

La roda de sènia, divisa brodada al vestit de Morgana (*Tirant lo Blanc*), i el rodet de molí com a divisa d'Alfons V de Portugal

The mill wheels, a badge sewn on Morgana's dress (*Tirant lo Blanc*), and the mill wheel as a badge of Alfonso V of Portugal

Rafael Beltran

Universitat de València

Rafael.beltran@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-9346-3105>

Received: 28/01/2024; accepted: 01/05/2024

DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30119>

ABSTRACT

The episode of the arrival of the black ship with Morgana, the sister of Arthur of Brittany who comes to free him from prison, takes place in *Tirant lo Blanc*, and has been studied from different points of view. Morgana has sewn on her luxurious dress a strange badge of mill wheels, with perforated cubes, a motive that does not seem accidental, given the tradition and symbolic relevance of her character and the political background of these chapters. We try to link these «mill wheels» with the symbols of other mill badges, which we find in the peninsular royal houses of the time, especially in the Portuguese house of Avis, closely related to the crown of Aragon and mentioned in the dedication of Joanot Martorell's chivalry book.

KEYWORDS


Tirant lo Blanc, badges, Morgana, Arthur of Brittany, mill wheel

RESUM

L'episodi de l'arribada de la nau negra amb Morgana, la germana d'Artús de Bretanya, que acudeix a alliberar-lo de la presó, té lloc al *Tirant lo Blanc* i ha sigut estudiat des de diferents punts de vista. Morgana duu brodat al seu luxós vestit una estranya divisa de rodes de sènia, amb cadúfols foradats, un motiu que no sembla atzarós, atesa la tradició i rellevància simbòlica del seu personatge i el rerefons polític d'aquests capítols. Tractem de vincular aquestes «rodes de sènia» amb els símbols d'altres divises de sènies, que trobem en les cases reials peninsulars de l'època, sobre tot en la casa d'Avis portuguesa, molt relacionada amb la corona d'Aragó i esmentada en la dedicatòria de la novel·la de Joanot Martorell.

PARAULES CLAU

Tirant lo Blanc, divises, Morgana, Artús, roda de sènia

Rafael Beltran. 2024. "La roda de sènia, divisa brodada al vestit de Morgana (*Tirant lo Blanc*), i el rodet de molí com a divisa d'Alfons V de Portugal", *Tirant 27*: 189-208, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30119> 

ÍNDEX

- 1 L'arribada de la nau negra amb Morgana — 191
- 2 «Per divisa rodes de sènia» — 194
- 3 El rodet o «rodizio», divisa d'Alfons V de Portugal — 199
- Bibliografia — 206



1 L'arribada de la nau negra amb Morgana

Al *Tirant lo Blanc*, la reina Morgana, que ha vingut al palau de Constantinoble a buscar el seu gemà Artús, en la festa amb ball per celebrar l'encontre, porta brodada al seu luxós vestit una cridanera i misteriosa divisa de rodes de sénia, o nòria, amb cadúfols («rodes de cénia ab los cadufs tots d'or e foradats al sòl»), un motiu que no sembla atzarós, atesa la tradició i rellevància simbòlica del personatge i el rerefons polític d'aquests capítols. Centrem el nostre article en aquestes «rodes de sénia», tractant de vincular-les amb altres divises de sénies, no sempre fàcilment localitzables, que trobem en les cases reials peninsulars de l'època.

Al llarg de les magnífiques festes de vuit dies que l'Emperador de Constantinoble ofereix als ambaixadors del Soldà d'Alcaire, portadors d'una petició de boda del Soldà amb Carmesina, tenen lloc almenys quatre espectacles: un juí presidit per la Sibil·la; unes justes entre cavallers, amb un torneig; l'escenificació de l'arribada d'una nau desarborada i coberta de negre, conduïda per la reina Morgana, que és el passatge en el qual ens centrarem; i els vots de quatre cavallers, a propòsit d'una burla de la qual ha sigut objecte Tirant. Concloses aquestes festes, l'Emperador comunicarà als ambaixadors la seua negativa a acceptar la proposta de casament de la Princesa amb el Soldà, així com a pactar el rescat del Gran Caramany i del rei de la Sobirana Índia.

La crítica més recent ha qualificat gairebé unànimement el segon d'aquests espectacles, el de la nau «coberta de negre», com a «entremés».¹ L'episodi de la nau negra del *Tirant* conta, en síntesi, amb molt cuidada ambigüitat (perquè, tot i que és òbviament una representació teatral, es presenta com a versemblant), com arriba al port una nau que condueix la reina Morgana, la qual cerca el seu germà Artús, que se suposa que estava tancat presoner sense que ningú sabera, fins l'encontre, de qui es tractava (caps. 190-202).

El tema de la nau que arriba a una cort, tot portant una o diverses profetesses (Sibil·la, Morgana), apareixerà posteriorment en altres llibres de cavalleries castellans, sempre de redacció més tardana que *Tirant*, probablement evocant de manera remota, com es fa en *Tirant*, la visió de Giflet en *La Mort Artu* i l'esperança en la tornada messiànica del rei bretó. En concret, en *Amadís de Gaula*, en *La corònica de Adramón* i en el *Libro Segundo de Don Clarián de Landanís* (en aquestes dues últimes obres, a més, com a nau-balena) es presentarà, fins i tot amb més explícits elements escenogràfics que en el mateix *Tirant*.

1. Martorell no denomina la peça «entremés», però definitivament ho és, si ens atenim a l'ús del terme en el català i castellà de l'època, i tot i que en *Tirant* «entremés» apareix referint-se gairebé sempre a situacions divertides, i no directament o necessàriament susceptibles de representació com aquesta. A diferència de l'aparició naval d'Urganda, en el llibre IV d'*Amadís*, ací Martorell, «amb la finalitat d'afonar al lector en este refinat i fantàstic ambient literari, narra aquets fets sense descobrir mai el parany, dissimulant intencionadament que tot és il·lusió còmica» (Riquer, 1992: 147).

L'aparença aterridora, la transformació de l'escenari de la nau, la música, el soroll, el fum, el comportament dels personatges, etc., són ingredients de teatralització coincidents amb els de *Tirant*, la presència dels quals demostra que la condició de representació d'aquest episodi dins d'un llibre de cavalleries no és insòlita (Beltran, 2006).²

En *Amadís de Gaula*, a diferència del que passa en *Tirant*, la mascarada es descobreix, amb gran goig per a tothom, en sentir-se alleujats els temors al monstre desconegut: «Luego de todos fue conocida que sabed que era Urganda que siempre acostumbrava venir con tales maneras de espanto. [...] Todos quedaron con gran risa y placer de ver el engaño que les avía hecho».³ En canvi, al final del fets, Martorell dirà que tots «staven admirats del que havien vist, que paria que tot fos fet per encantament». Tot l'episodi serà al capdavant un joc, un «entremés» relacionat amb el món de l'il·lusionisme i la màgia, però també una representació molt ben preparada i enllestida, que obliga els personatges, dins del text, i el lector, des de fora, a adoptar una determinada actitud o a tenir una opinió davant dels fets narrats.

