oír esta revelación, está a punto de caer de su montura –como le sucede a Tirant (cap. 163)–, pero se repone y guarda los cabellos, tributándoles adoración: “Cien mil veces los acaricia y los lleva a sus ojos, a su boca, a su frente, y a su rostro. No hay mimo que no les haga...” Si hubiesen existido cimbras en el siglo XII, Lanzarote se habría mandado hacer una como la de Tirant, con el peine –como una Excalibur mellada– sobre la roca. No es el único antecedente para el motivo de la adoración de los cabellos, que es uno de los que Valeria Bertolucci llama iconos de la revelación amorosa.<sup>54</sup>

El reflejo de la realidad histórica en la novela continúa nutriéndose del alimento de la literatura para construir el mundo ficticio autónomo. Tras el análisis, desconocemos, como confesábamos al principio del trabajo, si Martorell inventó, copió o transformó las trece invenciones que aporta en *Tirant lo Blanc*. Posiblemente hiciera las tres cosas a la vez. Las letras podrían haber sido creación suya, con la relativa excepción de [10] y [11], que fueron tomadas con desparpajo –como tantísimas otras piezas de su novela– de la *Historia* troyana (relativa excepción, decimos, porque también las hizo suyas). Y también podría haber inventado Martorell, partiendo de un bagaje de posibilidades muy bien codificadas, las divisas, que tal vez hubieran sido, antes de desembocar en la novela, propuestas como bocetos, ideas o proyectos, a otros caballeros o al propio monarca, en la corte del rey Magnánimo (o en otras). Ahora bien, nunca podría haber creado la invención [12] de la noria con arcaduces. ¿O sí...?

54. Aparece también, por ejemplo, en el *Cligés* del mismo Chrétien de Troyes (vv. 1607-17).