La nau negra i desarborada («sens arbre ne vela»), que porta el personatge de Morgana, recalca en el port. Morgana és anunciada per quatre donzelles «de inestimable bellea, encara que de dol anassen vestides»: Honor, Castedat, Esperança i Bellea. Esperança descobreix al seu parlament el nom de Morgana, «la sàvia germana del bon rey Artús». Quan l'Emperador i els cortesans entren en la nau, troben la reina gitada sobre un llit, «vestida de negre vellut», signe de dol («adolorida senyora»), com tot el vaixell («tota la nau cuberta era d'aquest mateix drap»), envoltada d'altres cent trenta donzelles, igualment «de inestimable bellea». L'Emperador diu aleshores que té al seu poder «hun cavaller de molt gran auctoritat, no conegut —lo nom seu no he pogut saber— ab una molt singular spasa que té, la qual ha nom Scalibor, e segons lo parer meu deu ésser de gran virtut. E té en companyia sua un cavaller ansià qui's fa nomenar Fe-sens-Pietat» (és a dir, el Brehauz o Breus sans Pitié de les novel·les artúriques).⁴

Quan van a visitar a aquest fins aleshores desconegut personatge, que és evidentment Artús, ell, sense reconèixer en principi a la seua germana, exposarà abstret, com llegint les revelacions de la seua espasa màgica («spasa de virtut», com la nomena Fe-sens-

2. La Morgana del *Tirant*, com la protagonista de l'*Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente, com la Urganda d'*Amadís* o com la Justina d'*Adramón*, s'humanitzen en els seus respectius papers, abandonant les aurèoles sobrenaturals, i encetant un canvi de direcció en les seues missions, menys religioses i més fantosiques i màgiques. Es tracta del mateix desplaçament que s'observa en el llibre de cavalleries per a la figura del mag, que, lluny dels orígens demoníacs del Merlí artúric, s'anirà consolidant gradualment, al llarg del segle XVI, com a figura profana i fins i tot festiva, com animador de vetlades cortesanes o d'entrades triomfals.

3. L'atractiu arcaic del meravellós cèltic es transforma, al Renaixement, i abans, en atractiu per l'habilitat dels enginyers mags. Com diu Bognolo (1997: 220), la nau d'Urganda pot ser l'emblema del nou espectacle artificial, on la por es converteix en gaudi i l'inexplicable en admiració per la màquina. Emblema del pas incipient al modern, encarnat també per la figura d'aquesta Urganda que evoluciona des de fada fins a cortesana.

4. Breus sans Pitié és, com insinua el seu nom, un cavaller traïdor, cruel i covard. Ho confirma també la seua menció negativa en *Curial*. La tradició artúrica el presenta com a aferrissat enemic d'Artús i, per tant, no s'entén molt bé com és el seu «company» de presó, i tampoc s'explica bé si el canvi parcial de nom (Breus>Fe) comporta cap sentit al·legòric (Renedo, 2020: 43). Potser, com proposa Hauf (en TLB: 808), per haver sigut responsable del rapt i actual captiveri del rei. Però en aquest cas, hauria d'haver rebut el mateix castic que el seu presoner. Cal atendre, en tot cas, a les matisacions importants que Renedo (2020: 58) hi aporta. Vegeu, d'altra banda, per a una perspectiva comparativa del motiu del tancament de l'heroi en presó, amb d'altres artúrics, Victorin (2004 i 2012).

Pietat, com a les varetes màgiques o vares «de virtut» dels contes tradicionals), la seua visió negativa del món present: «no és negú qui virtuosament ame». Després, com en un majestàtic oracle, respon de manera ben documentada a les preguntes d'un llarg qüestionari que li planteja gairebé sempre l'Emperador (caps. 192-201). Tota aquesta escena es construeix, doncs, a partir de preguntes de caràcter polític o cavalleresc i de les respostes que li dona el rei Artús. La seua documentació prové de fragments literalment presos del *Dotzè del Crestià* d'Eiximenis i també presos de la traducció catalana del *De regimine principum* de Gil de Roma. Com que el qüestionari és absolutament polític, les contestacions fan servir aquestes dues enciclopèdies polítiques, que comptaven entre les més importants de l'època (Hauf, 1990; Renedo, 2020).

Morgana desencanta a l'hipnotitzat Artús amb un anell màgic amb pedreria; i, així, tot acaba en festa i dansa, seguides d'un banquet ofert per Morgana en la seua nau ja desendolada. El emperadors, la filla, Artús, Morgana i Fe-sens-pietat, hi participen, tant en el ball com en el banquet amb què s'acaba la representació (caps. 201-202). És evident que la teatralització implicaria que els servidors de palau es disfressaren de personatges, però implicaria també als cortesans en l'acció teatral, i especialment a l'Emperador, que hi té un gran protagonisme.⁵ Per a Renedo, no hi ha dubte: tot és una representació, creada i dirigida pel mateix Tirant, i protagonitzada, entre altres, per l'Emperador, l'Emperadriu i Carmesina.⁶

A més a més, Morgana no era un personatge de la matèria de Bretanya només conegut pels cortesans cultes i llegidors. Era reconeguda també popularment. En juny de 1426, per exemple, a València, fusters i pintors van alçar «un castell de fusta apellat de la Fada Morgana en lo qual havia V torres» (García Marsilla, 1996-1997: 38).

Morgana i Artús han vingut, probablement —vaig proposar fa anys (Beltran, 1997)—, a conscienciar a Tirant del paper negatiu de la Fortuna vana, associada a la inclinació del vici amorós, en el seguiment del qual l'heroi sembla irremeiablement entossudit. Tirant no farà cas d'eixe avís, si s'ha de jutjar per la seua utilització equívoca del concepte recte i moral d'«Esperança» (tal com l'entén Carmesina, ella sí rectament), que ell desvirtua a la seua conveniència. Amor, Esperança... són conceptes i ingredients importants, que incorporen significants gràfics, com ara la roda de Fortuna, i que volem remarcar des d'un primer moment, perquè hauran de confluïr, com veurem, en el sentit de la «roda de sènia» del vestit de Morgana.⁷

5. Recordem els capítols de l'estada de don Quijote a la casa dels ducs de Barcelona; per exemple, les paraules de Merlí, en *DQ*, II, cap. 35, quan es profetitza el desencantament de Dulcinea, sempre que Sancho patisca 3.300 assots en les seues natges. Tots al palau, des dels ducs fins als servidors, hi eren implicats.

6. Com diu Renedo: «Tirant és, doncs, l'autordel *libretto* i el director d'escena. Qui són els actors de la ficció dramàtica? Martorell tampoc no dona gaires indicacions sobre aquesta qüestió. [...] El públic medieval no és de cap manera passiu i pot, per tant, acabar convertint-se en un actor de la representació. Tirant no hi intervé i es limita a fer d'autor del *libretto* i de director d'escena. Els que sí que hi actuen són l'emperador, l'emperadriu i Carmesina» (2020: 85)

7. De les quatre belles donzelles que s'hi presenten amb Morgana en la sala del palau, a la recerca de notícies sobre el rei Artús —Honor, Castedat, Esperança i Bellesa—, solament parla Esperança i ho de fer per a aclarir que totes elles es veuen condemnades a l'exili per culpa de l'actitud de Fortuna. La seua condemna i la seua croada d'alliberament tenen el mateix culpable i objectiu: l'amor mundà. Fortuna i amor mundà, conjuminats com al *Curial*. Esperança representa possiblement l'anhel ortodox de perfecció en la dona, que s'identifica amb la castedat. Per això Tirant la denunciarà, poc més endavant, en tornar a jugar en el camp de l'amor, com a enemiga. Nascuda cristiana (batejada al riu Jordà, diu Martorell), Esperança coincideix amb Artús quan afirma que el major do que la dama noble en virtuts ha de tenir és vida casta.

2 «Per divisa rodes de sènia»

El passatge sencer on apareix la divisa de les rodes de sènia és el següent:

La reyna [Morgana], lur senyora, ixqué ab gonella de cetí burell, tota trepada e molt ben brodada e molt belles e grosses perles. La roba que's vesí era de domàs vert, tota brodada de orfebreria. E portava per divisa rodes de cènia ab los cadufs tots d'or e foradats al sòl, les cordes eren de fil d'or tirat, smaltades, ab hun mot de grosses perles que deya: *Treball perdut per no conèixer 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 i 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. (cap. 201)⁸

La lectura del text en la traducció castellana proporciona algunes pistes pel que fa a la comprensió dels detalls de la roba (entre claudàtors, l'original català):

La Reyna salió con un brial [«gonella»] de raso burelado [«setí burell»], todo trepado [‘orillado’ o ‘agujereado’] e bordado de muchas e ricas perlas; la sobreropa [«roba»] era de damasco verde, toda bordada de oro e mucha argentería [«brodada d'orfebreria»], e traía por divisa ruedas de anoria [«rodes de sènia»] con los arcaduzes [«cadufs»] 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.

[...] 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).

El cat. «gonella» passa a cast. «brial», un mot que també és català, però que Martorell fa servir com a part superior i que probablement aniria amb «cordonera», com quan apareix en el capítol del fermall de la bella Agnès (cap. 53). El «setí burell», que en cat. podria significar ‘de color fosc’, com ‘de sendra’ (DCVB), en castellà es tradueix literalment com «burelado», amb la qual cosa rebria probablement un altre significat; o bé de gravat (inscrit amb «burí»; cast., «buril»), o bé heràldic (del fr. ant. *burel*): ‘amb franges’ o ‘amb bandes’. «Trepat» es ben traduït com «trepado», en el sentit de ‘rematat’ (com el remat de la vora d'un vestit), tot i que també podia haver sigut ‘foradat’, trepat (cast., ‘taladrado’). La «roba» és traduïda com a «sobreropa» (és a dir, «manto», com apareix sovint al *Tirant*) i l'«orfebreria» es trasllada com «argenteria». Les «rodes de cènia [sènia]» passen correctament a «ruedas de anoria» i els «cadufs» són ben traduïts com «arcaduzes», amb el mateix ètim. El «caduf» és «cada un dels recipients de terra, de metall o de fusta, amples de boca i amb un foradet en el sòl, que van lligats a la corda o cadena de la sènia i serveixen per treure l'aigua i abocar-la per regar; cast. *arcaduz, canjilón*» (DCVB). Com que cada «caduf» o «catúfol» és un recipient o caixó muntat sobre una corretja o cadena, Martorell els reporta, efectivament, rodant sobre «cordes de fil d'or tirat, smaltades». L'«or tirat» és «or molt estirat, reduït a fils molt prims» (DCVB) i Martorell fa servir l'adjectiu

8. Seguisc sempre *Tirant lo Blanc*, ed. Albert Hauf (2005).

en almenys una altra descripció de la novel·la, quan parla del «brocat carmesí de fils d'or tirat» (cap. 44). No sabem com aniria disposat el mot, en la imaginació de Martorell (o en un dibuix prèviament vist): o bé entre el dibuix, o bé en una filactèria, a un costat, a dalt o a baix.

Aquest mot de grosses perles que acompanya el dibuix de la sènia, i que diu «*Treball perdut per no conèixer la falta*», resulta ben fosc, i no sabem si relacionar-ho d'alguna manera amb l'expressió, encara viva, de «fer catúfols», atribuïda sempre a les persones velles, en el sentit de «fer rareses, fer coses de criatures». I és que Morgana i el seu germà es comporten d'una manera certament molt estranya i estrofolària, com pertoca a la preparació de la representació teatral que escenifiquen. La divisa de la sènia amb cadúfols foradats al sòl insinua un esforç inútil, un «treball perdut», com diu el mot. La imatge, associada al concepte del «treball perdut» o inútil, pot recordar, per exemple, ja que es parla de transvasament d'aigua, la famosa llegenda o *similitudo* del nen que va trobar Agustí d'Hipona, i que intentava buidar tota l'aigua de l'oceà amb una petxina en un petit forat (treball tan inútil com el de tractar de resoldre el misteri de la Trinitat, com pretenia el sant). La set no satisfeta, a continuació, es podria relacionar precisament amb la ineficàcia de l'enginy de sènia, si té els cadufs o poals foradats per davall, com comenta Hauf (en Martorell, 2005: 824). Tanmateix, n'hi ha molt més, com veurem, pel que fa als significats i les implicacions d'aquest dibuix.

Respecte a les paraules críptiques de Morgana són traducció literal, com va detectar Pujol (1999: 191), de dues frases preses, una rere l'altra, del *Filocolo* (IV, 33, 3 i 34, 5) de Boccaccio: «Gran cosa è l'aver una sete sostenuta, e poi pervenir alla fontana e non bere per lasciare bere altrui», i «Fu adunque più liberali il cavaliere, che il suo onore concedea». Però no resta clar a quin cavaller liberal s'adreça Morgana, si a l'Emperador, a Artús o a Tirant (Renedo, 2020).

Cal remarcar que el tema de la divisa de «rodes de cènia ab los cadufs» que porta el vestit de Morgana és molt possiblement el primer testimoni d'un motiu que tindrà continuïtat i un notable èxit fins al segle XVII: el dibuix de la sènia amb els seus catúfols, associat al concepte de l'esperança (buida o plena). No cal insistir en les connotacions del color del «manto» o «roba» de Morgana, de domàs verd, relacionat amb l'«Esperança», una de les donzelles que acompanyen Morgana, com hem comentat. Com assenyalava Rico (1990a: 219), per a Paolo Giovio, al *Dialogo dell'impresa militari et amorose* (1574), l'empresa de la sènia i el catúfols no sols era «bellíssima», sinó «forse única tra quant' altre en sono uscite non solo in Spagna ma d'altronde» (Fig. 1).



Fig. 1. Divisa de Diego de Mendoza. Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorse*, Lyon, Guglielmo Rouillio, 1574, p. 34.⁹

La imatge o dibuix de la roda ens remet, a més, a d'altres figuracions, com ara la roda del martiri de Santa Caterina (els ganivets en punta de la qual poden semblar catúfols en alguna il·lustració), la roda del timó de vaixell, la roda de la Fortuna o les rodes de filatura per a tòrcer el fil i enrotllar-lo en el fus.

Tanmateix, hem de tractar d'anar, és clar, més prop del món cavalleresc. En una de les il·lustracions més conegudes de *Le Livre des tournois du Roi René* [René d'Anjou], enmig d'una «mêlée» de cavallers que fan la parada dins un camp clos, preparats per a un torneig o unes justes, duen com a cimera, damunt l'elm, caps de gossos i altres animals, cistelles de plantes, un peu amb una cama, etc., trobem en la part inferior, a la dreta, un cavaller que duu com a cimera una roda que podem identificar com a roda de sènia (Beltran, 2007).

Si tornem la mirada a les descripcions que ens ofereix la literatura, en el *Cancionero general* (València, 1511) trobem dues divises de sènia. La primera és la cèlebre cimera de Jorge Manrique. Si Morgana trau com a divisa la «sènia ab los cadufs», el gran poeta castellà «sacó por cimera una añoria con sus alcaduces llenos» que deia: «[Aqu]estos y mis enojos, / tienen esta condición: / que suben del corazón / las lágrimas a los ojos».¹⁰ Una altra, del Comte d'Haro, anava acompanyada del mot: «Los llenos de males, míos, / D'esperanza los vazíos».¹¹

En la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, el presoner Leriano fa una petita al·legoria (dins de la macro-al·legoria de la presó) amb el menjar, i diu:

la mesa negra que para comer me ponen es la Firmeza con que como y pienso y duermo, en la qual siempre están los manjares tristes de mis contemplançiones; los tres solícitos servidores que me servían son llamados Mal y Pena y Dolor: el uno trae la cuita con que coma y el otro trae la desesperança en que viene el manjar y el otro trae la tribulaci3n, y con ella, para que beva, trae el agua del corazón a los ojos y de los ojos a la boca. (San Pedro, 1995: 11)¹²

9. Vegeu Riveiro González y López Poza (2023), en SYMBOLA.

10. 11CG; González Cuenca (2005: núm. 516); Macpherson (1998: núm. 36).

11. 11CG; González Cuenca (2005: núm. 504); Macpherson (1998: núm. 24). Comentades, amb l'aportació afegida d'altres posteriors, en Beltran (2006, 2007 i 2009).

12. Vegeu, per a aquest motiu en *Cárcel de amor*, Casas Rigall (2013).

L'expressió que «[Dolor] trae el agua [de la tribulación] del corazón a los ojos» recull, gairebé literalment, els versos de la invenció de Jorge Manrique: «que suben del corazón / las lágrimas a los ojos».

I en *La Celestina*, a l'acte ix, quan Celestina fa memòria dels seus bons temps de joventut, al·ludeix als «alcaduces, unos llenos, otros vazíos» de la mateixa roda de Fortuna:

Mundo es, passe, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vazíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanças. No puedo dezir sin lágrimas la mucha honrra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha, poco a poco ha venido en disminución. (Rojas, 2000: 234)

La imatge poètica associa la cadència i moviments rotatoris de la sènia, tan sensorials com harmoniosos, als sentiments del cor amant, que es liquen en el seu ascens i que es desborden com a llàgrimes. El cor és un pou profund i insondable del qual només una maquinària forta (la de l'amor) pot extraure afectes. En el cas de Celestina, la màquina subtil i poderosa de l'amor seria substituïda per la no menys complexa de la memòria.

Rico (1990b) va aportar unes interessants i cronològicament últimes —que coneguem— versions del símil poètic, que apareixen en l'*Arcadia* de Lope de Vega. Lope amb molta probabilitat parteix del poema del Comte d'Haro, quan compona la seua cançó *Al pasar del arroyo*: «Ya es noria mi pensamiento, / mas tales vasos alcanza; / los vacíos, de esperanza, / y los llenos, de tormento». Y en la mateixa *Arcadia*, en una desfilada de pastors, on cadascun porta una lletra o invenció: «...llegó una barca en forma de ballena [...]. En la boca venía asentado Cloridón [...] y la letra, que decía así, aprovechándose del mismo nombre de la ballena: “[Ballena / Va llena] *De tormento, y vacía de contento*”».

Textos (lemes) i imatges (símbols) es combinen perfectament i gairebé insòlitàment en els dibuixos que ens proporciona un altre cançoner castellà una mica posterior, que tenim la fortuna de conèixer i veure analitzat, gràcies a les perquisicions diligents de López Poza (2020), que el va traure a la llum (Fig. 2). Es tracta d'un manuscrit francès fins ara inèdit, que va pertànyer al duc Charles III de Croÿ, militar que va lluitar a Flandes al servici de Felip II (1560-1612). El manuscrit arreplega fins a vint invencions hispàniques, amb els seus dibuixos corresponents.

La de la sènia fa servir el lema que acabem de transcriure del Conde de Haro («Los llenos de males míos...»), però el manuscrit aporta també, per primera vegada, un dibuix que, si tenim present el realisme de les altres divises que ens ofereix, confirma plenament que la idea que tenim d'una sènia actualment no és gaire diferent de la que podien tenir els cavallers, les dames i els lectors o espectadors als segles xv, xvi o xvii.



Fig. 2. Ms. de Charles de Crotoy (apud López Poza, 2020)

D'altra banda, els «cadufs» foradats de la sènia de Morgana al *Tirant* no són els únics recipients foradats que podien anar dibuixats en una divisa literària. En la *Parte Cuarta del Florisel de Niquea* es produeix un joc icònic i lingüístic, que detecten i estudien perfectament Coduras (2014-2015: 245) i Flores (2019: 72), relacionat amb un altre recipient foradat d'ús comú (però també objecte refinat i luxós), una «almarraxa» o «almarraza», és a dir, cat. «almorratxa» (o «morratxa», 'cànter de vidre') o, més comú avui, «marraixa» (o «morraixa»), que es un recipient de terrissa ('càntir'; cast., 'botijo') o de vidre (cast., 'damajuana'). Argentaria, en aquest llibre de cavalleries escrit pel prolífic Feliciano de Silva, entrega al seu enamorat, el Caballero Constantino (Rogel), unes armes «pobladas de almarraxas de oro, y en el escudo de la mesma color con una almarraxa en medio d'él con unas letras de oro en torno griegas y bien talladas, que dezían: "Aquesta en el nombre muestra / la obra qu'es toda vuestra"» (cap. 29, fol. 33r). L'emblema amb «almarraxas de oro», és a dir, amb recipients foradats, com els cadufs de Morgana, podia al·ludir, en aquest cas, al nom de l'amada, Argentaria. però també («Aquesta en el nombre muestra / la obra qu'es toda vuestra»), a l'obra que Argentaria havia fet en Rogel, o siga, al fet que tinguera, per causa d'ella, l'anima esquinçada, l'«alma rajada».

L'antecedent d'aquesta divisa, com detecta Flores (2019: 73), es troba en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* (1435), del mateix Feliciano de Silva: «¡Ay, mi señora, que con esta agua lançada en mi rostro con las almarraxas de mis ojos, con su virtud en los grandes desmayos de mi corazón me torna el alma y me cobra los sentidos y de todo punto sostiene la vida que no acabe!» (cap. LIII). Els ulls, que destil·len llàgrimes, s'associen a les marraixes, que destil·len aigua. L'aigua dels ulls/marraixes es símptoma de dolor, però alhora, paradoxalment, també neteja els laments.¹³

13. Flores (2019: 292-295) n'inclou altres mencions a les «almarraxas». Vegeu també Beltran (2009) i Casas Rigall (2013). Per a les divises en teles de llibres de cavalleries són imprescindibles els treballs de Marín Pina (2019, 2021).

3 El rodet o «rodizio», divisa d'Alfons V de Portugal

La divisa portuguesa del «rodizio» o rodet, que examinarem tot seguit, comparteix molts aspectes referencials i figuratius amb la de la sènia que porta Morgana al *Tirant*.¹⁴ Podríem fins i tot postular que es tracta en certa mesura de dues variants del mateix concepte d'invençió. Tanmateix, jo no l'he vista mencionada mai en relació amb la novel·la cavalleresca de Joanot Martorell.



Fig. 3. Divisa del rodet o del rei Alfons V de Portugal, en Rui de Pina, *Cronica de D. Afonso V*, fol. 46r¹⁵

El dibuix de la divisa del rei Alfons V de Portugal (1432-1481), el rodet (o roda dentada), té moltes similituds amb la roda de sènia de la germana d'Artús. El rodet (port. «rodizio»; cast., «rodezo») és la peça cilíndrica horitzontal del molí que roda impulsada per l'aigua que colpeja els seus àleps. Els àleps són cada un dels caixonets o paletes còncaues que, com els cadúfols de la sènia vertical, van arrenjerats en tota la circumferència i als quals dona impuls l'aigua per fer giravoltar la roda i la mola. Fins a cert punt, sènia i rodet són complementaris, perquè mentre que «la peça principal de la sènia és la *roda*, gran anell de fusta reforçat amb uns creuers», amb *cadúfols* o *calaixons* per extraure l'aigua, el *rodet* «és una roda dentada de fusta, que volta en sentit horitzontal», com explica perfectament, en una llarga entrada, el *DCVB*.¹⁶

14. Tot i que era una divisa localitzada i descrita anteriorment, la descobrim gràcies als estudis complementaris de López Poza (2019, 2024), qui reinterpreta el sentit que sempre se li havia donat al mot de la divisa, *Jamais*, i en proposa un altre, diferent i sens dubtes més correcte: *Alá mais*.

15. Vegeu López Poza (2023), en *SYMBOLA*.

16. *DCVB*, s.v. *sènia* o *sínia*: «En el País Valencià la paret de la sínia és més rudimentària, reduïda generalment a les dues robustes columnes posteriors, sense la baraneta baixa que en les sínies baleàriques defensa per davant i pels costats la boca del senial. La part posterior i més alta de la paret de la sínia té aquests noms: *pilars* (Peníscola), *matxos* (Polinyà de Xúquer), *columnes* (Guardamar i Sencelles), *merlet* i *capmerlet* (Eiv.). Damunt les dues columnes descansen els extrems d'una jàssera horitzontal, que enmig té un forat per on passa l'arbre del rodet, i serveix per a assegurar la posició vertical del mateix arbre [...]. L'eix

Fins a l'estudi de Sagrario López Poza (2019) s'havien exposat variades interpretacions sobre el sentit d'aquesta divisa, moltes absurdes. Però la professora galega va desxifrar la lliçó completa i palesa del lema, que es pot apreciar escrit en l'eix del rodet de la divisa que apareix en el fol. 46r. del manuscrit de la *Crònica de D. Alfonso V* de Rui de Pina, conservat en la Torre do Tombo (Fig. 3). El rei Alfons V de Portugal expressava així, en aquesta crònica i en moltes altres expressions figuratives, amb aquest lema integrat, el sentit de la seua divisa, que se substanciaria en el seu afany expansionista: «ALÁ MAIS» (Fig. 4). López Poza en dona una interpretació, diferent a la tradicional («JAMAIS»), en què per primera vegada encaixa el sentit de la *pictura* i el mot o lema com un conjunt coherent, tal com la retòrica compositiva de les divises exigia.¹⁷

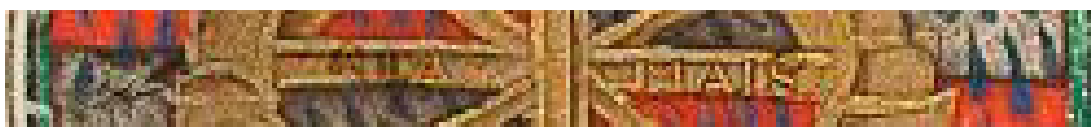


Fig. 4. ALÁ MAIS. Detall de l'eix del rodet o «rodizio» en el dibuix de la *Crònica* de Rui de Pina (Fig. 3)

El rodet, com a roda hidràulica i dentada, únic tipus de motor conegut en el seu temps, que gira a gran velocitat impulsat, com hem dit, per l'aigua que colpeja els seus àleps, seria metàfora del propi rei que es posa com a meta arribar «ALÁ MAIS» (més enllà) en les seues conquestes per al regne de Portugal i en la seua empresa evangelitzadora, recolzada pel papat, que començava pels territoris d'Àfrica.

Potser poguera haver-hi també, en la divisa del rodet, alguna intenció de relacionar el nom del rei (*Al-fons*) amb la paraula llatina *fons* (en el sentit d'ullal o brollador), per tal de manifestar que el monarca n'era causa o principi actiu (*fons*), d'aquell impuls imparable (el del rodet), i en el seu cas d'aconseguir territoris, dignitats i fama, aspirant sempre a arribar «més enllà» en els seus propòsits (Fig. 5).



Fig. 5. Esquinçall o guió d'estendard reial, amb la divisa del rodet o «rodizio» d'Alfons V de Portugal. Fragment del tapís *Cerco de Arcila*. Museu Col·legiata de Pastrana.¹⁸

vertical del rodet s'anomena *arbre*; el *rodet* és una roda dentada de fusta, que volta en sentit horitzontal. Coneixem tres tipus diferents de rodets... ». L'entrada està tretada de l'article que el *Butlletí de Dialectologia Catalana* publicava al tom xxiv, el 1936, quan encara aquestes màquines hidràuliques es podien veure en plena activitat.

17. Em base en el treball inicial de López Poza (2019), actualitzat en la pàgina de SYMBOLA (López Poza, 2023). Tot el material gràfic d'aquest apartat sobre la divisa del rodet prové d'aquesta base de dades.

18. Vegeu López Poza (2023), en SYMBOLA.

El rei Alfons V de Portugal va intensificar la política de conquesta al Magreb (per aquest motiu és conegut com Alfons l'Africà), aconseguint les places d'Alcàzars (1458), Tànger i Arcila (1471), entre altres. Les seues accions com a croat catòlic assoliren de diversos papes importants prerrogatives per a Portugal, mitjançant diverses butlles que autoritzaven el rei a fer la guerra als infidels, poder-los esclavitzar, conquerir les seues terres, així com garantir la propietat i el comerç exclusius dels indrets conquistats.¹⁹

Pel que fa al *Tirant lo Blanc*, Alfons V de Portugal era el germà gran de Ferrando, que consta com a receptor de la lletra dedicatòria que encapçala la novel·la: «comença la lletra del present llibre appellat *Tirant lo Blanch*, dirigida por mossén Joanot Martorell, cavaller, al sereníssimo príncep don Ferrando de Portugal» (Martorell, 2005: 61). Una línia després de l'epígraf que l'encapçala, Martorell s'adreça a aquest «don Ferrando de Portugal» com a: «Molt excel·lent, virtuós e gloriós príncep, rey expectant...». I al final de la dedicatòria torna a esmentar-lo, vinculat a l'escriptura de l'obra: «yo, Johanot Martorell, cavaller, sols vull portar lo càrrech, e no altri ab mi, com per mi sols sia stada ventilada a servey del molt il·lustre príncep e senyor rey spectant don Ferrando de Portugual [*sic*] la present obra...» (Martorell, 2005: 62). Aquest «rey spectant» ha permès i permet tota mena d'especulacions.

L'infant Ferran de Portugal (1433-1470), duc de Viseu i de Beja, i conestable de Portugal (entre 1466 i 1470), va ser el segon fill home del rei Eduard o Duarte I de Portugal (1391-1438) i d'Elionor d'Aragó (1402-1445), filla de Ferran I d'Aragó (Ferran d'Antequera). Com a germà menor del futur Alfons V de Portugal, Ferran va arribar a ser nomenat rei «nominalment» (quan era encara un nen, i pel perill de mort, durant la pesta, del germà major), però mai no va exercir com a rei. Aquest poc usual sintagma, «rey expectant» (successor o hereu de corona reial), que es fa servir com a epítet per a «don Ferrando», només es va poder aplicar a la corona portuguesa entre 1438 i 1451, és a dir, entre la mort del seu pare (1438) i la data en què el primogènit i hereu, el seu germà Alfons, va tenir descendència (1451). En aquest any va nàixer un primer Joan, que va morir al poc de nàixer; van continuar Joana i un segon fill mascle, Joan, futur rei Joan II, qui va nàixer el 1455. Tenint en compte aquells anys i els anys en què es va escriure l'obra, Martorell no podia estar referint-se, doncs, a Ferran («don Ferrando») com a «rey expectant» de la corona portuguesa.

«Don Ferrando de Portugal» va ser cosí germà del conestable Pere de Portugal (1429-1466), que havia estat nomenat rei d'Aragó per la Generalitat de Catalunya, en oposició a Joan II d'Aragó, quan va esclatar la guerra civil catalana, que va enfrontar durant onze anys (1461-1472) el govern civil amb aquest darrer monarca. L'empresonament il·legal del príncep Carles de Viana (1421-1461), fill desheretat de Joan II, el febrer de 1461, va ser tot just el detonant de la revolució d'aquell mateix mes, que obligaria el rei a capitular. Però Carles de Viana va morir el setembre d'aquell mateix any, sota la sospita generalitzada d'haver estat enverinat. En plena guerra civil, Pere de Portugal va estar a

19. En 1475, viudo de la seua primera esposa, Alfons V es casa amb la seua neboda Juana (coneguda a Castella com la Beltraneja) i va haver de defensar els seus drets a la corona de Castella, a la mort del pare de Joana, Enric IV, enfront d'Isabel la Catòlica. Va ser derrotat en la batalla de Bou per les tropes castellanques. Va aconseguir amb el Tractat d'Alcaçovas (Toledo, 1479-1480) que els punts essencials de la posició portuguesa quedaren legitimats. Uns mesos abans de morir, va abdicar en el seu fill, João II, i es va retirar. Quan tenia 27 anys va fundar l'Orde de l'Espasa, integrada per 27 cavallers, prenent com a insígnia una torre, en el cim de la qual sobreixia una espasa, com «la torre de Babilònia tota d'argent, ficada una espasa dins la torre», que apareix com a divisa estranya d'un cavaller al *Tirant* (cap. 132).

Catalunya, doncs, entre 1464 i 1466 (any de la seua mort), sent anomenat Pere IV i «rei dels catalans». I al seu costat, durant quasi tot aquest temps, trobem el seu cosí Ferran de Portugal. Aquest podria ser considerat, doncs, com el parent més proper del conestable Pedro de Portugal, el «rey expectant» de la dedicatòria. Aquesta proposta, tanmateix, no deixa de tenir els seu inconvenients, començant pel nul interès mostrat per Ferran per aquesta corona, com va reconèixer el mateix Riquer, i han posat de manifest altres estudiosos, com ara Hauf (2005) i V. Beltran (2012). Amb aquesta insistència en Portugal, el sintagma «rey spectant», com proposa V. Beltran, potser no s'hauria d'entendre com «expectant de la corona d'Aragó», donat que l'infant portuguès tenia poc o nul interès per Catalunya o la corona d'Aragó. El sentit havia de ser molt més ampli: *rex bellator*, compromès en la conquesta del nord d'Àfrica, estratègicament necessària per a recuperar Terra Santa i Constantinoble.²⁰



Fig. 6. Divisa del rodet o «rodizio» d'Alfons V de Portugal, en pedra col·locada al costat de la porta occidental de l'Església del Convent de Santo António de Varatojo (Portugal).



Fig. 7. Divisa del rodet o «rodizio» d'Alfons V de Portugal pintada al sostre del claustre del Convent de Santo António de Varatojo (Portugal).

20. L'infant portuguès, Ferran, seguia les petges del seu oncle homònim, considerat un vertader sant, l'infant Ferran de Portugal (1402-1443), conegut efectivament com el Sant Príncep. Hem d'estar d'acord amb Vicenç Beltran que no té sentit forçar un «rey expectant» de la corona d'Aragó i té, en canvi, tot el sentit relacionar les peripècies de Tirant amb la voluntat de croada expansionista nord-africana dels reis de la corona portuguesa, i en concret del dos Ferrans, l'infant Sant i el nebot homònim que va tractar d'emular-lo (V. Beltran, 2012).

Tornant a Morgana, no pot ser casual ni anecdòtica, com déiem, l'aparició d'una divisa tan peculiar i original com la de la sènia brodada —l·ligada, a més, a les paraules profètiques d'Artús i al color de l'esperança, com el nom de la donzella de Morgana, «Esperança»—, al vestit de domàs verd, en un capítol ple de simbolisme messiànic i mot ben treballat pel que fa a les fonts (Renedo, 2020).

El rodet, divisa d'Alfons V de Portugal, herència comuna de tota la casa d'Avis, té moltes similituds iconogràfiques amb la roda de sènia, com podem comprovar en la crònica de Rui de Pina (Figs. 3 i 4), en el tapís del *Cerco de Arcila* (Fig. 5) i en els testimonis que es conserven a l'exterior i a l'interior del Convent de Santo António de Varatojo (Portugal) (Figs. 6 i 7). De fet, n'és un complement, en molts mecanismes hidràulics, de la sènia. Si el rei Alfonso V de Portugal es va posar com a meta arribar «ALÁ MAIS» ('més enllà'), com deia el seu lema, en les conquestes per al regne i en la tasca evangelitzadora, el desig de Morgana, tot just abans d'encetar Tirant la dècada d'empreses africanes, podia perfectament simbolitzar una esperança per al futur de l'heroi, carregada de valor ideològic. Tanmateix, continua sent un misteri el paper que podia haver jugat, en aquesta seqüència de símbols marcats, l'homònim del rei portugués, és a dir, Alfons V, el rei d'Aragó. El silenci de Martorell respecte al rei Magnànim, en aquest i en qualsevol altre aspecte, amb excepció potser de l'ús de la divisa del mill per part de Tirant, és un silenci cridaner.

Els emblemes del reis portuguesos —*Tant ya serey* ('Seré leial') (Duarte), *Desir* («don Pedro» o Pere de Coïmbra, pare de Pere de Portugal), *Tan que je vive* (Isabel de Borgonya), *Jamais* o *Alá mais* (Alfons V de Portugal) i *Paine pour joie* de Pere de Portugal— són expressions tan vagues, enigmàtiques i susceptibles de diverses interpretacions, com aconsellaven que havien de ser les bones divises i com era sens dubte el principal lema del rei Magnànim (*Seguidores vencen*). La cohesió de les imatges de «rodes», en uns i altres, és igualment colpidora: hem vist el «rodizio» o rodet de sènia d'Alfons V de Portugal; però el seu pare, el rei Duarte, ja havia manat representar la imatge de santa Caterina d'Alexandria amb la roda en algunes obres d'ús personal, i aquesta roda es mantindria, juntament amb la divisa *Paine pour joie*, en espais predilectes del monarca i del seu fill Pere, com la Capella Reial de Barcelona. A la predel·la esquerra del *Retaule del Conestable* de Jaume Huguet (1464), que es conserva també al Palau Reial Major, Caterina d'Alexandria apareix amb els seus atributs habituals, entre els quals la roda dentada, instrument del seu martiri. El terra de la peça de la predel·la està enrajolat, aportant perspectiva a l'escena, i porta escrit *Paine pour Joie*, el lema del Conestable, que es trobava a les llindes d'algunes finestres del mateix Palau (Fig. 8).²¹

21. Vegeu Molina Figueras (2020: 30-31) y López Poza (2021), en SYMBOLA.



Fig. 8. Bloc de pedra que va servir de llinda d'una finestra del Palau Reial Major de Barcelona. Es conserva al pati del Palau del Lloctinent, adjunt al Palau Reial (avui Arxiu de la Corona d'Aragó).

Tenim les principals divises del Magnànim (mill, Siti Perillós, llibre obert) dibuixades en les orles d'alguns dels més importants manuscrits de la seua Biblioteca, i tenim el rodet del seu cosí Alfons de Portugal igualment dibuixat en el manuscrit de la *Crònica de D. Alfonso V* de Rui de Pina (i segurament hi era en altres llibres). Doncs bé, veurem igualment inscrites dues vegades les paraules *Paine pour joie* en una roda de la Fortuna que sosté la figura d'una reina amb els ulls embenats, enmig d'una decoració florida, al frontispici d'un manuscrit de la *Tragedia de la insigne reina D. Isabel*, que es conserva en la Universitat de Harvard, una peça literària que Pere de Portugal va escriure entre 1456 i 1457 (Fig. 9). La imatge al·ludia amb tota probabilitat, com el mateix text, a la mort prematura, molt jove, de la germana de l'autor. Però la imatge de la roda de la Fortuna, sumada al lema de la divisa, tradueixen, més que una experiència autobiogràfica, un sentit moralitzador estoic, fruit de conviccions personals i lectures clàssiques (Sèneca, Boeci), i matisat per l'esperit cavalleresc.²²

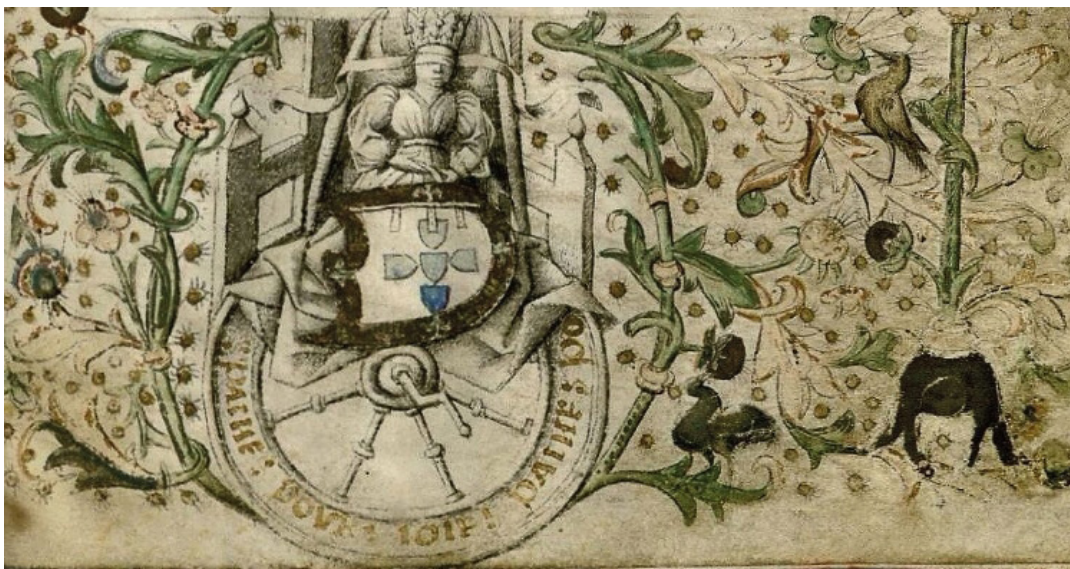


Fig. 9. Detall del fol 1r de la *Tragedia de la insigne reina D. Isabel*, ms. Span 38 de Houghton Library, en Harvard. Harvard Map Collection, Harvard Library.

22. Vegeu Montero (2014 i 2022) i Molina Figueras (2020: 32-33).

A hores d'ara, no trobe una dibuix més proper per a la roda de sènia del vestit de Morgana que aquest de la *Tragedia*, que combina, amb un lema encriptat, dona i Fortuna, pena (*paine*) o nostàlgia amb alegria (*joie*) i esperança. És clar que no és una roda de sènia, com la de Morgana: és una roda (amb aparença de timó) de Fortuna.

Totes aquestes rodes —o rodets— portugueses de patiment (Caterina), timons de navegació i Fortuna, o símbols d'estoïcisme (*Paine pour joie*) i expansió (*Alá mais*) revelen, a més de comportaments i sensibilitats semblants als de la majoria de nobles i reis europeus del seu temps, una relació expressiva molt particular, més propera a la que contenien les divises dels reis d'Aragó, i en concret les del rei Magnànim: el mill del més generós, el Siti Perillós del més valent o el llibre obert del més savi.

La misteriosa roda de sènia del vestit de Morgana —una sibil·la que s'expressa amb paraules tan críptiques com els significats de la seua divisa—, a més de presentar-la com a personatge enigmàtic, sorgida de les boires bretones per a rescatar els missatges messiànics del seu germà Artús, podria haver pretés concentrar o remarcar una vinculació especial entre les cases reials de Portugal i Aragó: el desig d'un encaix fort i irreductible, com el de la sènia i el rodet, entre famílies amb molts projectes i ambicions en comú.

Només hem tractat d'identificar, amb el repàs de tots aquests motius, algunes tessel·les del gran i complex mosaic que configuren en la novel·la les possibles referències amagades a personatges històrics de la reialesa. Al capdavall, molts dels reis i prínceps portuguesos també van ser, com el nostre rei Magnànim, i com el nostre Tirant, cavallers cortesos, religiosos, ambiciosos, navegants i conqueridors.

Bibliografia

- BELTRAN, Rafael (1997): «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en *The Medieval Mind. Studies in Honour of Alan Deyrmond*, eds. Ian Macpherson i Ralph Penny, Londres, Tamesis, pp. 21-47.
- BELTRAN, Rafael (2006), «*Tirant lo Blanc*» de Joanot Martorell, Madrid, Síntesis.
- BELTRAN, Rafael (2007), «Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua; eds. Ana C. Bueno, Patricia Esteban i Karla Xiomara Luna, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 59-94.
- BELTRAN, Rafael (2009), «Lágrimas de Celestina suben del corazón a los ojos: imágenes poéticas en la “memoria del buen tiempo”», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph Snow i Roger Wright, Liverpool, Liverpool Univ. Press, pp. 159-169.
- BELTRAN I PEPIÓ, Vicenç (2012), «*Don Ferrando*», rei «spectant». *La connexió portuguesa del «Tirant»*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- BOGNOLO, Anna (1997), *La finzione rinnovata (Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo)*, Pisa, ETS.
- CASAS RIGALL, Juan (2013), «Invenciones cancioneriles y tradición emblemática: de la sutileza cuatrocentista a la agudeza áurea», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, eds. Rodrigo Cacho Casal i Anne Holloway, Londres, Tamesis, pp. 98-99.
- CODURAS BRUNA, Maria (2014-2015), «Onomástica y emblemática caballerescas», *Emblemata*, 20-21, pp. 231-261.
- FLORES, Andrea (2019), *Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*. Tesis doctoral, México, UAM – Universidad Iztapalapa.
- FLORES, Andrea (2022), «De telas, flores y huesos. La indumentaria de los personajes marginales en el *Policisne de Boecia*», *Historias fingidas*, 10, pp. 281-317.
- GARCÍA MARSILLA, José Vicente (1996-1997), «El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso V el Magnánimo», *Ars Longa*, 7-8, pp. 33-47.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (2005), Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Madrid, Castalia, 5 vols.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2019), «La divisa o empresa de Alfonso V *el Africano*, rey de Portugal: nueva lectura e interpretación», *Janus*, 8 pp. 47-74.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2020), «Divisas ocasionales o invenciones españolas en un cancionero manuscrito de Charles III de Croÿ», *Hipogrifo*, 8/1, pp 453-469.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2021), «Divisa de Pedro de Avis y Aragón, conde de Barcelona: PAINE POUR JOIE», en *Symbola: divisas o empresas históricas*. - BIDISO (*Biblioteca Digital Siglo de Oro*), A Coruña (España) [en línea]. Publicación: 13-11-

2017. Actualización: 08-04-2021. [Consulta: 20-10-2024]. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/179>>
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2023), «Divisa de Alfonso V de Portugal: ALÁ MAIS», en *Symbola: divisas o empresas históricas*. - BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), A Coruña (España) [en línea]. Publicación: 04-05-2019. Actualización: 06-06-2023. [Consulta: 20-10-2024] <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/283>> [Consulta: 20-10-2024]
- MACPHERSON, Ian (1998), *The «invenciones y letras» of the «Cancionero general»*, 'PMHRS', 9, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, Univ. of London.
- MARÍN PINA, Mari Carmen (2019), «Divisas con letra para una justa en el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea», *Janus*, 8, pp. 75-112.
- MARÍN PINA, Mari Carmen (2021), «Telas literatas. Epigrafía textil en los libros de caballerías españoles», *Historias fingidas*, 9, pp. 5-58.
- MARTORELL, Joanot (Martí Joan de Galba) (2005), *Tirant lo Blanch*, ed. Albert Hauf, València, Tirant lo Blanch.
- MOLINA FIGUERAS, Joan (2020), «*Paine pour joie*. La divisa de Pere de Portugal, un príncep de la tardana Edat Mitjana», *Caplletra*, 15-42.
- MONTERO MORENO, Ana M. (2014), «“¿Durmiendo con el enemigo?”: La reina Isabel de Portugal en la obra literaria de su hermano Don Pedro, condestable de Portugal. ficción e historia», *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 4, pp. 173-198.
- MONTERO MORENO, Ana M. (2022), *De la literatura amorosa a la ética política: la obra de Don Pedro de Portugal (1429-146)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- PUJOL, Josep (2002), *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes – PAM.
- RENEDO PUIG, Xavier (2020), «La ficció teatral del Rei Artús (*Tirant lo Blanc*, 189-202)», *Romance Philology*, 74/1, pp. 37-92.
- VICTORIN, Patricia (2004), «Psittacisme et captivité dans le *Chevalier du papégaou* et *Tirant le Blanc*», en *Du roman courtois au roman baroque*, eds. Emmanuel Bury i Francine Mora, París, Les Belles Lettres, pp. 135-159.
- VICTORIN, Patricia (2012), «Remarques sur le motif de la mise en cage dans le roman arthurien tardif en Europe (*Tirant le Blanc*, le *Conte du Papégaou*, la *Tavola Ritonda*)», en *Réalités, Images, Ecritures de la prison au Moyen Âge*, eds. Jean-Marie Fritz i Silvère Ménégaldo, Dijon, Univ. de Dijon, pp. 59-75.
- RICO, Francisco (1990a), «Un penacho de penas: sobre tres invenciones del *Cancionero general*», en su *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo xv*, Barcelona, Crítica, pp. 189-230.
- RICO, Francisco (1990b) «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», en su *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, pp. 169-87.
- RIQUER, Martí de (1990), *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema.
- RIQUER, Martí de (1992), «*Tirant lo Blanch*», *novela de historia y de ficción*, Barcelona, Sirmio.

RIVEIRO GONZÁLEZ, Irene; López Poza, Sagrario (2023), «Divisa de Diego Hurtado de Mendoza: LOS LLENOS, DE DOLOR / Y LOS VACÍOS, DE ESPERANZA», en *Symbola: divisas o empresas históricas*. - BIDISO (*Biblioteca Digital Siglo de Oro*), A Coruña (España) [en línea]. Publicación: 09-03-2022. Actualización: 07-01-2023. [Consulta: 20-10-2024]. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/420>>

ROJAS, Fernando de (y "antiguo autor") (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica.

SAN PEDRO, Diego de (1995), *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica.