



La ficció sentimental catalana de la segona meitat del s. XV

Gemma Pellisa Prades

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

La ficció sentimental catalana de la segona meitat del s. XV

GEMMA PELLISA PRADES

TESI DOCTORAL

dirigida per la Dra. Lola Badia Pàmies

ESTUDIS AVANÇATS EN LLENGUA I LITERATURA CATALANES

Departament de Filologia Catalana

Universitat de Barcelona

Barcelona, juliol de 2013

A la meua familia i a Jordi

«E legint, vosaltres no trobarets faules gregues ornades de moltes falcies, ne troyanes batalles sutzes per molta sanch, mas amoroses flames estimulades de molts desigs».

Traducció catalana de la *Fiammetta* de Boccaccio.

Annicchiarico (1983-1987: 57).

AGRAÏMENTS*

Quan miro enrere m'adono de com n'és de difícil resseguir els passos que m'han dut a escriure aquesta tesi. Segons com, em sembla que sempre m'havia atret la idea de fer recerca sobre algun aspecte desconegut de la literatura medieval, però altres vegades penso que les persones que m'han envoltat i les decisions que he pres són les que han marcat el camí i que si canviés alguna de les circumstàncies que l'han fet possible la destinació no hauria estat la mateixa. Ni tan sols sé com es van gestar el neguit i la curiositat per la descoberta, possiblement en un despatx del soterrani de Matemàtiques, tot observant l'entusiasme de la Vanessa i el Natxo per les seues investigacions sobre sociolingüística, sota la direcció d'en Xavier Vila. En canvi, no em costa gens recordar per què vaig triar cursar filologia catalana a la Universitat de Barcelona (tot i que visc a Sant Cugat del Vallès, a pocs minuts d'una altra universitat) ni per què, de sobte, a segon curs de carrera vaig passar temporalment a assistir a les classes de la tarda malgrat seguir l'horari de matí com feien tots els meus amics i, encara menys, per què he acabat especialitzant-me en l'Edat Mitjana. Totes les preguntes tenen la mateixa resposta: per admiració i un respecte profund per la feina de Lola Badia, la meua directora de tesi, de qui a segon de Batxillerat havia llegit uns articles sobre Ramon Llull que m'havien fascinat. Vull agrair-li el mestratge, l'entrega, els consells i el suport inestimable durant aquests anys. M'han passat volant. Permeteu-me, també, que doni les gràcies al meu professor de català de Batxillerat, Lluís Sarri, per haver-me fet a mà les fotocòpies d'aquells articles i pel suport incondicional.

A Jaume Torró per haver-me acompanyat personalment d'arxiu en arxiu per ensenyar-me els rudiments de l'ofici, per la generositat a l'hora de compartir coneixements i per haver-me transmès l'entusiasme per la figura de Narcís Gual. A Anton Maria Espadaler l'assessorament, sobretot els primers anys, els comentaris detallats sobre els esborranys inicials amb la música dels Manel de fons i el préstec dels materials de l'edició que prepara dels *Deseiximents* de Pere Pou. A Joan Santanach la proximitat (literalment), la disponibilitat, les observacions sobre crítica textual i les esmenes. A Lluís Cabré, l'empenta que calia per encarar una tesi més ambiciosa del que havíem previst inicialment.

* Aquesta tesi doctoral s'ha beneficiat d'una beca de Formació del Professorat Universitari (2009-2013) del Ministeri d'Educació vinculada al projecte de recerca CODITECAM III (FFI 2011-27844-C03-01) i al Departament de Filologia Catalana i ha comptat amb un ajut de viatge de la Fundació Agustí Pedro i Pons (2011) per realitzar una estada de recerca de quatre mesos a The Warburg Institute.

El curs 2011-2012, durant l'estada de recerca a The Warburg Institute de Londres, vaig comptar amb el suport de moltes persones, entre les quals la meua tutora d'estada, Jill Kraye, sol·lícita i disposada a donar-me un cop de mà amb el que fes falta i el conserge de l'institut, John, que els primers dies no es cansava de repetir-me que només calia que li ensenyés el contingut de la bossa abans de sortir de l'edifici en lloc de fer-ho cada vegada que entrava a la biblioteca. Per la paciència, doncs, la conversa i les presentacions.

Però voldria expressar, molt especialment, la meua gratitud a Rosa Vidal (Queen Mary) i a Robert Archer (King's College). No em cansaré d'agrair a Rosa Vidal que em convidés a prendre un te la segona setmana a la ciutat al número 14 de Bury Place: per l'hospitalitat que va mostrar en tot moment, per posar-me en bones mans i per haver-me convidat a participar en un seminari de tant de prestigi com el MHRS de la Queen Mary. També pel dinar amb una vista increïble del London Eye i el riu Tàmesi. A Robert Archer, és clar, per l'oportunitat única, i ara irrepetible, de participar els dijous a les seues classes de màster al King's College i per l'atenció constant. A Julian Weiss per l'acolliment com si fos un doctorand més del departament i per haver-me presentat Rachel Scott, a qui agraeixo les indicacions bibliogràfiques sobre la teoria de la recepció i la revisió detalladíssima de la versió anglesa de les conclusions, a més de l'amistat. *Last but not least*, a Barry Taylor, que em va obrir les portes de la British Library i em va orientar i encoratjar en la investigació. I encara a Caroline Oates, de la societat folklòrica del Warburg.

Tampoc no vull oblidar les xerrades inacabables amb la meua amiga Noemi Álvarez da Silva sobre espills, ivori i altres qüestions, que van ser la gènesi d'un article conjunt i que són l'origen d'uns quants paràgrafs de la tesi. Encara recordo la nit freda de desembre que vam passar fent cua davant de la porta de la National Gallery per aconseguir entrades per a una exposició de Da Vinci. També vull donar les gràcies a Sergi Mainer per haver mantingut el contacte al llarg del temps i de l'espai (Londres, Cork, Barcelona) amb recomanacions, lectures i invitacions. Agraeixo a Barbara Weissberger l'intercanvi d'impressions a Los Angeles i la valoració de l'escrit de la ponència que vaig presentar a la Queen Mary. A Marta Marfany, que em deixés consultar la seua tesi i que m'orientés; a Anna Maria Babbi, que arran de la trobada a Verona m'enviés un exemplar d'un dels seus estudis sobre el *París e Viana*; a Pere Bescós, que em deixés llegir el seu article en premsa sobre el *Sermó* i que m'animés contínuament a enllestir la tesi; a Noemí Moncunill, que em facilités el seu sobre les

Transformacions; a Juan Francisco Alcina Rovira, que em fes arribar un article que havia escrit al qual no tenia accés; a Glòria Sabaté, tants gestos i tantes gestions; a Cèlia Nadal, el seu Ausiàs March; a Jordi Casals, l'accentuació de mossèn Xerabià; a Georgina Rabassó i Noemi Barrera, companyes d'ARDIT, l'esperit pràctic a l'una, el saber enciclopèdic a l'altra i l'amistat a les dues. També estic agraïda, pel seu suport, a Araceli Rosillo, Anna Pineda i Cristina Albareda, bones amigues.

Finalment, a les persones que més m'estimen i que em fan costat en tot moment: a mons iaios, Juanito, Lina, Vicent i Pepita, que són tan importants per a mi i que potser haurien volgut que el procés que em va dur uns dies a recloure'm a Tivenys per començar a redactar la tesi durés indefinidament, que durant aquest temps em van (sobre)alimentar i que encara ara m'envien menjar des de la distància; a mons pares, que sempre han cregut en els meus somnis i que m'han donat totes les oportunitats per fer-los realitat; a Montse, ma germana, a les cosines Rosa, Clara i Mari Carmen, a mon fillol Miquel, a ma padrina, a mon padrí i a Jordi, que m'ha sentit recitar capítols sencers de la tesi, que se sap de memòria el *París e Viana*, que em cuida i m'anima sense defallir.

Resum

A la segona meitat del s. XV s'escriuen una sèrie d'obres que comparteixen els mateixos motius i recursos retòrics en el tractament de l'amor (teorització sobre la passió, descripció de les causes i els efectes de l'amor, narració en primera persona, ús de l'al·legoria i l'epístola, combinació del vers i la prosa, imatgeria sentimental). No es tracta del naixement d'un gènere nou, sinó del moment de consolidació d'una moda literària que la crítica castellana ha anomenat «ficció sentimental». Aquest és el primer panorama que s'escriu sobre el fenomen en la literatura catalana. Per fer-ho, s'ha elaborat un cens amb totes les obres (originals i traduccions, composicions en prosa i en vers) que en formarien part. A més, a partir de la detecció de llacunes en l'estudi d'aquests textos, s'ha decidit editar i comentar dues obres de Francesc Alegre, la *Requesta* i la *Faula de Diana*, la darrera de les quals manté paral·lelismes notables amb la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella i les *Transformacions* d'Ovidi, que havien estat traduïdes anteriorment pel propi autor. Finalment, la tesi conté a l'apèndix una edició filològica de la versió catalana del *París e Viana* que té com a testimoni de base l'incunable de Girona, conservat a la Biblioteca Reial de Copenhagen. La comparació entre aquesta forma de l'obra i la forma llarga francesa posa de manifest la naturalesa de la ficció sentimental com a moda o gust literari.

Abstract

A series of works were written in the second half of the fifteenth century that shared the same motifs and rhetorical resources concerning love passion (theorization about love, description of love symptoms, first-person narrators, use of allegories and letters, *prosimetrum*, sentimental imagery). It was not the genesis of a new genre, but it was the development of a new literary trend known as 'sentimental romance'. This thesis deals with the first comprehensive overview of Catalan sentimental romance. To this purpose, a census was created. It contains all the works (translations, original texts and works in prose or in verse) that should be studied in relation to this trend. Moreover, the census showed critical gaps that had to be addressed, such as the need for an edition and a study of *Faula de Diana* ('Diana's Fable') and the unpublished work *Requesta* ('Love Request'), both written by Francesc Alegre. The analysis of *Faula de Diana* reveals it was influenced by *Tragèdia de Caldesa* ('Caldesa's Tragedy') by Joan Roís de Corella and Alegre's Catalan translation of Ovid's *Metamorphoses*. Last but not least, this thesis also contains an annex with the edition of *Paris and Vienne's* Catalan version which has

been based on the incunable preserved at The Royal Library in Copenhagen. The comparison between this version and the French one is certainly useful in order to understand the nature of sentimental romance as a literary trend.

Índex

1. Introducció i metodologia.....	10
2. La ficció sentimental catalana.....	15
2.1 Estat de la qüestió.....	15
2.2 Definició.....	34
2.3 Autors.....	35
2.4 Corpus.....	41
2.4.1 L'epístola.....	42
2.4.2 La ficció narrativa.....	48
2.4.3 L'evolució de les obres de ficció sentimental catalana.....	52
2.5 Recepció i transmissió.....	55
2.6 Comparació amb la ficció sentimental castellana.....	60
2.7 Elaboració del cens: metodologia.....	67
3. Cens de la ficció sentimental catalana	73
3.1 Llistat de recursos i materials del cens.....	116
4. Introducció a la <i>Requesta</i> i a la <i>Faula de Diana</i> de Francesc Alegre.....	120
4.1 Justificació de la tria.....	120
4.2 Transmissió dels textos i edicions modernes.....	122
4.3 Nota biogràfica.....	123
4.4 Argument de la <i>Requesta</i>	126
4.5 Anàlisi.....	126
4.6 Argument de la <i>Faula de Diana</i>	129
4.7 Anàlisi.....	129
4.7.1 L'al·legoria, el somni i la visió.....	129
4.7.2 La cort de Venus.....	138
4.7.3 El personatge de Diana.....	143
4.7.4 La transformació.....	148
4.7.5 Una clau d'interpretació: l'espill i el paper del narrador.....	153
4.8 Llengua i estil.....	155
4.9 Criteris d'edició.....	157
5. Edicions.....	160
5.1 La <i>Requesta</i>	161
5.2 La <i>Faula de Diana</i>	172
5.3 Edició parcial de les <i>Transformacions</i>	202

6. Conclusions.....	279
Conclusions (en anglès).....	283
7. Bibliografia.....	289
8. Apèndix. L'edició del <i>París e Viana</i> català.....	335
8.1 Preàmbul.....	336
8.2 Criteris d'edició.....	343
8.3 El <i>París e Viana</i>	345

1. INTRODUCCIÓ I METODOLOGIA

L'origen d'aquesta tesi es troba a l'estudi de Pedro M. Cátedra publicat l'any 1986 com a introducció a la *Història de París e Viana, edició facsímil*. El *París e Viana* és una novel·la amorosa del s. XV de procedència i autor desconeguts que compta amb una versió catalana (vegeu-ne l'edició a l'apèndix). Tot i que l'obra ja havia suscitat un interès considerable per part de la crítica, Cátedra formulava preguntes noves, entre les quals plantejava la possibilitat que hi hagués un lligam entre l'elaboració de l'obra en la forma francesa i la ficció sentimental, que ha estat considerada, a grans trets, un fenomen hispànic amb un nucli important de producció i consolidació castellà. Per aquest motiu, el curs 2008-2009 vam dedicar el treball final del màster en Estudis Avançats en Llengua i Literatura Catalanes al *París e Viana* i vam verificar la hipòtesi de Cátedra. Les conclusions a les quals vam arribar s'han sintetitzat a l'apèndix, perquè són rellevants a l'hora de delimitar quina és la naturalesa de la ficció sentimental, tal com es descriu, s'analitza i s'exemplifica al llarg de les pàgines que segueixen.

La recerca sobre el *París e Viana*, per tant, ens va posar en contacte amb la tradició castellana de ficció sentimental, que compta amb un gruix bibliogràfic considerable. La versió catalana del *París e Viana* no presentava més trets en comú amb les obres representatives d'aquest fenomen (per ex., el *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores i la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro) del que ho faria qualsevol altra novel·la cavalleresca o una altra obra de tema amorós que contingués determinats motius literaris i folklòrics. En canvi, la forma francesa compleix totes les característiques de les obres de ficció sentimental que comparteixen els textos castellans analitzats per autors com Menéndez Pelayo (1905-1915), Deyermond (1979 i 1991) i Whinnom (1983). Per tant, ni el fenomen era estrictament castellà, com ja defensava, entre d'altres, Deyermond (1985), ni semblava dependre de forma exclusiva de l'argument de la història.

Així, la resposta als interrogants que Cátedra havia formulat en el seu moment, ens van fer plantejar preguntes noves. Calia valorar si en la literatura catalana s'havia produït un fenomen similar al de la ficció sentimental castellana i, en cas que fos així, delimitar-lo i definir en què consistia, analitzar si diferia de les característiques que s'havien atribuït a les obres castellanes que s'hi inscrivien i llistar els autors i els textos que en formarien part. El fet és que la crítica catalana no comptava amb un estudi que oferís una visió sistemàtica del fenomen i ni tan sols disposava d'un inventari de títols

que haurien de ser analitzats amb aquesta finalitat. Però una primera aproximació al tema ens va permetre constatar que les històries de la literatura catalana de Rubió i Balaguer (1949) i de Riquer (1964) havien agrupat, sense gaires diferències, diversos autors de proses amoroses de la segona meitat del s. XV (Joan Roís de Corella, Romeu Lull, Francesc Carrós Pardo de la Casta, Francesc Alegre, Pere Joan Ferrer) sota un mateix subapartat. Els dos estudiosos coincidien a destacar-ne el tractament de l'amor i l'ús de l'al·legoria. Al seu torn, Miquel i Planas (1908-1916) havia aplegat la major part dels escrits d'aquests escriptors al *Novel·lari català*. El cas és que Corella, Lull, Alegre i Ferrer ja havien circulat conjuntament a través del *Jardinet d'orats*, un manuscrit de 1486 que es conserva a la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona.

Aquest va ser el nostre punt de partida i, malgrat que la hipòtesi inicial era que els textos en prosa d'aquests autors estaven relacionats amb l'anomenada ficció sentimental, com havia apuntat Torró (1987), suposàvem que les característiques dels textos catalans es diferenciarien en gran mesura de les obres del corpus castellà a causa de la manca de desenvolupament novel·líctic de les obres catalanes i de l'absència d'estudis aprofundits sobre el tema. A més, l'abast cronològic de la investigació estava previst que compregués només la segona meitat del s. XV, que és la que correspon a l'etapa de consolidació d'aquesta moda literària i només s'havien contemplat les obres escrites en prosa i en llengua catalana. En cap cas no podíem predir el gruix que ha acabat tenint el corpus de la ficció sentimental catalana, encara que els textos no van assolir l'èxit ni les dimensions literàries del seu equivalent castellà. Amb tot, donà com a resultat obres com la *Tragèdia de Caldesa* de Corella i la *Faula de Diana* de Francesc Alegre.

Els objectius principals de la tesi són oferir un panorama complet de la ficció sentimental catalana (vegeu el capítol 2), fer una valoració sobre l'estat dels textos que en formen part —és a dir, detectar les llacunes existents quant a estudis crítics i edicions filològiques— i suplir, en la mesura que sigui possible, les mancances més rellevants en aquest tema (vegeu els capítols 4 i 5). De manera que, en primer lloc, calia oferir un estat de la qüestió que donés compte de tot el que s'ha escrit sobre la ficció sentimental amb la finalitat d'establir els fonaments necessaris per a futures investigacions (vegeu 2.1). En segon lloc, s'havia de traçar una caracterització del fenomen vàlida per a la literatura catalana (2.2-2.5), de manera que havia de basar-se en l'establiment d'un corpus propi (capítol 3) i, si era necessari, distingir-ne els trets que no compartís amb la tradició castellana (2.6). Finalment, calia contextualitzar i interpretar els textos que ho

requerissin i fins i tot realitzar-ne una edició crítica i anotada si era convenient. Per aquesta raó es va considerar necessari editar la *Requesta* de Francesc Alegre, que no ha estat mai publicada i que presentava un error de lectura que dificultava la comprensió del discurs. De la mateixa manera, calia cridar l'atenció sobre l'estat actual de les *Transformacions* d'Ovidi, traduïdes en català pel mateix autor i també inèdites en bona part; de les quals, atesa la magnitud del projecte, tan sols en presentem una selecció orientada temàticament als interessos del nostre treball (apartat 5.3). I encara convenia analitzar i comentar la *Faula de Diana*, un dels textos amb una major elaboració de la història i riquesa de recursos literaris del corpus que, potser pel fet de tractar-se d'una obra anònima, atribuïda a Alegre l'any 1994 en un article de Torró, havia estat negligida. Al capdavant és, juntament amb el *Somni* del mateix autor, l'aportació més rellevant a la ficció sentimental catalana al marge de l'obra de Corella.

Per fer-ho, s'ha realitzat un buidatge exhaustiu de la bibliografia sobre la ficció sentimental i s'ha comprovat que els trets i materials que han servit per caracteritzar la ficció sentimental castellana es poden aplicar a un conjunt d'obres catalanes redactades des de l'inici del s. XV fins a mitjan s. XVI i que arriben al punt més àlgid a la segona meitat del XV. La selecció dels textos que constitueixen el corpus de la ficció sentimental catalana no s'ha basat només en les obres que apareixen catalogades als manuals de Rubió i Balaguer (1949) i de Riquer (1964) com a «novel·les amoroses» i «proses sentimentals i al·legòriques», respectivament, sinó que s'hi inclouen totes les composicions de tema amorós susceptibles de ser analitzades com a exponents d'aquesta moda literària. Les relacions que s'estableixen entre aquestes obres —models i influències, materials i elements comuns, entorn de producció i recepció— i la repetició d'un conjunt de característiques compartides per damunt d'unes altres determinen la posició que ocupen al cens. Per tant, l'establiment del corpus precedeix la caracterització del fenomen català, que es basa en la descripció dels textos que en formen part i no pas a la inversa.

En efecte, el cens esdevé una de les majors innovacions de la tesi i pretén ser un referent per a futures recerques sobre el tema. No es limita a donar informació sobre el suport en el qual s'han conservat les obres, les edicions i la bibliografia, sinó que a més presenta una sinopsi del text i, encara més important, s'hi enumeren els recursos i motius literaris que hi apareixen per poder-ne avaluar el pes dins de la ficció sentimental catalana i es recopilen les indicacions que els propis autors donen al pròleg, a la introducció o a la conclusió del text sobre el tipus de públic al qual s'adreça i la intenció

amb què ho fan. En alguns casos fins i tot s'hi afegeixen les valoracions dels editors. Aquestes dades paratextuals ajuden a contextualitzar l'obra, permeten estudiar-ne la recepció i la voluntat dels autors i fins i tot donen indicis sobre el procés de configuració i de consolidació del model mental que arriba a suposar la ficció sentimental com a moda literària. De fet, alguns passatges dels que s'hi recullen són una definició de l'època del que avui considerem la ficció sentimental, com és el cas d'aquests mots de la traducció catalana de la *Fiammetta* de Boccaccio: «e legint, vosaltres no trobarets faules gregues ornades de moltes falcies, ne troyanes batalles sutzes per molta sanch, mas amoroses flames estimulades de molts desigs, en les quals devant vostres ulls aparran les miserables làgrimes, los piadosos sospirs, les dolentes veus, los impetuosos pencers, los quals, ab estímulo contínuu molestant-me, ensemps lo menjar, la son, los alegres temps e la amada ballesa han de mi tolt. [...] ab lagrimós estil seguiré» (Annicchiarico 1983-1987: 57-58). En d'altres, ens donen informació sobre la recepció i la dimensió social i lúdica dels debats epistolars, que no estan destinats només a la lectura del destinatari, com reflecteix la correspondència entre Francesc Ferrer i Pere Torroella: «No us sia, donchs, enugós, mossèn molt honorable, lo fer-me un·ampla e ben estesa prosa en tal romans que a la simpleza e delicadura de les senyores se lex entendre, e tan esquivada dels vocables latinats quant la disposició de l'entendre d'aquellas persones entre qui la present matèria contracta requir» (Rodríguez Risquete 2011: II, 224).

Alhora, convé fer notar que la inclusió al cens d'intercanvis epistolars entre literats, traduccions i composicions tant en prosa com en vers representa una novetat en l'estudi de la ficció sentimental, atès que fins ara la crítica castellana no ha introduït traduccions ni poemes al seu corpus, malgrat que estudiosos com Whinnom (1973) i Blay Manzanera (1992) asseguruen que no s'han de fer distincions entre les obres en vers i en prosa. I encara, la introducció al cens de l'obra completa de ficció sentimental dels autors catalans bilingües.

També pel que fa a la metodologia del treball, les edicions de la *Requesta* i la *Faula de Diana* de Francesc Alegre i del *París e Viana* segueixen els principis de la crítica textual i, més concretament, les normes de la col·lecció «Els Nostres Clàssics» de l'editorial Barcino, com es detalla als apartats dedicats als criteris d'edició (vegeu 4.9 i 8.2). Només en el cas de l'edició funcional de les *Transformacions* no s'ha partit de la col·lecció de tots els testimonis que reporten el text, atès que la tria dels fragments

transcrits obeeix a la voluntat de mostrar els paral·lelismes que hi ha entre aquests episodis i determinats passatges de la *Faula de Diana*, com s'explica al capítol 4.

En definitiva, aquesta tesi s'ha escrit amb la voluntat de recollir les contribucions bibliogràfiques més rellevants pel que fa a la ficció sentimental i de presentar el primer panorama que doni compte d'aquestes obres com a grup unitari dins de la literatura catalana. D'aquesta manera, es vol culminar la delimitació i la caracterització del fenomen que la crítica catalana tot just havia apuntat i alhora establir els fonaments que permetran emprendre noves recerques, ja sigui en l'estudi d'obres concretes, ja sigui en el plantejament de noves preguntes.

2. LA FICCIÓ SENTIMENTAL CATALANA

2.1 ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Afortunadament, el gruix crític dedicat a la ficció sentimental ha anat acompanyat de diverses revisions bibliogràfiques que faciliten de forma considerable la tasca del filòleg interessat pel tema. Els estudis de síntesi de Deyermond (1979, 1991) al volum i al suplement dedicats a l'Edat Mitjana dins de la *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico són un bon punt de partida per entendre què és i què s'ha dit de la ficció sentimental, una construcció mental que la crítica elabora, inicialment, al voltant de la tradició literària castellana. De fet, la primera definició del fenomen la devem a Menéndez Pelayo (1905-1915), tot i que estudiosos com Aybar (1994) i Whinnom (1983) retrocedeixen fins a Pascual de Gayangos (1857) per explicar les arrels de la distinció que aleshores es comença a establir entre els llibres de cavalleries i les obres que formarien part de la ficció sentimental.¹

L'aportació crítica de Whinnom (1983) és considerada una fita en l'estudi crític de la ficció sentimental, tot i que els historiadors de la literatura castellana coincideixen a valorar de forma negativa el predomini d'estudis d'autors i obres singulars en detriment de les contribucions que ofereixen una perspectiva àmplia que permet abraçar tots o bona part dels textos del corpus (Rohland de Langbehn 1989b, Gómez 1990b). Una dècada més tard, Aybar (1994: 90-138) fa un repàs molt complet de la bibliografia existent en una tesi doctoral centrada en les obres del s. XVI. Més recentment, Cortijo (2001) ha publicat una nova monografia actualitzada sobre el tema des d'una perspectiva peninsular, que inclou tant la literatura castellana com la catalana i la portuguesa. Deyermond (1985) i Cátedra (1989) foren els primers autors a reivindicar una visió més àmplia del fenomen i a qüestionar-ne el caràcter merament castellà.² Com afirma Deyermond (1993: 9), «[la ficció sentimental] no es exclusivamente española,

¹ Deyermond (2001) posa al dia l'estat de la qüestió sobre la ficció sentimental.

² Les relacions entre la ficció sentimental castellana i la literatura catalana no es limiten a la consideració del *Fronchino e Brisona* com a precedent del fenomen (Deyermond 1985), a l'autoria catalana de la *Triste deleitación* o als punts en comú entre els textos d'ambdues tradicions, Badia (2013: III) ho sintetitza amb els termes següents: «Peces tan notables com el *Grisel y Mirabella* i el *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores, s'han conservat en incunables impresos a Lleida a finals del segle XV (Ciccarello 2003: 94-97; Parrilla 1988: lli-lliii). D'altra banda, el *Grisel y Mirabella* acaba amb l'execució de Pere Torroella, conegut com a Pero Torrellas en la tradició castellana. (Ciccarello 2003: 453)». Els intercanvis epistolars entre intel·lectuals catalans i castellans com els que recollim al cens s'expliquen pel context polític i cultural del moment (Torró 2009 i Rodríguez Risquete 2011).

pues, pero la ficción sentimental como género sí es española».³ Per aquest motiu, no es pot començar un estudi sobre el panorama de la ficció sentimental catalana sense tenir en compte tota la bibliografia i els debats que ha generat la crítica literària castellana, especialment durant els anys vuitanta del segle XX.

Així doncs, a la segona meitat del s. XIX apareixen els primers estudis que fan referència a un subtipus de textos que s'inclouen dins de les novel·les castellanescs de tema cavalleresc, però que tenen la particularitat de posar més èmfasi en la història d'amor que en l'acció externa, que s'hi subordina. Així, Pascual de Gayangos (1857: LVI) situa les obres de Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro i Juan de Flores, autors representatius del que s'anomenarà «ficció sentimental», entre els llibres de cavalleries. Segons Gayangos, aquests textos responen a una voluntat d'arribar, sobretot, al públic femení i, per tant, posen èmfasi en la vida domèstica més que en els fets que tenen lloc al campament bèl·lic. En aquest sentit, la crítica castellana ha assumit que els lectors potencials de les obres de ficció sentimental eren majoritàriament dones.⁴

Tanmateix, no és fins a la publicació de l'estudi de Menéndez Pelayo (1905-1915: I, 286) que aquestes obres es tracten de forma autònoma com un gènere o subgènere diferent dels llibres de cavalleries. Aquest crític designa amb el nom de «novela sentimental» o «novela eroticosentimental» les obres en què els fets d'armes estan supeditats a la descripció dels sentiments dels personatges, dominats per la passió amorosa. Segons Menéndez Pelayo, els textos serien el resultat de la combinació dels elements que apareixen a l'*Amadís* i a la *Fiammetta*, és a dir, de les armes i l'amor. Al capdavall, el crític situa l'obra de Boccaccio com un dels models de la ficció sentimental, juntament amb Dante Alighieri, Enea Silvio Piccolomini i Leon Battista Alberti, sense oblidar la influència francesa. En efecte, tot i que els estudiosos posteriors completen el llistat d'autors i d'obres que influeixen, i fins i tot formen part, del fenomen

³ Deyermond (2001: 3) reiteraria la idea d'un fenomen de producció més àmplia que l'estrictament castellana, sobretot a mesura que es consolida el gust per la ficció sentimental: «la ficción sentimental se ve ahora como fenómeno ibérico, no estrictamente castellano, aunque el centro de gravedad del género (después de su primera fase) es castellano». L'estudiós encara es pregunta quantes obres més es podrien considerar ficció sentimental tot i haver estat escrites en altres llengües, també fora de la península, i afirma que s'hi podrien incloure textos com les *Heroides* d'Ovidi o la *Historia calamitatum* d'Abelard i Heloïsa. Blay Manzanera (1992) també s'havia referit a un àmbit de producció de la ficció sentimental més enllà de la península ibèrica.

⁴ Aquesta qüestió demana ser revisada a la llum de les informacions que els propis escriptors donen al pròleg, a l'interior o a l'epíleg de l'obra sobre les persones a les quals adrecen l'escrit i la intenció amb què ho fan. A més, en el cas de les epístoles i dels debats entre intel·lectuals, en coneixem els destinataris. Weisberger (1997 i 2000) i Parrilla (2003a) tracten el tema dels lectors de la ficció sentimental castellana. Rubió i Balaguer (1949) també feia referència a una audiència femenina d'aquestes obres. Per aprofundir en la composició del públic de les obres catalanes, vegeu 2.5.

literari, els referents principals segueixen sent italians —sobretot pel que fa a l'elaboració de la història i a l'expressió dels sentiments— i francesos —quant a l'ús de la tradició lírica al·legòrica—. A més a més, la literatura clàssica, amb Ovidi al capdavant, es converteix en una referència ineludible per entendre la ficció sentimental.⁵

Deyermond (1986) ofereix un estudi detallat sobre les influències del fenomen i encara il·lustra amb un esquema les relacions de les obres que en formen part amb els seus precedents. El crític es remunta fins a autors llatins com Ovidi i, després, sant Agustí, Boeci i Pere Abelard per explicar tant la concepció tràgica de l'amor com l'ús de la tècnica autobiogràfica, que completa amb l'anàlisi de les *vidas* i *razos* de la tradició trobadoresca. No s'oblida, tampoc, de comentar el pes de la matèria de Bretanya i les novel·les d'aventures, dels poetes francesos com Guillem de Machaut i Jean Froissart, els grans escriptors italians (Dant, Petrarca i Boccaccio), la poesia de *cancionero* i la càrrega moral d'Ausiàs March, molt present en la ficció sentimental catalana, mediatitzada per Pere Torroella (Cabré 1997a, Torró 2009 i Rodríguez Risquete 2011). Malgrat que la major part d'estudis sobre el tema destaquen Ovidi i els models italians, Reynier (1908), Post (1915), Samonà (1960), Whinnom (1973), Cantavella (2000), Marfany (2008) i Babbi (2011) aprofundeixen també en la recepció francesa; en els tres darrers casos, centrats en la Corona d'Aragó, Cantavella tracta les demandes d'amor, Marfany la poesia i Babbi el *roman idyllique*. No deixa de ser interessant observar com els referents francesos ajuden a configurar la ficció sentimental castellana, alhora que les obres castellanes, juntament amb les italianes, acaben donant lloc a la ficció sentimental francesa del s. XVI, estudiada per Reynier (1908).

Si tornem a l'estudi pioner de Menéndez Pelayo, aquest crític ja donava un primer llistat de dotze obres en prosa que considerava que haurien de formar part de la ficció sentimental castellana. El corpus inicial, doncs, estava constituït per la *Sátira de felice e infelice vida* del conestable de Portugal, el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, la *Cárcel de amor* i l'*Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, la *Cuestión de amor*, el *Grimalte y Gradisa* i *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, la *Repetición de amores* de Lucena, la *Queja que da a su amiga ante el dios Amor* del Comendador Escrivá, el *Proceso de cartas de amores* i la *Quexa y aviso contra Amor*

⁵ Pel que fa a la influència de Dante en la ficció sentimental, vegeu Zaderenko (1999); per a la de Boccaccio en el corpus català, vegeu Riquer (1975 i 1978), Pujol (1999) i Badia i Torró (2011) i per a Petrarca, Cabré (1997a) i Recio (1996b, 2000a i 2009). Els estudis del fenomen en relació amb Ovidi encara han estat més generosos: vegeu Impey (1980b), Badia (1986), Brownlee (1990), Forcadás (1992), Lucero (1996), Pujol (1997 i 2011a), Fàbrega (1998), per citar-ne només uns quants.

de Juan de Segura i el *Notable de amor* de Juan de Cardona. A més, Menéndez Pelayo esmentava la *Tragèdia de Caldesa* en la seua exposició. L'estudiós també deixava clar que no contemplava les traduccions i manifestava dubtes sobre el fet que s'hi poguessin afegir gaires obres més, però la llista que presentà ha estat modificada contínuament per la crítica posterior.

Així, si bé els estudis dels anys setanta tendiren a reduir el nombre d'obres que es podien considerar ficció sentimental fins a nou en Cvitanovic (1973) i set en Durán (1973), a la importantíssima bibliografia crítica de Whinnom (1983) la xifra ascendia a vint-i-un textos i, darrerament, les fronteres de la ficció sentimental s'han seguit posant en entredit amb l'estudi de la inclusió d'obres com *La Celestina* de Fernando de Rojas o el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*.⁶ De totes maneres, com aclareixen Deyermond (1986) i Cortijo (2001), actualment, existeix un cert consens sobre els textos castellans canònics; principalment, les obres de Juan Rodríguez del Padrón, de Diego de San Pedro i de Juan de Flores i sobre l'abast cronològic del fenomen, que s'iniciaria amb el *Siervo libre de amor* (c. 1440) i es clouria amb el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura (1548). La descoberta d'escrits que l'any 1915 no es coneixien, com la *Triste deleitación*, d'autor català anònim, també ha contribuït a l'ampliació i la revisió constant del corpus.⁷

Darrere del debat obert sobre la conformació del cens de les obres representatives de la ficció sentimental castellana s'hi amaga la indefinició o, més ben dit, la manca d'acord pel que fa a la naturalesa del fenomen —caracteritzat per l'heterogeneïtat de materials que utilitza per tractar el tema amorós— i, de retruc, la confusió terminològica que això produeix. D'una banda, Menéndez Pelayo (1905-1915) parlava de gènere literari i així ho subscriviren autors com Deyermond (1975 i estudis successius), Rohland de Langbehn (1986 i publicacions posteriors), Aybar (1994), Cortijo (2001) i Walde Moheno (2003 i 2006) des de diferents marcs teòrics. Però aquest tema fou motiu de controvèrsia, sobretot a partir dels anys seixanta del s. XX.

L'any 1960 Samonà qüestionava durament l'entitat genèrica de la ficció sentimental:

⁶ Cortijo (2001) analitza les diferents operacions que s'han dut a terme en la confecció del corpus de la ficció sentimental hispànica i n'estudia els qüestionaments i les obres frontereres o, dit d'una altra manera, les que no gaudeixen de l'acord unànime de la crítica com a textos representatius del fenomen literari.

⁷ Riquer (1956) fou el primer autor a informar sobre la *Triste deleitación*, que datà entre 1458 i 1467 i fins i tot suggerí que fos atribuïble a Artal de Claramunt.

Il criterio che permise a Menéndez y Pelayo di raggruppare un certo numero di romanzi sentimentali (com'egli li definì), e di intitolare ad essi una parte dei suoi *Orígenes*, nasceva da un senso della storia della poesia in cui l'approfondimento delle singole creazioni cedeva spesso all'urgenza irrevocabile di sistemare in un tempo e, si potrebbe dire, in una cronologia letteraria ove ciascuna di esse, di recente scoperta e letta, trovasse un posto definito e un nome.⁸

Tot seguint Curtius, Samonà insistia en la singularitat de cada autor, alhora que aclaria que la continuïtat de la tradició, palesa a través dels motius literaris, permetia establir vincles entre les obres sense haver d'agrupar-les, forçosament, en una entitat major. Segons Samonà, la crítica posterior a Menéndez Pelayo n'havia assumit la definició sense qüestionar-la, però apuntava que Reynier (1908) ja havia deixat entreveure l'artificialitat de la classificació, bo i evitant referir-se a determinades categoritzacions literàries.

Així mateix, Whinnom (1973) argumenta a la introducció a les obres completes de Diego de San Pedro, la necessitat de redefinir el que s'havia considerat un gènere i s'hi refereix com a una agrupació teòrica «que puede producir una falsificación de la verdadera historia de la novelita amorosa en castellano» (p. 49). Altres autors, entre els quals Matas (1979) i Blay Manzanera (1992), defensen la conveniència d'emprar la noció de gènere com a «instrument». Blay Manzanera argumenta a favor de tornar a fer operatiu el concepte per facilitar la tasca dels investigadors que tracten la problemàtica de la ficció sentimental. Al seu article tracta les relacions entre aquestes obres per delimitar el lloc que ocupen al corpus i la distància que hi ha entre els textos que hi tenen una posició central i el model mental que ofereix la ficció sentimental. L'autora explica que la imitació paròdica que alguns crítics han atribuït al *Quixot* i a la *Celestina* en relació a la ficció sentimental només és possible si els autors d'aquestes obres reconeixien l'existència d'un determinat arquetip i, per tant, si hi hagués hagut una consciència genèrica per part dels dos escriptors i, potser, fins i tot anteriorment, entre els propis autors de ficció sentimental.

La polèmica sobre si es tracta o no d'un gènere literari ha tingut continuïtat fins avui dia. Rohland de Langbehn (1999) en justifica la unitat en una monografia que té molt de ressò en el seu moment i que obté una resposta crítica significativa. Arran de la publicació, l'any 2000 la *Corónica* (29.1) dedica una secció a la ficció sentimental titulada «Critical Cluster on the Sentimental Romance», encapçalada per una pregunta

⁸ Samonà (1960: 13).

provocativa que formula Cortijo: «La ficción sentimental: ¿un género imposible?». L'apartat també recull les aportacions de Blay Manzanera, Crespo, Deyermond, Gerli, Haywood, Lacarra, la pròpia Rohland de Langbehn, Severin, Walde Moheno i Weissberger, que introdueix l'article amb aquestes paraules: «The word is out: the sentimental romance is dead at the tender young age of fourteen» (p. 205). L'estudiosa fa referència al lapse de temps que va des de la bibliografia crítica de Whinnom (1983), que, com s'ha dit més amunt, va tenir un gran impacte —sense que per això s'hagi d'oblidar el text fundacional de Menéndez Pelayo (1905-1915)— fins a l'obra de Gerli i Gwara, publicada l'any 1997, que qüestiona els paràmetres que havien definit la ficció sentimental. Weissberger defensa la conveniència de no tractar per separat els llibres de cavalleries i la ficció sentimental, atès que, al capdavant, en els dos casos es tracta de *romance*. D'aquesta manera, l'autora considera que la crítica castellana s'afegiria a la tendència europea, que fa més èmfasi en teories com el feminisme o el marxisme a l'hora d'apropar-se als textos en lloc d'insistir en classificacions genèriques.

Tals consideracions fan que Rohland de Langbehn (2002) se senti obligada a contestar en un altre número de la mateixa revista (31.1), tot defensant, un cop més, el sentit d'unitat del que considera un gènere literari castellà, la *novela sentimental*. Al seu torn, la nota és contestada àmpliament a l'apartat de fòrum del número següent.⁹ Convé destacar que Cortijo (2003: 256-265) hi aclareix que, malgrat el desacord existent sobre si la ficció sentimental és o no un gènere literari, no es posa en dubte que aquestes obres presenten un grup unitari. Casas Rigall (2003: 245-249) és encara més taxatiu: segons ell, el problema no rau en la naturalesa de la ficció sentimental, sinó en les teories diferents que intenten respondre què és un gènere literari. Per tant, malgrat que les argumentacions a favor i en contra que sigui un gènere estiguin ben fonamentades, el resultat varia depenent del marc teòric que utilitza l'autor. La manca de consens es troba en el punt de partida.

Els últims crítics que han escrit sobre la ficció sentimental tenen present aquesta qüestió i justifiquen, si s'escau, la tesi que sostenen (Rohland de Langbehn 1999, Cortijo 2001, Besó Portalés 2004). A tall d'exemple, Cortijo (2001: 11) convida a ser oberts en la concepció d'aquestes obres com a gènere literari, que no considera incompatible amb la naturalesa supragenèrica del fenomen:

⁹ Hi intervenen Brownlee, Casas Rigal, Castro Lingl, Cortijo, Grieve, Haywood, Hook, Kaplan, Lizabe de Savastano, Parrilla, Severin i Walde Moheno.

Sólo teniendo en cuenta una combinación de los géneros tradicionales (lírica, teatro, narrativa respectivamente) podrá hacerse referencia al supragénero sentimental. Por contra, una visión excesivamente cerrada de los géneros no sólo impedirá ver con perspectiva amplia y adecuada lo sentimental, sino que llevará a definiciones erróneas (así, el elemento lírico en el género no es decisivo, sino tan sólo un elemento más).

Tot i que és difícil deslligar la bibliografia castellana sobre la ficció sentimental de la teorització que se n'ha fet com a gènere literari, la tradició catalana amb prou feines ha tractat el fenomen com a conjunt, és a dir, amb la voluntat d'oferir-ne un panorama crític o de donar compte de totes les obres que en formen part i dels trets que en són característics. Per tant, tampoc no parteix de la conceptualització de la ficció sentimental com a gènere, tot i que alguns crítics s'hi han referit així a falta d'un marc teòric propi (Torró 1987 i 1996a i Ribera i Llopis 1994); ben al contrari, Rubió i Balaguer (1949: I, 402) ja advertia que aquesta mena d'obres «reflecteixen una moda en la manera de pensar i de decorar els sentiments» en els estaments elevats de la societat.

L'estudi present se cenyeix a la definició que Rubió i Balaguer dóna de la ficció sentimental com a moda o gust literari que gaudeix d'un gran èxit a la segona meitat del s. XV, fins al punt que mossèn Gras es refereix al públic de la *Tragèdia de Lançalot* com a «enamorada generació» al pròleg de l'obra. Entendre-ho com una moda literària permet explicar que es tracti d'una entitat supragenèrica, que, com afirmaven Samonà (1960) i Cortijo (2001), es troba en textos epistolars, novel·les, tractats, poesia al·legòrica, independentment de la forma. Encara més, podríem afegir-hi que, en tant que el tema sigui l'amor, els trets comuns de les obres de ficció sentimental no depenen de l'argument de la trama, com es demostra a l'apèndix mitjançant la comparació de la forma llarga francesa del *París e Viana* amb la forma breu catalana. De manera que, atès que a hores d'ara la controvèrsia sobre si la ficció sentimental és o no un gènere o un subgènere literari s'ha revelat estèril, no ens hi detindrem més. Valgui aquesta digressió sumària com a manifestació del marc en el qual s'inscriu aquesta tesi, com és tradició fer constar en l'estudi del tema.

D'altra banda, precisament el fet que les obres classificades com a ficció sentimental no s'ajustin de forma estricta a la definició de novel·la ha motivat que autors com Russell (1973: 265-380) i Deyermond (1975) rebutgessin la designació de «novela sentimental», encunyada per Menéndez Pelayo i proposessin termes alternatius per referir-s'hi. El fet és que aquestes obres estan estretament vinculades a la lírica i la narrativa en vers i prioritzen l'anàlisi de la passió amorosa en detriment del

desenvolupament narratiu de la trama (Rubió i Balaguer 1949, Deyermond 1975, Torró 1996a: 41-42).

Tot i que la darrera proposta de Deyermond (1985) d'anomenar els textos amb el terme «ficció sentimental» gaudeix d'una acceptació àmplia de la crítica, ha conviscut en els estudis literaris castellans amb altres denominacions: «courtly romance» (Russell 1973), «romance» (Deyermond 1975), «libros de aventuras» (Deyermond 1979), «arte de amores» (Cátedra 1989, Gómez 1990a: 521), com recullen Blay Manzanera (1992: 217-218) i Cortijo (2001: 8).¹⁰ De la mateixa manera, la crítica catalana també ha emprat una nomenclatura variada des de la primera anàlisi d'aquestes obres a la història de la literatura de Rubió i Balaguer (1949), on s'anomenen «novel·les amoroses». Tot seguit enumerem els termes més divulgats per referir-se a la ficció sentimental en llengua catalana: novel·les amoroses (Rubió i Balaguer 1949, Pacheco, Bover i Gallofré 1982), novel·letes sentimentals (Pacheco 1970), proses sentimentals [i al·legòriques] (Riquer 1964, Ribera i Llopis 1990, Torró 1996a, Solervicens 2000) i narrativa sentimental (Ribera i Llopis 1994). A l'estudi present utilitzem la designació de ficció sentimental perquè és la més estesa, és la que ofereix una solució millor a la casuística del fenomen i també ha estat utilitzada per referir-se als textos catalans (Deyermond 1985, Cortijo 2001).

La crítica ha atribuït la dificultat d'arribar a un acord pel que fa a aquestes qüestions, fonamentals per delimitar la naturalesa de la ficció sentimental, a l'heterogeneïtat de les obres que s'hi inscriuen, que es reflecteix en la riquesa dels materials pròpiament literaris o retòrics que constitueixen el moll dels textos. En la literatura catalana, la *Faula de Diana* de Francesc Alegre seria un bon exemple del paper secundari que s'atribueix a l'argument de la història respecte del desplegament, en alguns casos fastuosos, de recursos d'origen divers que complementen i ornamenten el text al voltant del tema amorós (vegeu 4.7). La versió francesa del *París e Viana* n'és un altre exemple (vegeu l'apèndix). Aquests elements devien formar part de l'horitzó d'expectatives del lector dels textos, almenys a final del s. XV, quan la ficció sentimental s'havia convertit en una moda a la qual al·ludeixen indirectament els propis

¹⁰ Blay Manzanera (1992: 219) presenta una llista de les nomenclatures críticoliteràries utilitzades pels autors per designar les obres de ficció sentimental: «aventura, auto de amores, coplas, canción, carta, cartel, discurso, epístolas (relación con saludes), escriptura, estoria, ystoria, enxemplo, esposición, fabla, fábula, fazaa, fechos de amores, fiçión, glosa, invención, letras, libelo, libro, mote, narración, novella, obra, oración, planto/llanto/lamento, plegaria, prosa, relación, sátira, tratado, testo». Al corpus català hi trobem els termes següents referits a la forma del text: carta/lletra, comiat, faula, història, lamentació, obra en metro, parlament, raonament, requesta, salut, sermó, tragèdia, ventura.

escriptors i que origina compilacions com el *Jardinet d'orats*, en el qual Narcís Gual copia, segurament per a ús personal, la major quantitat de textos catalans de ficció sentimental que s'han conservat (Torró, en premsa).

A l'apartat 4.7 es tracten els materials més rellevants que l'autor de la *Faula de Diana* posa en joc per contar l'engany d'una dona avariciosa al seu amant, un dels molts perills de l'amor. L'obra té una funció moral, atès que il·lustra els efectes negatius de l'amor tant per al narrador-personatge com per al públic. Però la complexitat del text rau, precisament, en els recursos literaris emprats per Alegre; a grans trets: la teorització sobre l'amor —presentació de l'estat anímic del narrador i descripció de l'escala d'amor—, l'al·legoria, la visió onírica, el component mitològic, el procés judicial, la metamorfosi de la protagonista i l'ambigüitat de la figura del narrador. Encara que en aquest cas concret els recursos contribueixin a augmentar l'efecte moral de la narració, les intencions dels escriptors de ficció sentimental són diverses —lloança de l'amor honest, rebuig de la passió amorosa, reafirmació del servei amorós, crítica del comportament de la dama, participació en un debat erudit sobre l'amor i, en un únic cas, elogi de les virtuts cavalleresques (Pere Joan Ferrer)—. En canvi, l'ús d'aquest tipus de materials es manté a totes les obres per satisfer un determinat gust literari.

El ventall ampli de recursos i característiques que apareixen de forma recurrent als textos de ficció sentimental ha suposat un obstacle més per als estudiosos del fenomen, que han intentat donar compte dels elements que en són representatius, tot destriant-los, si escau, dels que només figuren en un autor o en una obra aïllada (Whinnom 1983). Cal advertir que cap d'aquests trets no és exclusiu de la ficció sentimental, sinó que s'han transmès en la tradició literària. Deyermond (1979, 1991 i 1995b) en recull un bon nombre: la brevetat, el tema amorós, el desenllaç infeliç, l'ús de l'autobiografia, la consumació de l'amor, la mort de l'amant, la desolació i la intervenció dels personatges del rival amorós i el pare cruel, juntament amb l'ús de materials de diferents tradicions literàries: la matèria artúrica, l'al·legoria, el somni, l'autobiografia, la religió d'amor, les cartes i l'alternança de la prosa i el vers.

Malgrat que la major part dels hispanistes que fan un enfocament general del fenomen en descriuen els elements distintius (vegeu taula 2) i fins i tot l'argument-tipus (Deyermond 1991 i Rohland de Langbehn 1999), convé destacar els estudis especialitzats en un sol tret. Així, Post (1915), Cvitanovic (1983) i Haywood (2000b), analitzen el pes de les al·legories en la ficció sentimental; Impey (1980a i 1980b), Yunduráin (1988a i 1988b) i Cortijo (1998), les epístoles; Rohland de Langbehn

(1989a), Haywood (1997 i 1998), Blay Manzanera (2000) i Parrilla (2010), la relació entre la prosa i el vers; Rohland de Langbehn (1989a) i Parrilla (2001) el debat i la instrucció retòrica; Parrilla (2004), la visió; Gerli (1989), l'ús de la metaficció i Deyermond (1985, 1988, 1993 i 1995a) ha dedicat diverses publicacions a l'experimentalisme i al punt de vista narratiu en la ficció sentimental, tot posant èmfasi en la innovació tècnica en el tractament de la narració i la influència d'altres gèneres com són l'al·legoria, el debat, l'epístola i la poesia, ja que afirma que cap de les obres del corpus és estrictament narrativa. No és l'únic autor que destaca la novetat de la ficció sentimental en la literatura castellana, atès que els textos que en formen part s'han vist com a precedents de la novel·la castellana moderna i Lacarra (1988: 360-361) considera el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón la primera pseudoautobiografia amorosa de la literatura castellana després del *Libro del buen amor* de l'Arcipreste de Hita.

De fet, l'element autobiogràfic o pseudoautobiogràfic és un dels trets que s'han associat a la ficció sentimental des de la definició de Menéndez de Pelayo (1905-1915), sovint a causa de la utilització de la primera persona en aquestes obres. Segons alguns estudiosos, com Deyermond (1979, 1991) i Ribera i Llopis (1994), l'interès per la posada en escena del conflicte intern de l'enamorat es tradueix en l'ús d'una sèrie de llocs comuns codificats que mostren el que Ribera i Llopis anomena un «primitiu psicologisme». Així, mentre que als textos en primera persona es minimitzen els motius externs, les narracions en tercera persona els posen al servei de l'expressió de l'estat anímic del personatge. L'al·legoria és un recurs més per aprofundir en l'experiència interna de l'individu. Però aquest tampoc no ha estat un tema lliure de controvèrsia.

Lacarra (1988) ja havia escrit un article de referència sobre aquest aspecte, en el qual, com a resposta a Deyermond, analitzava la suposada tendència autobiogràfica de la ficció sentimental i les implicacions en la introspecció psicològica dels personatges. A l'estudi, Lacarra arribava a diverses conclusions. En primer lloc, els documents coneguts que aporten dades biogràfiques sobre els escriptors de ficció sentimental no semblarien corroborar els fets narrats en la ficció. En segon lloc, malgrat el predomini de l'ús de la primera persona i de la confirmació de la veracitat de la història per part de l'autor-narrador, el jo narratiu no coincideix amb l'enamorat, com ocorre a l'*Arnalte y Lucenda* i a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. En tercer lloc, encara que als dos exemples anteriors sí que hi hagi una caracterització psicològica dels personatges, no és el més freqüent. Lacarra (1988: 363) afirma:

Quizás esta ausencia de análisis psicológico individualizador de los enamorados, y por tanto el recurso de su descripción en términos literarios ya conocidos es lo que motiva a ciertos autores a la temprana diversificación del género hacia temas que tienen poco que ver con la autobiografía amorosa en sentido estricto.

Els temes als quals fa referència són el debat misogin, molt present a les obres de Juan de Flores, i la paròdia i la ironia, que atribueix a Manuel de Urrea i Juan de Segura.¹¹ Per a Lacarra, l'element autobiogràfic té un efecte superficial en la història i no es tradueix en la individualització dels trets de caràcter dels personatges. Al contrari del que més endavant defensa Deyermond (1993 i 1995a), l'estudiosa atribueix als autors de ficció sentimental una actitud «conservadora». Cal assenyalar que part de la crítica posterior es basa en l'article de Lacarra per qüestionar la (pseudo)autobiografia com a tret característic de la ficció sentimental. El cert és que més que la tendència a la construcció del relat en primera persona com a vivència personal, Lacarra en posa en entredit les conseqüències pel que fa al desenvolupament psicològic dels protagonistes.

El mateix any que Lacarra publica l'article, Pacheco (1988) també escriu unes «notes per a una reavaluació crítica» de la narració en primera persona en la literatura catalana dels s. XIV i XV en les quals demana que a l'hora d'interpretar un text d'aquests segles narrat en primera persona, no s'associïn de forma automàtica personatge i autor ni es consideri el relat un reflex fidel de la realitat objectiva en la qual es mou l'escriptor. Pacheco aclareix que el referent d'aquestes obres no es troba tant en el món físic, sinó que es busca transcendir-lo a través d'universals; de manera que els somnis, les visions i els viatges al·legòrics són recursos característics dels textos literaris medievals, juntament amb la utilització del jo com a testimoni de l'experiència extraordinària. L'estudiós il·lustra aquesta idea mitjançant l'anàlisi d'obres com, per exemple, la *Faula* de Guillem de Torroella, el *Llibre de Fortuna i Prudència* i *Lo somni* de Bernat Metge i *Lo despropriament* de Romeu Lull, que classifica en tres categories segons el tipus de concepció de la realitat que suggereixen. Així, *Lo somni* formaria part d'un primer tipus de narració que fa èmfasi en l'exemplaritat d'una història coherent i marcada per la lògica interna, en la qual s'utilitza la primera persona per dotar la ficció d'«impacte psicològic»; la *Faula* de Torroella, el *Llibre de Fortuna i Prudència* i *Lo despropriament* pertanyen a la segona categoria, en la qual el narrador s'identifica volgudament amb uns ideals que convida el lector a compartir: en el cas de la

¹¹ Pel que fa al debat misogin, vegeu Archer (2001 i 2011); per a l'ús de la paròdia en la ficció sentimental, Severin (2003).

composició de Ramon Llull, l'amor conjugal; en canvi, les obres que s'inscriuen el tercer tipus definit per Pacheco escurcen la distància entre el narrador i la identitat de l'autor amb el propòsit de mostrar veritats a partir de la vivència personal, com ocorre a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella. L'estudiós afirma que «és el tipus de narració que en els seus models més reeixits servirà de patró per a la novel·la picaresca, i per a la novel·la moderna en general» (p. 109).

A causa de les reserves que ha suscitat la identificació de l'ús del narrador-protagonista —o fins i tot del narrador-testimoni— amb el recurs de l'autobiografia, al cens de la ficció sentimental catalana que presentem només hem utilitzat el terme «to autobiogràfic» quan la informació textual permet identificar l'autor de l'obra amb el jo literari, normalment afavorit per l'ús del seu nom (vegeu el capítol 3). Per aquesta raó, tot i que assenyalem, quan correspon, l'ús de la primera persona en un text, aquest tret no comporta necessàriament que s'etiqueti com a autobiografia. En canvi, a la taula 2 (vegeu 2.6) s'ha emprat un concepte més ampli d'autobiografia, que inclou també les obres en primera persona, per la necessitat de simplificació de la imatge gràfica i, sobretot, perquè la crítica que ha tractat aquest tema l'ha utilitzat generalment de forma laxa. La taula té la funció de mostrar si els trets que han servit a la bibliografia castellana per caracteritzar la ficció sentimental també són vàlids per al corpus català i, per tant, s'han respectat els usos menys restrictius dels termes utilitzats als estudis.

La crítica també ha tractat la interpretació política dels textos castellans (Márquez Villanueva 1966, Rohland de Langbehn 1986) i, més recentment, s'ha plantejat nous interrogants sobre les fronteres entre la ficció sentimental i els gèneres del drama i l'ègloga i, fins i tot, la novel·la bizantina (Blay Manzanera 1997a i 1997b, Cortijo 2001 i Walde Moheno 2006). La darrera iniciativa que s'ha dut a terme sobre el tema es deu al Centro de Estudios Cervantinos, que ha tret una col·lecció dirigida per Carlos Alvar i Fernando Gómez, anomenada «Ficción sentimental». Compta amb l'assessorament d'especialistes com Pedro Cátedra, Antonio Cortijo, José Manuel Lucía Megías i Carmen Parrilla i pretén abraçar la totalitat d'obres que s'han relacionat amb el tema, de manera que anuncien que també inclourà traduccions, entre les quals s'esmenten la *Estoria de dos amadores* de Piccolomini i el *Libro de la Fiameta* de Boccaccio. A més, juntament amb tres volums més, ja s'ha publicat el *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón, una traducció de les *Heroides* d'Ovidi que incorpora dues lletres d'amor originals de l'autor escrites en nom de Madreselva a Mausolus i de Troilus a

Briseida amb la resposta corresponent de Briseida (Impey 1980b). El *Curial e Güelfa* esmenta la història de Madreselva (Badia i Torró 2011: III.21.2).

De fet, Gómez Redondo (2002: 3154-3840) havia dedicat l'apartat 10.7 del tercer volum de la seua *Historia de la prosa medieval castellana* a analitzar la ficció sentimental des dels seus precedents fins a les obres més representatives. En aquest estudi ja destacava la importància de la *Fiammetta* i del *Bursario* a l'hora d'explicar el fenomen. Deia així: «Cabe entera la ficción sentimental española en la *Elegía de madonna Fiammetta* de Boccaccio» (p. 3201) i argumentava que es tracta del model al qual s'ajusten les tècniques narratives, els caràcters i els arguments d'aquestes obres; a més, reconeixia la importància que té aquest text en la formació de la ficció sentimental. Tanmateix, segons Gómez Redondo, si bé la *Fiammetta* proporciona un model de desenllaç previsible, el *Bursario* ofereix un ventall més ric de reaccions afectives pouades d'Ovidi. L'estudiós també recorda que aquesta traducció va acompanyada d'unes glosses morals, alhora que apunta que molts dels textos de ficció sentimental demanen una interpretació moral.

Per finalitzar el repàs de la bibliografia castellana existent, no podem deixar d'esmentar la divisió que tradicionalment s'ha establert de la ficció sentimental en tres períodes cronològics, segons el grau de consolidació del fenomen literari. A continuació, seguim Deyermond (1991) i Rohland de Langbehn (1999) per exposar-ne breument les tres etapes de producció. Convé assenyalar que aquesta classificació gaudeix de l'acceptació majoritària de la crítica. Així, a la primera etapa, situada entre 1440 i 1460, els autors encara no tenen present un model que els serveixi de marc de referència. En aquell moment s'escriuen el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón i la *Sátira de felice e infelice vida* del Conestable de Portugal. La crítica apunta que el debat entre els valors morals —que no es posen en dubte— i els amatoris hauria donat lloc a la ficció sentimental, que parteix de l'experiència personal de l'enamorat per expressar la passió, sovint mitjançant abstraccions religioses (la «religió d'amor»). Les obres d'aquest període tenen una influència clara de la poesia al·legòrica contemporània.¹²

La segona etapa, que comprèn la dècada dels setanta i arribaria fins a l'inici dels anys noranta, és considerada una etapa de consolidació. Hi apareixen les obres més representatives de la ficció sentimental castellana: la *Triste deleitacion*, deutora de

¹² Deyermond (1985) apunta que l'obra catalana *Fronchino e Brisona*, escrita cap al 1400, podria ser un precedent de la ficció sentimental castellana. Cortijo (2001) la situa a l'inici de la ficció sentimental.

Rodríguez del Padrón; els textos de Juan de Flores: el *Grisel y Mirabella* i el *Grimalte y Gradisa*, en els quals encara no s'observa una consciència de la tradició literària a la qual pertanyen, malgrat els préstecs d'obres anteriors, i l'*Arnalte y Lucenda* i la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, amb la continuació de Nicolás Núñez. Hi ha una diversificació de les influències dels textos d'aquest període, s'amplien els eixos temàtics de les obres i n'augmenta la complexitat narrativa. En alguns casos, les obres reben un tractament irònic. És aleshores quan es tradueixen al castellà la *Fiammetta* i la *Historia de duobus amantibus*.

La darrera etapa, que s'inicia cap al 1492, però que inclou tota la producció del s. XVI, es caracteritza per la imitació de models anteriors, per la reducció temàtica i per l'interès per la reflexió i l'anàlisi dels sentiments; en canvi, l'elaboració de la faula narrativa és mins. S'hi situen obres com la *Cuestión de amor*, el *Veneris tribunal* de Luís Escrivá i el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura.

Tenir presents els estudis sobre la ficció sentimental castellana permetrà analitzar si en la literatura catalana es produeix el mateix fenomen, si les obres catalanes es podrien inscriure en un marc teòric compartit i quines consideracions noves caldria afegir-hi. Alhora, l'anàlisi del corpus català de tema amorós de la segona meitat del s. XV amplia la casuística de la ficció sentimental i n'enriqueix les aportacions crítiques.

D'entrada, tot i que en la literatura catalana encara no hi ha cap estudi panoràmic que pretengui delimitar i caracteritzar la ficció sentimental, sí que constatem que els escrits que millor reuneixen les característiques d'aquesta moda ja foren analitzats en un mateix apartat als manuals de la literatura de Rubió i Balaguer (1949: I, 402-406) i de Riquer (1964: III, 245-253) com a «novel·les amoroses» i «proses sentimentals i al·legòriques», com s'ha esmentat anteriorment. Rubió defineix els textos que segueixen aquesta moda literària com a quadres al·legòrics que destaquen per la manca d'acció i de caracterització dels personatges, però que aprofundeixen en l'anàlisi dels sentiments a partir de la identificació del protagonista amb l'autor. També en subratlla l'estil declamatori i la tendència llatinitzant, la importància de la mitologia —fa una referència explícita a la *Faula de Diana*, aleshores considerada anònima— i les semblances de tot amb l'epístola amorosa. Com a models de la ficció sentimental cita les *Heroides* d'Ovidi, la *Fiammetta* de Boccaccio, el *Roman de la Rose* de Lloris i Meun, el *Deifira* i l'*Ecatonfila* d'Alberti i la traducció catalana de la *Cárcel de amor* de San Pedro.

Entre els dos manuals, figuren com a autors originals de ficció sentimental Francesc Alegre, Joan Roís de Corella, Francesc Carrós Pardo de la Casta, Pere Joan

Ferrer i Romeu Llull, que, a excepció de Corella i Llull, han estat poc estudiats (vegeu el capítol 3). A més a més, en una secció dedicada a la poesia, tant Rubió i Balaguer (1949: I, 445-447) com Riquer (1964: III, 206-208) hi situen Francesc Moner, poeta i escriptor en prosa; de manera que no figura al costat dels autors de ficció sentimental. Això no obstant, Riquer també dedica, dins de l'apartat «La poesia en els regnats del Magnànim i de Joan II», un espai a Moner com a prosista (p. 209-210). L'estudiós inclou Romeu Llull i Pere Torroella a la mateixa secció. Sense anar més lluny, al segon volum del *Panorama crític de la literatura catalana*, coordinat per Albert Hauf (2011), Moner hi apareix només com a poeta i la seua prosa principal en llengua catalana, *L'ànima d'Oliver*, editada per Peter Cocozzella (1970), hi és qualificada de «poesia extensa». Òbviament, al *Panorama* la ficció sentimental no hi té cabuda, atès que és un tema tot just esbossat per la crítica literària catalana.

És així mateix significatiu que Rubió i Balaguer faci un aclariment pel que fa a la categorització de la *Resposta a Jaume Ribes* de Francesc Moner. Si bé inicialment considera l'obra una «tençó en prosa», de seguida afegeix que, de fet, el gènere en prosa s'anomena «epístola d'amor». Aquesta observació és rellevant perquè respon al contacte estret que es produeix entre el vers i la prosa en la ficció sentimental. Els autors que s'emmotllen al gust literari del qual ens ocupem, no només solen escriure composicions de tema amorós en vers i en prosa, sinó que sovint també utilitzen una combinació dels dos elements en una mateixa obra. És més, en la literatura catalana aquests textos s'han transmès majoritàriament a través de cançoners.

Riquer (1964: III, 245-253) explica que aquests escriptors fan ús de la prosa per expressar un món interior que tradicionalment s'havia considerat més propi de la lírica. Tot i així, en general la crítica no ha tractat els textos escrits íntegrament en vers dins de la ficció sentimental i, en els estudis en què s'expressa la voluntat de no fer distincions entre les dues formes, igualment adequades per a aquestes obres (Deyermond 1991, Blay Manzanera 1992), no s'hi esmenta cap obra poètica que pugui formar part del corpus. Així, el cens de la ficció sentimental catalana que es presenta en aquesta tesi és el primer que inclou una secció destinada a les composicions en vers (vegeu el capítol 3). D'aquesta manera, es pretén donar una visió completa del corpus que n'afavoreixi íntegrament la comprensió.

Malgrat que Rubió i Balaguer (1949) sigui l'autor de la primera descripció teòrica de la ficció sentimental catalana, Miquel i Planas ja havia editat una part important d'aquestes obres en prosa al *Novel·lari català*, publicat entre 1908 i 1916, que

incloïa, entre altres textos variats, les traduccions del *París e Viana*, el *Càrcer d'amor* i el *Deifira* i *Ecatonfila*, a més del *Fronдино e Brisona*, la *Faula de Diana*, el *Somni* i el *Raonament* de Francesc Alegre, *Lo despropriament* de Romeu Lull i *Pensament* de Pere Joan Ferrer. Més endavant, l'any 1970, Pacheco va reeditar les sis obres originals sota el títol de *Novel·letes sentimentals* i, el 1982, juntament amb August Bover i Maria Josepa Gallofré, va publicar un altre recull en el qual tornava a presentar el text del *Fronдино e Brisona*, les dues obres majors d'Alegre (*Somni* i *Faula de Diana*) i l'obra en prosa de Romeu Lull i s'hi afegia l'*Ànima d'Oliver* de Moner i la *Regoneixença o moral consideració* de Carrós Pardo de la Casta, a més d'altres textos, la inclusió dels quals queda justificada per l'ampliació temàtica del volum, anomenat *Novel·les amoroses i morals*.

Però la caracterització més completa de la moda literària es pot llegir a Torró (1987), una obra que avui és difícil de trobar; tanmateix, els continguts es troben sintetitzats a la introducció de l'edició de l'obra de Romeu Lull (Torró 1996a). Torró es refereix als textos com a proses o autobiografies sentimentals amb un component de reflexió elevat que parteix del desengany amorós del protagonista, fàcilment identificable amb l'autor. La càrrega reflexiva, moral o polèmica, deixa poc marge al desenvolupament narratiu dels textos catalans, al contrari de la tendència novel·litzadora que detecta al corpus castellà (vegeu 2.6). Endemés, Torró argumenta que la ficció sentimental reflecteix la crisi de l'ideal de la *fin'amors* i ho relaciona amb l'èxit dels debats pro- i antifeministes del moment.¹³ Davant del patiment causat per la passió amorosa i de la impossibilitat dels personatges d'assolir una relació satisfactòria, els autors de ficció sentimental adopten solucions diverses, que Torró resumeix d'aquesta manera: a) l'exposició tràgica d'una lliçó de valor moral (Corella), b) la defensa de l'amor honest (Alegre i Ferrer), c) el rebuig de la passió (*Faula de Diana*) i d) el matrimoni (Romeu Lull). L'observació del cens (vegeu el capítol 3) reafirma l'exposició de Torró quant a les intencions dels escriptors. En un altre ordre de coses, aquest crític reivindicava l'estudi de les relacions literàries en l'eix català, aragonès i castellà i la necessitat d'analitzar la ficció sentimental en el context poètic de l'època.

¹³ Per als debats misògins i feministes vegeu Archer (2001 i 2011). Gómez Redondo (2002: III, 3220-3293) també inclou un apartat extens sobre aquesta qüestió quan tracta la ficció sentimental dins de la *Historia de la prosa medieval castellana*. El crític argumenta que per al desenvolupament de l'anàlisi amorosa que proposen les obres de ficció sentimental, s'havia d'haver produït abans una exploració de la figura femenina, la qual s'impulsà entre 1430 i 1450 des de la cort, moment en què s'escriviren tractats sobre el tema que després serien aprofitats pels autors de ficció sentimental. Gómez Redondo afirma que Boccaccio ofería un model tant per a la producció femenista (*De claris mulieribus*) com per a la misògina (*Corbaccio*).

L'àmbit peninsular és precisament el punt de partida de les publicacions de Ribera i Llopis (1990 i 1994), que, un cop més, es fa ressò de l'extensió i la complexitat estructural menors de la ficció sentimental catalana respecte de la castellana. Com Pacheco (1983) i Annicchiario (1990), l'estudiós considera el *Fronchino e Brisona* un precedent del fenomen, mentre que valora Corella com un autor representatiu del corpus. Martos (2001b) insisteix en aquesta última idea. I encara hi podríem afegir les aportacions de Deyermond (2001) i de Cortijo (2001) entre els darrers estudis hispànics que fan una breu incursió al panorama català de ficció sentimental, els articles de Cantavella (1997b i 2000) sobre les demandes d'amor, la publicació de Rodríguez Risquete (2005), centrada en Carrós Pardo de la Casta, i els textos de Sabaté i Soriano (2005 i 2008) sobre l'epístola amorosa. Actualment disposem d'una bibliografia que permet enfrontar-se a la tasca d'establir una proposta de cens per a les obres de ficció sentimental i d'analitzar-les de manera sistemàtica. Tot i que després d'aquest treball encara mancaran comentaris interpretatius sobre algunes de les obres centrals del corpus, són pocs els textos (originals i traduccions) que encara no hagin estat editats en la seua totalitat i els autors que no comptin amb un estudi particular de la pròpia obra. A més, les darreres dades que s'han donat a conèixer sobre el context sociocultural del s. XV (Torró 2009, Bassegoda 2011 i Rodríguez Risquete 2011) ajuden a situar els textos.

També cal tenir en compte la bibliografia sobre obres o autors concrets per a l'estudi de les característiques de la ficció sentimental catalana. Per exemple, la crítica que s'ha centrat en l'anàlisi del corpus de Corella dóna una informació detallada pel que fa al tractament de la mitologia que es pot posar en relació amb l'article de Torró (1994), dedicat a la *Faula de Diana* de Francesc Alegre, i amb les publicacions sobre la traducció catalana de les *Transformacions* d'Ovidi a càrrec de Fàbrega (1993 i 1998). Cátedra (1989) i Coccozzella (2010) s'ocupen de la càrrega filosòfica del *Sermó d'amor* de Francesc Alegre i de l'obra de Francesc Moner, que també es poden comparar amb la *Regoneixença* de Carrós Pardo de la Casta (Reyes-Tudela 1987 i Rodríguez Risquete 2005). Tant Coccozzella com els autors que han tractat Carrós, introdueixen el tema de l'al·legoria, que reprenem a l'apartat 4.7.1 i Orazi (1998) i Badia i Torró (2011) han fet consideracions importants sobre l'ús del somni en aquestes obres, informació que es pot completar amb els estudis existents sobre *Lo somni* de Metge. En aquesta tesi es parteix del comentari detallat de la *Faula de Diana* i de la *Requesta* de Francesc Alegre per traçar connexions amb la resta d'obres de ficció sentimental que utilitzen recursos similars per tal de donar-ne una visió de conjunt (vegeu el capítol 4). La *Faula de Diana*

és idònia per aprofundir en el tractament de l'al·legoria, l'alternança de la prosa i el vers, els somnis i la mitologia, a més d'il·lustrar l'elaboració d'un discurs teòric i moral al voltant de l'amor que presenta molts paral·lelismes amb la *Tragèdia de Caldesa* de Corella.

Per acabar, cal ressenyar diversos estudis molt recents que es fan ressò d'una de les qüestions que s'ha plantejat la crítica en relació a la ficció sentimental castellana: el contacte existent entre els textos narratius del corpus i el gènere dramàtic. En la literatura catalana, Cocozzella (2008a i 2008b) defensa que *La noche* de Moner, la *Regoneixença* de Carrós i la *Tragèdia de Caldesa* de Corella serien exemples d'*auto de amores*. Al primer article l'autor analitza amb detall *La noche* per destacar-ne la teatralitat a partir de la construcció de l'escenari on s'endinsa el protagonista (el castell) i compara l'obra amb els episodis cortesans del *Tirant lo Blanc* en els quals se subratlla l'element dramàtic, com és el cas de les representacions realitzades en motiu del casament del rei d'Anglaterra —per exemple, el passatge de la Roca—, que l'estudiós havia analitzat en una publicació de l'any 1993 dedicada a la novel·la cavalleresca i que Massip (2010) també estudia. Cocozzella explica que Moner, al contrari de Martorell, escenifica un espectacle enterament subjectiu. És encara més complet el capítol en el qual Cocozzella (2012) argumenta la possibilitat que la *Tragèdia de Caldesa* es pogués representar.

Sota el títol de «Dramatics and Theatricality», Cocozzella aclareix que la noció de tragèdia a l'obra de Corella no s'ha de limitar necessàriament a la que formula Dante al *De vulgari eloquentia* i a l'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala, com havia defensat Martí de Riquer, sinó que també es pot assimilar a la definició que Henry Ansgar Kelly (1993) extreu del *De consolatione philosophiae* de Boeci al seu estudi sobre la idea i les formes de la tragèdia des d'Aristòtil fins a l'Edat Mitjana. Si, segons Kelly, Boeci identifica la tragèdia amb una lamentació clamorosa sobre la destrucció inesperada d'un reialme feliç, Corella proposaria el mateix, amb un matís: en lloc de narrar la caiguda d'un regne, escriu un cas desafortunat en l'amor. És més, Cocozzella considera que l'anàlisi de Kelly sobre la manera com Isidor de Sevilla entenia que es podien escenificar les tragèdies, permet demostrar que, al contrari del que afirmava Annicchiarico (1991-1992), l'obra de Corella és representable en aquests paràmetres. Això implica que mentre els poetes reciten el text en escena —Isidor explica que el mot escena en grec significa «ombra», per tant aquests personatges queden amagats—, els actors interpreten el seu paper en silenci.

La proposta de dramatització de la *Tragèdia de Caldesa* que clou el capítol està en aquesta línia. La persona encarregada de recitar la història se situaria en una plataforma que no s'integra completament dins de l'escenari en el qual transcorre la ficció, sinó que en queda al marge. Aquest personatge correspon a la veu narrativa en primera persona de l'obra, que en la lectura del text s'associa a l'enamorat. Al mateix temps, els mims que encarnen els personatges de la trama —el protagonista, Caldesa, el rival amorós i un parell de secundaris— escenifiquen l'acció mitjançant la gestualitat, sense poder fer ús de la paraula a excepció del moment posterior a la representació de l'engany. Aleshores, el narrador es retira de la plataforma per deixar pas al protagonista, que profereix el plany en vers. Quan arriba el torn de la rèplica de Caldesa, tot i que ella comença a pronunciar la cobla, el director d'escena l'obliga a apartar-se de la tarima i a restar callada mentre el narrador diu els versos que li pertocarien. La representació de l'obra evidencia la distància entre l'estil retòric i elevat de la veu narrativa i les accions arran de terra dels personatges que interactuen a l'escenari, a més d'emfasitzar la projecció de la mirada masculina del narrador damunt de l'escena o, en definitiva, de la història, aspecte tractat en capítols anteriors de l'estudi. Cocozzella dedica bona part del capítol a detallar com es duria a terme la posada en escena i fins i tot inclou un disseny amb la distribució de l'escenari (múltiple) a l'apartat d'il·lustracions del volum. Tot i que no s'ha trobat documentació sobre la representació de l'obra, l'estudiós la inscriu dins del «teatro de lo posible» i remet a les investigacions sobre el gènere dramàtic dutes a terme per Francesc Massip (2010).

Ribera i Llopis (2012) planteja una altra proposta de representació de l'obra de Corella, que inclou, a més de la posada en escena de la *Tragèdia de Caldesa*, la recitació de composicions com *A Caldesa*, *Debat ab Caldesa* i *Desengany*:¹⁴

Joan Roís de Corella propone un monólogo dramático [...] que se oferta entre una «veu» y unos «oints», estableciendo entre ambos extremos emisor y receptor un discurso de corte trágico, a favor del cual se pide la *piedad* de aquellos [...]. Autor y voz dramática ejecutan ante el público receptor un rechazo falsamente retórico de la escritura de su caso —«folla cosa seria assajar escriure los contrastos que ma dolorosa pensa combatien» (Roís de Corella 1973: 70)— pues no deja de quedar escrito».¹⁵

Aquests estudis obren un àmbit de recerca en la ficció sentimental catalana que, un cop compti amb uns cens textual de referència, podria beneficiar-se de plantejaments

¹⁴ Per al «cicle de Caldesa», vegeu Torró (1996b).

¹⁵ Ribera i Llopis (2012: 147-148).

nous. De totes maneres, cal ser cautelosos amb les interpretacions que proposen una representació d'obres que, malgrat que poden ser adaptades per portar-les a escena, res no fa pensar que l'autor les hagués concebut amb aquesta finalitat. En tot cas, convé reiterar que no disposem de documentació sobre representacions de la *Tragèdia de Caldesa* a l'època medieval, com admet Coccozzella. Annicchiarico (en premsa) subratlla aquesta idea a la ressenya de Coccozzella (2012). L'estudiosa recorda que, precisament, Kelly (1993) considera *La tragèdia de Caldesa* i *La tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras *sui generis* dins del seu estudi i afegeix que:

sono perfettamenteamente in linea con tutta la ricostruzione fatta dallo studioso [Kelly] del concetto di tragedia e del senso del tragico nel Medioevo: un assieme di *confused traditions* (*Ideas and forms*, cit., p. 220), appunto, che si è prodotto a partire dalle *Etymologiae* di Isidoro, le quali, a loro volta compendiano idee e nozioni di antica origine.

A més, Annicchiarico suggereix que caldria preguntar-se si la noció defensada per Coccozzella s'hauria d'aplicar, també, a les *Lamentacions* de Corella o si només seria vàlida per a la *Tragèdia de Caldesa*. Així mateix, Badia (en premsa) insisteix en el biaix del plantejament de Kelly en el qual es basa l'argumentació de Coccozzella. Badia explica que el crític no té en compte la influència de les *Tragèdies* de Sèneca en la manera com autors com March, Corella i Martorell entenen el gènere declamatori, connexió que havia establert Torrò (1996b) i que ha estat reafirmada pels crítics posteriors, entre els quals Pujol i Hauf.

2.2 DEFINICIÓ

La ficció sentimental catalana és un gust literari que es comença a gestar al tombant del s. XV i que es manifesta, inicialment, en les composicions narratives en vers i s'estén fins a mitjan segle XVI amb la redacció de *Les estil·lades i amoroses lletres*. Això no obstant, és a la segona meitat del s. XV quan esdevé un autèntic model mental per als autors en vers i, sobretot, en prosa, que busquen satisfer l'horitzó d'expectatives d'un públic —l'«enamorada generació» de mossèn Gras— que reconeix en la lectura de textos amorosos una sèrie de trets que tota obra d'èxit del moment ha de tenir. Es tracta, doncs, d'una moda literària de tradició manuscrita que es devia llegir en entorns cortesans (Rodríguez Risquete 2011) i en tertúlies literàries com la que es descriu al *Parlament en casa de Berenguer Mercader* de Joan Roís de Corella.

Les obres catalanes de ficció sentimental són textos breus de tema amorós que es caracteritzen per la riquesa retòrica i pel fet de prioritzar les descripcions i expansions sentimentals per damunt de l'acció. Per tant, la faula narrativa, més o menys desenvolupada, apareix supeditada al component discursiu i/o líric del text. Un dels motius temàtics més recurrents és l'expressió en primera persona del patiment causat per l'amor no correspost d'una dama sense mercè. La relació entre els dos personatges sol ser de vassallatge per part de l'enamorat, que no rep res a canvi del seu servei. En alguns casos aquesta situació provoca el desengany del protagonista (Torró 1987). De la mateixa manera, la teorització amorosa, la descripció de les causes i els efectes de la passió i la moralització —amor diví i/o amor honest envers amor deshonest, rebuig de la passió— són motius temàtics recurrents en aquestes composicions.

Altrament, els recursos més habituals que acaben codificant la moda literària de la ficció sentimental són la narració en primera persona, l'al·legoria, les epístoles, la combinació del vers i la prosa, les referències a enamorats cèlebres de la tradició cultural compartida —intertextualitat— i l'ús de la imatgeria sentimental —planys, sospirs, martiri, el foc i les flames d'amor, la Fortuna...—. Queden en un segon terme els arguments pro- i antifeministes, l'ús de somnis i visions, la mitologia, els debats i les *questioni d'amore* (vegeu 3.1).

2.3 AUTORS

Al cens hi figuren els autors i traductors de les obres de ficció sentimental catalanes (capítol 3). Els autors de ficció sentimental solen conrear tant el vers com la prosa, com fan Pere Torroella, Joan Roís de Corella, Romeu Lull, Francesc Carrós Pardo de la Casta i Francesc Moner i els estudis que s'han dut a terme sobre aquests escriptors adopten, en general, un enfocament que permet establir relacions entre els poemes i la resta de textos del mateix autor. Els dos darrers escriptors esmentats, juntament amb Torroella, estan representats al corpus amb textos poètics i en prosa. En aquests casos, la teoria amorosa dels autors es manté coherent al llarg de la seua obra, ja sigui composta en vers, en prosa, en català o castellà (Cocozzella 1970, Rodríguez Risquete 2011). En efecte, Torroella, Carrós, Moner i també Lull tenen una producció poètica bilingüe i, tot i que no coneixem altres textos castellans d'Alegre, l'autor introdueix un poema en castellà al final del *Raonament* que li permet figurar al catàleg

de poetes bilingües elaborat per Ganges (1992: 105).¹⁶ Coccozzella (1987: 156) ho expressa així: «Al llarg de les dues o tres generacions immediatament posteriors a Ausiàs March acaba imposant-se d'una manera contundent l'exigència de fer literatura no pas en una, sinó en dues llengües».

Pere Torroella pertany a la generació de poetes posterior a Ausiàs March, igual que Francesc Ferrer i Bernat Hug de Rocabertí i es converteix en un dels màxims difusors de l'obra i del discurs poètic del valencià (Torró 2009, Rodríguez Risquete 2011). L'absència d'una cort reial al territori català durant aquest període obliga els fills de la noblesa a formar-se lluny del regne de València i de Catalunya, atès que ni Alfons el Magnànim ni cap dels seus germans (Joan, Enric i Pere) no hi estableixen una cort (Torró 2001: 98-99). Torró argumenta que Catalunya deixa de ser un lloc adequat per a l'educació d'un cavaller perquè l'única cort estable és la de la reina Maria, lloctinent general, mentre que el rei i l'infant Pere s'han establert a Nàpols, Joan de Navarra entre el regne de Navarra i Saragossa i l'infant Enric a Castella. Els Trastàmara, amants de les lletres, incentiven el conreu de la literatura castellana. Així, «al s. XV assistim a l'afirmació d'un àmbit cultural hispànic», perquè les corts existents afavoreixen els contactes i intercanvis literaris (Torró 2001: 100).

Els centres culturals on es movien els poetes catalans del moment s'han de situar entre l'entorn napolità del Magnànim i la cort itinerant dels infants a València, Saragossa i Navarra, amb les conseqüències lingüístiques que se'n deriven (Rodríguez Risquete 2011). Tot i així, l'any 1454 el monarca nomena Joan de Navarra lloctinent general de Catalunya, títol amb el qual Antoni Vallmanya se li adreça al debat poètic amb Joan de Fogassot, que forma part del cens (text 4.5), com explica Torró (2001). L'estudiós també documenta la participació de membres de la cort de Joan de Navarra, entre els quals Bernat Hug de Rocabertí, a les justes que van tenir lloc a la plaça del Born el 20 de novembre de 1455. El 1458 mor Alfons el Magnànim, però un any abans Carles de Viana, enfrontat amb Joan de Navarra, s'havia refugiat a Nàpols.

¹⁶ Aquest catàleg, a més dels poetes esmentats i d'altres que no s'inclouen al cens de la ficció sentimental catalana, també informa de la producció bilingüe de mossèn Gras. A més, presenta un apartat dedicat a les relacions entre autors que es pot documentar a través dels seus textos. Els intercanvis epistolars serveixen com a testimoni de les relacions que s'estableixen entre escriptors i les citacions d'un autor a un altre en mostren un coneixement de les obres, com és el cas de la composició «Tant mon voler s'és dat amors» de Pere Torroella, en què el poeta fa referència a personatges com el Marqués de Santillana, Macías, Alain Chartier, Guillaume Machaut, Ausiàs March, Martí Garcia, Jordi de Sant Jordi, Oton de Grandson i Francesc Ferrer (Ganges 1992: 57-232). Els lligams entre els autors del corpus de ficció sentimental es desenvolupen en aquest apartat.

Durant l'estada del príncep, Torró (2001), Rodríguez Risquete (2003) i Bassegoda (2011) documenten a la cort napolitana la presència de personatges com Pere Torroella i Joanot Martorell, Joan Roís de Corella, Antoni de Vallmanya, probablement Francesc Ferrer i, també, l'italià Iacobo della Mirabella, mestre de Francesc Alegre (Rodríguez Risquete 2003: 59).¹⁷ Alguns d'ells no s'arribaren a conèixer entre si, però Martorell, cunyat d'Ausiàs March, establí contacte amb Torroella i Corella, i Torroella i Ferrer mantingueren una relació epistolar (1458-1462). Torró (2001) també suggereix que Torroella i el príncep de Viana coneguessin l'obra d'Ausiàs March en aquesta època. D'entre 1458 i 1459, aproximadament, s'ha conservat la correspondència bilingüe entre el príncep de Viana i Corella que també forma part del corpus de la ficció sentimental catalana. A la mort del Magnànim, Ferran esdevé rei de Nàpols i el príncep marxa a Sicília acompanyat dels seus cortesans, en un periple que s'acabarà a Barcelona l'any 1460 i en el qual el seguiren Torroella i Martorell, entre d'altres (Torró 2001).

Hi ha una relació de continuïtat entre la cort del rei Alfons, la cort de Joan de Navarra, on es mou Bernat Hug de Rocabertí a partir dels anys cinquanta del s. XV i, sobretot, les de Carles de Viana, on trobem Pere Torroella, i de Ferran de Nàpols com a espais de promoció de la creació literària (Bassegoda 2011 i Rodríguez Risquete 2011). Rodríguez Risquete (2003: 54) explica:

Por un lado, Carlos de Viana asumió el testigo de la brillante corte poética del Magnánimo, porque a la muerte de este los nobles y militares que decidieron abandonar el reino de Nápoles tuvieron que vincularse, aunque sólo fuera por unos meses, al príncipe de Navarra. Por el otro, la corte itinerante de don Carlos había recogido multitud de estímulos a lo largo de su dilatada trayectoria.

Com recullen Torró (2001), Rodríguez Risquete (2003: 54) i Bassegoda (2011: 99), el context polític convuls que comprèn de 1458 a 1461, en els quals Joan II i el príncep de Viana freqüenten Catalunya, degué afavorir el contacte entre les dues corts literàries més cultes del moment.

L'any 1460, la reconciliació de Joan II i del príncep a Barcelona, posa en contacte els dos bàndols rivals. Data d'aquesta època la relació epistolar entre Torroella i Bernat Hug de Rocabertí, en la qual el segon autor adopta el paper de deixeble. Rocabertí també tingué contacte amb Francesc Oliver —el traductor al català de la *Belle dame sans merci*, que pertanyé, com ell, a l'orde de l'hospital i que tenia relació amb el

¹⁷ Per a la formació de Francesc Alegre, vegeu l'apartat 4.3.

príncep de Viana, atès que el 1461 el nomena veguer de Lleida (Bassegoda 2005)— i Pedro de Urrea, de l'entorn de Joan II i coneixedor de la poesia d'Ausiàs March (Cabré 1997a, Bassegoda 2011). De fet, Pedro de Urrea és fill de Teresa d'Híjar, identificada amb la dama del poema 23 d'Ausiàs March (Torró 2001). La influència del poeta valencià també és notable al cercle de Joan i en l'obra de Rocabertí.¹⁸ Així mateix, Pedro de Urrea mantingué un debat epistolar amb Pere Torroella, en el qual se citen Petrarca, March, Santillana, Grandson i Juan Rodríguez del Padrón, autor de ficció sentimental castellana.¹⁹ Com s'ha indicat més amunt, Torroella acabarà convertit en personatge (Torrellas) en una obra sentimental castellana de Juan de Flores, el *Grisel y Mirabella*, a causa de les cobles del *Maldezir de mujeres*, que tingueren un gran ressò dins dels debats a favor o en contra de les dones (Archer 2011) i Menéndez Pelayo (1905-1915: I, 311) relaciona la tesi de la *Repetición de amores* de Lucena amb uns versos de la composició de caràcter misogin de Torroella. Certament, Torroella és una mostra del vincle que uneix les tradicions catalana i castellana de ficció sentimental.

Sense anar més lluny, la influència de Torroella és palesa a la *Triste deleitación* i en autors representatius de la ficció sentimental catalana de la segona meitat del s. XV: Romeu Llull, Francesc Alegre —que l'esmenta al *Sermó*—i Carrós Pardo de la Casta, que prové d'una família noble valenciana.²⁰ Com relata Torró (1996a), Romeu Llull, fill d'una família patrícia de Barcelona, visqué a la cort de Nàpols des dels dotze fins passats els quaranta anys, quan torna a Catalunya (1479). Allí, féu amistat amb la mare de Boscà. De manera que, com proposa Torró, degué conèixer la pràctica poètica barcelonina a través de Pere Torroella, amb qui mantingué una correspondència literària. La influència d'Ausiàs March també és evident en l'obra del poeta. Un cop a Barcelona, Llull participa en reunions familiars freqüentades per ciutadans honrats, notaris i algun cavaller (Torró 1996a). Torró suggereix que el poeta devia organitzar sessions literàries, potser similars a la que es descriu a *Lo consistori de amor*.

Probablement, entre 1479 i 1482, els únics anys en què Llull, Torroella i Alegre coincidiren a Barcelona, tingué lloc la correspondència literària entre els tres autors, copiada per Narcís Gual al *Jardinet d'orats* (Rodríguez Risquete 2011: I, 73).²¹ Com

¹⁸ Marfany (2008) ha analitzat els lligams entre els autors influïts per l'obra de March.

¹⁹ Cabré (1997a) indica que és probable que Francesc Ferrer hagués llegit l'epistolari entre Urrea i Torroella.

²⁰ Sobre Carrós, vegeu Reyes-Tudela (1987) i Rodríguez Risquete (2000).

²¹ Per a les relacions entre Narcís Gual, Alegre, la família Llull i Pere Joan Ferrer, vegeu Torró (en premsa), ressenyat breument a l'apartat 4.3 d'aquesta tesi. També s'hi exposen les dades biogràfiques

apunta Rodríguez Risquete, durant els anys en què Torroella residí a la ciutat (1472-1492) devia tenir contacte permanent amb Rocabertí, Joan Francesc Boscà i Pere Joan Ferrer. Els dos últims autors havien participat uns anys enrere al debat iniciat per Pere Pou des del monestir de Valldonzella contra el Fals Amor (1458), que mostra com els literats catalans de la segona meitat del s. XV es delectaven amb aquesta mena de debats sobre la naturalesa i els efectes negatius de l'amor. Antoni de Vallmanya tenia vincles literaris amb el mateix monestir i coneixia a bastament la *Glòria d'amor* de Rocabertí i la traducció de Francesc Oliver (Marfany 2007).²² Quant a Pere Joan Ferrer, és autor de *Pensament*, una altra peça del corpus de ficció sentimental català. Durant les llargues estades a Barcelona de Torroella, també és possible que entrés en contacte amb Francesc Moner, com apunta Coccozzella (1970).

Per tant, el mestratge de Pere Torroella és evident en els autors de ficció sentimental, tant per als que resideixen a Barcelona, com per als que es troben a Nàpols o a València. També es posa de manifest el prestigi de la poesia i la teoria amorosa d'Ausiàs March. De fet, com explica Rodríguez Risquete (2011), la transmissió de l'obra de Torroella va lligada a la de March i tots dos es converteixen en mestres d'amor. A més a més, entre els estímuls nombrosos que reben els autors de ficció sentimental catalana, hi ocupa un lloc preeminent l'obra de Petrarca, la influència de la qual es pot resseguir als textos del corpus a través del contingut, les imatges i fins i tot la transformació de l'autor italià en un personatge més de la trama, com ocorre al *Somni* de Francesc Alegre.

La major part dels escriptors catalans estan vinculats a la cort, ja sigui a la de Joan II, ja sigui a la del príncep de Viana, de manera que entren en contacte amb autors castellans i influències i tradicions diverses (italianes, castellanès, franceses). A causa d'unes circumstàncies polítiques delicades, Barcelona esdevé un lloc de trobada per als autors i, segurament, escenari de tertúlies literàries. Al mateix temps, el *Parlament en casa de Berenguer Mercader* de Corella retrata una vetllada similar a la ciutat de València, on a la fi de segle es trasllada una part important de la vida cortesana (Torró 2001). Torró destaca el caràcter familiar de l'escena retratada per Corella, en la qual hi intervenen personatges vinculats al príncep. Malgrat els indicis de la presència de sessions d'aquest tipus a València i a Barcelona, Torró argumenta que aquest fenomen

d'Alegre, que residí a Palerm i a Barcelona i es valgué de la confiança del rei després de la guerra civil catalana.

²² Per als lligams de parentiu d'Alegre amb el monestir de Valldonzella, vegeu 4.7.1.

no seria suficient per articular el sistema literari del s. XV, que depèn de la cort. Sabem que Joan Roís de Corella estava vinculat a la cort de Carles de Viana i el *Cançoner de Saragossa* el relaciona amb el cercle de Torroella (Torró 2001). La fama de Corella li va valdre un lloc destacat al *Jardinet d'orats*, per tant, les obres del valencià devien ser ben conegudes al Principat. És més, la utilització que Joanot Martorell fa de l'obra de Corella al *Tirant lo Blanc* depèn de la tradició manuscrita barcelonina, transmesa a través del *Cançoner de Barberà* i del *Jardinet d'orats*, com indica Torró (2001).

En canvi, Carrós Pardo de la Casta i Moner queden una mica aïllats en el mapa de relacions i correspondència literària que es pot establir entre aquests escriptors, tot i que és cert que desconeixem molts detalls de les seues biografies i que, en el cas de Moner, els sabem per report de Miquel Berenguer de Barutell a l'edició de 1528, sense que s'hagi establert el grau d'intervenció d'aquest personatge en l'elaboració de la vida i l'obra del poeta.²³ A més, la producció poètica d'aquests dos autors ens ha arribat per una via de transmissió diferent de la resta d'obres del corpus: la impremta. El *Consuelo de amor* de Carrós Pardo de la Casta, publicat al *Cancionero general* amb altres composicions poètiques de l'autor, circula al costat de versos d'autors com Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro i Nicolás Núñez, escriptors castellans de ficció sentimental que ens remetent a un context cultural més ampli. A partir de l'edició de 1514 el *Cancionero general* inclou la *Queja ante el dios amor* del Comendador Escrivá, autor valencià de ficció sentimental castellana.

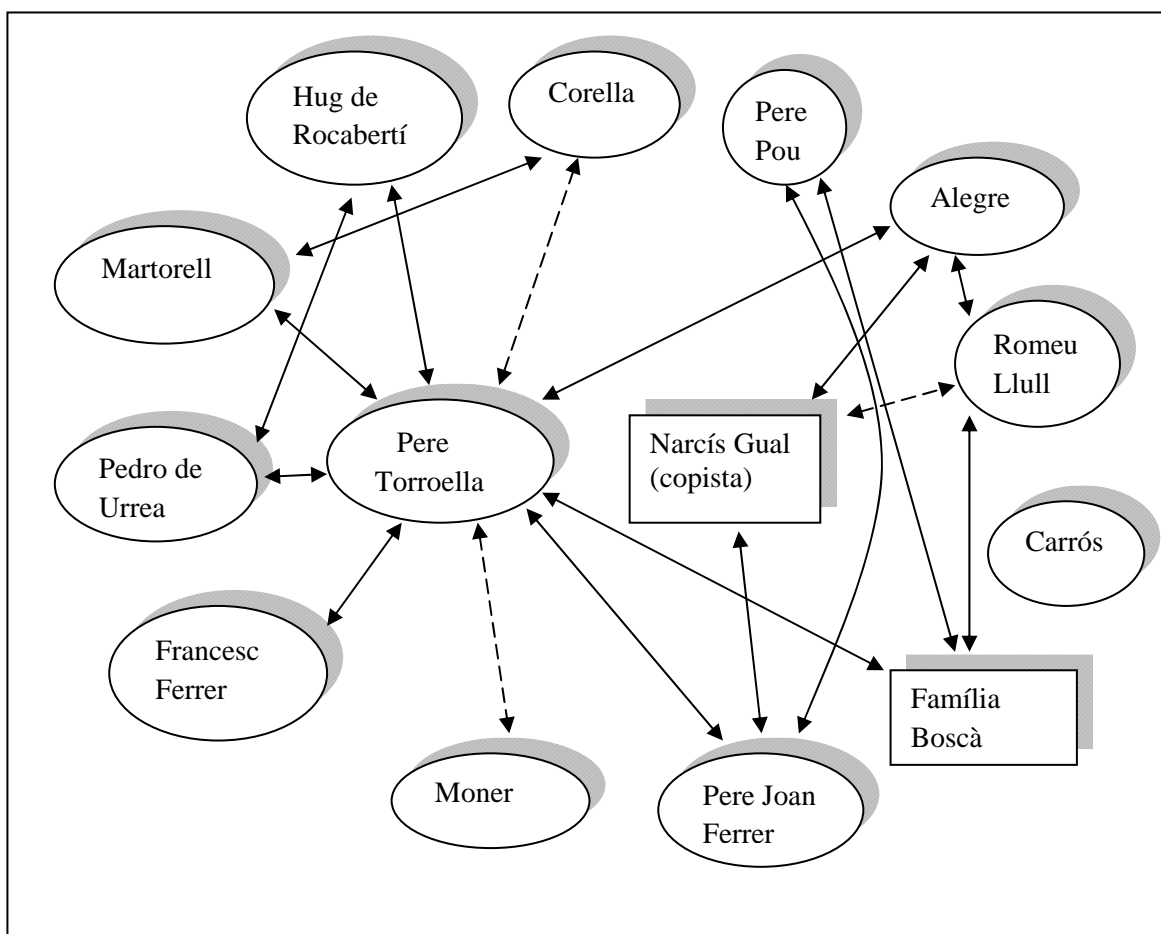
En els darrers anys s'ha realitzat una tasca molt important que ha tret a la llum documentació desconeguda sobre els escriptors de la meitat del s. XV en endavant (Torró 1996a, 2001 i 2009, Cabré 1997a, Rodríguez Risquete 2002, 2003, 2005 i 2011, Bassegoda 2003 i 2011, Marfany 2007, Bescós 2010). Segurament, encara s'hauria d'aprofundir en el context literari de Carrós, un personatge que va participar a les campanyes militars de després de la guerra civil catalana a Perpinyà per alliberar Joan II, va prendre part en la guerra de recuperació del Rosselló i la Cerdanya en mans de Lluís XI de França i el 1479 es va traslladar a València, on formà part dels cercles cortesans (Rodríguez Risquete 2005). Pel que fa a Moner, convé revisar-ne la biografia que ens ha arribat: nascut entre 1462 i 1463 al castell de Perpinyà, aleshores assetjat, tornà a Catalunya després de la guerra com a patge de Joan II, fins que l'any 1479 féu

²³ Ganges (1988-1989) criticà en una ressenya sobre l'estudi de Carrós realitzat per Reyes-Tudela (1987) que l'autor no hagués fet èmfasi en les relacions textuals entre l'obra de Carrós i la dels seus contemporanis, com ara Moner, en lloc de centrar-se en la comparació amb personatges que gaudeixen de més prestigi per part de la crítica, com Bernat Metge.

una estada a França com a militar. No torna fins al 1485, en què entra al servei de la casa dels Cardona fins que el 1491, un any abans de morir, entra al convent de Santa Maria de Jesús a Lleida. Mor un any més tard en un convent franciscà de Barcelona (Cocozzella 1970).

A continuació, s'ofereix un esquema de les relacions més importants que es poden establir entre aquests escriptors a partir de la bibliografia esmentada:

Taula 1. Relacions entre els autors del corpus de ficció sentimental catalana



Llegenda:

Les fletxes indiquen les relacions entre autors.
 Quan la línia és discontinúia, respon a una hipòtesi de treball.

2.4 CORPUS

El corpus de la ficció sentimental catalana està constituït per:

a) les traduccions al català d'obres que influeixen en la formació del gust literari: les *Heroides* i les *Metamorfosis* d'Ovidi, el *De amore* d'Andreu el Capellà; les que, a més, en formen part en altres tradicions: com la *Fiammetta* de Boccaccio, el *Paris et Vienne*,

La belle dame sans merci d'Alain Chartier i la *Càrcel de amor* de San Pedro, i les que han estat elaborades com a ficció sentimental en l'adaptació catalana: la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras,

b) els textos que no responen estrictament a la definició de ficció sentimental, però que en contenen un nombre notable de materials característics i que, independentment de la finalitat de l'obra, relaten escenes o històries que podrien ser, per si soles, obres de ficció sentimental —els llibres III i IV de *Lo somni* de Bernat Metge, el *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell—

c) i les obres representatives del corpus, que compleixen tots els trets propis de la ficció sentimental i que, a més, són de producció original (vegeu el cens al capítol 3).

És palès que les obres de ficció sentimental poden adoptar formes diferents a causa del caràcter supragenèric de les modes literàries. Així, hi tenen un pes important les epístoles (2.4 a 2.20 i 4.2 del cens), però també hi ha sermons o tractats (2.21), debats (4.5) i narracions en prosa i vers (2.22-2.39, 4.1-4.4, 4.6-4.10), segons el pes que hi pugui tenir la reflexió, l'argumentació, el lirisme o la construcció d'un marc de ficció. A continuació, tractarem amb més deteniment els dos grans grups del corpus, és a dir, les epístoles i les ficcions narratives.

2.4.1 L'EPÍSTOLA

Malgrat el paper destacat de les cartes dins del corpus de la ficció sentimental catalana, els manuals de Rubió i Balaguer (1949) i de Riquer (1964) no les reporten a l'apartat dedicat a aquesta moda literària, de manera que es perd l'ocasió de donar compte de la diversitat de funcions que realitzen i dels discursos que vehiculen aquestes lletres. En concret, podem classificar les epístoles pertanyents al corpus de la ficció sentimental en tres grans grups: les cartes entre els enamorats —on hi inclouríem *Les estil·lades i amoroses lletres*, però també les cartes soltes, sense resposta i, per tant, amb una trama literària gairebé nul·la, com la *Lletra d'amor de mossèn Xerabià*—, els debats epistolars —normalment entre literats, en els quals es discuteixen qüestions abstractes sobre l'amor o casos llunyans o hipotètics, i, per tant, lliures de component autobiogràfic, segons el model de les *questioni d'amore*, com la correspondència entre Pere Torroella i Pedro de Urrea— i les cartes com a material integrat en una narració més àmplia, és a dir, com un recurs més de la faula de ficció, que pot arribar a tenir una importància considerable —*Fronдино e Brisona*, *Lletra fingida que Aquil·les escriu a Polícena* i *Escriu Medea a les dones* de Corella—.

Les fronteres entre el primer i el tercer grup són més difuses del que podria semblar, com és el cas del *Fronдино e Brisona* (c. 1400). Aquesta obra està escrita en tres llengües i models formals diferents que s'alternen al llarg del text: les noves rimades, en occitanocatalà, descriuen l'acció principal de la trama —no en va, Riquer (1964) comenta el text entre les narracions en vers—; les lletres en prosa, en català, s'utilitzen per a la descripció dels sentiments, el patiment i les sospites de gelosia dels enamorats i els poemes, en francès, no aporten informació nova sobre la trama (Léglu 2010). El fet que contingui cinc cartes que constitueixen el nucli de l'expansió amorosa de la narració, on s'hi troben tots els elements propis de la ficció sentimental, podria portar a classificar-la a la categoria de les lletres d'enamorats. Però, a diferència dels textos que s'inclouen al grup, no es tracta simplement d'un intercanvi epistolar, sinó que forma part d'una història de ficció més elaborada —narrada dins i fora de les lletres—, en la qual hi ha evolució en la relació dels personatges, s'hi narren les primeres trobades, la separació, les penyores amoroses, el viatge oriental i els motius que arrossegueu Frondino a la gelosia. En aquest cas, igual que a *Escriv Medea a les dones*, l'elaboració de la trama de ficció adquireix més rellevància que el fet que s'expliqui en forma d'epístola, recurs habitual d'aquestes obres.

Les estil·lades i amoroses lletres també estan relacionades amb el primer i el tercer grup, atès que hi ha un interès per part de l'autor de construir un argument narratiu més enllà de la simple expressió dels sentiments de les cartes d'enamorats; generalment marcades per l'estaticisme i la incapacitat de l'amant de sortir del destret en què es troba. Es tracta d'una història tancada, que comença amb el relat de l'enamorament de Bartomeu Sirlot i es clou amb el rebuig de l'estimada un cop ha descobert la infidelitat del pagès. Indubtablement, hi ha un avançament de la trama de ficció, igual que al *Fronдино e Brisona*, tot i que en aquest cas la narració es vehiculi exclusivament a través de les lletres. En canvi, les *Cartes d'amor* (1400-1458) i les *Lletres d'amor* (1460-1500) editades per Sabaté i Soriano (2008) i les *Cartes de Bernat Fenollar i Isabel Suaris* no presenten un pes similar de la trama de ficció. A mig camí, es trobaria la sèrie de *Cartes a l'estimada* de Francesc Moner, de caràcter pretesament autobiogràfic, escrites només per l'enamorat. Tot i que Cocozzella (1970: 56) ha intentat reordenar-les segons les etapes d'un procés d'amor no correspost, no reflecteix una evolució real de la relació: l'enamorat serveix l'estimada durant tot aquest temps malgrat els maltractaments rebuts i simplement expressa el seu amor incondicional.

Es podria considerar que la ficció sentimental catalana en prosa s'inicia amb el *Fronchino e Brisona* i es clou amb *Les estil·lades y amoroses lletres*, de caràcter paròdic, dues obres que concedeixen un paper central a l'intercanvi epistolar.

Però són els debats epistolars entre intel·lectuals els que ens donen més informació sobre les relacions entre els literats d'aquell moment, sobre l'èxit de convocatòria d'aquest tipus de qüestions —com en el cas de la crida que fa Pere Pou en contra del Fals Amor— i sobre la importància de presentar un escrit ric en recursos retòrics que permeten posar en joc l'univers teòric amorós de mitjan s. XV. En aquests textos més que en cap altre —si exceptuem el *Sermó d'amor* d'Alegre, que també conté una *questione d'amore*—, l'autor no té la intenció de relatar una història d'amor, sinó que aquest tema li permet manipular una sèrie de materials literaris i discursius que enriqueixen el component reflexiu, descriptiu i fins i tot lúdic del text. És un divertiment per als participants i, presumiblement, per als lectors. Al cap i a la fi, a les obres de ficció, els materials presents a la correspondència entre literats i l'ús de l'expressió dels sentiments en primera persona de les lletres d'enamorats, són els elements que farceixen una trama sovint esquemàtica. L'autor centra el focus d'atenció en el desenvolupament d'aquests materials que podrien semblar secundaris però que són els que acaben dotant les obres de ficció sentimental d'ambició literària.

Els estudis de Cantavella (2000) i de Chas Aguión (2000) sobre les demandes d'amor, el primer centrat en la tradició francesa i el segon, en les composicions poètiques castellanques de *cancionero* del s. XV, donen una pauta per contextualitzar els debats literaris del corpus de ficció sentimental, que exposen de manera similar els mateixos temes, amb una presència major de la prosa per damunt dels textos en vers com el *Debat entre Antoni Vallmanya e Joan Fogassot*. Cantavella relaciona les demandes amb els jocs partits i associa aquestes pràctiques a entorns cortesans que recorrien a les preguntes sobre casuística amorosa com a forma d'entreteniment social. L'estudiosa identifica els interlocutors d'aquestes qüestions amb persones que havien rebut una educació elevada, però aclareix que el públic potencial era més ampli. De fet, explica que les demandes foren tan populars que circularen pel territori francès, per Anglaterra, la Corona d'Aragó i també n'hi ha exemples en els debats dels *cancioneros* castellans. Tot i que hi ha estudis dedicats a analitzar de forma singular els debats epistolars que figuren al cens, entre els quals destaquen Cantavella (1997b) i Pujol (1999), seria convenient oferir-ne una visió completa i sistemàtica.

Cantavella (2000) divideix en dos grans blocs les demandes d'amor a partir de criteris temàtics: d'una banda, les que adrecen preguntes generals sobre el concepte d'amor; de l'altra, les que tracten sobre la casuística del fenomen amorós. En el darrer cas, poden ser de tres tipus, segons si demanen que el destinatari de la qüestió s'imagini en una situació hipotètica en la qual ha de triar una solució al problema plantejat — normalment ha d'escollir entre dues opcions oposades—, si impliquen una confessió de l'interpel·lat sobre la pròpia experiència en l'amor o si l'interlocutor actua de jutge sobre un cas que no té cap relació directa amb ell però que exigeix que conegui les regles d'amor. Per tant, es mesura el grau d'implicació de la persona a la qual s'ha formulat la pregunta.

Responen a les directrius del primer grup les composicions 2.15, 2.16, 2.18, 2.19 i 2.20 del cens (vegeu el capítol 3). És convenient notar que en els intercanvis epistolars en els quals participa Torroella, l'autor sempre actua com a mestre d'amor i, per tant, s'estableix una relació d'instructor-instruït com la que assenyala Chas Aguión al seu estudi, tret, només, de la demanda que el poeta formula a Pedro de Urrea (2.17). L'interpel·lat manifesta estranyament pel fet que ell pugui resoldre el dubte de Torroella, atès que la petició prové d'una persona a la qual «por singularidad de ingenyo la verdat de las singulares cosas no es abscondida, e los más famosos sapientes, si en alguna cosa dudaven, dignamente y en seguro porían recorrer» (Rodríguez Risquete 2011: II, 264, l. 5-8).²⁴

El *Sermó d'amor* d'Alegre (2.21), tot i que, com indica el títol, no manté l'estructura de pregunta-resposta d'aquest tipus d'obres, es comporta de manera semblant als textos del primer gran grup pel que fa a la descripció teòrica de l'amor, però inclou una demanda en la qual l'autor es planteja qui té més apetit sexual, els homes o les dones. Alegre argumenta la qüestió i conclou a favor del major desig femení. Aquesta demanda respondria tant a les teoritzacions generals sobre l'amor com al plantejament d'un dilema, amb la particularitat que només hi ha un autor i, per tant, no hi ha una defensa equitativa de les dues parts. Chas Aguión situa els debats pro- i antifeministes dins del grup que tracta de forma general el concepte d'amor.

Al seu torn, Chas Aguión (2000) formula dos tipus de classificacions, una d'elles basada en la forma i l'altra, en el contingut. Ambdues presenten punts de connexió amb

²⁴ A la correspondència entre Carles de Viana i Corella, és el príncep qui s'adreça a Corella per plantejar-li la qüestió com a expert en el tema, però, tot i que, com és habitual, cadascun dels corresponents defensa una posició diferent, Corella acaba rectificat per donar la raó a l'interlocutor.

la distinció establerta per Cantavella i són igualment útils a l'hora d'analitzar els debats epistolars sobre l'amor que ens ocupen.

Així, Chas Aguión diferencia entre tres tipus de possibilitats pel que fa a la presentació de les qüestions d'amor en l'àmbit de la poesia de cançoner: a) aquelles que plantegen una pregunta disjuntiva, b) les que sol·liciten consell o remei i c) la pregunta lliure; assimilables, a grans trets, a la proposta de Cantavella. L'estudiós explica que el primer grup parteix de l'exposició d'una qüestió conflictiva, generalment de tema amorós, que obliga el destinatari de la pregunta a triar entre una de les dues solucions que se li ofereixen; de manera que l'emissor ha de defensar l'opció no escollida per l'oponent. Funcionen d'aquesta manera les composicions 2.14, en què es debat quina de les dues dames que es presenten pateix més per amor, la que no es lliura a l'estimat perquè se li ha aconsellat no fer-ho o la que no pot a causa de circumstàncies externes;²⁵ 2.17, en què l'interlocutor ha de decidir si salvaria la dama a la qual ell estima o aquella que l'estima a ell,²⁶ tema idèntic al de la quarta lletra de la composició 2.12, i 4.5, en la qual l'autor ha de prendre partit per casar una donzella amb un pretendent ric i vell o amb un de jove i pobre. En aquest darrer cas, és la noia qui planteja la demanda. També s'hi inclouria el debat entre Carmesina i l'emperadriu sobre si és més important l'ardiment o la saviesa per a un cavaller. Aquest text, juntament amb 2.14 i 4.5 es podria considerar que forma part del tercer subtipus definit per Cantavella dins del tractament de la casuística amorosa, ja que l'interlocutor no s'identifica amb l'enamorat ni té cap més paper que la de jutge a partir dels coneixements que posseeix sobre l'amor.

A partir de l'anàlisi del seu corpus, Chas Aguión (2000: 49) observa que aquest tipus de debat sol contenir una pregunta i una resposta, sense que hi hagi lloc per a la rèplica. En canvi, les obres en prosa permeten un desenvolupament major del diàleg, com reflecteixen 2.14 i 2.17 i, en el cas de 4.5 es reclama la intervenció d'un jutge extern per resoldre la qüestió, com en el debat entre Juan Alfonso de Baena i Ferrán Manuel de Lando sobre la prioritat de veure la dama o de parlar-hi (Chas Aguión 2000: 47). Pel que fa a la segona categoria formal establerta per l'estudiós, a 2.19 hi ha una carta de resposta de Torroella a Francesc Ferrer en la qual s'excusa per no poder-li donar remei per a l'amor que l'afligeix, atès que ell pateix el mateix mal i a la carta 2.7 l'autor escriu a un amic per donar-li consells sobre com oblidar l'estimada. En l'àmbit

²⁵ Vegeu Rodríguez Risquete (2011: II, 259-260).

²⁶ Vegeu Cantavella (1997b).

estrictament de ficció, la lletra que clou el *Somni d'Alegre*, en què Antoni Vidal respon a l'enamorat protagonista de la història per donar-li consell, també s'assimilaria a aquesta categoria. Al tercer grup, hi hauria cinc textos: segurament 2.15 i 2.18, tot i que no se'n conserven les cartes inicials; 2.16; 2.19 i 2.20. Encara que Chas Aguión articula el seu discurs al voltant de la poesia en vers, esmenta l'existència d'una sèrie de proses que caracteritzen la passió amorosa, entre les quals, l'epístola 2.19 i aclareix que cal tenir en compte les teories sentimentals de tota la tradició literària:

desde el *Ars amatoria* ovidiano, o el *De amore* de Andrés el Capellán, a la más coetánea amalgama de preceptos codificados en la prosa de ficción sentimental, entre los que quiero destacar, por su vinculación con esta exploración del sentimiento amoroso, la casi anónima *Triste delectación* y, las más tardías, *Questión de amor* y *Veneris tribunal*.²⁷

Pel que fa a la classificació temàtica, l'estudiós agrupa les qüestions d'amor en tres tipus: a) qüestions de caràcter universal, b) qüestions sobre casuística amorosa concreta, que també caracteritza com el grup més heterogeni i c) preguntes cortesanes, no específicament sentimentals —per exemple, les normes de comportament del galant—; grup que Cantavella no contemplava i que no és rellevant per a les obres que analitzem. Amb tot, Chas Aguión és més específic respecte de l'enfocament dels textos que comprèn el primer grup, atès que diferencia les preguntes en les quals es tracta un cert aspecte del fenomen amorós, que anomena *questio simplex*, de les donen una definició més àmplia de l'amor, més nombroses a la poesia de cançoner. Entre els textos que integren aquest darrer subgrup, hi esmenta la *Difinición d'amor fetxa por mossén Ugo d'Urries*. Els debats epistolars del corpus de ficció sentimental catalana que formen part del grup de les qüestions de caràcter universal també permeten distingir entre les preguntes simples (2.16, 2.18, 2.19, 2.20) i les demandes que proposen una definició general de l'amor, com és el cas de 2.15 i d'algunes de les respostes de 2.16. La primera epístola de 2.19 és un exemple clar d'emissor que busca la justificació de la pregunta formulada en un suposat encàrrec que ha rebut d'una tercera persona; element que també és present als cançoners castellans (Chas Aguión 2000: 80). Finalment, les qüestions sobre casuística amorosa coincideixen amb la categoria primera categoria formal de Chas Aguión, és a dir, les preguntes disjuntives.

²⁷ Chas Aguión (2000: 72).

Malgrat que cap dels intercanvis epistolars del nostre corpus ofereixi normes de comportament per al pretendent, sí que ho fa Alegre al *Sermó*, en el qual dona als enamorats set consells d'amor de ressons ovidians per conquerir una dama.

Amb tot, a diferència de les composicions en vers, els debats epistolars en prosa aprofundeixen menys en les situacions personals dels autors, que prioritzen les definicions i categoritzacions teòriques sobre l'amor per damunt de l'expressió dels propis sentiments.

2.4.2 LA FICCIÓ NARRATIVA

Tradicionalment, han estat els textos de ficció narrativa, sobretot en prosa, els que han tingut presència als estudis sobre la moda literària en català (Rubió i Balaguer 1949, Riquer 1964, Torró 1987 i 1996a, Ribera i Llopis 1994) i també, de forma general, en castellà. I, de fet, aquests textos permeten utilitzar tot el ventall de recursos literaris de les obres de ficció sentimental amb més llibertat que no pas les epístoles (al·legoria, visions, mitologia, ...).

Entre totes les obres narratives que es llisten al cens (vegeu el capítol 3), convé destacar-ne unes quantes que, per l'extensió, l'elaboració literària del tema amorós i el desplegament important de recursos i motius característics de la ficció sentimental, haurien d'ocupar una posició central dins del corpus. Són els textos que, malgrat els debats que solen seguir a la proposta d'establiment d'un corpus literari, estan destinats a perdurar tant si s'adopten uns criteris amplis, com els que han regit el cens que presentem, com si no. Sense distingir entre el vers i la prosa, són setze obres en total: el *Fronchino e Brisona*, la *Glòria d'amor* de Rocabertí, les proses mitològiques de Corella, la *Tragèdia de Caldesa* del mateix autor, *Lo despropriament d'amor* de Romeu Lull, la *Regoneixença e moral consideració* i el *Consuelo de amor* de Carrós, la *Faula de Diana* i el *Somni* de Francesc Alegre, el *Bendir de dones*, *La noche* i *L'ànima d'Oliver* de Francesc Moner.

La comparació del poema major de Carrós amb la seua obra en prosa, la *Regoneixença*, il·lustra com un mateix tema, tractat segons els paràmetres de la moda de la ficció sentimental, es pot elaborar tant en vers com en prosa sense alternar el sentit de la història. Les dues formes són igualment adequades per a l'expressió del gust literari i admeten l'element narratiu sense operar-hi distincions importants (Blay Manzanera 1992). És més, l'autor devia tenir en ment el *Consuelo de amor* quan compongué la *Regoneixença* (Reyes-Tudela 1987), que semblaria relatar una fase anterior de l'experiència personal del protagonista-narrador respecte del que apareix al poema. A la

Regoneixença el personatge principal encara és temptat per l'amor, de manera que no situa a gaire distància dels actes viciosos que ha comès en la joventut i dels quals es penedeix. Tot i això, la raó i la penitència s'acaben imposant. Al *Consuelo de amor*, en canvi, el protagonista, que ha tingut una trajectòria vital similar, es mostra plenament recuperat dels desenganys amorosos, ha rebutjat l'amor per a sempre i es permet presentar-se dins de la ficció com a guia davant d'una audiència d'enamorats per fer-los desistir dels seus afanys. A la *Regoneixença*, els destinataris de l'exemple semblen ser els lectors, que no tenen lloc dins del marc de ficció, on només hi ha un únic personatge que, entotsolat, es debat amb els seus sentiments.

Quant a Moner, les tres obres llistades també responen a una mateixa situació: l'enamorat, sofrent, camina sol enmig de la nit a la cerca de consol. Aleshores, sense que l'autor faci ús de cap mitjà extraordinari, atès que no utilitza cap mecanisme oníric per traslladar el personatge, té lloc la visió al·legòrica, que escenifica el conflicte interior del protagonista. A *La noche* es representa com una ascensió al castell que en realitat no té l'efecte de salvació per al personatge que sí que es troba a les obres de Carrós. La imatge del castell i la seua interpretació com a caiguda moral de l'enamorat, és tractada amb profunditat a Cocozzella (2010). A més, el castell al·legòric té molts punts en contacte amb l'acció que té lloc a la plaça del Rei al *Bendir de dones*, que en aquest cas gira al voltant d'un procés judicial contra l'enamorat, acusat injustament. El judici també recorda el d'Enamorado a la *Triste deleitación*, tot i que aquest personatge en surt més ben parat. A l'alba, el moment en què els protagonistes de les tres obres tornen a la realitat, no semblen haver mutat l'actitud envers de l'amor malgrat l'experiència a la qual han estat sotmesos.²⁸ El protagonista de *La noche* ha fracassat en l'intent d'arribar a la unió mística amb Déu i el personatge del *Bendir de dones*, tot i que ha estat guarit de la ferida amorosa per Cautela, se'ns informa que tampoc no té la intenció de seguir les indicacions que l'entitat personificada li ha donat, és a dir, que defugui els perills de l'amor. La solució proposada s'allunya de la dels textos de Carrós. De fet, el desenllaç del *Bendir de dones* és exactament el mateix que el de *L'ànima d'Oliver*. Malgrat que en aquesta obra no hi tingui lloc la personificació al·legòrica, el recurs utilitzat per Moner és el mateix: el narrador-enamorat, situat, com al *Bendir de dones*, a la ciutat de Barcelona, camina per la Vall d'Hebron tot sol enmig de la nit. Aleshores té una visió

²⁸ El final, doncs, és similar al del *Llibre de Fortuna i Prudència* i a *Lo somni* de Bernat Metge, el primer més proper al *Bendir de dones* pel tipus de personatges al·legòrics que presenta, el segon, a *L'ànima d'Oliver*, a causa de les analogies entre el debat Bernat-Tirèsias i el del protagonista de Moner-Oliver.

que el porta a establir un debat sobre l'amor amb l'esperit del difunt Oliver, que actua de guia, igual que feien les virtuts als altres dos textos.²⁹ Però els arguments de l'antagonista no semblen ser suficients per fer canviar d'opinió el personatge i apartar-lo de l'amor. L'ambigüitat final, en què Oliver li demana una segona trobada per poder-lo persuadir, és patent. A més, tant al *Bendir de dones* com a *L'ànima d'Oliver* els arguments misògins són utilitzats en contra de l'amor.

Amb diferència, Corella és l'autor que aporta més textos al corpus i, de fet, la seua obra representa la consolidació del model de la ficció sentimental a mitjan segle. En aquest sentit, l'èxit de les proses de Corella és simptomàtic de la difusió de la moda literària; només cal fixar-se en el debat que s'origina al voltant de Caldesa, fins al punt que Torró (1996b) designa el fenomen amb el nom de «mite de Caldesa».³⁰ De fet, com s'explica al capítol quatre —vegeu, especialment, la nota 24 a l'edició de la *Faula de Diana*—, les poètiques ficcions de Corella i, sobretot, la *Tragèdia de Caldesa* influeixen en la redacció de la *Faula de Diana* d'Alegre gairebé tres dècades més tard, quan probablement els escriptors que segueixen la moda literària busquen, de forma conscient, acostar-se a un model que funcionava de manera remarcable i que tenia un públic determinat, que serà definit per mossèn Gras com a «enamorada generació» a final de segle, però que ja apareix identificat abans per l'atribut d'enamorat o galant, com es desprèn del cens (vegeu capítol 3); la mena de lector que representa Narcís Gual en copiar per a ús personal les obres del *Jardinet d'orats* (Torró, en premsa).

Per tant, més enllà de les relacions personals entre els autors i del mestratge evident de Pere Torroella pel que fa, sobretot, a la teoria amorosa i a la difusió de l'obra d'Ausiàs March, també hi ha continuïtat entre la producció de Corella i la dels autors coetanis de ficció sentimental.³¹ A la primera meitat de segle, l'autor ja ha estat convertit en personatge literari a *Lo conhort* de Francesc Ferrer, al costat d'Ausiàs March i de Giovanni Boccaccio; de la mateixa manera, Petrarca apareix a la *Glòria d'amor* de Rocabertí i al *Somni* d'Alegre i, Torroella, al *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores.³²

²⁹ Pujol (1995) analitza el paper de mestre en amor en quatre obres catalanes del s. XIV, entre les quals *La ventura* de Vicenç Comes i nota com, malgrat que en la tradició occitana és el narrador en primera persona qui imparteix ensenyaments al personatge amb qui es troba, les composicions narratives al·legòriques de Jaume March i de Comes atorguen aquesta funció a l'interlocutor del narrador-enamorat, que intenta consolar-lo.

³⁰ El text no ha estat lliure de la polèmica de la crítica sobre el seu component (pseudo)autobiogràfic.

³¹ Ja no serà així al s. XVI, quan la ficció sentimental passa de moda i, alhora, la producció amorosa de Corella (Wittlin 1993a: 329).

³² Deyermond (1995a) fa referència a la innovació narrativa que consisteix a convertir un personatge de carn i ossos com pot ser el narrador en un personatge literari. A més, explica la permeabilitat de diferents nivells de ficció que permeten escriure metaliteratura. És el que passa al *Grimalte y Gradisa* amb els

Però, malgrat l'empremta de Corella a la *Faula de Diana*, en general els punts en comú entre les obres de ficció sentimental catalana obeeixen al fet que els autors parteixen dels mateixos referents i materials amb la voluntat de satisfer les expectatives del lector.

Cal fer referència, també, a les obres marginals del corpus: *Lo somni* de Bernat Metge, on els elements característics de la ficció sentimental apareixen només a una part localitzada de l'obra, els llibres III i IV, però que té un abast temàtic molt més ampli i transcendent que el purament amorós i, sobretot, les grans novel·les cavalleresques del s. XV, el *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. En Hauf (2011: 135-139) es pot resseguir clarament la polèmica de la crítica sobre si al *Curial e Güelfa* hi té més pes el tema sentimental o el cavalleresc. Com s'evidencia al cens (vegeu el capítol 3), hi ha una manca de subordinació de la trama narrativa a l'expressió afectiva dels personatges que determina l'exclusió de l'obra del nucli representatiu de la ficció sentimental catalana. El *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanc* són obres amb una faula desenvolupada, en què l'acció dels personatges gaudeix d'autonomia narrativa en lloc de funcionar com a pretext per a l'exhibició dels materials retòrics i literaris de la ficció sentimental.

Si es comparen amb la versió francesa del *París e Viana*, que s'analitza en detall a l'apèndix, l'elaboració literària culta del text més enllà de l'esquelet més o menys folklòric de la història, se sosté en el desplegament d'aquests recursos, que, lluny de ser un element complementari o secundari de la història, n'esdevenen l'interès principal. De totes maneres, els autors del *Curial e Güelfa* i del *Tirant lo Blanc* saben fer ús d'aquest repertori literari a favor d'una història que no es limita en l'anàlisi de la casuística amorosa dels protagonistes. Tot i que siguin exemples d'un altre dels models d'èxit del s. XV, la novel·la cavalleresca, no deixen de ser exponents de l'elaboració sentimental en passatges determinats. La difusió immediata del *Tirant lo Blanc* a través de la impremta i les traduccions, en fan, encara, un testimoni més rellevant a l'hora d'analitzar la repercussió de la ficció sentimental i de presentar-la, avui, al costat de textos de prestigi crític, a diferència d'autors poc reconeguts per les seues obres originals com Alegre i Carrós, per citar-ne només dos exemples.

personatges de Pánfilo i Fiometa. De fet, Fiammetta també figura a la *Glòria d'amor* de Rocabertí. Al cens de ficció sentimental catalana Macías i Oliver, figures l'ambient literari, s'han convertit en personatges (enamorats) de les obres de ficció sentimental. Macías prové de la tradició castellana.

2.4.3 L'EVOLUCIÓ DE LES OBRES DE FICCIO SENTIMENTAL CATALANA

Fins ara hem fet referència a diferents moments de la configuració de la moda literària de la ficció sentimental sense incidir gaire en la lleugera evolució que es produeix des que s'escriuen les primeres obres del corpus a cavall dels s. XIV i XV — els textos de narrativa en vers *Una ventura* de Vicenç Comes i el *Salut d'amor*, el *Fronдино e Brisona* i unes epístoles amoroses anònimes— fins al reconeixement d'un model d'èxit a la segona meitat de segle, les convencions estilístiques del qual són parodiades a l'únic exponent de la moda literària al s. XVI, *Les estil·lades i amoroses lletres* (vegeu el capítol tres, text 2.13).

El fet que la major part de les obres catalanes de ficció sentimental s'escriguin a partir de mitjan s. XV, dificulta aquesta tasca. De fet, no disposem d'una classificació en tres etapes com la que va realitzar Rohland de Langbehn (1999) a propòsit del corpus castellà. Tot i així, com s'ha apuntat anteriorment, el tractament de l'amor que proposen els textos de ficció sentimental s'observa inicialment en composicions en vers, molt lligades a les formes líriques tradicionals, com el *Salut d'amor*, que conté *exempla* per persuadir la dama que es lliuri a l'amant, igual que el *De amore* d'Andreu el Capellà, traduït al s. XIV; *Una ventura* de Comes, que recorda els dits francesos i les obres al·legòriques de Jaume March; el poema col·lectiu de Francesc Ferrer i el lai de Torroella.

En efecte, s'aprecia una elaboració del tema amorós estretament lligada a l'amor cortès, defensat clarament al salut i al text de Comes. Això no vol dir que més endavant les situacions relatades en aquestes obres no reapareguin. Certament, el *Raonament* de Francesc Alegre planteja el mateix problema que *Una ventura* i el resol exactament de la mateixa manera, sense que es produeixi un trencament del vassallatge amorós per part del protagonista enamorat. Però, en canvi, a les obres de la segona meitat de segle es fa palesa una crítica, que no sempre desencadena en una ruptura, del model de la *fin'amors*. Es tracta de la crisi de l'amor cortès de la qual parla Torrò (1987 i 1996a).

La major dependència de les obres de ficció sentimental de l'inici de segle respecte de la tradició de l'amor cortès es posa de relleu, també, en les traduccions al català. En aquell moment, es tradueixen el *De amore* i les *Demandes d'amor*, de tema cortesà, en canvi no coneixem cap versió catalana del *Corbatxo* i la *Fiammetta* fins a la segona meitat del XV, en plena consonància amb el gust literari del moment. Tanmateix, el model que presenten les *Demandes d'amor* té continuïtat al llarg del segle i troba una forma d'expressió en els debats epistolars entre intel·lectuals, com es

reflecteix a la correspondència de Torroella, a l'intercanvi epistolar entre Corella i el príncep de Viana, als *Deseiximents* de Pere Pou i fins i tot a la *Resposta a Jaume Ribes* de Francesc Moner, ja a la dècada dels noranta. Al mateix temps, també es troba en un poema que representa un debat entre Antoni de Vallmanya i Joan Fogassot sobre si una dama hauria de prendre un marit vell i adinerat o un de jove, però pobre (cens, text 4.5).³³

Quant a les cartes d'enamorats, només hi ha un text de la primera meitat del s. XV i, un cop més, respon a les convencions de l'amor cortès. Passa el mateix amb la ficció narrativa en prosa: l'únic text escrit al voltant de 1400 és el *Fronдино e Brisona*, que, com s'ha explicat anteriorment, li havia valgut la consideració de precedent de la ficció sentimental hispànica. En efecte, en la literatura castellana l'inici de la moda literària té una data més tardana. El *Fronдино e Brisona* és una novel·la cavalleresca que remet al sistema feudal de l'amor cortès, però que té un tractament plenament sentimental. Això no obstant, és l'únic text representatiu del corpus que respon al concepte de «novel·la» perquè desenvolupa plenament una trama que no se centra en un sol episodi narratiu, encara que la guerra contra els turcs o el període de servei a l'amic no s'arribin a descriure, com al *París e Viana*.

La història narrada al *Despropriament* de Romeu Llull, escrita a la segona meitat del s. XV, pot servir per marcar, simbòlicament, el punt d'inflexió que suposa el qüestionament de la validesa dels preceptes de l'amor cortès, que en alguns casos deriva en el trencament del vassallatge amorós (Carrós, *Tragèdia de Caldesa*, *Faula de Diana*); en altres, mena, simplement, a una situació de des/engany sense sortida (Moner, *Somni*) i, en Romeu Llull, dóna pas a una relació basada en el matrimoni. Al *Despropriament* Llull descriu com el protagonista es desprèn de l'hàbit de la passió amorosa que l'havia sotmès al servei de l'estimada sense obtenir-ne res a canvi. Malgrat tot, la presa de consciència per part de l'enamorat de la situació de patiment i insatisfacció en què es troba, no sempre desencadena l'alliberament del protagonista de la submissió amorosa. Això no obstant, tret del desenllaç, l'argument del text de Romeu Llull es repeteix sense gaires variacions a les proses següents: la *Tragèdia de Caldesa* de Corella, la *Regoneixença* de Carrós, el *Raonament*, el *Somni* i la *Faula de Diana* d'Alegre, el *Comiat*, *La noche* i *L'ànima d'Oliver* de Moner i a les composicions en vers: *Lo conhort* de Francesc Ferrer, *Qui volrà veure un pobre estat* de Torroella, la *Glòria*

³³ Sobre la qüestió de les demandes, consulteu Cantavella (2000).

d'amor de Rocabertí, el *Consuelo de amor* de Carrós, la *Sepultura de amor* i el *Bendir de dones* de Moner. Tanmateix, l'amplitud de recursos literaris que vehiculen l'expressió i la descripció del sentiment amorós dota aquest grup d'obres de varietat.

Les proses mitològiques de Corella se'n mantenen al marge, tret, potser, de la història de Medea, perquè, malgrat que narren experiències tràgiques en l'amor, són les circumstàncies externes —la tempesta en Leànder i Hero, el lleó a la història de Tisbe, el lligam de sang i les convencions socials per a Tisbe...— les que les aboquen al desastre. La narració no parteix d'un moment de desengany, sinó que recrea un relat amorós amb final desgraciat per exemplificar els perills de l'amor. El component reflexiu tampoc no hi té gaire pes i aquest és precisament un dels trets que més s'accentua als textos de la segona meitat del s. XV, que presenten, en general, una elaboració minsa de la trama i de l'escenari en benefici de la introspecció psicològica, palesa a les obres esmentades —menys treballada a la *Faula de Diana*—.

L'aprofundiment en l'estat anímic de l'enamorat es representa, sovint, en forma d'abstracció al·legòrica en la qual poden intervenir-hi entitats personificades, com a la *Regoneixença* de Carrós, la *Requesta* i el *Raonament* d'Alegre i el *Bendir de dones* i *La noche* de Moner. És a les obres d'aquest autor on l'element al·legòric apareix més desenvolupat, de forma similar al que ocorria als textos classificats a la darrera etapa de la ficció sentimental castellana per Rohland de Langbehn (1999) i al que autors com Cortijo (2001) han identificat com a obres *precelestinesques*.

Tot i que no és fins a les darreres dècades del s. XV que tenim indicis clars que la ficció sentimental és un model estilístic i literari que autors i lectors tenen present —ho proven les paraules de mossèn Gras a l'adaptació de la història de Lançalot i, alhora, la recopilació de textos per part de Narcís Gual al *Jardinet d'orat* respon al mateix gust literari—, els debats epistolars entre intel·lectuals sobre qüestions d'amor ja són vius a mitjan segle, com mostra l'èxit de convocatòria dels *Deseiximents* de Pere Pou. Fan referència a aquest ambient les paraules de Rubió i Balaguer (1949: I, 438-439) a propòsit de les composicions de Vallmanya. Val la pena llegir-ne el passatge complet:

«Les monges de Valldonzella patien de "desconeixença", com el porta, perquè era la malaltia de moda. Tan de moda, que el cirurgià Martí Bellit va posar una joia com a premi en un certament que havia de celebrar-se al convent de franciscans de Barcelona, el dilluns de Pasqua del 1457, a qui millor cantés "desconeixença de la enamorada" [...]. Estem dins el mateix cercle de Rocabertí i no hi manquen ni el jardí amb les seves parelles enamorades ni la donzella ingrata [...] Representen una escola literària que reflecteix un matís, socialment

difós, de la sensibilitat amorosa que va tenir a Barcelona el seu centre, el seu públic i els seus poetes a la segona meitat del segle XV».

Aquest és el moment àlgid de la ficció sentimental catalana, tot i que a la segona meitat del s. XVI encara hi ha un text que hi remet. Es tracta de *Les estil·lades i amoroses lletres*, que fa una funció equiparable a la de *La Celestina* en la ficció sentimental castellana en tant que parodia els referents del model que imita. Segons Cortijo (2001: 214) la *Celestina* esdevé alhora la culminació i la destrucció de la moda literària. Fet i fet, al llarg de l'estudi de Cortijo es constata la presència d'elements irònics i paròdics en diferents obres de ficció sentimental castellana des del s. XV, com la *Triste deleitació* i el *Triunfo de amor* de Juan de Flores.³⁴ Aquests components seran més evidents en els textos del segle següent. Així, Cortijo (2001: 214) estableix un paral·lelisme entre la *Celestina* i la ruptura que suposa el *Quixot* amb el món de la cavalleria:

Hasta cierto punto se podría establecer una comparación entre el *Quijote* y la *Celestina*. Aunque la obra de Cervantes tiene relativamente que ver con el género de la novela de caballerías, sólo existe como forma genérica dentro del presupuesto formal, técnico y temático de aquel género, al que supera. De igual manera la *Celestina* sólo se concibe como otra producción más, aunque el grado de superación que alcanza con respecto a aquél género es tal, que parece difícil ver la similitud.

Sense ànim de comparar l'ambició literària de la *Celestina* i la de *Les estil·lades y amoroses lletres*, ambdues comparteixen el caràcter de fita, d'esgotament d'un model literari i amorós que es ridiculitza per oposició, com s'explica amb més deteniment al capítol tercer (vegeu el cens, text 2.13). No per això deixa d'inscriure's dins dels mateixos referents que parodia.

2.5 RECEPCIÓ I TRANSMISSIÓ

La transmissió del corpus català de ficció sentimental es produeix principalment per la via manuscrita. El *Jardinet d'orats*, copiat pel després notari Narcís Gual, recull fins a quinze de les proses del corpus català (vegeu el capítol 3), la major part de les quals només han estat conservades en aquest manuscrit; no és el cas, però, de l'intercanvi epistolar entre Torroella i Rocabertí ni de l'obra de Corella. Una part important dels textos d'aquest autor també han estat transmesos a través del *Cançoner*

³⁴ Per a la ironia i el to humorístic a la *Triste deleitació*, vegeu Gerli (1982).

de *Maians*, l'altra gran font del cens juntament amb el *Cançoner de l'Ateneu*, que conté la correspondència entre Torroella i Francesc Ferrer, la traducció de la *Belle dame sans merci* i les composicions en vers de Ferrer, Torroella i Vallmanya. Com es pot observar, la presència dels cançoners al corpus és notable, de manera que algunes proses de ficció sentimental podien circular al costat de la poesia de Jordi de Sant Jordi o d'Ausiàs March. Concretament, Martos (2005a) s'ha ocupat de la transmissió dels textos de Corella, un dels autors que fa més aportacions al corpus i que compta amb cinc manuscrits que en reporten l'obra: el *Còdex de Cambridge*, el *Cançoner de Maians*, el *Jardinet d'orats*, el *Cançoner del Marquès de Barberà* i el *Cançoner de París*, tot i que se centra en els tres primers perquè en contenen més escrits. Altrament, Martos indica que el manuscrit de París, que transmet la correspondència de l'autor amb el príncep de Viana, a més de la composició poètica «Si·l ferro calt refreda la mà casta», és dels cançoners d'autor més importants dedicat a Ausiàs March. Els textos de Corella, juntament amb un poema en castellà de Pere Torroella, han estat copiats al final per una segona mà.

Aquest testimoni respondria a la definició de cançoner a la qual remet Martos al seu article. Segons l'estudiós, quan es parla de cançoners al s. XV es fa referència a miscel·lànies que recullen tant cançons i composicions en vers en general com obres en prosa: «En el momento en que la narrativa literaria pasa a confeccionarse en prosa [...], es totalmente esperable encontrar composiciones breves en prosa que formen parte de los cancioneros» (p. 116), de manera que fins i tot proposa aplicar aquesta definició al *Còdex de Cambridge*.³⁵ Sigui com sigui, Martos apunta que els textos en prosa poden oferir un marc teòric de referència a l'hora de llegir els poemes i les proses que formen part d'aquestes compilacions. Hi pot haver, també, un fil temàtic, que a vegades està circumscrit a un dels quaderns que conformen el cançoner, com passa a la secció religiosa del *Jardinet d'orats* i al *Còdex de Cambridge* (Torró 1992, Martos 2005a). Martos, a més, assenyala que aquest manuscrit i el *Cançoner de Maians*, així com certes seccions del *Jardinet d'orats*, s'han creat, principalment, al voltant de l'obra de Corella, un dels autors més representatius de la ficció sentimental. Aquest testimoni, estudiat amb detall per Jaume Torró en diversos articles (1992, 1996b, en premsa), també

³⁵ A la base de dades Cançoners DB (<<http://www.narpan.net/recerca/canconers/canconers-db-entrada.html>>, que forma part del projecte de recerca CODITECAM del Ministeri d'Educació i Ciència, coordinat per Miriam Cabré i Sadurní Martí i vinculat al Corpus de Poesia Europea Medieval dirigit per Stefano Asperti, s'hi podrà consultar informació detallada sobre els cançoners catalans.

reuneix composicions en vers i en prosa i està agrupat en seccions més o menys unitàries.

Finalment, respecte a la circulació de la ficció sentimental catalana, no es pot deixar d'assenyalar el manuscrit Vaticanus Latinus 4802 de la Biblioteca Vaticana, perquè s'ha configurat al voltant del corpus d'un sol autor que ha passat més aviat desapercebut per la crítica, Francesc Moner. En conté diversos poemes i les dues proses majors.³⁶

En canvi, al corpus català les impressions hi tenen un pes menor, sobretot pel que fa a les obres originals, de les quals només la *Regoneixença* sabem que es va publicar durant el s. XV en mans de l'impressor Lope de la Roca (1496). L'altra obra de ficció sentimental de l'autor, el *Consuelo de amor*, va circular dins del *Cancionero general* d'Hernando del Castillo, imprès el 1511 a València. L'any 1528, Miquel Berenguer de Barutell, parent de Moner, va encarregar la publicació de l'obra de l'autor i el 1871, Joaquín Manuel de Moner faria el mateix. També al s. XVI, s'imprimeixen *Les estil·lades i amoroses lletres* en una data propera a la composició del text, que es va difondre en plecs solts. Tot i això, la circulació impresa és més habitual en les traduccions d'obres que influeixen en la ficció sentimental catalana, com les *Transformacions* d'Ovidi, de les quals s'imprimiren 1.000 exemplars el 1494; el *París e Viana*, que compta amb dues edicions, l'una a Girona (1495) i l'altra a Barcelona (c. 1497); la *Càrcel de amor*, traduïda immediatament al català i posteriorment, al francès, l'anglès i l'italià i que, com informa Parrilla (2003a), comptà amb vint-i-set edicions, moltes més que cap altra obra del corpus castellà, i la *Tragèdia de Lançalot*, que, com el *París e Viana*, imprimeix Diego de Gumiel.

No hem fet referència al *Tirant lo Blanc*, un cas excepcional dins del corpus català, no només per les impressions que se'n feren i els exemplars que se n'han conservat, sinó també, i molt especialment, per les traduccions i nombroses edicions a altres llengües, com s'observa al cens (vegeu-ne el text 2.3): al castellà, a l'italià i, més tard, al francès. És l'única obra que es pot comparar amb la difusió dels textos castellans de l'*Arnalte y Lucenda* i la *Càrcel*, la continuació que n'escriu Nicolás Núñez, la *Cuestión de amor*, el *Grisel y Mirabella* i el *Proceso de cartas de amores*, les obres que compten amb un cert èxit editorial (Parrilla 2003a). Fins i tot en relació amb aquests textos, la recepció del *Tirant lo Blanc* és espectacular.

³⁶ Vegeu Martines (2000).

Emperò, a excepció d'aquesta novel·la, que ocupa una posició discreta al corpus, no hi ha indicis que facin pensar que es traduïssin més obres de ficció sentimental catalana a altres llengües. Sí que constatem, però, que l'origen de les traduccions al català és sobretot italià —textos en italià i llatí— i que la *Cárcel de amor* és l'única obra castellana de la qual hi ha una versió catalana. Això no obstant, hi ha una relació estreta entre les obres escrites per autors catalans i el públic castellà —a més de la traducció del *Tirant lo Blanc* al castellà, la *Triste deleitación* és una composició anònima d'autor català, hi ha autors bilingües de ficció sentimental en català i castellà dels quals s'ha parlat prèviament i existeix un intercanvi epistolar ric entre autors catalans i castellans—. Segurament, a l'ambient de la cort del príncep de Viana no era necessari traduir aquestes obres.

Anteriorment, s'ha constatat que els textos de ficció sentimental catalana es produeixen en entorns cortesans i que els intercanvis epistolars on es debaten qüestions amoroses també tenen com a primers destinataris escriptors vinculats a les corts. Parrilla (2003a: 21) descriu el públic de la moda literària castellana d'aquesta manera:

En lógica correspondencia a los intentos de «tratar de amor», es preciso suponerle al lector de las obras sentimentales, en los orígenes del género, al menos una relativa capacidad para leer y escuchar sobre tales materias, aptitud o competencia desarrollada en principio en el ámbito social de las cortes reales y nobiliarias, así como en círculos más o menos refinados culturalmente.

Parrilla considera que el públic de les obres de ficció sentimental estava format per homes i dones que eren capaços de reconèixer-hi la influència dels tractats amorosos i de la lírica de *cancionero*, entre d'altres, i aclareix que, malgrat que la crítica ha sostingut sovint que aquests textos anaven adreçats a les dones, la documentació dels inventaris i de les biblioteques femenines en donen molt poca informació. La hispanista descriu una audiència mixta d'homes i dones, constituïda tant per lectors individuals com per grups d'oients que escolten la recitació de les obres en veu alta.

Dos dels textos del corpus català descriuen sessions literàries on hi intervenen lletraferits, en aquest cas homes. Es tracta del *Parlament en casa de Berenguer Mercader* de Corella, que sembla inspirat en tertúlies reals de la ciutat de València i *Lo conhort* de Francesc Ferrer, en el qual es reuneixen personatges de diferents generacions i procedències, com Cerverí, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Corella i Giovanni Boccaccio. De fet, l'escriptor italià havia presentat una situació semblant a les *questioni*

d'amore del *Filocolo*, amb la diferència que els assistents a la reunió són, aquí, homes i dones. La participació de dames en sessions d'aquest tipus és documentada en l'obra poètica d'un dels autors de ficció sentimental catalana, Romeu Llull. Torró (1996a: 140-142) n'anota la composició ens vers intitulada *Consistori d'amor*, que comença amb el plantejament d'una situació similar a molts dels passatges de les obres que figuren al cens: el protagonista-enamorat es plany del patiment que ha de suportar per amor i topa amb el déu Cupido, al qual denuncia l'actitud cruel de la dama. Aleshores, té lloc la cort d'amor, formada per personatges històrics que han estat identificats. Torró explica que els interlocutors de la trobada són personatges coetanis a Llull que pertanyen a les millors famílies de Barcelona. De fet, bona part de les dames que hi intervenen tenen relacions de parentiu amb Llull, que, com aventura Torró, podria haver estat l'amfitrió de la vetllada. Per tant, es tracta del patriciat urbà. Cal recordar que Llull s'havia format a la cort de Nàpols, és a dir, que havia rebut una educació cortesana en un entorn com el que descrivia Parrilla.

La composició mixta del públic potencial de ficció sentimental catalana es fa explícita en les declaracions d'intenció dels autors dels textos. Així, hi ha obres que s'adrecen ara als homes, ara a les dones, sense que hi hagi ambigüitats possibles, com és el cas de l'adaptació de mossèn Gras de *La mort le roi Artu* al català, que reelabora una obra de matèria artúrica a partir de les convencions de la ficció sentimental per complaure els lectors, avesats a aquest gust literari (Riquer: 1984).³⁷ Mossèn Gras dedica el text a «la enamorada generació», en concret, als homes perquè imitin la perseverança de Lançalot en l'amor i a les dones, perquè no dubtin dels enamorats. Pere Pou també té en ment aquest públic compost quan escriu els *Deseiximents*. També convé destacar el requeriment que Francesc Ferrer fa al destinatari de la seua epístola, Torroella, al qual demana que contesti en una prosa adequada per a la lectura de les dames, lliure, per tant, de llatinismes. Així, tot i que els interlocutors coneguts dels debats epistolars són sempre masculins, el públic que llegia les lletres era més ampli. A la *Fiammetta* i a *Escriu Medea* són les dones enamorades les receptores de l'escrit perquè coneguin els perills d'estimar. Així mateix, la *Biblis* de Corella s'adreça a les lectores perquè només s'enamorin dels amants que puguin aconseguir. En aquests textos, les dames han estat enganyades i fins i tot rebutjades pels seus enamorats; en

³⁷ L'obra catalana de mossèn Gras, doncs, es pot considerar ficció sentimental, mentre que l'original francès no s'inscriu dins d'aquest gust literari. És exactament l'oposat del que ocorre amb la versió catalana del *París e Viana*, que no segueix la moda literària, mentre que la forma llarga francesa del text sí que ho fa.

canvi, l'obra d'Alain de Chartier, que també es dirigeix al públic femení, demana a les dones que no siguin cruels amb els pretendents.

En general, es caracteritzen els lectors com a enamorats o enamorats potencials, com ocorre a la *Glòria d'amor*, al *Deifira*, on sembla que Alberti utilitza el terme «amants» de forma restrictiva per referir-se als homes, que haurien de fugir de l'amor, i a *Pensament* de Pere Joan Ferrer. No és estrany, tampoc, que els autors que manifesten la finalitat de la seua obra expressin un propòsit moral, ja sigui l'elogi de la virtut en el comportament amorós —com fan mossèn Gras, l'autor del *Curial e Güelfa* i el del *Fronдино e Brisona*—, ja sigui la persuasió dels efectes negatius de la passió, que han d'allunyar-ne l'audiència, com al *Despropriament* de Lull. Hi ha textos en els quals hi predominen les raons pràctiques, com a l'*Ecatonfila* d'Alberti i a les *Cartes a l'amada* de Moner, que, segons es diu a l'epígraf de Miquel Berenguer de Barutell, haurien de servir perquè els galants «les ymiten, si volen, o millor fassen, si poden» (Cocozzella 1970: 99). Cal tenir en compte que, malgrat tot, no són paraules de l'autor i que la lectura del text tampoc no demana necessàriament aquesta interpretació.

2.6 COMPARACIÓ AMB LA FICCIÓ SENTIMENTAL CASTELLANA

Tot i que a la revisió bibliogràfica s'ha adoptat una perspectiva d'estudi àmplia, que es fonamenta sobretot en la vasta crítica castellana sobre el tema, la caracterització de la ficció sentimental als apartats anteriors està centrada en la literatura catalana, que encara no gaudia d'una anàlisi panoràmica completa sobre el tema. De totes maneres, seria convenient deixar constància que es tracta del mateix fenomen, que autors com Deyermond (1985 i 2001), Cátedra (1989), Ribera i Llopis (1990) i Cortijo (2001) havien considerat d'abast, com a mínim, hispànic, però que es podria estendre als textos italians i francesos que influïren en la configuració del gust literari i als que s'escriviren en francès al s. XVI (Reynier 1908). Per això, a la taula següent es mostra la presència dels trets característics de la ficció sentimental definits per la crítica castellana en el corpus català. D'aquesta manera, es confirma la unitat del fenomen i se n'amplia l'àmbit de producció i difusió més enllà de les fronteres castellanen. De fet, Reynier ja féu els primers passos en aquest sentit i caldria veure fins a quin punt es pot aplicar en la literatura italiana.

Taula 2. Distribució dels recursos de la ficció sentimental castellana al corpus català

Obres originals FSC	Recursos										
	AL·LEGORIA ¹	AUTOBIOGRAFIA ²	CAVALLERIA ³	BREVETAT ⁴	POESIA ⁵	EPÍSTOLA ⁶	TEORITZACIÓ (causes) ⁷	DEBAT ⁸	ABSTRACCIÓ REALITAT ⁹	AMOR INFELIÇ ¹⁰	PES FAULA ¹¹
<i>Cartes d'amor</i> (2.4)	x			x	x				x		
<i>Cartes de Bernat Fenollar</i> (2.5)	x			x	x				x		
<i>Lletra fingida</i> (2.6)	x			x					x		
<i>Lletra consoladora</i> (2.7)	x			x	x				x		
<i>Lletres a Violant d'Urrea</i> (2.8)	x			x	x				x		
<i>Requesta d'amor</i> (2.9)	x			x	x				x		
<i>Lletres de amor</i> (2.10)	x			x	x				x		
<i>Xeràbia a dona Brianida</i> (2.11)	x			x	x				x		
<i>Cartes a l'amada</i> (2.12)	x			x	x				x		
<i>Estil·lades i amoroses lletres</i> (2.13)			x	x	x				x		
<i>Torroella-Urrea</i> (2.14)				x	x		x		x		
<i>Torroella-Hugo de Urriés</i> (2.15)				x	x		x		x		
<i>Desseiximents</i> (2.16)	x			x	x		x		x		
<i>Corella-Carles de Yiana</i> (2.17)	x			x	x		x		x		
<i>Torroella-B. Hug de Rocaberti</i> (2.18)	x			x	x		x		x		
<i>Torroella-Francesc Fener</i> (2.19)	x			x	x		x		x		
<i>Resposta a Jaume Ribes</i> (2.20)	x			x	x		x		x		
<i>Sermó d'amor</i> (2.21)				x	x						
<i>Fronçino e Brisona</i> (2.22)	x		x	x	x				x		
<i>Lamentació de Biblis</i> (2.23)	x			x	x				x		
<i>Jardí d'amor</i> (2.24)	x			x	x			x	x		
<i>Parlament</i> (2.25)	x		x	x	x				x		
<i>Escrit Medea a les dones</i> (2.26)	x		x	x	x				x		
<i>Leànder i Hero</i> (2.27)	x			x	x				x		
<i>Tragedia de Caldesa</i> (2.28)				x	x				x		
<i>Despropriament d'amor</i> (2.29)	x			x	x			x	x		
<i>Regoneixença</i> (2.30)	x			x	x			x	x		
<i>Somni</i> (2.31)	x			x	x				x		
<i>Faula de Diana</i> (2.32)	x			x	x				x		
<i>Raconament</i> (2.33)	x			x	x				x		
<i>Requesta</i> (2.34)	x			x	x				x		
<i>Retrets a l'amada</i> (2.35)	x			x	x				x		
<i>Comiat</i> (2.36)	x			x	x				x		
<i>La noche</i> (2.37)	x			x	x				x		
<i>L'ànima d'Oliver</i> (2.38)	x			x	x				x		
<i>Pensament</i> (2.39)	x		x	x	x				x		
<i>Una ventura</i> (4.1)	x			x	x				x		
<i>Salut d'amor</i> (4.2)	x			x	x				x		
<i>Lo conhort</i> (4.3)	x			x	x				x		
"Qui volia veure un pobre..." (4.4)	x			x	x				x		
<i>Debat entre Vallmanya</i> (4.5)	x			x	x				x		
<i>Gloria d'amor</i> (4.6)	x			x	x				x		
<i>Consuelo de amor</i> (4.7)	x			x	x				x		
<i>Sepultura de amor</i> (4.8)	x			x	x				x		
<i>Obra en metro</i> (4.9)	x			x	x				x		
<i>Bendir de dones</i> (4.10)	x			x	x				x		

A més, l'anàlisi de la taula permet resoldre qüestions sobre les diferències que els autors catalans (Torró 1987 i 1996a i Ribera i Llopis 1990 i 1994) havien apuntat entre la ficció sentimental catalana i la castellana i permet observar tendències pel que fa a la relació entre la forma i l'ús d'uns determinats recursos literaris: les epístoles entre intel·lectuals, per exemple, són el mitjà més adequat per presentar-hi debats teòrics sobre l'amor, mentre que el pes de la faula hi és menor que en altres obres; l'abstracció de la realitat es troba tant en les composicions en prosa com en vers de ficció narrativa; no hi ha tampoc indicis de canvi entre la utilització d'uns o altres recursos segons si l'obra està escrita en vers o en prosa.

Els elements que figuren a la part superior de la taula corresponen als trets que s'han considerat distintius de la ficció sentimental castellana a la major part dels estudis dedicats al tema.³⁸ No s'hi ha fet constar, però, la subordinació de l'acció al component estrictament sentimental o psicològic perquè, juntament amb el tema amorós, és una de les premisses que s'han aplicat a l'hora de seleccionar les obres representatives del corpus català (vegeu-ne el cens al capítol 3).

En canvi, la darrera columna està estretament relacionada amb aquest aspecte de la ficció sentimental. Fa referència al pes de la faula narrativa, és a dir, al grau de desenvolupament que assoleix la trama de ficció d'una obra —plantejament, nus i desenllaç, tractament de l'espai, caracterització de més d'un personatge, avançament de l'acció, sobretot si és externa, riquesa de motius literaris—, que presenta una elaboració minsa, en alguns casos gairebé nul·la, a les obres classificades al cens com a «cartes d'enamorats» (de 2.4-2.12; tret de les *Estil·lades i amoroses lletres*), als debats epistolars entre intel·lectuals (2.14-2.20) i, també, als textos més lírics o que giren entorn del conflicte interior del protagonista, sovint representat en forma d'al·legoria i/o de visió.

Això no obstant, disset de les obres originals representatives del corpus de la ficció sentimental catalana —és a dir, de les quaranta-sis que s'analitzen al gràfic— mostren un interès considerable per la narració i la construcció de la història. En aquests textos, s'hi inclouen el *Salut d'amor*, *Lo conhort*, la *Glòria d'amor* i el *Bendir de dones*, escrits íntegrament en vers, i les cinc faules mitològiques de Corella. Tanmateix, les

³⁸ Tot i que des de la definició de Menéndez Pelayo (1905-1915) els estudiosos de la ficció sentimental s'han esforçat per distingir les obres que hi pertanyen de les novel·les cavalleresques, mantenim la «cavalleria» com un dels elements tractats en els diferents intents de caracteritzar aquesta moda literària perquè permet establir diferències entre el corpus castellà i el català, explicar les diferències en el tractament de l'acció externa de la trama i, com indica Cortijo (2001), és rellevant per a l'hora d'estudiar l'evolució de les obres castellanes que segueixen el gust sentimental.

composicions no contenen trames secundàries com les del *Tirant lo Blanc* —la brevetat de les obres ho dificultaria, amb l'excepció esmentada del *Fronchino e Brisona*—, sinó que s'articulen al voltant d'una sola seqüència narrativa, encara que en alguns casos s'utilitzi una estructura marc que conté altres històries amb una funció exemplificativa —la història dins de la història—, com ocorre, per exemple, a la *Faula de Diana* i al *Salut d'amor*. De fet, en el cas del *Salut d'amor*, les històries tràgiques que relata com a *exempla* ja serien ficcions sentimentals per si soles. És la mateixa estructura que es troba al *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón, que conté la «Estoria de dos amadores» i que tant ha despertat l'interès de la crítica. Per tant, un cert desenvolupament narratiu —que la bibliografia vincula a l'expressió en prosa de les obres sentimentals— conviu amb la subjectivitat lírica i la importància de l'element discursiu i ornamental dels textos.

El gràfic, doncs, ofereix una perspectiva àmplia de la ficció sentimental catalana i dóna compte de la varietat i les recurrències del fenomen. A més, permet matisar les conclusions que s'havien extret de la comparació d'algunes obres catalanes sentimentals amb les que la literatura castellana considera canòniques, com la *Triste deleitaci3n*, la *C3rcel de amor* de Diego de San Pedro o els textos de Juan de Flores. Torr3 (1987: 62) afirmava que:

Tot i que el desenvolupament novel·lístic que aquestes proses adquiriren en la literatura castellana no es donà entre nosaltres, on evolucionaren cap a altres formes com podem notar en *L'ànima d'Oliver*, i que a casa nostra només podríem qualificar de novel·les sentimentals pròpiament un *París e Viana* o *La tragèdia de Lançalot*, les quals depenen de models narratius força diferents, tanmateix, la presència d'aquests productes més desenvolupats castellans continua ben vigent en el nostre panorama, i les relacions se'ns insinuen més aviat múltiples.

En efecte, el model català presenta diferències puntuals respecte del corpus castellà que tenen a veure amb el desenvolupament novel·lístic i l'extensió dels textos. Tot i que no és l'únic factor que ho explica, els autors de les obres catalanes mostren poca predilecció pels episodis cavallerescos o bèl·lics i, en definitiva, per l'acció externa. Tal com il·lustra la taula, aquest element és, amb diferència, el tret característic de la ficció sentimental més rar en la producció catalana. Només apareix de forma al·lusiva en cinc obres i no hi té lloc cap torneig ni justa. En canvi, a les obres que apuntava Torr3 —les adaptacions del *París e Viana* i la *Tragèdia de Lançalot*, més extenses— aquest component és necessari per a l'avançament de la història d'amor, atès

que forma part del motor de la trama. Pel que fa als textos originals catalans, només podem comparar-hi el *Fronchino e Brisona*, en la qual els enamorats es veuen forçats a separar-se perquè el protagonista participi a la guerra contra els turcs. Ribera i Llopis (1990: 62-64) ja es feia ressò d'aquesta diferència. Tot i que defensava l'existència d'un model literari d'abast peninsular i, per tant, d'un patró comú tant per al *Siervo libre de amor* i la *Cárcel de amor* com per a Joan Roís de Corella, Romeu Llull i Francesc Moner que es manifesta en la importància del discurs i en l'aparença autobiogràfica dels textos, sí que constava la falta de recurrència a les armes per part dels darrers autors i ho atribuïa al fet que la literatura catalana hauria desenvolupar una major diferenciació entre les proses sentimentals i les novel·les cavalleresques, que inclogueren obres remarcables.

Per contra, els fets d'armes són un lloc comú en un nombre representatiu de les obres de ficció sentimental castellana.³⁹ Dels vint-i-un textos que Whinnom (1983) considera que formen part del corpus, l'element bèl·lic figura de forma clara al *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón, la *Triste deleitación*, l'*Arnalte y Lucenda* i la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, el *Grisel y Mirabella*, el *Grimalte y Gradisa* i el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores, la *Coronación de la señora Gracisla* i la *Cuestión de amor*. Cal assenyalar que els episodis bèl·lics solen ser inseparables de les històries d'amor narrades a les primeres obres de la ficció sentimental castellana.

En conseqüència, el desenvolupament novel·lístic de les obres del corpus castellà és més acusat que en el cas català perquè s'hi escenifiquen gestes bèl·liques en lloc de centrar-se només —o principalment— en el conflicte interior del protagonista.⁴⁰ De totes maneres, Cortijo (2001) adverteix que hi ha una sèrie de textos castellans, les anomenades obres *precelestinesques*, que, en contrast amb les composicions de Juan de Flores i de Diego de San Pedro, tracten una sola anècdota, que correspondria a només un segment de tot el procés amorós narrat a les obres dels autors esmentats. Segons Cortijo, la continuació de la *Cárcel de amor* de Nicolás Núñez, el *Tratado de amores*, la

³⁹ Reynier (1908) ja destaca el marc cavalleresc o meravellós que introdueix la literatura castellana a la ficció sentimental en comparació amb la tradició italiana, representada per obres com la *Fiammetta* de Boccaccio.

⁴⁰ Val la pena recordar que Schevill (1913) definia la ficció sentimental —que l'estudiós anomenava «Ovidian tales»— per la brevetat i els motius i la retòrica ovidians que s'hi empraven i que excloué el *Siervo libre de amor* i la *Cárcel de amor* del corpus sentimental a causa del to cortesà de les obres i el tractament de la cavalleria.

Repetición de amores i la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea serien obres precelestinesques.⁴¹

De la mateixa manera, al corpus de la ficció sentimental catalana hi ha diferents graus de «novel·lització» de la història. Torró (1987: 46-49) ja advertia que, en front del to més discursiu de gran nombre de les proses del *Jardinet d'orats*, Corella ofereix textos que en alguns casos assoleixen un desenvolupament narratiu destacable, com *La història de Leànder i Hero*, narrada en tercera persona —igual que el *Fronchino e Brisona*— i «un grau de "sentimentalització" i d'"efectisme" del relat notables» (Torró 1987: 46). Més amunt s'ha subratllat la presència de cinc faules mitològiques de Corella entre les obres amb una elaboració evident de la història. Encara hi hauríem d'afegir la *Faula de Diana* de Francesc Alegre. De fet, l'element mitològic dóna lloc en la ficció sentimental catalana a una major complexitat de la trama.⁴²

Una altra diferència respecte del corpus castellà ve donada per la manca d'interpretacions polítiques que els filòlegs que han estudiat les obres catalanes han atribuït als textos i per l'absència de relacions amb l'ègloga.⁴³ De totes maneres, com s'ha dit anteriorment, la bibliografia sobre la ficció sentimental catalana encara és escassa.

Així doncs, a part de les dissemblances exposades, el gràfic demostra que les obres catalanes també s'ajusten als criteris utilitzats per definir el fenomen en la literatura castellana. A més, la comparació amb el llistat de recursos que s'han extret de cadascun dels textos que formen part del cens català (vegeu 3.1), sembla suggerir que hi ha altres elements, com el judici d'amor, que són presents en les dues tradicions literàries, encara que siguin menys recurrents.

A continuació, reportem una selecció de les referències bibliogràfiques que s'ocupen de cadascun dels recursos de la ficció sentimental que apareixen a la taula:⁴⁴

a) Al·legoria: Post (1915), Amador de los Ríos (1969, imprès per primer cop el 1865), Reynier (1908), Rubió i Balaguer (1949), Riquer (1964), Pacheco (1970), Whinnom (1972), Durán (1973), Deyermond (1975, 1979 i 1989), Prieto (1976), Gerli (1980),

⁴¹ Cal recordar que Rohland de Langbehn (1986: 74-75) ja insistia en el fet que les obres de ficció sentimental castellana evolucionen al llarg del temps cap a un model reflexiu i d'introspecció interior en detriment del desenvolupament de la trama, de manera que la situació es manté estàtica.

⁴² Rubió i Balaguer (1949) ja destacava la importància de la mitologia en la ficció sentimental i precisament citava com a exemple la *Faula de Diana*.

⁴³ Devem la primera lectura política d'una obra castellana de ficció sentimental a Márquez Villanueva (1966). Rohland de Langbehn (1989c) relaciona els textos amb els interessos dels conversos.

⁴⁴ Per a la selecció ens hem basat en el repàs bibliogràfic d'Aybar (1994) i l'hem completat, sobretot, amb els estudis catalans i les aportacions crítiques més recents.

Cvitanovic (1983), Deyermond (1989 i 2000), Rohland de Langbehn (1989b), Gómez (1990a), Torró (1994 i 1996a), Ribera i Llopis (1994), Orazi (1998), Haywood (2000b), Cortijo (2001), Sabaté (2003).

b) Autobiografia (s'hi inclouen els textos narrats en primera persona): Amador de los Ríos (1969), Menéndez Pelayo (1905-1915), Rubió i Balaguer (1949), Varela (1965 i 1970), Prieto (1975), Deyermond (1986 i 1993), Parrilla (1985), Torró (1987 i 1996a), Lacarra (1988 i 1989), Badia (1989b), Gómez (1990a i 1990b), Ribera i Llopis (1994), Cortijo (2001).

c) Cavalleria: Gayangos (1857), Menéndez Pelayo (1905-1915), Reynier (1908), Varela (1970), Samonà i Varvaro (1972: I, 185-195), Prieto (1976), Sharrer (1983-1984), Rohland de Langbehn (1986), Deyermond (1993), Blay Manzanera (1998), Binotti (2010).

d) Brevetat: Menéndez Pelayo (1905-1915), Shevill (1913), Riquer (1964), Whinnom (1973 i 1983), Deyermond (1975, 1979, 1986 i 1993), Torró (1987), Ribera i Llopis (1994).

e) Alternança de prosa i vers/influència de la poesia (recursos retòrics, tradició poètica...): Menéndez Pelayo (1905-1915), Reynier (1908), Rubió i Balaguer (1949), Riquer (1964), Varela (1970), Whinnom (1972 i 1973), Deyermond (1975, 1979, 1986 i 1993), Prieto (1975 i 1976), Gerli (1980), Torró (1987), Rohland de Langbehn (1989a i 1999), Gómez (1990a), Ribera i Llopis (1994), Cortijo (1997 i 2001), Haywood (1997 i 1998), Blay Manzanera (2000), Parrilla (2010), Severin (2010).

f) Epístola: Menéndez Pelayo (1905-1915), Rubió i Balaguer (1949), Varela (1970), Cvitanovic (1973), Durán (1973), Deyermond (1979 i 1993), Prieto (1975), Cahner (1977), Gerli (1980), Impey (1980a i 1980b), Duran (1982), Romeu i Figueras (1983), Vigier (1984), Ynduráin (1988a i 1988b), Gómez (1990a i 1990b), Hauf (1993), Cortijo (1998), Garcia Sempere (2004), Sabaté i Soriano (2005 i 2008), Archer (2006), Ribera i Llopis (2007).

g) Teorització sobre l'amor i debats: Samonà (1960), Riquer (1964), Cvitanovic (1973), Deyermond (1979 i 1993), Durán (1973), Parrilla (1985 i 2001), Rohland de Langbehn (1986), Rábade Obradó (1988), Cátedra (1989), Rohland de Langbehn (1989a), Gómez (1990a), Cantavella (1997b i 2000), Rodríguez Risquete (2011).

h) Abstracció de la realitat (somnia, visions, aparicions, mitologia, estretament vinculat amb el punt 1, les al·legories): Heaton (1916), Rubió i Balaguer (1949), Samonà (1960), Varela (1965), Ciocchini (1967), Durán (1973), Deyermond (1975, 1979 i 2000), Prieto (1975 i 1976), Badia (1987a), Gerli (1982 i 1989), Lacarra (1989), Ribera i Llopis (1994), Pujol (1995), Cortés Cañagueral (1996-1997), Cortijo (1997), Orazi (1998), Crespo (2000), Martos (2001a i 2003), Parrilla (2004).

i) Amor infeliç i desenllaç tràgic: Deyermond (1975, 1979, 1986 i 1993), Prieto (1975), Rohland de Langbehn (1986), Torró (1987 i 1996a), Pujol (1995-1996), Martos (2001b), Cocozzella (2012).

j) Pes (minse) de la faula/narració: Rubió i Balaguer (1949), Samonà (1960), Riquer (1964), Varela (1970), Cvitanovic (1973), Torró (1987), Gómez (1990a), Deyermond (1993), Ribera i Llopis (1994).

2.7 ELABORACIÓ DEL CENS: METODOLOGIA

És la primera vegada que es confecciona un cens dels textos catalans que segueixen la moda literària de la ficció sentimental (vegeu el capítol 3). Per seleccionar les obres no només ens hem basat en les referències de les històries de la literatura de Rubió i Balaguer (1949) i Riquer (1964) i de les publicacions d'antologies de temàtica amorosa (Miquel i Planas 1908-1916, Pacheco 1970, Pacheco, Bover i Gallofré 1982), sinó que s'hi han inclòs tots els textos que, des de les acaballes del s. XIV fins a mitjan s. XVI, compleixen els trets característics de la ficció sentimental tal com Deyermond (1975, 1979, 1991 i 1993) l'ha descrit als seus estudis. A més, ha estat un ajut inestimable que a la segona meitat del s. XV s'haguessin compilat obres d'autors diferents que compartien un mateix gust literari en un manuscrit, el *Jardinet d'orats*, que s'ha conservat fins avui i que es pot consultar a la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona.

És oportú esmentar que a cap de les obres crítiques que s'han dedicat a la ficció sentimental catalana, ni tan sols als dos grans manuals de la literatura, no s'han tingut en compte les obres epistolars com a objecte d'estudi dins de la ficció sentimental, tot i que, com s'ha demostrat en aquest capítol, donen informació rellevant sobre els destinataris de les obres, la funció social que se'ls atribueix i el tipus de qüestions i de recursos que s'utilitzen per debatre sobre l'amor i descriure els sentiments de l'enamorat. Aquestes obres compleixen les característiques de la ficció sentimental catalana.

El cens conté tant obres originals com traduccions que respecten els mateixos paràmetres formals i cronològics, fet que presenta una innovació respecte dels criteris que els historiadors de la literatura castellana han aplicat a l'hora de definir el corpus de la ficció sentimental des de Menéndez Pelayo (1905-1915). La inclusió de les traduccions afavoreix que es tinguin presents les influències que foren decisives per a la configuració del gust sentimental i permeten analitzar de forma conjunta les característiques i la circulació i recepció d'aquestes obres. És més, la comparació de diverses versions d'una mateixa història, com és el cas de la forma llarga francesa envers la forma breu catalana del *París e Viana* (vegeu l'apèndix), posa de manifest que és l'elaboració dels aspectes secundaris de la trama allò que determina si el text s'inscriu en la ficció sentimental o si, simplement, es tracta d'una obra de tema amorós en la qual no s'han desenvolupat els materials i recursos retòrics propis d'aquesta moda literària. Per elaborar la part del cens corresponent a les traduccions, s'ha partit de la base de dades TRANSLAT (Traduccions al català medieval fins a 1500) de la Universitat Autònoma de Barcelona, disponible en línia: <<http://www.translatdb.narpan.net/>>.

També s'han tingut en compte les composicions en vers, juntament amb els textos en prosa, atès que en molts casos presenten relats o situacions similars tractats de la mateixa manera, fins i tot escrits pels mateixos autors. Blay Manzanera (1992) defensa que és la crítica contemporània la que ha establert una distinció anacrònica entre els poemes i la prosa de tema sentimental i argumenta la presència del component narratiu també en vers. Per aquestes raons, es manifesta partidària a no fer distincions entre unes i altres obres en l'anàlisi de la ficció sentimental. Tot i això, no arriba a fer cap proposta concreta d'inclusió d'una obra en vers al corpus castellà.

Així, el cens que presentem consta de quatre grans apartats: a) les traduccions en prosa, b) les obres originals en prosa, c) les traducció en vers i d) les obres originals en vers. De totes maneres, convé fer notar que la moda de la ficció sentimental es consolida, sobretot, en els textos en prosa (vegeu 2.4.3) i que en molts casos, és difícil determinar si una composició poètica breu ha estat elaborada segons les característiques de la ficció sentimental o si, simplement, es tracta de l'expressió d'un enamorat descontent al més pur estil trobadoresc en la qual s'utilitzen recursos com l'al·legoria, precisament de procedència lírica, per afavorir la introspecció. El fet que la ficció sentimental sigui una moda que es pot desenvolupar en qualsevol gènere i que no es constitueixi com a model mental de referència fins a la segona meitat del s. XV és un argument a favor de ser restrictius en la inclusió de poemes primerencs d'ascendència

trobadoresca. Les composicions al·legòriques i narratives de Jaume March, com *El Roser de Vida Gaia*, *La Joiosa Guarda* i *Honor i Delit*, per exemple, no formen part del corpus. De manera que, en front de les trenta-nou obres de producció original en prosa, només n'hi ha deu en vers.

Pel que fa a l'estructura del cens, les traduccions precedeixen les obres que formen part del corpus textual propi. A més, les traduccions s'ordenen segons la cronologia de composició de les obres. Tot i que es respecta el criteri cronològic a tot el cens, les obres originals en prosa es classifiquen, en primer lloc, segons criteris formals: les cartes d'enamorats —(pseudo)autobiogràfiques o de ficció—; els debats epistolars entre intel·lectuals, que segueixen el model de les demandes d'amor; els sermons i la ficció narrativa. Dins de cada grup, els textos d'un mateix autor no se separen.

De fet, el cens català conté l'obra de ficció sentimental completa d'autors que escriuen en català i castellà com és el cas de Pere Torroella, de Francesc Carrós Pardo de la Casta i de Francesc Moner. S'han incorporat, doncs, les obres castellanques dels autors catalans bilingües al cens per mantenir units els textos d'un mateix autor i per facilitar les relacions que es puguin establir entre elles. És més, la tradició crítica castellana no ha comptat amb aquests escriptors a l'hora d'estudiar la ficció sentimental, per tant, convindria reivindicar-ne la inclusió en l'estudi de la moda literària. Per no donar peu a confusions, s'han marcat amb un asterisc les obres castellanques i també la correspondència epistolar bilingüe entre Corella —que escriu en llengua catalana— i Carles de Viana —que contesta en castellà—. Després del títol i la data de composició de l'obra, se subratlla, literalment, la llengua en la qual estan escrits els textos assenyalats. L'adopció d'aquest criteri va suposar haver de valorar si també s'havia d'afegir al cens una obra d'autor català anònim escrita en castellà, la *Triste deleitació*, però el fet que en aquest cas no es tracti de mantenir el corpus d'un autor unit, que es desconeixi l'autoria de l'obra i que, a més, hagi estat inscrita plenament a l'estudi de la tradició castellana a partir de l'article de Riquer (1956), han estat arguments determinants en contra d'incloure-l'hi.

Hi ha, a més, tres obres originals catalanes, *Lo somni* de Bernat Metge, el *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell que, tot i que utilitzen els materials característics de la ficció sentimental en passatges determinats que s'inscriurien en aquest gust literari, no s'ajusten als trets definitoris de la ficció sentimental en el conjunt de l'obra. Per tant, no ocupen una posició central al corpus, però sí que permeten traçar connexions amb els textos que en formen part, de manera que es reporten en una secció

dedicada a les «obres amb materials sentimentals» que precedeix els escrits representatius del cens.

La fitxa de cadascun dels textos que constitueixen el cens consta de les dades d'identificació de l'obra —autor, títol, traductor (si n'hi ha), datació, correspondència a la numeració de la base de dades TRANSLAT (si escau)—, la informació sobre el suport de transmissió del text —manuscrits i/o impressions— amb la referència a la descripció corresponent de la BITECA, coordinada per Vicenç Beltran, observacions de diferents tipus, una breu sinopsi de l'argument, l'enumeració dels recursos i motius literaris utilitzats i, finalment, les referències a la intenció de l'autor i, sobretot, al públic que el text explicita. Per facilitar la cerca de motius o materials literaris concrets dins del cens, s'ha realitzat un llistat que els recull i que indica a quines obres es troben a partir del número assignat a cada text al cens (vegeu 3.1). És una eina complementària que també pot tenir aplicacions informàtiques.

Per cloure aquest apartat, caldria assenyalar que hi ha diversos textos que s'havien considerat susceptibles de formar part del corpus de la ficció sentimental, però que, com es desprèn de l'anàlisi detallada de l'obra, no se cenyien a les característiques del fenomen. Valgui com a exemple la traducció de la *Història de Valter i Griselda* per Bernat Metge a la primera meitat del s. XV. L'obra va ser editada per Pacheco, Bover i Gallofré l'any 1982 al volum de *Novel·letes amoroses i morals*. De fet, el text respon a una intenció moral, però el 1983 Pacheco el situa, juntament amb el *Fronchino i Brisona*, com una de les primeres obres de ficció sentimental catalana. L'estudiós defensava que, encara que el *Valter i Griselda* s'acosti més a les novel·les exemplars que a les sentimentals, el fet de presentar una relació amorosa dins del matrimoni l'allunyava de la poesia trobadoresca i havia de permetre tractar-la com a precedent de la moda literària. Això no obstant, la lectura atenta de l'obra ho desmenteix.

En primer lloc, el tema no és en cap cas amorós, sinó moral: lloa les virtuts de la bona esposa. En segon lloc, no hi predominen les expansions sentimentals ni descripcions dels efectes de l'amor per damunt de la trama, de manera que l'element introspectiu, juntament amb el reflexiu i teòric, hi són absents. Precisament es tracta d'una història idònia per al desenvolupament dels grans monòlegs afectius i de la imatgeria pròpia de les obres del corpus, exactament igual que el *París e Viana*, que rep un tractament que potencia l'element sentimental a la versió francesa (vegeu l'apèndix). Però al *Valter i Griselda* ni tan sols hi apareix l'enamorament per part del protagonista masculí de la seua futura esposa, de forma que el lector no sap si només es casa per

admiració de les qualitats de Griselda, que intenta posar a prova al llarg de l'obra. De fet, cap dels dos personatges no mostra cap emoció quan es produeix la petició de mà ni tan sols quan, com a mostra de la seua obediència, el marit demana a Griselda que li lliuri els fills perquè ell els abandoni; ben al contrari, el text diu: «No gità alguna petita làgrama ne sospirà gens» (Riquer 1959: 134). És la negació de l'ús de les imatges sentimentals. Només al final, un cop la protagonista ha descobert que sons fills són vius, s'hi retroba i és novament acceptada pel marit, el narrador informa que «de gran goig tornà mig morta, e per sobres de pietat exí quax fora de son seny; e ab alegras làgremas lexàs anar sobra sos fills, e abrassant aquells e fatigant-los ab besaments spessos, banyave'ls lurs cares ab piadosos gemegaments e sospirs» (p. 150). Per aquests motius no figura al cens.

Una altra obra que ha provocat dubtes sobre la inclusió o no al cens com a text amb materials sentimentals, ha estat la *Història de Jacob Xalabín*, una novel·la d'aventures o novel·la bizantina que figura en Rubió i Balaguer (1949: 407-408) com a «novel·la històrica oriental». Tot i que l'autor té interès a destacar els sentiments extrems dels protagonistes, és una obra plena d'obstacles i d'acció per als personatges, de manera que l'amor queda clarament supeditat a l'aventura. Certament, no conté ni un sol passatge que es pogués considerar de forma autònoma com una obra breu de ficció sentimental.

Finalment, de les obres que sí que figuren al cens, les més problemàtiques a l'hora de prendre una decisió han estat el *Fronchino e Brisona* i les *Estil·lades i amoroses lletres*, a l'inici i al final de l'abast cronològic de la ficció sentimental. Tot i que són plenament representatives de la moda literària, en el primer cas la composició primerenca del text havia comportat que tant la crítica catalana com la castellana en general l'haguessin tractat com un precedent del fenomen. En el segon, és el caràcter paròdic de les convencions sentimentals del text el que mereixia una explicació suplementària, que no falta a la fitxa que se li dedica al cens (vegeu-ne el text 2.13). La posició central al cens de les dues obres s'ha tractat amb deteniment al punt 2.4.3.

En conclusió, el cens té per objectiu presentar juntes una sèrie d'obres que han gaudit d'una fortuna molt diversa, des del *Tirant lo Blanc* fins a les obres d'Alegre i que comparteixen uns trets comuns que permeten relacionar-les i establir influències entre elles. És també una contribució a la definició del panorama de la ficció sentimental catalana a través dels seus textos, un tema que hauria d'ocupar un capítol a la història de la literatura catalana i una manera de cridar l'atenció cap a alguns autors o obres que no

compten amb els estudis i les edicions que mereixerien. Així, es posen de relleu les mancances filològiques i crítiques en l'estudi del corpus sentimental català. Gràcies a l'elaboració del cens, s'ha decidit treballar amb un parell de textos inèdits: la traducció catalana de les *Transformacions* d'Ovidi i la *Requesta* de Francesc Alegre, que compten amb una edició, parcial en el primer cas, en aquesta tesi (vegeu el capítol 5).

3. CENS DE LA FICCIÓ SENTIMENTAL CATALANA:

1. TRADUCCIONS EN PROSA

1.1 Ovidi, *Lletres d'Ovidi*, trad. Guillem Nicolau del llatí de les *Heroides*, 1390. Translat TCM 92.2.1.

Manuscrits: Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1599, f. 1-2^v, fragment (Manid 1775); París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 543 (Manid 1774). **Edicions:** Edició parcial de Garrido (2002), Pujol (en premsa, a). **Bibliografia:** Pujol (2005, 2008, 2010, 2011a, 2011b i 2013). **Observacions:** Guillem Nicolau va incorporar glosses a la traducció catalana, algunes procedents dels *Bursarii Ovidianorum* de Guillem d'Orleans; aquestes glosses no s'han conservat en cap dels dos manuscrits (només en queden traces en les lletres disposades al manuscrit de la BC, que devien indicar el lloc on s'havien de copiar les glosses i en una glossa marginal que el copista del manuscrit de la BNF degué copiar per distracció al final de l'obra), però sí en la traducció castellana anònima que deriva del text de Nicolau (Sevilla, Colombina 5-5-16, Manid 2116; Pujol 2011a: 18 i 21). De fet, Nicolau begué del text d'Orleans per a les introduccions, el text i les glosses (Pujol 2011a: 18). De totes maneres, Pujol (2011a: 22-23) argumenta que el gran nombre de glosses de la versió catalana no poden tenir com a font única el comentari selectiu de Guillem, sinó que devia conèixer-lo a través d'un manuscrit de les *Heroides* àmpliament glossat que també devia incloure altres glosses, sobretot relacionades amb les escoles d'Orleans i amb autors com Fulco i Arnulf. Pujol apunta les semblances entre la traducció catalana i els manuscrits *h* (Copenhagen, Kongelige Bibliotek, MS 2013 4^o, s. XIII) i *p* (París, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 7996, s. XIV) del *Bursarii*, sobretot amb el primer. Nicolau devia haver traduït les *Heroides* d'un manuscrit glossat molt similar a *h* que podria haver incorporat algunes innovacions que figuraran en *p*. **Sinopsi:** Epístoles de les heroïnes mitològiques enamorades als seus estimats sobre els seus amors tràgics i tres respostes dels amants. **Recursos:** Cartes d'amor, desengany, expansió sentimental, imatgeria sentimental, mitologia, narrador en primera persona, relació infeliç.

1.2 Ovidi, *Transformacions*, trad. Francesc Alegre del llatí de les *Metamorfosis*, començada abans de 1472 i acabada el 1482; revisada i impresa el 1494. Translat TCM 92.3.1.

Impressions: Barcelona, Pere Miquel, 24-IV-1494 (Manid 1776): Barcelona, Biblioteca de Catalunya 11-VII-16 i Bon 10-VI-29; Barcelona, Biblioteca Universitat de Barcelona incunable 515; Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona Inc 20 i 20bis; Cambridge, Cambridge University Library Inc. 3.h.5.3; Londres, British Library IB.52537; Madrid, Biblioteca Nacional de España INC/1774 i INC/2435; Madrid, Real Academia de la Historia, Inc. San Román 9; Madrid, Palacio Real I/92; Nova York, Hans P. Kraus; Nova York, Hispanic Society of America, Incunabula: Ovidius 1494 Copy 1 i Incunabula: Ovidio Transformacions Barcelona 1494 Copy 2 (incomplet); París, Bibliothèque Nationale de France, François-Mitterand Rés. G.YC.441; Peralada, Biblioteca del Palau de Peralada 093 Ovidi T, Reg. 4141; San Juan de Puerto Rico, Casa del Libro; San Marino, The Huntington Library 84482; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart Inc. fol. 12167; Versalles, Bibliothèque Municipale G225. **Edicions:** En gran part inèdit. Rubió i Ors (1840): llibre IV, capítol IV (Font de Salmacis) i llibre IX, capítol II (Hèrcules i Nessus); *La Renaixença* (1871: any 1, 188-191 i 305-306): llibre I, capítol VIII (Dafne) i el pròleg a la traducció i l'any 1873 (any 3): llibre II, capítol II (Faetont); Badia (1986): llibre II, capítol II (Faetont i al·legoria); Torró (1994): llibre II, capítol VIII (Aglauros); llibre VI, capítol V (conquestes de Júpiter i Neptú), al·legoria de Neptú en delfí i al·legoria de Cupido; Compagna (2012): llibre IV, capítol II (Píram i Tisbe i l'al·legoria corresponent); Duran i Solervicens (1996: 34-42): endreça a Joana d'Aragó, el pròleg a la traducció i la súplica final. Vegeu-ne l'edició d'una antologia al capítol quart de la tesi (4.12). **Bibliografia:** Riquer (1934: 82-87), Rubió i Balaguer (1949: I, 370-371), Menéndez Pelayo (1951: 255-261), Fàbrega (1993 i 1998), Guthmüller (1997: 85-96), Alcina (1998 i 2009), Bescós (2007, 2010: 259-269 i en premsa), Mérida Jiménez (2012), Moncunill (en premsa). **Observacions:** Conté una traducció de les *Metamorfosis* i unes «al·legories e morals exposicions» dels mites ovidians que es basen en la *Genealogia deorum gentilium* (1365/1368) de Boccaccio. Té en compte la versió italiana de Giovanni Bonsignori (*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1375-1377). Torró (1994: 227-228) situa l'origen de les traduccions en les lliçons de Iacobo Mirabella al jove Alegre a Palerm i la revisió i impressió fruit d'anys posteriors i dedicada a Joana d'Aragó. **Sinopsi:** Recull de les transformacions dels personatges de

les faules mitològiques des del temps del caos i el diluvi fins a Cèsar i August (traducció). Alegre hi afegeix unes al·legories en les quals s'interpreten les narracions d'Ovidi segons la veritat històrica que poden contenir. Aquests comentaris a les faules es vehiculen a través d'un diàleg erudit entre l'escriptor i els autors cèlebres de temàtica clàssica (Boccaccio inclòs) que el precediren. **Recursos:** Al·legoria, desengany, expansió sentimental, imatgeria sentimental, mitologia, relació infeliç.

1.3 Andreu el Capellà, *Regles d'amor*, trad. anònima del llatí del *De amore*, s. XIV. Translat TCM 9.1.1.

Manuscrits: Madrid, Palacio II-3096 (Manid 1757). **Edicions:** Julià (1926), Pagès (1930). **Bibliografia:** Carreras (1926), Viera (1987), Gimeno Blay (1992), Cantavella (2004 i 2007). **Observacions:** Atribuïda a Domènec Mascó (Ortiz 1782: 39), Cantavella (2004: 54-55) planteja que Mascó podria ser el promotor o possessor de l'obra. Pagès (1930: xii-xiii) data la traducció entre 1387 i 1389. La versió catalana no inclou el llibre III (Cantavella: 2007). **Sinopsi:** Tractat didàctic sobre l'amor humà i manual de seducció molt difós a l'Occident medieval. **Recursos:** Al·legoria (Amor, Venus), cartes d'amor, càstig, causes/efectes de l'amor, consells d'amor, cort de Venus, infern d'enamorats, manaments d'Amor, orde d'amor, somnis, teorització sobre l'amor.

1.4 *Demandes d'amor*, trad. anònima del francès, c. 1400. Translat TCM 0.10.1.

Manuscrits: Carpentràs, Bibliothèque Inguimbertine 381 (Manid 1089). **Edicions:** Cantavella (2000). **Bibliografia:** Pagès (1927-1928). **Sinopsi:** Preguntes i respostes breus sobre la naturalesa de l'amor i el comportament adequat dels enamorats en determinades situacions. **Recursos:** Causes/efectes de l'amor, judicis d'amor, *questioni d'amore*, teorització sobre l'amor.

1.5 Boccaccio, *Fiameta*, trad. anònima de l'italià, abans de 1460-1464. Translat TCM 24.3.1.

Manuscrits: Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Sant Cugat 32 (Manid 1372); Barcelona, Arxiu Capitular de Barcelona 76 (Manid 1371); Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1730 (Manid 1370); París, Bibliothèque Mazarine 4527, s. XIX, còpia del manuscrit de l'Arxiu Capitular de Barcelona per Joseph Tastu (Annichiarico 1983-1987: I, 12). **Edicions:** Miquel i Planas (1908), Annichiarico (1983-1987). **Bibliografia:** Riquer (1934: 100), Annichiarico (1978-1979: 5-50, 1998 i 1999), Pujol (1998). **Sinopsi:** Fiameta explica a les dones l'engany del seu estimat Pàmfilo, que la va abandonar, amb la voluntat que no es lliurin a la passió amorosa. **Recursos:** Adulteri,

al·legoria, cartes d'amor (s'esmenten, però no es transcriuen), cavalleria, confident, desengany, enamorats cèlebres, encontre, imatgeria sentimental, infidelitat de l'estimat, mitologia, morir d'amor, narrador en primera persona, patiment, relació infeliç, rival amorós, separació dels enamorats. **Públic/intenció:** Obra dedicada a les dones enamorades per advertir-los del perill de l'amor: «O nobles dones, en lo cor de les quals amor més que en lo meu per ventura beneventuradament demora, nerrant-vos los casos meus, de fer-vos, si yo poré, piedoses me enginy [...]. Vós soles, les quals jo per mi mateixa conech piadoses als infortunis, prech que legiats; e legint, vosaltres no trobarets faules gregues ornades de moltes falcies, ne troyanes batalles sutzes per molta sanch, mas amoroses flames estimulades de molts desigs, en les quals devant vostres ulls aparran les miserables làgrimes, los piadosos sospirs, les dolentes veus, los impetuosos pencers, los quals, ab estímulo contínuu molestament-me, ensemps lo menjar, la son, los alegres temps e la amada ballesa han de mi tolt. [...] ab lagrimós estil seguiré» (Annicchiarico 1983-1987: 57-58). A la *Glòria d'amor* de Rocabertí (4.3) es fa la següent lectura de la *Fiammetta*: «[-Fiammetta:] Al mon les gents qui mos dictats ligien / blasmen tots cells qui·n amen mes de una» (v. 832-833).

1.6 Boccaccio, *Corbatxo*, trad. de Narcís Franch de l'italià, abans de 1457. Translat TCM 24.2.1.

Manuscrits: Madrid, Biblioteca Nacional de España 17675 (Manid 1368). **Edicions:** Moll (1935). **Bibliografia:** Riquer (1934: 96-97, 1935 i 1975), Romano (1979 i 1983-1984), Renesto (2001: 297-299). **Observacions:** Riquer atribueix la traducció a Narcís Franch pare (mort el 1397, segons Romano entre 1393 i 1397) i Romano al fill (mort el 1457). **Sinopsi:** El protagonista està enamorat d'una vídua que no el correspon. Una nit s'adorm i se li apareix en somnis el difunt marit de l'estimada, que li administra un remei amorós (el vituperi de les dones i de la dama) per guarir-lo. L'enamorat reconeix el seu error i es consola pensant que Déu el perdonarà. **Recursos:** Cartes d'amor (només s'esmenten, no es transcriuen), cort de Venus, crueltat de la dama, Cupido, desengany, difunt-guia, enamorats cèlebres, erudició retòrica, expansió sentimental, Fortuna, imatgeria sentimental, misogínia, morir d'amor, narrador en primera persona, nit, patiment, penitència, relació infeliç, remeis d'amor, rival amorós, somni, teorització sobre l'amor.

1.7 *París e Viana*, trad. anònima del toscà, 1495 *G* i c. 1497 *B*. Translat TCM 0.38.3.

Impressions: Girona, Diego de Gumiel, 5-VI-1495 (*G*): Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek Inc. 3044 (edició facsímil Cátedra i Prats 1986) (Manid 1219); Barcelona, Diego de Gumiel, c. 1497 (*B*): Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 10-V-38 (Manid 1220). **Edicions:** Kaltenbacher (1904: 647-670), Aguiló (1904), Miquel i Planas (1908-1916: II i 1910b), Sabaté i Soriano (2006), Pellissa Prades (2009). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 399), Riquer (1964: II, 406-422), Galmés (1970), Cátedra (1986), Babbi (1985, 1986, 1988, 1991a i 1991b), Ferrando (2007), Léglu (2010). **Observacions:** Hipòtesi de Cátedra (1986): la versió catalana és una traducció de l'italià; la pròpia obra té un origen controvertit, els crítics es debaten, principalment, entre la procedència catalana, occitana i francesa del text. A l'apèndix es justifica la inclusió de la versió catalana d'aquesta obra a l'inventari només en tant que la trama i els materials que conformen la història s'elaboren segons el gust de la ficció sentimental en la versió francesa. Els recursos que s'enumeren a continuació, igual que es fa amb la resta de traduccions, fan referència només a l'adaptació catalana. La forma francesa del *París e Viana*, però, conté, a més d'aquests elements, imatgeria sentimental, somnis premonitoris, monòlegs, expansió sentimental, erudició retòrica, castedat, santedat, teorització sobre l'amor, el martiri d'amor, la riquesa retòrica, efectes de l'amor i al·legories (Amor, Raó i Pietat). **Sinopsi:** París, un cavaller vassall del delfí, s'enamora de la seua filla, Viana. Tot i que Viana el correspon, el delfí vol casar-la amb el fill del duc de Borgonya, de manera que els enamorats decideixen fugir junts; però són descoberts i es veuen obligats a separar-se. Després de superar una sèrie d'obstacles (el viatge oriental, l'empresonament) els enamorats es casen. **Recursos:** Al·legoria (Amor), cartes d'amor, cavalleria, confident, desigualtat d'estament, encontre, final feliç, fugida dels enamorats, matrimoni doble, narrador en tercera persona, pare cruel, penyora, presó, rival amorós, separació dels enamorats, vassallatge amorós, viatge oriental.

1.8 Leon Battista Alberti, *Deifira*, trad. anònima de l'italià, posterior a 1471. Translat TCM 79.1.1.

Manuscrits: París, Arsenal 8307 (*olim* Belles-Lettres 5902) (Manid 2738, MCEM 1317). **Edicions:** Miquel i Planas (1908-1916: III). **Bibliografia:** Riquer (1934: 101-102), Rubió i Balaguer (1949: I, 403), Badia (1991: 35), Villalonga (2007). **Observacions:** Cap dels testimonis manuscrits o impresos italians presents a l'edició de Grayson (1973) no s'ajusta al text català (Vilallonga 2007: 761). El *Deifira* i

l'Ecatonfila són les primeres obres d'Alberti impreses i es van reimprimir juntes o separades molt sovint (Grayson 1973). **Sinopsi:** Pal·límacro explica al seu amic que està enamorat de Deifira, que abans el corresponia, però ella s'ha engelosit sense motiu i ja no li fa cas. L'amic, perquè es guareixi, aconsella que se'n vagi lluny i Pal·límacro s'acomia de la pàtria i de l'estimada. **Recursos:** Causes/efectes de l'amor, Fortuna, gelosia, imatgeria sentimental, misogínia, morir d'amor, relació infeliç, remeis d'amor, vassallatge amorós. **Públic/intenció:** «Legiu-me, amants; e reconexent así ab mi vostres erros, tornareu pus doctes a amar o molt més prudents a fugir amor».

1.9 Leon Battista Alberti, *Ecatonfila*, trad. anònima de l'italià, posterior a 1471. Translat TCM 79.2.1.

Manuscrits: París, Arsenal 8307 (*olim* Belles-Lettres 5902) (Manid 2738, MCEM 1317). **Edicions:** Miquel i Planas (1908-1916: III). **Bibliografia:** Riquer (1934: 101-102), Rubió i Balaguer (1949: I, 403), Badia (1991: 35) i Villalonga (2007). **Observacions:** El *Deifira* i *l'Ecatonfila* circularen juntes en diverses ocasions (Grayson 1973). Aquesta és la raó per la qual hem optat per presentar *l'Ecatonfila* dins del corpus de la ficció sentimental, tot i que conté pocs trets característics d'aquesta moda i se'n podria posar en dubte la pertinença. Cap dels testimonis manuscrits o impresos italians presents a l'edició de Grayson (1973) no s'ajusta al text català (Vilallonga 2007: 761). **Sinopsi:** *Ecatonfila* dóna consells pràctics sobre l'amor a les joves enamorades des de la pròpia experiència. Tot i que l'autor explicita la intenció moral d'aquesta obra, que pretén advertir contra els perills de l'amor, *Ecatonfila* posa més èmfasi en el delit provocat per l'amor que en el dolor. **Recursos:** Consells d'amor, patiment. **Públic/intenció:** Leon Battista Alberti escriu sobre els perills de l'amor a un amic que havia estat enamorat i cedeix la paraula a *Ecatonfila*, que afirma poder ajudar les jovenetes enamorades i donar-los consells pràctics en l'amor.

1.10 Bernardo Illicino, *Comentari als Trionfi de Petrarca*, trad. anònim de l'italià, 1478-XVI. Translat TCM 21.1.1.

Manuscrits: Barcelona, Ateneu Barcelonès 2 (Manid 1585, MCEM 724); París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 534 (Manid 1584). **Edicions:** Armanguè (1989): edició parcial del manuscrit de l'Ateneu, Recio (2009). **Bibliografia:** Massó i Torrents (1902), Nicolau d'Olwer (1928), Romano (1987-1988), Recio (2000b), Francalanci (2006 i 2008). **Observacions:** Situem el comentari a l'apartat dedicat a la prosa, tot i que l'obra de Petrarca és en vers. El primer dels triomfs (*Triumphus Cupidinis* o *Trionfo*

d'Amore) és rellevant per a l'estudi de la ficció sentimental. A més, aquesta obra va influir en la producció de Francesc Alegre (Torró 1994 i Bescós, en premsa). **Sinopsi:** El narrador somnia al primer triomf amb un encontre amb Amor i reconeix nombrosos personatges cèlebres, entre els quals, literats, que l'acompanyen. **Recursos:** Al·legoria, cort de Venus, enamorats cèlebres, Fortuna, morir d'amor, narrador en primera persona, patiment, poesia, somni, teorització sobre l'amor.

1.11 Diego de San Pedro, *Càrcer d'amor*, trad. Bernardí Vallmanya del castellà, 1493. Translat TCM 35.1.1.

Impressions: Barcelona, Joan Rosenbach, 18-IX-1493 (Manid 1830): Londres, British Library IA.52542. **Edicions:** Mata (1906), Miquel i Planas (1908-1916: II), Indini i Minervini (1986). **Bibliografia:** Sanpere (1902), Rubió i Balaguer (1949: I, 407), Indini i Panunzio (1980), Panunzio (1982), Fraxanet (1984), Wittlin (1989), Pallarés (1994), Recio (1996a). **Sinopsi:** Leriano estima Laureola. Persio, que també n'està enamorat, els acusa de tenir una relació amorosa, de manera que el pare de la dama la fa empresonar. Leriano en prova la innocència en un combat, però Laureola no pot correspondre-li si vol preservar el seu honor. L'enamorat, desesperat, es deixa morir d'amor. **Recursos:** Al·legoria (Desig, Amor, Acontentament, Esperança, Descans...), cartes d'amor, cavalleria, confident, defensa de les dones, desengany, Fortuna, honor, imatgeria sentimental, martiri d'amor, misogínia, mort per amor, narrador-testimoni, pare cruel, patiment, presó, relació infeliç, rival amorós, visió.

1.12 *Tragèdia de Lançalot*, adaptació de mossèn Gras del francès, c. 1497.

Impressions: Barcelona, Diego de Gumiel, c. 1497: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 10-V-39. **Edicions:** Riquer (1955, 1984 amb facsímil de l'incunable). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 401), Riquer (1964: III, 721-723), Butinyà (1990), Mainer (2011). **Observacions:** L'adaptació es conserva incompleta: hi manquen el capítol 9 de la traducció i el desenllaç de l'obra (Riquer 1984). Es tracta d'una reelaboració de *La mort le roi Artu* segons el gust de l'«enamorada generació» a la qual s'adreça l'obra, és a dir, segons els recursos literaris i estilístics de la ficció sentimental, tal com assenyala Riquer (1984). Mossèn Gras prioritza les gestes sentimentals per damunt de les cavalleresques, ampliant o reduint episodis a partir d'aquest paràmetre, com és palès, sobretot, en la descripció de les emocions de Lancelot, Ginebra i de la donzella d'Escalot i en la importància que adquireix la gelosia de la reina com a eix central de la narració. Així mateix, el text presenta una elaboració retòrica superior a *La*

mort Artu. **Sinopsi:** Ginebra s'engelseix perquè Lancelot porta una penyora de la donzella d'Escalot, enamorada del cavaller, al torneig de Wincestre, malgrat que ell resti fidel a la reina. Així, el foragita del seu costat i Lancelot es retira en ermitatge. **Recursos:** Adulteri, causes/efectes de l'amor, cavalleria, Cupido, erudició retòrica, expansió sentimental, gelosia, imatgeria sentimental, matèria artúrica, morir d'amor, narrador en tercera persona, patiment, penyora, relació infeliç, rival amorós, separació dels enamorats. **Públic/intenció:** Mossèn Gras s'adreça al pròleg a «la enamorada generació»: a les dones, perquè no dubtin dels enamorats i als homes, perquè perseverin i siguin constants en l'amor com Lançalot.

2. OBRES ORIGINALS EN PROSA

Obres amb materials sentimentals:

2.1 Bernat Metge, *Lo somni*, 1398-1399, llibres III i IV.

Manuscrits: Barcelona, Ateneu Barcelonès 3 (Manid 1655); Barcelona, Biblioteca de Catalunya 831 (Manid 1760); París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 305 (Manid 1124, MCEM 1296); Barcelona, Biblioteca Universitària 17 (Manid 1128). **Edicions:** Miquel i Planas (1907 i 1910a: 83-252), Casacuberta (1924), Vilanova (1946), Riquer (1959), Cingolani (2006). **Bibliografia:** Riquer (1934: 37-47 i 1964: II, 406-422), Rubió i Balaguer (1949: I, 183-184), Vilanova (1957-1958), Badia (1988, 1991-1992, 1997, 2005 i 2010), Bastardas (1993), Renedo (1994), Cantavella (1994 i 2004), Alemany (2000), Cingolani (2000, 2002a i 2002b), Cabré (2002), Gómez (2002), Ruiz Simon (2002), Akermann (2004), Climent (2005), Friedlein (2004), Martín i Pascual (2009), Cabré, Coroleu i Krayer (2012). **Observacions:** *Lo somni* és una obra on s'entretreixen temes, materials i fonts molt diverses. Fonamentalment, el llibre primer versa sobre la immortalitat de l'ànima; al segon, s'hi tracten qüestions de més actualitat contemporània: la mort sobtada de Joan I i la salvació de la seua ànima, el Cisma i la Immaculada Concepció; de manera que no és fins al tercer llibre que, en un diàleg entre el protagonista, Bernat, i dos interlocutors mitològics (Orfeu i Tirèsies) s'hi narra una ficció poètica de tema amorós que pot fer pensar en les reelaboracions de mites clàssics per part de Corella, encara que les intencions dels autors fossin diferents. En aquest context, el lector s'assabenta de la condició d'enamorat de Bernat, al qual Tirèsies intenta guarir de la passió amorosa a través d'un remei d'amor (el vituperi de les dones

en general i de l'estimada en particular), sense gaire èxit. Abans de despertar-se, Bernat fa una defensa de les dones. Per tant, els recursos que s'utilitzen en els dos darrers llibres, estan estretament lligats amb els materials que trobem a les obres de ficció sentimental, fins i tot als textos canònics de la literatura castellana. Així, al final de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro es presenta una situació similar al debat que estableixen Bernat i Tirèsies i l'enamorat també acaba defensant les dones davant de l'atac misogin. De fet, tot i que a les obres representatives de la ficció sentimental catalana hi ha exemples considerables d(e)re)scriptura culta de faules mitològiques que relaten una història d'amor desgraciada (Corella, Alegre), hi apareixen trets pseudoautobiogràfics (Romeu Lull, Alegre) en què l'enamorat protagonista s'identifica amb l'autor i es donen remeis per vèncer l'amor (debats epistolars, Alegre, Moner), el debat pro i antifeminista hi és més subtil que en les obres castellanques com la que hem esmentat o el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores. Potser, el text català que fa més èmfasi en aquest aspecte és el *Somni* de Francesc Alegre. *Lo somni* posa de manifest l'existència d'aquests recursos, que, un cop més, conflueixen en un episodi de caire amorós, tot i que l'autor no aprofita la tensió emocional de la trama per aprofundir-hi mitjançant les expansions sentimentals i el virtuosisme retòric que caracteritzen els textos més representatius del gust literari. **Sinopsi:** Als llibres tercer i quart de *Lo somni*, l'esperit de Joan I cedeix la paraula als dos personatges que l'acompanyen, Orfeu i Tirèsies, que expliquen a Bernat la pròpia història. El primer torn de paraula és per a Orfeu, que capta vivament l'atenció del protagonista. Bernat s'interessa per la descripció de l'infern i per la veritat que conté la poesia, però Tirèsies interromp la conversa per fer-li notar que pateix la malaltia d'amor. A través del vituperi, intenta sense èxit guarir Bernat, que s'hi resisteix i fa una defensa de les dones. El protagonista es desperta desconsolat del somni. **Recursos:** Amor deshonest, amor diví, debat, defensa de les dones, difunt-guia, enamorats cèlebres, imatgeria sentimental, misogínia, mitologia, mort per amor, narrador en primera persona, patiment, poesia (s'esmenta), remeis d'amor, somni, to autobiogràfic.

2.2 *Curial e Güelfa*, anònim, c. 1440-1450.

Manuscrits: Madrid, Biblioteca Nacional de España 9750 (Manid 1125). **Edicions:** Rubió i Lluch (1901), Aramon (1930-1933), Miquel i Planas (1932), Gustà (1979), Badia i Torró (2011). **Bibliografia:** Milà i Fontanals (1876: 233-238, 1890: III, p. 485-492), Menéndez Pelayo (1905-1915: I, 234-236), Farinelli (1922), Par (1928), Rubió i

Balaguer (1932 i 1949: I, 413-416), Riquer (1964: II, 602-631), Rohland de Langbehn (1975), Bohigas (1976), Rico (1982: 89-90), Colón (1985, 1986, 1987 i 1992), Lawrance (1985), Espadaler (1984), Badia (1987a i 1987b), Butinyà (1987-1988 i 1991), Gómez Font (1988 i 1993), Schönberger (1991), Torró (1991 i 2006), Vázquez (1991), Hernández García i Ruiz de Elvira Serra (1992), Perarnau Espelt (1992), Cortés Cañagueral (1993, 1996-1997 i 2000), Ferrer Maians (1993), Keightley (1993), Massot i Muntaner (1993), Riera (1993), Cingolani (1994), Gimeno Blay (1993), Ferrando (1996 i 1997), Pieras (1998), Sabaté (1999, 2000, 2003 i 2005), Gonzálvez Escolano (2000), Badia i Torró (2010 i 2011), Hauf (2011: II, 127-203), Gros (2012). **Observacions:** Menéndez Pelayo (1905-1915) definia com a *novelas sentimentales* les obres que, sense que hi faltessin els fets d'armes, se subordinaven a la descripció de la passió amorosa dels personatges i ho il·lustrava tot dient que aquests textos responien a una combinació dels trets de l'*Amadís* i de la *Fiammetta*, del component eròtic i del cavalleresc alhora. El *Curial e Güelfa*, igual que el *Tirant*, conté tant materials de caire bèl·lic com sentimental, però no hi ha un predomini de les gestes amoroses per damunt de les cavalleresques, com sí que es constata clarament a la *Cárcel de amor* o a la *Tragèdia de Lançalot*. De fet, les obres catalanes que compleixen tots els trets de la ficció sentimental (tema amorós, subordinació de l'acció, riquesa retòrica i utilització recurrent de la sèrie de motius i recursos literaris identificats per Deyermond: 1979) solen caracteritzar-se per la importància donada al discurs i a la teorització sobre l'amor en detriment de l'acció (Torró: 1996a), fins al punt de prescindir de l'element cavalleresc. En canvi, el *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanc* es basen en una construcció elaborada de la trama narrativa en la qual les accions (bèl·liques i amoroses) del protagonista, un cavaller, s'entrellacen i s'equilibren. Al *Curial e Güelfa*, a més, hi ha una distribució desigual dels dos components al llarg del text, mentre que al primer i al tercer llibres la presència dels trets sentimentals és més acusada (no només pel que fa al desenvolupament de la passió, sinó també en relació amb els recursos literaris utilitzats, encara que no tinguin la funció de reforçar l'element amorós, com és el cas, al llibre III, del tractament de l'al·legoria i la intervenció de personatges mitològics amb diferents finalitats), al llibre II hi predominen els fets d'armes. A més, en aquesta novel·la, els elements sentimentals no els trobem tant en la relació de la parella protagonista com en les que s'estableixen de forma secundària (Curial-Laquesis i Curial-Càmar), encara que funcionin com a obstacle o prova per a la consecució del matrimoni feliç amb Güelfa. De fet, l'amor de Càmar per Curial presenta un desenllaç tràgic. La impossibilitat

d'assolir la felicitat amorosa és un dels motius freqüents de les ficcions sentimentals, tot i que, com recull aquest inventari, no es tracta de l'únic final possible. Cortijo (2001: 4) apunta l'existència d'una solució satisfactòria per als enamorats en el matrimoni, que, en el corpus de la ficció sentimental catalana que proposem, figura en el *París e Viana*, el *Fronchino e Brisona* i el *Curial e Güelfa* (ara sí, en la parella principal). D'aquestes obres, el *Curial e Güelfa* és l'única que no considerem plenament sentimental a causa de la manca de subordinació dels fets d'armes als afers amorosos. Malgrat que al pròleg s'explicita la voluntat de l'autor de narrar les vicissituds amoroses de dos enamorats excepcionals que han rebut la recompensa del seu esforç, l'obra acaba sent la novel·la de formació d'un cavaller virtuós, en les armes i en l'amor. I és que, com recorden Badia i Torró (2011: 619) a propòsit d'Aznar, un bon cavaller ha d'estar enamorat. A més, el llibre II, el més llarg, es dedica de forma gairebé exclusiva a la faceta cavalleresca de Curial. Així, en aquesta obra no llegim un resum dels episodis bèl·lics com ocorria a la *Tragèdia de Lançalot* (l'extensió del *Curial e Güelfa* és molt major que la de les ficcions sentimentals de l'inventari), sinó que el camp de batalla es descriu tan bé com els àpats cortesans i, quan escau, la passió amorosa que afecta els personatges al llarg de l'obra. És en aquests darrers fragments que hi trobem desenvolupats els recursos i motius literaris propis de la ficció sentimental, per això no s'hauria d'excloure el *Curial e Güelfa* del grup d'obres que segueixen el gust literari de la ficció sentimental. Enumerem aquests recursos a continuació i, excepcionalment, oferim les referències exactes dels passatges on apareixen segons la numeració de l'edició de Badia i Torró (2011). **Sinopsi:** Güelfa, d'estament superior a Curial, se n'enamora i n'afavoreix l'avançament. Curial ascendeix progressivament gràcies a les gestes cavalleresques, però per ser digne de casar-se amb l'estimada haurà de vèncer una sèrie d'obstacles: l'atracció per Laquesis, la gelosia de Güelfa, el captiveri en terres orientals, l'amor de Càmar, els vicis i la distància econòmica i social que els separa. **Recursos:** Al·legoria (2.35, 3.1, 3.26, 3.35, 3.39.4), amor no correspost (Càmar), bes (1.7.1, 1.16.6, 3.20.5), cartes d'amor (s'esmenten, no es transcriuen) (1.9.3, 1.13.3-4, 1.18.15, 1.22.7, 2.2.3, 2.14.6-10, 2.25.4, 2.32.3), castedat (3.17.2, 3.17.4), causes/efectes de l'amor (1.3.1, 1.5.1, 1.6.4, 1.6.6, 1.6.10, 1.7.10, 1.9.3, 1.9.7, 1.13.3, 1.13.11, 1.14.5, 1.16.5-8, 1.17.2, 1.18.3, 1.18.7, 1.18.19, 1.24.11, 1.25.1, 2.22.10, 2.31.4, 2.36.4, 3.16.7, 3.20.6, 3.20.9, 3.27.6, 3.36.10-3.37.1, 3.39.8), cavalleria, confident (l'abadessa, Melcior de Pando), cort de Venus (3.27.6), Cupido (3.6.1, 3.9.1, 3.35.11-12), desigualtat d'estament, enamorats cèlebres (1.19.4, 2.1.4, 3.19.4, 3.35.12), erudició retòrica, expansió sentimental (1.6.5,

1.13.12, 1.13.12, 1.14.19, 1.18.18, 1.24.7-8, 1.25.2, 2.32.2, 2.49.9, 3.15.2-3, 3.18.2, 3.19.6, 3.20.3, 3.21.2), final feliç, Fortuna, gelosia (1.18.17-18, 1.19.2, 1.21.4-5, 1.22.1, 1.22.5-6, 3.22.1), imatgeria sentimental (1.17.7, 1.19.2, 1.23.3, 1.24.1, 2.26.2-4, 2.27.5, 2.31.1, 2.49.11-12, 3.2.5, 3.5.4, 3.17.2, 3.17.4-6, 3.19.1), judici (no és d'amor, 3.11), matrimoni doble (3.40), mitjancer (Melcior de Pando), mitologia (2.44, 2.48-2.49.1, 2.49.9, 3.1, 3.6.10, 3.6-9, 3.10.2-3.12.1, 3.21.2, 3.27; Venus: 1.15.2, 3.6.1, 3.9.1, 3.19.4, 3.27.6, 3.35.8), mort per amor (3.21.2), narrador en tercera persona, pare cruel (Faraig), patiment (1.9.7), penyora (1.9.4, 1.23.2, 2.14.6, 2.14.11), poesia (s'esmenta la *Cançó de l'orifany* a 3.20.1 i a III.24.1), reclusió temporal al convent (Güelfa), rival amorós (Laquesis, Boca de Far, Càmar, el rei de Tunis), separació dels enamorats (1.9.4-5), somni (1.14.22-1.15.2, 1.18.8, 2.47.1-2, 2.48.2-4, 3.10.2-3.12.1, 3.26, 3.30.2, 3.35), teorització sobre l'amor (1.1.1, 1.18.14), vassallatge amorós, viatge oriental (llibre III).

Públic/intenció: Adreçada als possibles enamorats per advertir-los dels perills de l'amor (pròleg al primer llibre).

2.3 Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, 1460-1464.

Manuscrits: València, Arxiu de la Diputació de València, *Fons de la Duquesa d'Almodóvar*, e.4.1, caixa 15 (fragment, un full) (Manid 5061). **Impressions:** València, Nicolau Spindeler, 1490: València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica INC 39; Nova York, Hispanic Society of America (NY1 o N1); Londres, British Library G.11383 (Manid 1754); Barcelona, Biblioteca de Catalunya (fragment). Barcelona, Pere Miquel i Diego Gumiel, 1497: Nova York, Hispanic Society of America (NY2 o N2) (Manid 1755); Barcelona, Biblioteca de Catalunya 2-V-4 i 2-V-3 (fragments) (BITECA copid 3011 i 1220). **Edicions:** Aguiló (1873-1905), Menéndez Pelayo (1905-1915: I, 236-243), Givanel (1920-1921), Capdevila (1925), Riquer (1947, 1969-1970, 1979 i 1983b), Cabanes (1980), Hauf i Escartí (1990), Pellicer i Giner (1991), Perera i Parramon (1995), Hauf (2004). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 417-422), Riquer (1949, 1964: II, 632-720 i 1990), Alonso (1951), Coromines (1954), Vaeth (1966), Gili Gaya (1968), Beltran (1983, 1988 i 2006), Aylward (1985), Vargas Llosa (1985), Renedo (1989 i 1992), Cortadellas (1990), Velasco (1990), Boehne (1991), Ruiz-Doménec (1991), Schönberger (1991), Cacho Blecua (1993), Chiner Gimeno (1993a), Coccozella (1993), Ferrando (1993a), Fuster (1993), Hart (1993), Hauf (1993 i 2005), Carmona (1995), Pujol (1995-1996, 1997, 1998, 1999, 2000 i 2002), Annicchiarico (1996, 1998 i 1999), Martines (1997 i 2006), Espadaler (2000),

Torró (2001 i 2002), Mira (2005), Alemany (2008), Massip (2010), Hauf (2011: II, 204-329), Martín i Pascual (en línia). **Traduccions:** Valladolid, Diego de Gumiel, 1511 (castellà; *Los cinco libros del esforçado e invencible cavallero Tirante el Blanco de Roca Salada*, reed. 1947-1949, 1954, 1974, 1990, 2005); Lelio Manfredi (trad.), Venècia, Niccolò da Sabio, 1538 (italià; *Tirante il Bianco, valorosissimo cavaliere... per Messer Lelio di Manfredi tradotto*, reed. 1566, 1611, 1984); Anne-Claude Philippe de Thubières, comte de Caylus (trad.), 1737 (francès; *Histoire du vaillant chevalier Tirant le Blanc, traduite de l'espagnol*, reed. 1740, 1775, 1787), realitzada a partir de la traducció italiana de Lelio di Manfredi. El comte de Caylus va ometre el nom de Martorell com a autor de l'obra i va reduir el text a menys de la meitat de l'original. L'edició francesa de 1740 conté una introducció de Nicolas Fréret (Hauf 2011: II, 204-264). **Observacions:** Com s'ha apuntat en el cas del *Curial e Güelfa*, la novel·la de Joanot Martorell no prioritza les expansions amoroses per damunt de l'acció cavalleresca; fet i fet, aquest tret que distancia les dues obres de la resta del corpus encara s'accentua més al *Tirant lo Blanc*. Si al *Curial e Güelfa* els fets d'armes del protagonista n'impulsaven l'ascens social i finalment l'acabaven fent mereixedor del matrimoni amb la Güelfa, el *Tirant lo Blanc* permet fer-ne una lectura en què el binomi s'inverteix: és l'amor que es posa al servei de l'ambició personal del protagonista i els seus parents, insinuada en diversos moments de l'obra. N'és un exemple l'observació que fa el narrador al passatge reportat al capítol 271, en el qual es narra l'intercanvi de cors entre Carmesina i Tirant: «En alegria de goig tan inefable fou posada l'ànima de Tirant com se véu en camí poder posseyr la corona de l'Imperi grech per mitjà de les noves esposalles» (Hauf 2004). Irònicament, el narrador atribueix el goig del cavaller al triomf d'una determinada estratègia política en lloc d'associar-ho a la gesta amorosa. El desenllaç de l'obra, nefast per a la parella principal (l'única que aparentment segueix el codi de la *fin'amors*), esdevé immillorable per a les aspiracions de la família de Tirant amb l'ascens al poder d'Hipòlit, l'amant de l'emperadriu (relació iniciada en vida de l'emperador i que no està lliure connotacions incestuoses). Definitivament, l'interès de Martorell no s'acaba en les aventures sentimentals de l'obra. Com es desprèn del llistat de recursos característics de les obres de ficció sentimental, que anotem tot seguit, els episodis anteriors a l'arribada de Tirant a Constantinoble no reben un tractament equiparable als textos que s'inscriuen en aquesta moda literària. Exceptuant l'escena del fermall de la bella Agnès, no hi figura cap material ni motiu que es pugui relacionar amb la ficció sentimental. Posteriorment, durada l'estada al nord d'Àfrica, sí s'hi narren

aventures amoroses, però el tractament de la passió amorosa se centra, sobretot, als episodis que tenen lloc a l'Imperi grec. En efecte, el protagonista no s'enamora fins que veu Carmesina i és aleshores quan l'autor aprofita els recursos de la tradició (els clàssics, la poesia trobadoresca, la novel·la artúrica, la ficció sentimental) per aprofundir en l'expressió de la passió amorosa. De manera que els materials sentimentals hi tenen una presència destacada i apareixen lligats, generalment, al món cortesà, però reben un tractament ambigu. Així, les formes de cortesia són la carta de presentació dels personatges, però, en realitat, l'amor que senten no és l'ideal sublim i irrealitzable del qual parlen els enamorats de les obres de ficció sentimental, sinó que, a la cambra closa, cavallers i dames busquen una satisfacció pràctica del desig eròtic. No hi ha, doncs, una exaltació del perfeccionament de l'enamorat a través del patiment i el servei a l'estimada sense obtenir-ne res a canvi. Una anàlisi atenta del *Tirant* permet adonar-se que l'obra estableix una distància entre la passió amorosa viscuda com a conflicte interior per l'enamorat (actitud criticada i ridiculitzada durament en el cas del protagonista) i la posada en escena dels sentiments davant de la cort, on hi entren en joc recursos i motius sentimentals amb un ús exclusivament social, lúdic, en definitiva, com a forma d'entreteniment en la qual l'amor cortès i la literatura tenen un paper important. La major part dels elements propis de la ficció sentimental es troben en episodis d'aquest tipus. A tall d'il·lustració, si comparem el passatge 1.19.4 del *Curial e Güelfa*, on Curial emula Lançalot i Tristany en habilitats bèl·liques i se situa en una determinada tradició d'enamorats cèlebres, el llistat d'amants, molt més complet, que figura al capítol 189 del *Tirant* ens situa en una representació teatral realitzada en el context de les festes que organitza l'emperador per als ambaixadors del soldà. En aquest mateix capítol hi apareixen donzelles que van vestides d'al·legoria (Honor, Esperança, Bellesa) i fins i tot acabaran actuant-hi dos personatges que interpreten el rei Artús i la fada Morgana. Convé ressaltar les paraules que Artús dedica a l'amor: «los mals hòmens qui amen ab decepció e frau, són prosperats, e veg abaxar virtut e lealtat, e veg dones e donzelles qui en lo passat temps e en lo pesent solien bé amar, ara per or e argent són difraudades. No és negú qui virtuosament ame» (cap. 192), que defineix perfectament el comportament dels personatges de l'obra i sembla anunciar el triomf de l'amor lasciu i interessat. Per esmentar encara un altre exemple de la utilització dels recursos propis de la ficció sentimental amb una finalitat utilitarista, al servei de l'acció, els dos somnis del *Tirant* són relats de falsos dorments que encobreixen un encontre sexual secret (cap. 162-163 i 260-262), les bodes sordes d'Estefania i Diafebus i l'adulteri de l'emperadriu,

respectivament. Per tant, tot i que Martorell utilitza l'amor present a les obres de ficció sentimental com a univers de referència, al *Tirant* hi triomfa un altre tipus d'amor, interessat i deshonest, que es mostra com a retrat de la societat contemporània, però que no es descriu amb el to cruent i llastimós de l'enamorat de la *Tragèdia de Caldesa*, que veu com s'esfondra el seu ideal, sinó amb una ironia i un humor que es fan palesos al llarg del text. Només Artús sembla plànyer-se sincerament d'aquest fet. És evident que l'obra no entra dins dels paràmetres de la ficció sentimental, de la mateixa manera que ho és el fet que n'explota els recursos i motius propis, que esmentarem a continuació. De fet, a diferència del *Curial e Güelfa*, el pròleg només destaca les aptituds cavalleresques de Tirant. **Sinopsi:** La novel·la narra l'ascens social d'un jove anomenat Tirant i els seus parents, que emprenen un viatge en el qual s'enfronten a tota mena de competicions cavalleresques, aconseguen vèncer els turcs i arriben a governar un gran imperi. En aquest període vital, es descriuen els amors de Tirant i la princesa Carmesina, filla de l'emperador de Constantinoble. La parella mor abans de la celebració de la cerimònia de casament. Aleshores Hipòlit, nebot del protagonista, contreu matrimoni amb la vídua de l'emperador i el succeeix al tron. A la mort de l'emperadriu es torna a casar amb la filla del rei d'Anglaterra, que li dona descendència. **Recursos:** Al·legoria (Honor, Castedat, Esperança, Bellesa) (cap. 189-190, 195), bes (cap. 277), cartes d'amor (cap. 158, 187, 188, 242-243, 245-246, 247-240, 264, 391-392, 393, 397-399, 470), castedat (Carmesina) (cap. 161, 163, 209, 271...), causes/efectes de l'amor (cap. 103, 117, 118, 119, 121, 131, 133, 138, 146, 161, 162, 163, 173, 177, 189, 224, 229, 236, 244, 249, 250, 251, 260, 267, 281, 415, 416, 447), cavalleria, confident (Estefania, Diafebus), cort de Venus (cap. 53, 222), defensa de les dones (cap. 173), desigualtat d'estament, enamorats cèlebres (118, 125, 163, 189, 209, 277, 295, 309, 315, 328), epitafi (cap. 158, 291), erudició retòrica (cap. 119, 143, 172, 181-184, 209, 219, 220, 221, 237, 288, 292, 295, 304, 309, 328, 344, 353, 354, 355, 357, 360, 362, 372, 374, 376, 378, 403, 472, 478), expansió sentimental (cap. 120, 129, 145, 161, 163, 170, 176, 178, 210, 216, 238, 246, 255, 257, 259, 261, 262, 266, 269, 270, 271, 273, 276, 279, 281, 283, 286, 288, 290, 291, 292, 295, 297, 315, 319, 324, 331, 400, 436, 439, 443, 472, 473, 474, 475), Fortuna (cap. 9, 109, 118, 120, 129, 132, 133, 146, 148, 154, 161, 162, 171, 172, 178, 190, 241, 264, 270, 277, 278, 281, 283, 290, 291, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 309, 310, 311, 316, 317, 318, 319, 321, 330, 334, 345, 346, 351, 352, 353, 355, 357, 366, 367, 369, 371, 372, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 390, 392, 398, 400, 419, 422, 435, 445, 452, 454, 456, 457, 458, 459, 467, 470, 472, 473, 474, 477,

479, 487), imatgeria sentimental (cap. 16, 113, 119, 127, 129, 146, 147, 158, 161, 159, 167, 171, 173, 174, 175, 178, 179, 208, 216, 217, 218, 234, 252, 255, 262, 263, 264, 269, 271, 277, 283, 285, 286, 290, 291, 293, 295, 315, 322, 323, 325, 357, 411, 431, 438, 451, 461, 463, 474, 477, 485), judici d'amor (cap. 161, 189), matèria artúrica (191-202), misogínia (cap. 127, 172), mitjancer (Plaerdemavida, Diafebus), mort per amor (Carmesina), narrador en tercera persona, penyora (cap. 60, 132, 148, 189, 251, 262), *questioni d'amore* (cap. 180-186, 281), reclusió temporal al convent (Carmesina, Estefania), rival amorós (Viuda Reposada, soldà de Babilònia, hortolà Lauseta, Maragdina), santedat (cap. 278, cap. 315), separació dels enamorats (cap. 146, 148, 163, 445, 263), somni (155, 162-163, 176, 262), teorització sobre l'amor (cap. 109, 127, 146, 256, 258, 281, 292, 331, 398, 399, 452, 454,472), vassallatge amorós, viatge oriental.

Obres representatives de la ficció sentimental catalana:

CARTES D'ENAMORATS

2.4 *Cartes d'amor*, anònim, 1400-1458.

Manuscrits: Madrid, Biblioteca Nacional de España 10264. **Edició:** Sabaté i Soriano (2008). **Bibliografia:** Sabaté i Soriano (2005). **Sinopsi:** Set cartes d'amor a l'estimada, que no cedeix als precés de l'enamorat. **Recursos:** Al·legoria (Amor), amor no correspost, cartes d'amor, erudició retòrica, imatgeria sentimental, lloança de la dama, morir d'amor, narrador en primera/segona persona, patiment, senyal.

2.5 Bernat Fenollar, *Cartes de Bernat de Fenollar i Isabel Suaris*, mitjan s. XV.

Manuscrits: València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica 210, quadern 2, ff. 22-31 (o 496-505, numeració segurament anterior) (Manid 1745). **Edicions:** Cahner (1977), Ferrando (1979-1982), Garcia Sempere (2004). **Bibliografia:** Massó i Torrents (1936), Riquer (1964: III, 321-364), Garcia Sempere (2007). **Observacions:** Es tracta de tres cartes d'amor, la primera i la darrera de les quals signa Bernat de Fenollar. Garcia Sempere (2007) afirma que no es coneixen gaires detalls sobre la biografia d'Isabel Suaris, tot i que no considera que Fenollar s'inventés les respostes atribuïdes a Suaris. Cahner (1977) anota que dos poetes més dedicaren elogis a aquesta dama. Garcia Sempere també planteja la possibilitat que hi hagués hagut unes altres cartes precedents que formessin part del debat literari i que les lletres continguessin les composicions poètiques a les quals els enamorats fan referència. **Sinopsi:** Intercanvi epistolar entre un enamorat, Fenollar i la seua estimada, Suaris.

Fenollar manifesta la voluntat de servir-la i la repta a posar a prova el seu amor. Isabel Suaris contesta que no el pot correspondre perquè vol preservar l'honor, però l'enamorat encara hi insisteix en una altra carta. **Recursos:** Cartes d'amor, fortuna, honor, imatgeria sentimental, lloança de la dama, narrador en primera persona, poesia (RIALC 60.11), vassallatge amorós.

2.6 Joan Roís de Corella, *Lletra fingida que Aquil·les escriu a Polícena. Respon Polícena*, 1456-1458.

Manuscrits: *Còdex de Cambridge*, Cambridge, Trinity College Library R.14.17 (Manid 1324); *Cançoner de Maïans*, València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica 728 (Manid 1326); *Cançoner del marquès de Barberà*, Monistrol de Montserrat, Biblioteca de l'Abadia de Montserrat 992 (Manid 1330, MCEM 807). **Edicions:** Miquel i Planas (1913), Arnau, Rico i Gustà (1980), Carbonell (1973), Martos (2001a). **Bibliografia:** Riquer (1934: 78-81 i 1964: III, 254-320), Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Fuster (1975), Rico (1984), Badia (1988, 1989a i 1993), Chiner Gimeno (1993b), Annicchiarico (1996, 1998 i 2004), Lucero (1996), Lozano (1997), Cingolani (1998, 1999a i 1999b), Martines (1999), Martos (2001b, 2003 i 2005a). **Sinopsi:** Aquil·les expressa l'amor que sent per Polícena a través d'una carta i l'estimada li respon. **Recursos:** Cartes d'amor, enamorats cèlebres, fortuna, honor, imatgeria sentimental, lloança de la dama, mitologia, mort per amor, narradors en primera persona, patiment, requesta d'amor.

2.7 Joan Roís de Corella, *Lletra consolatòria*, posterior a 1458 i anterior a 1462.

Manuscrits: *Còdex de Cambridge*, Cambridge, Trinity College, University of Cambridge R.14.17, quadern *h* (BITECA texid 2130). **Edicions:** Carbonell (1973 i 1983), Martos (2005b). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Riquer (1964: III, 254-320), Rico (1984), Bohigas (1985: 41), Chiner Gimeno (1993b), Cingolani (1998), Martos (2005a). **Observacions:** Bohigas (1985: 41) observa en referència al text: «No sabem si aquesta lletra, sense títol, pot ésser la *Lltre de Amor*, desapareguda del *Jardinet d'orats* per bé que esmentada en la seva taula. En tot cas és una obra que només ens ha conservat el manuscrit de Cambridge». **Sinopsi:** El narrador escriu una carta a un amic per donar-li consells des de l'experiència personal sobre com oblidar l'estimada, que l'ha enganyat amb un altre home. **Recursos:** Amor deshonest, carta, erudició retòrica, Fortuna, imatgeria sentimental, infidelitat de l'estimada, narrador en primera/segona persona, poesia, remeis d'amor, teorització sobre l'amor.

2.8 Joan Moreno, *Lletres a Violant d'Urrea*.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Miquel i Planas (1913), Carbonell (1973), Torró (1996b). **Bibliografia:** Riquer (1964: III, 302-303), Romeu i Figueras (1992), Wittlin (1993a: 344-345). **Observacions:** Tot i que s'havia pensat que Joan Roís de Corella era l'autor d'aquesta peça, tal com fa constar a la rúbrica el copista del *Jardinet d'orats*, Torró (1996b) proposa atribuir-les a Joan Moreno. **Sinopsi:** L'enamorat escriu aquestes cartes per manifestar l'amor que sent a la dama que estima. **Recursos:** Cartes d'amor, imatgeria sentimental, narrador en primera/segona persona, poesia, vassallatge amorós.

2.9 *Requesta d'amor* («Una sou vós lo remey de ma vida»), anònim.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, ms. 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Miquel i Planas (1913), Carbonell (1973), Torró (1996b). **Observacions:** Torró (1996b) posa en dubte l'atribució d'aquesta obra a Joan Roís de Corella i la composició del text en vers. **Sinopsi:** Composició en què l'enamorat expressa l'amor que sent per l'estimada, li demana que el socorri i li proposa tenir unencontre secret. **Recursos:** Encontre, morir d'amor, narrador en primera/segona persona, patiment, poesia, requesta, vassallatge amorós.

2.10 *Lletres de amor*, anònim, 1460-1500.

Manuscrits: París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 305 (Manid 1124, MCEM 1296). **Edicions:** Sabaté i Soriano (2008). **Sinopsi:** L'enamorat escriu una sèrie de cartes en absència a l'estimada. **Recursos:** Absència, al·legoria (Amor), amor no correspost, cartes d'amor, crueltat de la dama, erudició retòrica, fortuna, lloança de la dama, morir d'amor, narrador en primera/segona persona, poesia, vassallatge amorós.

2.11 *Lletra d'amor de mossèn Xerabià a dona Brianda*, abans de 1486.

Manuscrit: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Torró (1996b). **Bibliografia:** Sabaté i Soriano (2008). **Observacions:** Garcia Sempere (2004) esmenta que les cartes havien estat atribuïdes a Corella. **Sinopsi:** Requesta d'amor de Xerabià a la seua estimada Brianda. **Recursos:** Carta d'amor, erudició retòrica, imatgeria sentimental, morir d'amor, narrador en primera persona, vassallatge amorós.

2.12 Francesc Moner, *Cartes a l'amada*, c. 1485-1490.

Impressions: Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Cocozzella (1970). **Bibliografia:** Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Cocozzella (1979, 1987, 1991 i 2010), Molas (1999), Sabaté i Soriano (2008). **Observacions:** Es tracta de deu cartes. Cocozzella (1970) data amb prou precisió tres cartes: la que en l'edició de Barutell encapçala el recull sembla ser cronològicament la primera, la «Carta IV» se situa en un moment intermedi de la relació amorosa, ja que el servei a l'amada ja fa tres anys que dura, mentre que la «Carta V» sembla ser una de les darreres, perquè al·ludeix al comiat en to de rancúnia. **Sinopsi:** Cartes d'un enamorat a una dama que no el correspon en diferents etapes del servei amorós, que comprèn des de l'inici del vassallatge fins a la desesperació. **Recursos:** Amor no correspost, cartes d'amor, crueltat de la dama, erudició retòrica, imatgeria sentimental, morir d'amor, narrador en primera persona, patiment, *questioni d'amore* (carta IV), teorització sobre l'amor (carta IV), vassallatge. **Públic/intenció:** els «galans de aquest temps [perquè] les ymiten, si volen, o millors fassen, si poden» (epígraf a l'edició de 1528).

2.13 *Les estil·lades i amoroses lletres trameses per Bartomeu Sirlot a la sua senyora i per ella a ell*, mitjan s. XVI.

Impressions: Barcelona, llibreria Francesc Dauder, c. 1575: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 16-III-5/7 (*olim* biblioteca d'Agustí Duran i Sanpere); València, Álvaro Franco, 1598; València, Francesc Carbue, c. 1600: Munich, Staatsbibliothek Rar. 1539 (volum factici); València, Pere Patrici Mey, 1610 (incomplet); Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1630: Vic, biblioteca de Francesc Rierola Masferrer; València, 1646, Bernat Nogués; Barcelona, Antoni Lacavalleria, 1677. **Edicions:** Duran (1982, reedicions 1996 i 2004), Romeu i Figueras (1983), Vila (2013). **Bibliografia:** Orts (1994), Solervicens (2000), Fluvià i Figueras (2009), Escobedo (2011). **Observacions:** Probablement hi hagué una edició a València publicada cap al 1561 (Orts 1994: 62). Dues edicions atribueixen l'obra a Dionís Pont, mallorquí, però Duran (1982: 31) ho desmenteix.

Malgrat la redacció tardana de l'obra i el caràcter paròdic que se'n desprèn, els seus referents s'han de buscar en la ficció sentimental (Solervicens 2000). Solervicens identifica com a lectors potencials del text un públic familiaritzat amb aquesta moda literària, capaç de discernir-ne el tema, els motius i llocs comuns i els recursos retòrics i lingüístics (la riquesa retòrica es fa palesa en els col·loquialismes, dilectalsismes, diminutius, parèmies,...). La particularitat del text radica en el fet que sigui una paròdia, precisament, dels elements que configuren la ficció sentimental —igual que ocorre amb la *Penitència de amor* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea (c. 1514), que també conté referències a la sexualitat i a un amor lluny de ser idealitzat—. És per això que a les *Estil·lades i amoroses lletres* el codi de l'amor cortès és substituït per insinuacions constants de caire sexual; els interlocutors de les cartes pertanyen a un estament social baix i s'expressen en un registre col·loquial, sovint vulgar, en lloc de la prosa culta pròpia de les ficcions sentimentals; els enamorats descriuen la simptomatologia amorosa amb expressions humorístiques, de manera que l'enfrontament fictici amb el rival, les expansions sentimentals, els sospirs i els plors reben un tractament paròdic. De fet, les epístoles alternen fragments que s'acosten a un inventari pràctic dels llocs comuns de la ficció sentimental (requesta, encontre, penyores) amb disposicions pràctiques (situació familiar, dot). En conclusió, aquesta obra de mitjan s. XVI representa la fi del model de la *fin'amors* i de la moda literària de la ficció sentimental en una societat que ha canviat molt des de l'inici del s. XV i que és receptora de nous productes i influències culturals. Tanmateix, l'autor fa ús dels mateixos elements que parodia, sense arribar a plantejar un model narratiu nou, de manera s'inscriu plenament al corpus de la ficció sentimental catalana. **Sinopsi:** Correspondència amorosa de caire paròdic composta de quatre cartes escrites per Bartomeu Sirlot i la seua estimada, pagesos de l'horta de València. A través de les lletres, hom s'assabenta de la infidelitat de Bartomeu i del trencament de la relació per part de l'enamorada. **Recursos:** Alliberament, cartes d'amor, cavalleria, encontre, erudició retòrica, gelosia, honor, imatgeria sentimental, infidelitat de l'estimat, lloança de l'estimada, mitjancer, penyora, poesia (esmentada), rival amorós.

DEBATS EPISTOLARS

2.14 *Pere Torroella, *Correspondència amb Pedro de Urrea*, entre 1436-1469, especialment entre 1436-1451 o 1458-1462. En castellà.

Manuscrits: *Cançoner de Coïmbra*, Coïmbra, Biblioteca de la Universitat de Coïmbra 1011. **Edicions:** Bach i Rita (1930), Archer (2004) i Rodríguez Risquete (2011: II, 259-300). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 444), Cabré (1997a i 1997b), Archer (2006), Marfany (2008) i Rodríguez Risquete (2003). **Observacions:** La correspondència consta de quatre lletres de Pere Torroella (la primera de les quals presenta la demanda) i de tres respostes de Pedro de Urrea. Cabré (1997a) apunta que possiblement el debat no s'acaba amb la darrera intervenció de Torroella perquè cap dels dos no acaba de donar la raó a l'altre, hi ha espai al f. 113v. per a una altra rúbrica i el foli següent és en blanc. **Sinopsi:** Torroella planteja a Pedro de Urrea una qüestió d'amor que es basa en fets reals. Dues dames estimen els seus enamorats, però no s'hi poden lliurar, l'una perquè l'han aconsellat que no ho faci (Torroella aventura que vol ocultar uns defectes físics perquè tem que si l'amant els descobreix la deixaria d'estimar) i l'altra perquè està envoltada per envejoses i no troba l'oportunitat d'escapar-se'n. Quina d'elles pateix més? Urrea defensa la segona dama, perquè no posa barreres a l'amor i Torroella argumenta a favor de la primera, que viu un conflicte interior. **Recursos:** Al·legoria (amor), carta, debat, erudició retòrica, fortuna, *lausengiers*, morir d'amor, poesia, *questioni d'amore*, teorització sobre l'amor.

2.15 *Pere Torroella, *Lletra a Hugo de Urriés*, c. 1436-1462, especialment entre 1447-1462. En castellà.

Manuscrits: *Cancionero de Herberay des Essarts*, Londres, British Library ms. add. 33382. **Edicions:** Aubrun (1951: 24-26), Archer (2004) i Rodríguez Risquete (2011: II, 205-214). **Bibliografia:** Cátedra (1989). **Observacions:** Rodríguez Risquete (2011: 205-207) compara la lletra amb els textos *Dezir del casado* i «Lícito es practicar» d'Urriés, en la qual l'autor exposa, per influència aristotèlica, que hi ha tres tipus d'amor: el delitable, l'utilitari i l'honest (aquesta classificació coincideix amb la d'Estefania al capítol 127 del *Tirant*). **Sinopsi:** Epístola de resposta de Torroella a Hugo de Urriés, en la qual exposa la naturalesa de l'amor, que pot ser fruit d'un impuls dels sentits, de la influència dels astres o del coneixement de les virtuts de la persona estimada de forma lliure i amb la intervenció de la raó. Torroella explica que el darrer tipus d'amor és

superior a la resta. **Recursos:** Astres, carta, causes/efectes de l'amor, debat, imatgeria sentimental, manaments d'amor, teorització sobre l'amor.

2.16 Pere Pou i Francesc de Pinós, Joan Francesc Boscà, Vilademany, Jaume Civeller, Joan Almogàver, Pere Joan Ferrer, Francí Desvalls, Bernat Turell, Miquel de Dons i Joan de Cruïlles, *Deseiximents contra Fals Amor*, 1458.

Manuscrits: Barcelona, Biblioteca de Catalunya 125 (Manid 1809, MCEM 22); *Cançoner del marquès de Barberà*, Monistrol de Montserrat, Biblioteca de l'Abadia de Montserrat 992 (Manid 1330, MCEM 807). **Edicions:** Espadaler (en curs) i Martí (en curs), el poema de Pere Pou està disponible a RIALC 137.1, editat per Martí l'any 2000.

Bibliografia: Riquer (1964: III, 245-246), Martí (en premsa). **Sinopsi:** Pere Pou escriu una lletra de batalla contra el Fals Amor, a qui confessa haver servit en el passat, i convida els seus amics a combatre'l per defensar les dames que en són desservides. Una sèrie de literats i homes d'armes argumenten la pròpia posició, seguida d'una nova resposta per part de Pere Pou. **Recursos:** Al·legoria (Amor, Discòrdia, Fermetat), amor deshonest, carta, debat, desengany, erudició retòrica, poesia, teorització sobre l'amor. **Públic/intenció:** La rúbrica de la primera carta diu: «letre de Pere Pou dressade a sos amichs emprant-los de ajude, e per semblant a las dames». Responen intel·lectuals.

2.17 *Joan Roís de Corella, *Correspondència amb Carles de Viana*, c. 1458-1459. Bilingüe.

Manuscrits: París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 479 (Manid 1967, MCEM 1316); València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica 728 (Manid 1326). **Edicions:** Miquel i Planas (1913), Carbonell (1973). **Bibliografia:** Torres (1880-1881), Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Riquer (1964: III, 297-302), Amador de los Ríos (1969: VII, 16-19), Massó i Torrents (1926), Carbonell (1955-1956), Riquer (1964), Blay Manzanera (1995), Cantavella (1997b), Cingolani (1998), Badia (2010).

Observacions: Es tracta de sis cartes, la primera de les quals signa el príncep. La correspondència conservada entre el príncep de Viana i Joan Roís de Corella consta del text esmentat i d'una composició breu en vers intitulada *Flor de saber* (RIALC 154.15), que no forma part del corpus. **Sinopsi:** El príncep de Viana escriu a Corella per plantejar-li una qüestió d'amor: si es trobés en una situació hipotètica en què hagués de salvar la dama que estima però que no el correspon o l'estima però ell no vol, quina socorreria. A les dues primeres cartes, Corella defensa la passió amorosa, de manera que considera que caldria protegir l'estimada que no el correspon, però Carles de Viana

l'acaba convencent que si actués mogut per la raó i no pel vici salvaria la dama que l'estima. **Recursos:** Al·legoria (Venus), amor deshonest, amor no correspost, carta, causes/efectes de l'amor, crueltat de la dama, debat, erudició retòrica, imatgeria sentimental, poesia, *questioni d'amore*.

2.18 Pere Torroella, *Resposta a Bernat Hug de Rocabertí*, 1445-1462 (potser 1458-1462).

Manuscrits: *Jardinet d'Orats*, Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415); *Cancionero castellano-catalán*, París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 305 (Manid 1124, MCEM 1296); Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, còdexs de la Casa Reial 4 (Manid 2878, MCEM 604); *Cançoner llemosí*, Nova York, The Hispanic Society of America B2281 (Manid 1316). **Edicions:** Briz (1868), Bach i Rita (1930), Archer (2004), Rodríguez Risquete (2011: II, 215-221). **Bibliografia:** Rodríguez Risquete (2002 i 2003), Bassegoda (2011: 26). **Sinopsi:** Torroella descriu el procés d'enamorament segons tres graus: el grat, el desig i l'esperança. El discurs se centra en l'argumentació del paper fonamental de l'esperança per conservar l'amor. **Recursos:** Al·legoria (Amor), carta, causes/efectes d'amor, debat, imatgeria sentimental, poesia, teorització sobre l'amor.

2.19 Pere Torroella i Francesc Ferrer, correspondència, 1458-1462.

Manuscrits: *Cançoner de Coïmbra*, Coïmbra, Biblioteca de la Universitat de Coïmbra 1011 (Manid 1918); *Cançoner de l'Ateneu*, Barcelona, Ateneu Barcelonès 1 (Manid 2657, MCEM 723); *Cançoner de la Universitat de Saragossa*, Saragossa, Biblioteca Universitaria de Zaragoza 210 (*olim* 184, Manid 2722). **Edicions:** Basella (1896), Bach i Rita (1930), Auferil (1989), Rodríguez Risquete (2011: II, 222-244). **Bibliografia:** Cabré (1997a), Archer (2001a), Rodríguez Risquete (2002 i 2003). **Observacions:** Pel que fa a la *Demanda de Francesc Ferrer a Pere Torroella sobre la desconeixença* i a la *Resposta de Francesc Ferrer a una demanda de Pere Torroella sobre amor i interès* Archer (2001a) l'atribueix a un tal «Gregori», que podria ser el poeta Gregorio del *Cancionero de Herberay des Essarts* de la British Library, però Rodríguez Risquete (2011: 222, 242) ho desmenteix. La correspondència consta de tres cartes, esmentades per ordre cronològic: *Demanda de Francesc Ferrer a Pere Torroella sobre la desconeixença*, *Resposta de Pere Torroella a una demanda de Francesc Ferrer sobre el grat* i *Resposta de Francesc Ferrer a una demanda de Pere Torroella sobre amor i interès*. No s'han conservat: a) la resposta de Torroella a la *Demanda* de Ferrer,

b) la carta que Ferrer degué adreçar a Torroella demanant pel grat ni c) les epístoles intermèdies entre la segona i la tercera de les lletres que ens han pervingut. **Sinopsi:** A la primera epístola, Francesc Ferrer recorre a Torroella perquè l'ajudi a satisfer un encàrrec d'una dama virtuosa que li ha demanat que escrivís sobre la desconeixença. A la segona, Pere Torroella respon a la demanda de Ferrer sobre el grat i s'excusa perquè només li pot donar remeis contra l'amor que ha conegut per altres persones, atès que ell també està enamorat i, per tant, no és qui millor el pot aconsellar sobre aquesta qüestió. Això no obstant, li recomana seguir obeint Amor. A la tercera carta conservada, Ferrer defensa que hi pot haver amor sense interès i que si hi ha interès també se'n pot dir amor, tot i que suggereix al seu interlocutor que estimi sense interès perquè serà tingut per millot enamorat. **Recursos:** Al·legoria (Amor), amor deshonest, amor honest, astres, carta, causes/efectes de l'amor, debat, enamorats cèlebres, expansió sentimental, fortuna, erudició retòrica, *questioni d'amore*, remeis d'amor, teorització sobre l'amor. **Públic/intenció:** A la primera carta Francesc Ferrer demana a Torroella que respongui sobre la qüestió que la dama li ha plantejat tenint en compte la destinatària i, en definitiva, unes possibles lectures del text: «No us sia, donchs, enugós, mossèn molt honorable, lo fer-me un·ampla e ben estesa prosa en tal romans que a la simpleza e delicadura de les senyores se lex entendre, e tan esquivada dels vocables latinats quant la disposició de l'entendre d'aquellas persones entre qui la present matèria contracta requir» (Rodríguez Risquete 2011: II, 224).

2.20 Francesc Moner, *Resposta a Jaume Ribes*, c. 1490-1491.

Impressions: Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Cocozzella (1970). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 445-447), Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Cocozzella (1979, 1987 i 2010), Molas (1999). **Sinopsi:** Moner respon a la pregunta de Jaume Ribes, que li demana per què dos enamorats, un cop han assolit la unió, no són feliços, sinó que la dama tem no ser tan estimada com ella estima i l'enamorat té por de perdre-la. L'autor explica que el desitjos immortals de l'ànima han d'afrontar la caducitat dels béns

materials i atribueix la infelicitat dels amants a la por de perdre el bé estimat. **Recursos:** Amor diví, cartes d'amor esmentades (no transcrites), consells d'amor, debat, erudició retòrica, imatgeria sentimental, *questioni d'amore*, teorització sobre l'amor.

SERMÓ

2.21 Francesc Alegre, *Sermó d'amor*, 1473-1479.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Quer (1988), Cátedra (1989: 205-211). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 404-405), Riquer (1964: III, 249-253), Quer (1988), Cátedra (1989: 161-173), Torró (1994), Cocozzella (2010: 35-40 i 69-81), Bescós (2010 i en premsa). **Sinopsi:** Tot i que l'estructura de l'obra segueix, a grans trets, la del sermó religiós, el tema concerneix l'amor en totes les seues accepcions. Així, n'explica les causes, les propietats i els efectes, argumenta que el desig és més fort en les dones que en els homes, defineix els diferents tipus d'amor, en descriu les representacions literàries i astrològiques i encara dóna consells als enamorats sobre com servir les dames perquè n'estiguin complagudes. **Recursos:** Amor deshonest, amor honest, amor diví, astres, causes/efectes de l'amor, consells d'amor, Cupido, erudició retòrica, honor, imatgeria sentimental, misogínia, mitologia, poesia (esmentada), *questioni d'amore*, sermó (*repetitio*), teorització sobre l'amor.

FICCIO NARRATIVA

2.22 *Fronchino e Brisona*, anònim, c. 1400.

Manuscrits: París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 487 (Manid 1160). **Edicions:** Meyer (1891: 599-613), Miquel i Planas (1910b), Pacheco (1970), Pacheco, Bover i Gallofré (1982), Annicchiarico (1990). **Bibliografia:** Massó i Torrents (1932: I, 437-439), Pacheco (1983), Cortijo (2001), Annicchiarico (2003), Marfany (2008), Léglu (2010), Badia (2013: I, 345). **Observacions:** La inclusió del *Fronchino e Brisona* dins del corpus de les obres de ficció sentimental ha estat polèmica. Als manuals de la literatura catalana no figura entre aquests textos, però Miquel i Planas (1908-1916) l'hi considera i Pacheco (1970) l'edita a les «novel·letes sentimentals». Tanmateix, la data primerenca de l'obra i la seua composició híbrida degueren afavorir que Pacheco (1983: 25-38), Annicchiarico (1990) i Deyermond (1995a) tan sols la consideressin un precedent. Cortijo (2001: 9 i 27-38) valora els estudis anteriors i arriba a la conclusió

que aquesta obra no es diferencia de les altres del corpus. Certament, el *Fronдино e Brisona* compleix les característiques de la ficció sentimental: a) el tema amorós, b) la subordinació de l'acció a les descripcions i expansions sentimentals, c) la riquesa retòrica i d) la utilització recurrent d'una sèrie de motius i recursos literaris amb aquesta finalitat. Això no obstant, quan s'escriu l'obra el gust de la ficció sentimental encara no s'ha consolidat, de manera que no podem atribuir els recursos literaris utilitzats a una voluntat deliberada per part de l'autor de satisfer les expectatives del lector potencial d'obres de ficció sentimental de la segona meitat del s. XV, és a dir, del públic que mossèn Gras tenia en ment quan adaptà la *Tragèdia de Lançalot* a final de segle. A més, el *Fronдино e Brisona* circula a banda dels textos en prosa recollits al *Jardinet d'orats*. No hem d'oblidar que es tracta d'una producció escrita principalment en vers. De totes maneres, el text degué intervenir en la configuració de la moda de la ficció sentimental. De fet, la crítica castellana fins i tot l'ha considerat un model per a la pròpia producció literària de tema amorós de mitjan s. XV. **Sinopsi:** *Prosimetrum* que narra la relació amorosa entre un jove escuder anomenat Fronдино i Brisona, una dama rica. Fronдино se separa de Brisona per anar a combatre els turcs i fer créixer, així, el seu honor. Dos anys més tard, torna, però abans de reunir-se amb l'estimada, socorre un amic. Mentre està amb ell, sent un rumor que relaciona Brisona amb un noble i decideix escriure la dama, que desmenteix les sospites. Finalment, després d'un intercanvi epistolar (cartes i poemes) apassionat, els enamorats es retroben. **Recursos:** Al·legoria (Amor), cartes d'amor, causes/efectes de l'amor, cavalleria, desigualtat d'estament, erudició retòrica, expansió sentimental, final feliç, gelosia, imatgeria sentimental, *lausengiers*, mitjancer, morir d'amor, narrador en tercera persona, penyora, poesia, separació dels enamorats, teorització sobre l'amor, vassallatge amorós. **Públic/intenció:** «E podets hi tal sen / apendre, si us volets, / que us mostra co us devets / gardar, si ets amats, / que leument no cresats / lo mal que molts diran / de ceyla d'on, aman, / esperats ben aver / e d'on avets plaer» (Annicchiarico 1990: vv. 438-446).

2.23 Joan Roís de Corella, *Lamentació de Biblis*, 1556-1458.

Manuscrits: *Cançoner de Maians*, València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica 728 (Manid 1326); *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Briz (1868), Miquel i Planas (1913), Carbonell (1973), Martos (2001a). **Bibliografia:** Riquer (1934: 78-81 i 1964: III, 254-320), Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Fuster (1975),

Badia (1988, 1989a i 1993), Chiner Gimeno (1993b), Lucero (1996), Lozano (1997), Wittlin (1997), Annicchiarico (1998 i 2004), Cingolani (1998, 1999a i 1999b), Martines (1999), Martos (2001b, 2003 i 2005a). **Sinopsi:** Biblis s'enamora de son germà i li declara els seus sentiments, però Cauno la rebutja. Finalment, és transformada en font. **Recursos:** Al·legoria, amor deshonest, amor no correspost, bes, carta d'amor, causes/efectes de l'amor, Cupido, enamorats cèlebres, erudició retòrica, expansió sentimental, Fortuna, imatgeria sentimental, mitjancer, mitologia, morir d'amor, narrador en primera persona, patiment, somni. **Públic/intenció:** «Perquè paregua menor la erra de les dones que, per sobresgran amor, han passat los estrets límits de castedat, accepte lo treball de la ploma, fent palesa la senyoria que amor sobre mi ha tengut, atenyent per darrer guardó la trista mort. No hajen a mal les enamorades, obedients a Venus, per mi a sos enamorats en menyspreu de honestedat donar, puix deute de germandat no u veda [...]. E axí plagué als fats que lo meu cos, convertit en font nomenada per mon nom, fos exemple a les altres dones de no amar sinó ço que justament puguen atényer» (Martos 2001a: 197 i 205).

2.24 Joan Roís de Corella, *Jardí d'amor o Lamentacions*, 1456-1458.

Manuscrits: Barcelona, Biblioteca de Catalunya 9308 (Manid 1804); *Cançoner de Maians*, València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica 728 (Manid 1326); *Cançoner del marquès de Barberà*, Monistrol de Montserrat, Biblioteca de l'Abadia de Montserrat 992 (Manid 1330); *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Briz (1868), Miquel i Planas (1913), Arnau, Rico i Gustà (1980), Carbonell (1973), Martos (2001a). **Bibliografia:** Riquer (1934: 78-81 i 1964: III, 254-320), Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Fuster (1975), Rico (1984), Badia (1988, 1989a i 1993), Chiner Gimeno (1993b), Lucero (1996), Lozano (1997), Annicchiarico (1998 i 2004), Cingolani (1998, 1999a i 1999b), Bigvava (1999), Martines (1999), Martos (2001b, 2003 i 2005a). **Sinopsi:** El protagonista descendeix a l'Infern a la cerca de companys per a les pròpies penes i escolta els planys de Mirra, Tisbe i Narcís. **Recursos:** Adulteri, al·legoria (Venus), amor deshonest, amor no correspost, cort de Venus, causes/efectes de l'amor, confident, Cupido, encontre, enamorats cèlebres, erudició retòrica, expansió sentimental, fortuna, honor, història dins de la història, imatgeria sentimental, *locus amoenus*, mitologia, mort per amor, narrador en primera persona, pares cruels, patiment, penitència, relació infeliç, solitud, teorització sobre l'amor. **Públic:** Vegeu 4.6.

2.25 Joan Roís de Corella, *Parlament o col·lació que après de sopar esdevenç en casa de Berenguer Mercader entre alguns hòmens de stat*, 1456-1458.

Manuscrits: *Cançoner de Maians*, València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica 728 (Manid 1326); *Còdex de Cambridge*, Cambridge, Trinity College Library R.14.17 (Manid 1324). **Edicions:** Miquel i Planas (1913), Guinot (1921), Arnau, Rico i Gustà (1980), Carbonell (1973), Ribera i Llopis (1990), Martos (2001a). **Bibliografia:** Riquer (1934: 78-81 i 1964: III, 254-320), Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Fuster (1975), Rico (1984), Badia (1988, 1989a i 1993), Chiner Gimeno (1993b), Lucero (1996), Lozano (1997), Annicchiarico (1998 i 2004), Cingolani (1998, 1999a i 1999b), Martines (1999), Martos (2001b, 2003 i 2005a). **Observacions:** Martines (1999: 41-54) compara la història d'Orfeu en Corella i en Bernat Metge. Sobre la influència de *Lo somni* en aquesta obra, vegeu Martos (2001a: 265). **Sinopsi:** Un grup d'homes es reuneix per explicar-se històries d'amor desgraciades (Cèfal i Procris, Orfeu i Eurídice, Escil·la i Minos, Pasífae i el bou, Tereu i Procne) per extreure'n una utilitat moral i mostrar els actes viciosos i crims que tant els homes com les dones són capaços de cometre per amor. **Recursos:** Absència, adulteri, al·legoria (Venus, victòria, Cupido), amor deshonest, amor honest, amor no correspost, carta d'amor, causes/efectes de l'amor, cavalleria, enamorats cèlebres, erudició retòrica, expansió sentimental, Fortuna, gelosia, història dins de la història, honor, imatgeria sentimental, *lausengiers*, matrimoni, misogínia, mitologia, narrador en primera persona, nit, parlament, patiment, penitència, relació infeliç, venjança. **Públic/intenció:** «De la transcendent celsitut de la senyora de totes les sciències, sacra theologia, devallant ab delitós studi en los florits e verts camps de afable poesia, he llevat les ànchors de pereós oci, dexant los ports de reposat scilenci, per stendre les càndides veles ab plaent exercici en les baxes entenes de la vulgar poesia. A la tempestuosa mar de Venus la proha de ma scriptura endreçant, descriuré naufragis de aquells qui en ella follament navegant, dolorosa e miserable fi pervenen. Mas, perquè·l meu despoblat entendre a descriure ensemps e trobar per nova invenció no basta, sol recitaré un parlament que, poch dies passats, entre alguns hòmens de stat sdevench» (Martos 2001a: 237-238). Cingolani (1998: 136) comenta: «I sobretot evidència [el *Parlament*] que està dirigida a l'atenció dels homes, ja que és responsabilitat moral d'aquests elegir com a estimada i esposa una dona casta i honesta. Per tant, hi ha un doble nivell d'ensenyament proporcionant casos d'amors tan tràgicament immorals: a les dones perquè siguin

honestes, i als homes perquè les elegeixin tals, si volen evitar allò que esdevé a l'anònim protagonista de la *Tragèdia de Caldesa*, ja que Caldesa mai no és honesta ni en els moments més daurats de la passió».

2.26 Joan Roís de Corella, *Escriu Medea a les dones la ingratitude e desconeixença de Jeson, per dar-lo exemple de honestament viure*, 1456-1458.

Manuscrits: *Còdex de Cambridge*, Cambridge, Trinity College Library R.14.17 (Manid 1324); *Cançoner de Maians*, València, Biblioteca de la Universitat de València 728 (Manid 1326). **Edicions:** Miquel i Planas (1913), Arnau, Rico i Gustà (1980), Carbonell (1973), Martínez Romero (1994), Martos (2001a). **Bibliografia:** Riquer (1934: 78-81 i 1964: III, 254-320), Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Fuster (1975), Rico (1984), Badia (1988, 1989a i 1993), Chiner Gimeno (1993b), Lucero (1996), Trilla i Cristóbal (1996), Lozano (1997), Annicchiario (1998 i 2004), Cingolani (1998, 1999a i 1999b), Martines (1999), Martos (2001b, 2003 i 2005a). **Observació:** Les faules mitològiques de Corella són reelaboracions dels mites clàssics basades, sobretot, en Ovidi. Hem optat per presentar-les com a produccions originals de l'autor perquè són adaptacions, però també hauríem pogut classificar-les a l'apartat de traduccions, com la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras. **Sinopsi:** Medea conta a les dones com ajudà Jàson a guanyar el velló d'or per compassió d'Hipsípila, embarassada de l'heroi i per evitar una altra mort a causa d'aquesta empresa. Malgrat tot, Jàson l'enganyà i es casà amb Creüsa. **Recursos:** Al·legoria (Venus, Amor), amor deshonest, amor honest, amor no correspost, causes/efectes de l'amor, cavalleria, defensa de les dones, erudició retòrica, expansió sentimental, Fortuna, gelosia, honor, imatgeria sentimental, infidelitat de l'estimat, lloança de la dama, misogínia, mitologia, narrador en primera persona, relació infeliç, venjança. **Públic/intenció:** Inici similar a la *Fiammetta* «[...] perquè en exemple manifest, de tart creure, les dones que après de mi vendran, tinguen en guarda de llur stima honestetat. Per la desaventurada fi de mes amors e dolors, retrauran la femenil promptitud dels perillosos e allenegants passos, als quals la folla desordenada benvolença ab paliats, fictes, mortals e breus delits empeny. D'on se porà seguir que-ls vans pomposos hòmens, qui de continu nostra stimada casta honesta fama ab mostra de enamorades dolors combaten, despendran en va lo inútil temps de llur miserable vida», «[...] per mostrar a les dones, a les quals los meus scrits endrece, quant poch creure ni fiar deuen en bellea, en paraules, en enamorada continença ni en cosa alguna, que en les enganoses promeses dels variables hòmens veien, dels quals llur pomposa victòria és si,

de nosaltres benignes, ab pèrdua de nostra stimada honestat, triümfen» i «perquè la fi de mon treball no és mostrar a les dones les no sangonoses batalles de amor, per a fer-les en amar més promptes del que llur benigne misericorde condició les inclina. Ans desig lo meu mal, essent-los exemple, llur vida, en virtuts e honestat despesa, gloriosa eterna fama·ls presente. E, puix aquesta és la fi de ma breu scriptura e dels prudents se spera, segons la fi que volen elegir, tals coses ab què més fàcil attényer la puguen, solament diré, dels cassos de ma adversa fortuna, aquells que la humana ingritud dels hòmens conserven» (Martos 2001a: 207, 215 i 224).

2.27 Joan Roís de Corella, *La història de Leànder i Hero*, 1456-1458.

Manuscrits: *Cançoner de Maïans*, València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica 728 (Manid 1326); *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Bulbena i Tosell (1907), Miquel i Planas (1913), Arnau, Rico i Gustà (1980), Carbonell (1973), Martínez Romero (1994), Lozano i Añón (1998), Martos (2001a). **Bibliografia:** Riquer (1934: 78-81 i 1964: III, 254-320), Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Fuster (1975), Rico (1984), Badia (1988, 1989a, 1993 i 2010), Chiner Gimeno (1993b), Lucero (1996), Lozano (1997), Annicchiarico (1998 i 2004), Cingolani (1998, 1999a i 1999b), Garcia Sempere (1999), Martos (2001b, 2003, 2005a i 2005c), Pujol (en premsa, b). **Sinopsi:** Leànder i Hero, dos joves de ciutats separades pel mar, s'enamoren en una festa. Com que el pare de la noia vol casar-la amb un altre pretendent, els joves busquen la complicitat de la dida per trobar-se en secret. Per fer-ho, Leànder ha de travessar el mar nedant quan ja és fosc. Una nit tempestuosa Leànder s'ofega i el seu esperit visita Hero. Des de dalt de la torre, la noia veu el cos de l'enamorat a la riba i baixa a plorar-lo. Desconsolada, agafa la copagorja de Leànder i se suïcida. **Recursos:** Al·legoria (Amor), amor deshonest, càstig, causes/efectes de l'amor, Cupido, confident, desenllaç tràgic, difunt, epitafi, encontre, erudició retòrica, expansió sentimental, Fortuna, honor, imatgeria sentimental, mitjancer, mitologia, morir d'amor, mort per amor, narrador en tercera persona, pare cruel, patiment, penyora, poesia, rival amorós.

2.28 Joan Roís de Corella, *Tragèdia de Caldesa*, c. 1458.

Manuscrits: *Cançoner de Maïans*, València, Biblioteca Universitària de València, Biblioteca Històrica 728 (Manid 1326); *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Briz (1868), Miquel i Planas (1913), Guinot (1921), Carbonell (1973 i 1983), Arnau, Rico i

Gustà (1980), Martínez Romero (1994), Cocozzella (2012). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 404-407), Riquer (1964: III, 254-320), Fuster (1975), Rico (1982: 91-93 i 1984), Badia (1988, 1989a i 1989b, 1993), Annicchiarico (1991-1992 i 1998), Garriga (1991 i 1994), Chiner Gimeno (1993b), Kelly (1993: 211-215), Madrenas Tinoco i Ribera i Llopis (1993), Wittlin (1993b), Parramon i Blasco (1995), Torró (1996b), Cantavella (1997a i 1999), Lozano (1997), Cingolani (1998, 1999a i 1999b), Romeu i Figueras (1998), Bigvava (1999), Gascón (1999), Martines (1999), Martos (2005a), Cocozzella (2008b), Ribera i Llopis (2012). **Sinopsi:** El protagonista escriu per alleujar el dolor que li causa recordar com la seua estimada el va enganyar amb un altre home. **Recursos:** Alliberament, amor deshonest, bes, debat intern, desengany, erudició retòrica, expansió sentimental, fortuna, imatgeria sentimental, infidelitat de l'estimada, morir d'amor, narrador en primera persona, patiment, penitència, poesia, presó d'amor, vassallatge amorós. **Públic/intenció:** Vegeu 2.25 (Cingolani 1998: 136).

2.29 Romeu Llull, *Lo despropriament d'amor*, segona meitat del s. XV.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Miquel i Planas (1908-1916: III), Pacheco (1970), Pacheco, Bover i Gallofré (1982), Torró (1987 i 1996a), Ribera i Llopis (1990). **Bibliografia:** Milà i Fontanals (1895: VI, 403-411), Rubió i Balaguer (1949: I, 403), Riquer (1964: III, 195-185), Coll i Julià (1977), Pacheco (1983), Rodríguez Risquete (2005). **Sinopsi:** Romeu Llull entra a la cort d'Amor amb només setze anys. Allí, es vesteix amb els hàbits de la passió amorosa i serveix una dama anomenada Serena, que el tracta de forma cruel. A l'edat de quaranta anys, decideix abandonar l'orde per casar-se i viure honestament. **Recursos:** Al·legoria (Natura, Amor, Esperança, Temor, Gelosia, Treball, Fermetat, Grat, Desdeny, Ingratitud), alliberament, amor deshonest, amor honest, amor no correspost, cort de Venus, crueltat de la dama, Cupido, debat intern, desengany, erudició retòrica, imatgeria sentimental, judici d'amor, *locus amoenus*, matrimoni, narrador en primera persona, orde d'Amor, patiment, teorització sobre l'amor, to autobiogràfic, vassallatge amorós, veredicte favorable a l'enamorat. **Públic/intenció:** «Adonchs, qui a ten infortunat, miserable e viciós stat com és foll amor servir fugir volrà, legint aquest meu despropriament, de mi, com sperimentat en aquell, exemplar prengue, a ffi que lo més saludable parer a despeses mies delliberar pugue» (Torró 1996a: 218).

2.30 Francesc Carrós Pardo de la Casta, *Regoneixença e moral consideració*, c. 1478.

Impressions: València, Lope de la Roca, 1496: Madrid, Biblioteca Nacional de España INC/2597 (Manid 1393); Palma, Biblioteca Pública de Palma incunable 565. **Edicions:** Muntaner (1873); Ribelles Comín (1914); Pacheco, Bover i Gallofré (1982); Reyes-Tudela (1987). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 404-405), Riquer (1962-1967 i 1964: III, 246-249), Ganges (1988-1989), Recio (2000a), Rodríguez Risquete (2005), Cocozzella (1970: 70, 1979: 158 i 2010: 51-58). **Sinopsi:** El protagonista, ja madur, reflexiona sobre els errors que ha comès i la vida viciosa que ha menat, regida per la passió amorosa; però és temptat una altra vegada per l'amor, de manera que invoca la Raó perquè el socorri. Aleshores s'obre un procés judicial en el qual triomfa la Raó per damunt de l'amor. **Recursos:** Al·legoria (Raó, Justícia, Amor, Sapiència, Veritat, Temperància, Fortitud, Prudència), alliberament, amor deshonest, amor diví, causes/efectes de l'amor, Cupido, debat intern, desengany, enamorats cèlebres, erudició retòrica, expansió sentimental, fortuna, imatgeria sentimental, judici d'amor, mitologia, narrador en primera persona, nit, patiment, penitència, personatge d'Oliver, solitud, to autobiogràfic, veredicte favorable a l'enamorat, visió.

2.31 Francesc Alegre, *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés de una qüestió enamorada*, c. 1475.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Miquel i Planas (1908-1916: III), Pacheco (1970), Pacheco, Bover i Gallofré (1982). **Bibliografia:** Riquer (1934: 82 i 1964: III, 249-253), Rubió i Balaguer (1949: I, 404-405), Quer (1988: 27-28), Pujol (1995: 171), Cortijo (1997), Recio (1996b), Orazi (1998), Bescós (2010). **Sinopsi:** El protagonista es debat entre continuar o trencar la relació amb l'estimada, que el maltracta. Una matinada somnia que arriba a la cort d'Amor, on presenta una querella contra la seua estimada, que el tracta cruelment. Durant el procés, és defensat per Petrarca davant de la seua dama i de Laura. Finalment, el jurat emet els vots, majoritàriament contraris a l'estimada, però el protagonista es desperta abans que s'anuncii la sentència. Aleshores, escriu a un amic, que li aconsella que segueixi servint la dama i que s'allunyi dels maldients. **Recursos:** Al·legoria, carta, confident, continuïtat de l'amor (?), cort de Venus, crueltat de la dama, Cupido, debat intern, desengany, difunt-guia, enamorats cèlebres, erudició retòrica, judici d'amor, maldients,

misogínia, narrador en primera persona, nit, patiment, personatge de Petrarca, somni, to autobiogràfic, vassallatge amorós, veredicte favorable a l'enamorat.

2.32 Francesc Alegre, *Faula de Neptuno i Diana*, posterior a 1482 i anterior a 1486.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Miquel i Planas (1908-1916: III), Pacheco (1970), Pacheco, Bover i Gallofré (1982). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 405), Riquer (1955 i 1964: III, 249-253), Torró (1994), Pujol (1995: 171), Recio (1996b), Badia (2010), Bescós (2010 i en premsa). **Observacions:** Torres Amat (1836) l'atribuí a Pere Joan Ferrer. Més recentment, Torró (1994), seguint la hipòtesi de Miquel i Planas (1908-1916), l'atribueix a Francesc Alegre. **Sinopsi:** El protagonista, desenganyat de l'experiència amorosa, recorda un fet que se li transforma en visió. Aleshores es trasllada a la cort d'Amor, on és testimoni de la traïció d'una sacerdotessa anomenada Diana al seu amant, Neptuno. La deessa Venus castiga Diana pels seus actes i la converteix en pedra negra. **Recursos:** Al·legoria, alliberament, amor deshonest, càstig, causes/efectes de l'amor, cort de Venus, Cupido, desengany, epitafi, erudició retòrica, expansió sentimental, gelosia, història dins de la història, infidelitat de l'estimada, judici d'amor, *locus amoenus*, misogínia, mitjancer (Dion), mitologia, narrador-testimoni, patiment, poesia, rival amorós (Júpiter i altres pretendents), teorització sobre l'amor, to autobiogràfic (?), visió.

2.33 Francesc Alegre, *Raonament fingit entre Francesc Alegre i Esperança tramès per ell a una dama*, 1472-1486.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Miquel i Planas (1908-1916: III), Pacheco (1970). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 404-405), Riquer (1964: III, 249-253), Quer (1988: 26-27). **Sinopsi:** Cansat de servir una dama que no el correspon, el protagonista se'n plany amargament. Però un cop més, l'Esperança aconsegueix persuadir-lo que si, com assegura, l'amor que sent és honest, el seu servei amorós serà recompensat. **Recursos:** Al·legoria (Esperança), amor honest, amor no correspost, continuïtat de l'amor, crueltat de la dama, debat intern, erudició retòrica, expansió sentimental, imatgeria sentimental, narrador en primera persona, patiment, poesia (en castellà), to autobiogràfic.

2.34 Francesc Alegre, *Requesta d'amor recitant una altercació entre la Voluntat i la Raó*, 1472-1486.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Inèdit, vegeu el capítol 5. **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 404-405), Riquer (1964: III, 249-253), Bescós (2010). **Sinopsi:** Representació del conflicte interior de l'enamorat entre Raó i Voluntat, que s'imposa per abandonar-se a la passió amorosa. **Recursos:** Al·legoria (Voluntat, Raó), amor deshonest, amor honest, carta d'amor, causes/efectes de l'amor, continuïtat de l'amor, debat intern, erudició retòrica, honor, lloança de la dama, narrador en primera/segona persona, requesta d'amor (?), to autobiogràfic.

2.35 Francesc Moner, *Retrets a l'amada*, c. 1485-1490.

Impressions: Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Cocozzella (1970). **Bibliografia:** Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Cocozzella (1979, 1987 i 2010), Molas (1999). **Sinopsi:** L'enamorat escriu a la seua estimada planyent-se de desconeixença. **Recursos:** Amor no correspost, carta d'amor, crueltat de la dama, expansió sentimental, fortuna, morir d'amor, narrador en primera/segona persona, patiment, poesia (en castellà), to autobiogràfic, vassallatge amorós.

2.36 Francesc Moner, *Comiat*, c. 1485-1490.

Impressions: Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Cocozzella (1970). **Bibliografia:** Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Cocozzella (1979, 1987, 1991 i 2010), Molas (1999). **Sinopsi:** Després de cinc anys de servei amorós, l'enamorat retreu a l'estimada els

maltractes que n'ha rebut sense obtenir res a canvi i trenca la seua relació. **Recursos:** Alliberament, amor deshonest, amor no correspost, carta d'amor, crueltat de la dama, narrador en primera/segona persona, patiment, to autobiogràfic, vassallatge amorós.

2.37 *Francesc Moner, *La noche*, c. 1489-1490. En castellà.

Manuscrits: Ciutat del Vaticà, Biblioteca Vaticana, Vaticanus Latinus 4802 (Manid 2179). **Impressions:** Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Cocozzella (1966). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 445-447), Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Cocozzella (1970, 1979, 1987, 1991, 2008a i 2010), Pacheco (1983), Ribera i Llopis (1994), Molas (1999), Martines (2000), Ruiz-Gálvez Priego (2007). **Sinopsi:** Una nit l'enamorat passeja pels voltants de Torà i descobreix un castell fantàstic. Hi entra i s'enfila per l'escala de la fortalesa, que representa les passions humanes, amb la Raó al capdamunt de tot. Però quan arriba a la torre que li hauria de permetre la unió mística amb Déu, una àliga el deixa caure daltabaix. L'enamorat es veu obligat a fugir del castell i a l'entrada del nou dia es troba un altre cop a Torà. **Recursos:** Al·legoria (Amor, Odi, Desig, Aversió, Delit, Tristesa, Esperança, Desesperació, Temor, Coratge, Ira, Raó, Amistat, Fortuna, Fama, Vergonya, *Cuidado*), amor deshonest, amor diví, cort de Venus, debat intern, erudició retòrica, fortuna, narrador en primera persona, nit, penitència, solitud, teorització sobre l'amor, to autobiogràfic, visió.

2.38 Francesc Moner, *L'ànima d'Oliver*, c. 1490-1491.

Manuscrits: Ciutat del Vaticà, Biblioteca Vaticana, Vaticanus Latinus 4802 (Manid 2179). **Impressions:** Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Cocozzella (1970), Pacheco, Bover i Gallofré

(1982), Ribera i Llopis (1990). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 445-447), Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Cocozzella (1979, 1987, 1991 i 2010), Pacheco (1983), Ribera i Llopis (1994), Molas (1999), Martines (2000). **Sinopsi:** El protagonista es dirigeix cap a la Vall d'Hebron perquè vol estar sol en el seu sofriment amorós. Mentre es plany, se li apareix l'esperit d'Oliver, enamorat català cèlebre, amb qui estableix un diàleg. L'ànima del difunt intenta persuadir-lo perquè s'allunyi de la passió amorosa i estimi Déu, però el protagonista s'hi mostra una mica reticent. Finalment, Oliver ajorna la conversa fins a la nit de sant Miquel, però el narrador encara no vol revelar el contingut d'aquest encontre, que tanmateix ja s'ha produït. **Recursos:** Amor deshonest, amor diví, carta, causes/efectes de l'amor, confident, crueltat de la dama, debat intern, difunt-guia, enamorat cèlebre, erudició retòrica, expansió sentimental, fortuna, honor, imatgeria sentimental, lloança de la dama, maldients, misogínia, morir d'amor, mort per amor, narrador en primera persona, nit, patiment, penitència, personatge d'Oliver, remeis d'amor, solitud, teorització sobre l'amor, to autobiogràfic, vassallatge amorós, visió.

2.39 Pere Joan Ferrer, *Pensament*, final del s. XV.

Manuscrits: *Jardinet d'orats*, Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 151 (Manid 2869, MCEM 415). **Edicions:** Bulbena i Tosell (1869); Miquel i Planas (1908-1916: III); Pacheco (1970). **Bibliografia:** Riquer (1964: III, 245-256), Recio (2000a). **Sinopsi:** A través del diàleg, l'al·legoria de l'Amor intenta convèncer el protagonista perquè torni a seguir-la, però ell justifica a partir de la pròpia experiència la decisió d'allunyar-se de la passió, atès que un cop l'enamorat aconsegueix el bé desitjat, només en rep patiment. Furiosa, l'Amor amenaça el protagonista, el qual, després de la conversa, resta desconsolat i invoca la protecció de sant Jordi, patró dels cavallers, que li dona força per viure virtuosament segons l'estament militar. L'obra es clou amb l'exaltació de la cavalleria. **Recursos:** Al·legoria (Amor en forma de dama), alliberament, amor deshonest, amor diví, amor honest, causes/efectes de l'amor, cavalleria, debat intern, erudició retòrica, honor, intervenció d'un sant, narrador en primera persona, teorització sobre l'amor, to autobiogràfic. **Públic/intenció:** «E no penseu vosaltres, enamorats, qui sols en lloc de amor vos reposau, que per tenir aquest viure [d'armes] fósseu menys volguts de vostres dames [...]. E així, si desijau ésser volguts e conservats en lo grat d'elles, siau pus contents de ésser amats per alguna virtut, que per algun menor bé [...]. He deslliberat dreçar a tots los militars lo pensament meu.

Perquè si algú, no essent passat per tals experiències, anava desviat de aquell orde en què tot gentil home és tingut, vingue a recelar los contraris que Amor porta e seguir ço que la virtut obliga» (Pacheco 1970: 83-84).

3. TRADUCCIÓ EN VERS

3.1 Alain Chartier, *Requesta d'amor de Madama sens merci / La bella dama sens mercè*, trad. atribuïda a Francesc Oliver del francès, 1424-1457. Translat TCM 3.1.1. RIALC 125.1.

Manuscrits: *Cançoner de l'Ateneu*, Barcelona, Ateneu Barcelonès 1 (Manid 1325); Barcelona, Biblioteca de Catalunya 10 (Manid 1323, MCEM 4): còpia de París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 225 (Manid 1322, MCEM 1286); París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 225 (Manid 1322); Saragossa, Biblioteca Universitaria de Zaragoza 210 (Manid 1320). **Edicions:** Pagès (1936a), Riquer (1983a), Marfany (2008). **Bibliografia:** Riquer (1964: III, 109-115), Bassegoda (2005), Marfany (2007 i 2010). **Observacions:** Marfany (2008) explica que no s'ha pogut identificar amb seguretat qui va traduir *La Belle Dame sans merci*, atès que dels cinc testimonis que transmeten la versió catalana, només tres en donen l'autoria (en un cas s'atribueix a Ausiàs March; en els altres, a Francesc Oliver). Marfany suggereix que inicialment la traducció degué circular sense el nom del traductor, que més endavant s'hi afegiria. L'única proposta plausible és que fos Francesc Oliver, possiblement l'hospitaler, comanador de Torres de Segre i lloctinent del prior de l'orde de Catalunya. En tot cas, Marfany defensa la distinció entre l'Oliver conegut com a màrtir d'amor i el traductor d'aquesta obra, igual que fa Bassegoda (2005). **Sinopsi:** El narrador s'endinsa al bosc, pensatiu i adolorit per la pèrdua de l'estimada, i s'uneix a una festa. De seguida s'adona que un dels convidats està enamorat d'una dama. L'enamorat expressa els seus sentiments a l'estimada, però ella el rebutja sense miraments. Al cap d'un temps, el narrador s'assabenta que l'enamorat es va morir de desesperació i demana al públic femení que no es comporti com la protagonista de la història. **Recursos:** Amor no correspost, crueltat de la dama, Fortuna, *locus amoenus*, mort per amor, narrador-testimoni, patiment, poesia, solitud, vassallatge amorós. **Públic/intenció:** L'obra s'adreça a les dames perquè no siguin cruels amb els enamorats: «Senyores, vos, e vosaltres, donzelles / en qui honor neix e fa gran ajust, / no vullau ser cruelment tan rebelles, / cascuna may ni totes de tal fust. / E ja de vos neguna no ressembla / aquella

qui m'ohiu parlar ací, / a qui hom diu hi apella, so-m sembla, / la *Bella*, cert, *Dama sense merci*» (v. 793-800).

4. OBRES ORIGINALS EN VERS

4.1 Vicenç Comes, *Una ventura*, abans de 1381. RIALC 43.1.

Manuscrit: *Cançoner Vega-Aguiló*, II, Barcelona, Biblioteca de Catalunya 8 (Manid 1206). **Edicions:** Edició parcial de Milà i Fontanals (1890: III, 391-395), Bohigas (1988: 205-227), Brunat (2000). **Bibliografia:** Massó i Torrents (1932: I, 403-405), Pujol (1995), Alborni (2003), Annicchiarico (2003), Cabré i Torró (2008), Hauf (2011: 70), Badia (2013: I, 335-336). **Sinopsi:** El protagonista, enamorat d'una dama, es plany a causa del patiment amorós. Apareixen Esperança i Fermesa i li asseguren que si té paciència serà recompensat. **Recursos:** Al·legoria (Esperança, Fermesa), amor no correspost, continuïtat en l'amor, debat intern, expansió sentimental, *locus amoenus*, narrador en primera persona, poesia, solitud, to autobiogràfic.

4.2 *Salut d'amor*, anònim, s. XIV-XV. RIALC 0.38.

Manuscrit: París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 487 (Manid 1160). **Edicions:** Meyer (1891: 193-209), Massó i Torrents (1932: 397-403), Ors (1985: II, 523-547), Asperti (2001), Badia (2003). **Bibliografia:** Riquer (1964: II, 54-59), Ors (1985: I, 269-II, 547), Grifoll (1995), Annicchiarico (2003: 28), Badia (2013: I, 319-320). **Sinopsi:** Un enamorat escriu a l'estimada perquè tingui pietat d'ell i el correspongui. Per convèncer-la, li explica dos *exempla* en els quals les dames protagonistes reben el càstig que mereixen per no haver-se lliurat a l'amor. **Recursos:** Al·legoria (Amor, Pietat), bes, carta d'amor, càstig, causes/efectes de l'amor, crueltat de la dama, desigualtat d'estament, història dins de la història, honor, imatgeria sentimental, infern d'enamorats, lloança de la dama, *locus amoenus*, martiri d'amor, morir d'amor, mort per amor, narrador en primera/segona persona, narrativa en vers amb poesia lírica, patiment, poesia, relació infeliç, requesta d'amor, vassallatge amorós.

4.3 Francesc Ferrer, *Lo conhort*, 1425-1458. RIALC 61.8.

Manuscrit: Barcelona, Biblioteca de Catalunya 9 (Manid 1334); París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 225 (Manid 1322, MCEM 1286); *Cançoner de l'Ateneu*, Barcelona, Ateneu Barcelonès 1 (Manid 1325). **Edicions:** Edició parcial de Bulbena i Tosell (1907), Auferil (1987 i 1989) i Torruela i Casañas (1995: 85-101). **Bibliografia:** Massó i Torrents (1932: I, 452-453), Rubió i Balaguer (1949: I, 318), Riquer (1964: III,

29-43), Pujol (1995: 180), Beltran (2000), Annicchiarico (2003: 74). **Observacions:** Es tracta d'un poema col·lectiu que funciona com a pretext per introduir poemes de moda (Rubió i Balaguer 1949: I, 318). **Sinopsi:** Francesc Ferrer es plany d'un amor no correspost i s'aparta dels enamorats afortunats, que celebren les conquestes. Aleshores apareixen una sèrie de literats (Berenguer de Vilaragut, Gilibert de Proixita, Jaume Escrivà, Jordi de Sant Jordi, Joan Roís de Corella, Pere de Queralt, Joan Basset, Bernat de Palaol, Bernart de Ventadorn, Guillem de Masdovelles, Ausiàs March, Francesc Centelles i Pau de Bellviure) que consolen el protagonista amb composicions poètiques i ataquen les dames desconeixents. És per aquesta raó que són acusats de maldients i portats en presència del rei, que els jutja. Finalment, gràcies a l'ajut de Giovanni Boccaccio i de Cerverí són allibertats. **Recursos:** Al·legoria (Amor), amor deshonest, amor no correspost, crueltat de la dama, enamorats cèlebres (entre els quals, literats de la tradició catalana, com Corella), Fortuna, honor, judici, maldients, misogínia, morir d'amor, narrador en primera persona, narrativa en vers amb poesia lírica, parlament, patiment, poesia, solitud, to autobiogràfic.

4.4 Pere Torroella, «Qui volrà veure un pobre estat», 1436-1462. RIALC 180.25.

Manuscrits: París, Bibliothèque Nationale de France Esp. 225 (Manid 1322); Barcelona, Biblioteca de Catalunya 10 (Manid 1323, MCEM 4); Barcelona, Biblioteca de Catalunya 9 (Manid 1334); *Cançoner de l'Ateneu*, Barcelona, Ateneu Barcelonès 1 (Manid 1325, MCEM 723); Nova York, The Hispanic Society of America ms. B 2281 (Manid 1316); Saragossa, Biblioteca Universitaria de Zaragoza ms. 210 (Manid 1320). **Edicions:** Baselga (1896), Bulbena i Tosell (1907), Valls i Taberner (1917), Bach i Rita (1930), Pagès (1936b), Archer (2004), Rodríguez Risquete (2011). **Bibliografia:** Massó i Torrents (1932: I, 446-447), Cocozzella (1986), Rodríguez Risquete (2003). **Sinopsi:** Lai en el qual l'enamorat es plany del turment que suporta a causa de l'absència de l'estimada i li demana que, en cas que mori de dolor, pregui per ell. **Recursos:** Al·legoria (Amor, Desesper, Desig, Esperança), erudició retòrica, expansió sentimental, imatgeria sentimental, infern d'enamorats, morir d'amor, narrador en primera persona, nit, patiment, poesia, somnis (només s'esmenten), solitud.

4.5 Antoni Vallmanya, *Debat entre Antoni Vallmanya e Joan Fogassot*, 1454-1458, RIALC 183.3, 183.3a.

Manuscrit: *Cançoner de l'Ateneu*, Barcelona, Ateneu Barcelonès 1 (Manid 1325, MCEM 723). **Edicions:** Valls i Taberner (1917), Auferil (2007). **Bibliografia:** Rubió i

Balaguer (1949: 438-439), Annicchiario (2003). **Sinopsi:** Una donzella planteja una demanda a Fogassot en tant que enamorat: hauria de prendre un marit vell i ric o un de jove i honrat, però pobre. Mentre que Fogassot defensa que contregui matrimoni amb el jove, Vallmanya, que parla en nom de la noia, pren partit pel pretendent de més edat. Com que el debat no es resol a favor de cap dels dos contrincants, sotmeten el cas al veredicte de Joan Boscà, designat per Vallmanya, i de Francí Bussot, per part de Fogassot. Un any després, la donzella reclama al rei de Navarra que el jurat decideixi, de manera que es delega la qüestió a Joan Bellafila. **Recursos:** Amor deshonest, debat, enamorats cèlebres (mestres d'amor), erudició retòrica, imatgeria sentimental, poesia, *questioni d'amore*, tençó, to autobiogràfic.

4.6 Bernat Hug de Rocabertí, *Glòria d'amor*, c. 1450-1467.

Manuscrits: París, Bibliothèque National de France Esp. 225 (Manid 1322); el *Jardinet d'orats* reporta el fragment del primer foli d'un *descriptum* de la Biblioteca de Catalunya (J) al final de les *Lamentacions* de Corella i també ho fa un manuscrit petrarquista de la biblioteca particular de Ramon d'Alòs Moner (f. 11^r) (Bassegoda 2011: 159). **Edicions:** Balzo (1893: IV, 5-62), Sanvisenti (1902: 257-267) edició parcial, Heaton (1916). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949: I, 433-436), Cambouliu (1858), Milà i Fontanals (1890: III), Pagès (1936b), Rubió i Balaguer (1949: I, 433-436), Coll i Julià (1953), Riquer (1964: III, 148-160), Marfany (2007 i 2008), Beltran (2000), Bassegoda (2011), Hauf (2011: II, 486). **Observacions:** Bassegoda (2011: 157-172) exposa les dues hipòtesis de datació de l'obra: a) 1450-1457, fonamentat en l'activitat literària de Rocabertí a la dècada dels cinquanta i en l'estudi de Marfany (2007), en el qual tracta l'ús que fa Vallmanya de la *Glòria d'amor* o b) posterior a 1467, data de defunció de Violant-Lluïsa de Mur, identificada per l'estudiós amb l'ànima turmentada del poema. Bassegoda (2011: 170 i 172) arriba a plantejar la possibilitat que hi hagués dues dates de redacció de l'obra, la primera, abans de 1457 i la segona, després de 1467, en què l'autor hi hauria afegit el darrer cant, en què apareix la dama. Pel que fa a la transmissió de l'obra, Bassegoda (2011: 19) explica que havia circulat amb la traducció catalana de *La belle dame sans merci*. Tot i que al manuscrit de París estan separades, no ho estan al *descriptum* de la Biblioteca de Catalunya. **Sinopsi:** L'enamorat es plany perquè la dama que estima no el correspon. Tot caminant, arriba a un indret idíl·lic, on el rep Coneixença, que el guia a través de l'infern i del paradís d'enamorats fins que coneix Cupido. El déu l'escolta i li fa a mans una sageta d'or

perquè acabi amb la resistència que oposa l'estimada. Abans de tornar, l'enamorat veu com condemnen una ànima, que s'ha identificat amb Violant-Lluïsa de Mur. **Recursos:** Al·legoria (Esperança, Enteniment, Raó, Coneixença, Pietat sens mesura, Deport d'alegre pensament, Esguard d'amorosa figura, Sospirs, Gràcia, Bellesa, Rialles Desdenyoses, Volers prenent d'amor aptesa), amor deshonest, amor no correspost, càstig, causes/efectes de l'amor, cort de Venus, crueltat de la dama, Cupido, enamorats cèlebres (entre els quals literats), erudició retòrica, expansió sentimental, fortuna, imatgeria sentimental, infern d'enamorats, judici d'amor, lloança de la dama, *locus amoenus*, matèria artúrica, mitologia, morir d'amor, mort per amor, narrador en primera persona, narrativa en vers amb poesia lírica, nit, paradís d'enamorats, patiment, personatge de Macías, personatge de Petrarca, poesia, somni, teorització sobre l'amor, veredicta favorable a l'enamorat, visió. **Públic/intenció:** «Vosaltres joves, en la memoria dels quals Amor continuament habita [...] en ohyr mos pensaments no siau tarts». «Rocabertí's appeal to young men and young women to read this poem is perhaps an imitation of a similar appeal made by Boccaccio in the introduction of his *Filocolo*» (Heaton 1916: 102). «Al tractar-se de les paraules que inicien el pròleg adreçades adreçades als joves en una mostra clara dels perills de l'amor, que es presenta agradable com un jardí, però que amaga perills espinosos, és normal que el copista del *Jardinet d'orats* l'inclogués com el colofó d'una prosa de Corella que narra les lamentacions de Mirra, Narcís, Píram i Tisbe, i Biblis. D'aquesta manera el compilador del cançoner exhortava la gent més inclinada en els perills de l'amor a través d'un text que devia haver recollit de manera independent i que va atribuir a Corella segons les seves necessitats [...]. Però cal tenir en compte que el pròleg rocabertinià continua amb un discurs carregat de dissertacions erudites sobre què és l'amor i com afecta els joves, en la línia del discurs amorós de la lírica postausiasmàrica» (Bassegoda 2011: 160).

4.7 *Francesc Carrós Pardo de la Casta, *Consuelo de amor*, entre 1473-1478. En castellà.

Impressions: València, *Cancionero general* d'Hernando del Castillo, 1511 (Manid 4146) (facsimil d'Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, 1958). **Edicions:** Reyes-Tudela (1987). **Bibliografia:** Post (1915: 275), Farinelli (1922), Menéndez Pelayo (1944: III), Riquer (1962-1967), Ganges (1988-1989), Recio (2000a). **Sinopsi:** El protagonista veu passar una processó d'homes que es planyen del patiment que sofreixen i els en demana la causa. Són enamorats maltractats per Amor. Al seu torn, li pregunten per la pròpia

experiència i el protagonista els aconsella que defugin la passió amorosa i segueixin la virtut. Els enamorats abandonen el camí de l'amor. **Recursos:** Al·legoria (Amor), alliberament, amor deshonest, amor diví, causes/efectes de l'amor, imatgeria sentimental, morir d'amor, narrador en primera persona, patiment, poesia, solitud, teorització sobre l'amor.

4.8 *Francesc Moner, *Sepultura de amor*, 1485-1490. En castellà.

Manuscrits: Ciutat del Vaticà, Biblioteca Vaticana, Vaticanus Latinus 4802 (Manid 2179). **Impressions:** Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Cocozzella (1991: II). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949), Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Cocozzella (1970), Molas (1999), Annicchiarico (2003). **Sinopsi:** Diverses entitats personificades recullen el cos de l'enamorat, que ha mort a causa de la crueltat de l'estimada i celebren una missa per condemnar-la. **Recursos:** Al·legoria (Gentilesa, Compassió, Experiència, Costum, Veritat), crueltat de la dama, misogínia, mort per amor, poesia, sepultura d'amor, teorització sobre l'amor, venjança.

4.9 *Francesc Moner, *Obra en metro*, c. 1489-1490. En castellà.

Impressions: Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Cocozzella (1991: II). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949), Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Cocozzella (1970), Molas (1999), Annicchiarico (2003). **Sinopsi:** L'enamorat invoca la Raó perquè governi les passions, però finalment s'adona que només pot resoldre el conflicte interior fent un bon ús del lliure albir, de

manera que demana ajut a Déu per desprendre's de les debilitats de la pròpia Voluntat.

Recursos: Al·legoria (Voluntat, Raó, Amor), amor diví, crueltat de la dama, debat intern, Fortuna, narrador en primera persona, poesia, teorització sobre l'amor.

4.10 Francesc Moner, *Bendir de dones*, c. 1490-1491.

Impressions: Barcelona, Carles Amorós, compilada per Miquel Berenguer de Barutell, 1528 (Manid 4235): Londres, British Library C.63.I.7; Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1-VI-10 (Manid 2180); Nova York, Hispanic Society of America HC380/963; Madrid, Biblioteca Nacional de España R/6403 (Manid 4235) (amb facsímil d'Antonio Pérez Gómez, Madrid, 1951). Impressió de Joaquín Manuel de Moner, *Obras en prosa y verso, castellano y catalan. Escritas en época de D. Juan II de Aragón*, Fonz, Cervuna, 1871. **Edicions:** Coccozella (1970). **Bibliografia:** Rubió i Balaguer (1949), Riquer (1964: III, 205-212 i 253), Coccozella (2010), Molas (1999), Annicchiarico (2003). **Sinopsi:** L'enamorat camina cap la plaça del Rei, quan sent una gran cridòria. S'hi acosta i veu diverses entitats personificades (Enveja, Traïció, Vergonya...), que de seguida el reben i el festegen. Tot i que actua mogut per l'amor honest, només pateix els efectes negatius de l'amor, representats per les al·legories corresponents. Aleshores, és acusat de falsedat en l'amor davant de la Fama. Desconsolat, veu arribar la Raó, que reconeix la seua innocència, no sense reprendre'l per no haver acceptat el seu consell i haver estat seduït per l'amor i les dones, a les quals blasmen Raó i Veritat. Aquestes entitats guareixen el protagonista de la ferida amorosa. A l'alba, apareix Cautela, que li aconsella que abandoni el servei amorós i que es vengui de les dones. Amb tot, el personatge no té intenció de seguir les indicacions de Cautela. Finalment, comença el nou dia i la visió desapareix. **Recursos:** Al·legoria (Enveja, Traïció, Vergonya, Pobresa, Amistat, Raó, Simular, Passió, Delit, Avinentesa, Honor, Cortesia, Seguretat, Opinió, Companyia, Cautela, Falsedat, Fama, Veritat, Menyspreu, Venus/Amor), amor honest, causes/efectes de l'amor, debat intern, Fortuna, imatgeria sentimental, judici d'amor, misogínia, morir d'amor, narrador en primera persona, nit, patiment, penitència, poesia, remeis d'amor, teorització sobre l'amor, to autobiogràfic, vassallatge amorós, venjança, visió.

3.1 LLISTAT DE RECURSOS I MATERIALS DEL CENS:

Absència 2.10, 2.25

Adulteri 1.5, 1.12, 2.24, 2.25

Al·legoria 1.2, 1.3, 1.5, 1.7, 1.10, 1.11, 2.2, 2.3, 2.4, 2.10, 2.14, 2.16, 2.17, 2.18, 2.19, 2.22, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.29, 2.30, 2.31, 2.32, 2.33, 2.34, 2.37, 2.39, 4.1, 4.2, 4.3, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9, 4.10

Alliberament (de la passió) 2.13, 2.28, 2.29, 2.30, 2.32, 2.36, 2.39, 4.7

Amor deshonest 2.1, 2.7, 2.16, 2.17, 2.19, 2.21, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.28, 2.29, 2.30, 2.32, 2.34, 2.36, 2.37, 2.38, 2.39, 4.3, 4.5, 4.6, 4.7

Amor diví 2.1, 2.20, 2.21, 2.30, 2.37, 2.38, 2.39, 4.7, 4.9

Amor honest 2.19, 2.21, 2.25, 2.26, 2.29, 2.33, 2.34, 2.39, 4.10

Amor no correspost 2.2, 2.4, 2.10, 2.12, 2.17, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.29, 2.33, 2.35, 2.36, 3.1, 4.1, 4.3, 4.5

Astres 2.15, 2.19, 2.21

Bes 2.2, 2.3, 2.23, 2.28, 4.2

Cartes d'amor 1.1, 1.3, 1.5, 1.6, 1.7, 1.11, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.8, 2.10, 2.11, 2.12, 2.13, 2.15, 2.16, 2.20, 2.22, 2.23, 2.25, 2.34, 2.35, 2.36, 4.2

Castedat 1.7, 2.2, 2.3

Càstig 1.3, 2.27, 2.32, 4.2, 4.6

Causes/efectes de l'amor 1.3, 1.4, 1.8, 1.12, 2.2, 2.3, 2.15, 2.17, 2.18, 2.19, 2.21, 2.22, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.30, 2.32, 2.34, 2.38, 2.39, 4.2, 4.5, 4.6, 4.7, 4.10

Cavalleria 1.5, 1.7, 1.11, 1.12, 2.2, 2.3, 2.13, 2.22, 2.25, 2.26, 2.39

Confident 1.5, 1.7, 1.11, 2.2, 2.3, 2.24, 2.27, 2.31, 2.38

Consells d'amor 1.3, 1.9, 2.20, 2.21

Continuïtat de l'amor 2.31, 2.33, 2.34, 4.1

Cort de Venus 1.3, 1.6, 1.10, 2.2, 2.3, 2.24, 2.29, 2.31, 2.32, 2.37, 4.6

Crueltat de la dama 1.6, 2.10, 2.12, 2.17, 2.29, 2.31, 2.33, 2.35, 2.36, 2.38, 3.1, 4.2, 4.3, 4.6, 4.8, 4.9

Cupido 1.6, 1.12, 2.2, 2.21, 2.23, 2.24, 2.25, 2.27, 2.29, 2.30, 2.31, 2.32, 4.6

Debat (disputa) 2.1, 2.14, 2.15, 2.16, 2.17, 2.18, 2.19, 2.20, 4.5

Debat intern (conflicte interior) 2.28, 2.29, 2.30, 2.31, 2.33, 2.34, 2.37, 2.38, 2.39, 4.1, 4.9, 4.10

Defensa de les dones 1.11, 2.1, 2.3, 2.26

Desengany 1.1, 1.2, 1.5, 1.6, 1.11, 2.16, 2.28, 2.29, 2.30, 2.31, 2.32

Desigualtat d'estament 1.7, 2.2, 2.3, 2.22, 4.2

Difunt-guia 1.6, 2.1, 2.31, 2.38

Enamorats cèlebres 1.5, 1.6, 1.10, 2.1, 2.2, 2.3, 2.6, 2.19, 2.23, 2.24, 2.25, 2.30, 2.31, 2.38, 4.3, 4.5, 4.6

Encontre 1.5, 1.7, 2.9, 2.13, 2.24, 2.27

Epitafi 2.3, 2.27, 2.32

Erudició retòrica 1.6, 1.7, 1.12, 2.2, 2.3, 2.4, 2.7, 2.10, 2.11, 2.12, 2.13, 2.14, 2.16, 2.17, 2.19, 2.20, 2.21, 2.22, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.28, 2.29, 2.30, 2.31, 2.32, 2.33, 2.34, 2.37, 2.38, 2.39, 4.4, 4.5, 4.6

Expansió sentimental 1.1, 1.2, 1.6, 1.7, 1.12, 2.2, 2.3, 2.19, 2.22, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.28, 2.30, 2.32, 2.33, 2.35, 2.38, 4.1, 4.4, 4.6

Final feliç 1.7, 2.2, 2.22

Fortuna 1.6, 1.8, 1.10, 1.11, 2.2, 2.3, 2.5, 2.6, 2.7, 2.10, 2.14, 2.19, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.28, 2.30, 2.35, 2.37, 2.38, 3.1, 4.3, 4.6, 4.9, 4.10

Fugida dels enamorats 1.7

Gelosia 1.8, 1.12, 2.2, 2.13, 2.22, 2.25, 2.26, 2.32

Història dins de la història 2.24, 2.25, 2.32, 4.2

Honor 1.11, 2.5, 2.6, 2.13, 2.21, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.34, 2.38, 2.39, 4.2, 4.3

Imatgeria sentimental 1.1, 1.2, 1.5, 1.6, 1.7, 1.8, 1.11, 1.12, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.11, 2.12, 2.13, 2.15, 2.17, 2.18, 2.20, 2.21, 2.22, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.28, 2.29, 2.30, 2.33, 2.38, 4.2, 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.10

Infern d'enamorats 1.3, 4.2, 4.4, 4.6

Infidelitat de l'estimada 2.7, 2.28, 2.32

Infidelitat de l'estimat 1.5, 2.13, 2.26

Intervenció d'un sant 2.39

Judici (d'amor) 1.4, 2.2, 2.3, 2.29, 2.30, 2.31, 2.32, 4.3, 4.6, 4.10

Lausengiers 2.14, 2.22, 2.25

Lloança de la dama 2.4, 2.5, 2.6, 2.10, 2.13, 2.26, 2.34, 2.38, 4.2, 4.6

Locus amoenus 2.24, 2.29, 2.32, 3.1, 4.1, 4.2, 4.6

Maldients 2.31, 2.38, 4.3

Manaments d'amor 1.3, 2.15

Martiri d'amor 1.11, 4.2

Matèria artúrica 1.12, 2.3, 4.6

Matrimoni 1.7, 2.2, 2.25, 2.29

Misogínia 1.6, 1.8, 1.11, 2.1, 2.3, 2.21, 2.25, 2.26, 2.31, 2.32, 2.38, 4.3, 4.8, 4.10

Mitjancer 2.2, 2.3, 2.13, 2.22, 2.23, 2.27, 2.32

Mitologia 1.1, 1.2, 1.5, 2.1, 2.2, 2.6, 2.21, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.30, 2.32, 4.6

Morir d'amor (recurs retòric) 1.5, 1.6, 1.8, 1.10, 1.12, 2.4, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12, 2.14, 2.22, 2.23, 2.27, 2.28, 2.35, 2.38, 4.2, 4.3, 4.4, 4.6, 4.7, 4.10

Mort per amor (màrtir) 1.11, 2.1, 2.2, 2.3, 2.6, 2.24, 2.27, 2.38, 3.1, 4.2, 4.6, 4.8

Narrador en primera persona 1.1, 1.5, 1.6, 1.10, 2.1, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12, 2.23, 2.24, 2.25, 2.26, 2.28, 2.29, 2.30, 2.31, 2.33, 2.34, 2.35, 2.36, 2.37, 2.38, 2.39, 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.6, 4.7, 4.9, 4.10

Narrador en tercera persona 1.7, 1.12, 2.2, 2.3, 2.22, 2.27

Narrador-testimoni 1.11, 2.32, 3.1

Nit 1.6, 2.25, 2.30, 2.31, 2.37, 2.38, 4.4, 4.6, 4.10

Orde d'amor 1.3, 2.29

Paradís d'enamorats 4.6

Pare cruel 1.7, 1.11, 2.2, 2.24, 2.27

Parlament (tertúlia) 2.25, 4.3

Patiment 1.5, 1.6, 1.9, 1.10, 1.11, 1.12, 2.1, 2.2, 2.4, 2.6, 2.9, 2.12, 2.23, 2.24, 2.25, 2.27, 2.28, 2.29, 2.30, 2.31, 2.32, 2.33, 2.35, 2.36, 2.38, 3.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.6, 4.7, 4.10

Penitència 1.6, 2.24, 2.25, 2.28, 2.30, 2.37, 2.38, 4.10

Penyora 1.7, 1.12, 2.2, 2.3, 2.13, 2.22, 2.27

Personatge de Macías 4.6

Personatge de Petrarca 2.31, 4.6

Personatge d'Oliver 2.30, 2.38

Poesia 1.10, 2.1, 2.2, 2.5, 2.7, 2.8, 2.9, 2.10, 2.13, 2.14, 2.16, 2.17, 2.18, 2.21, 2.22, 2.27, 2.28, 2.32, 2.33, 2.35, 3.1, 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9, 4.10

Presó (d'amor) 1.7, 1.11, 2.28

Questioni d'amore 1.4, 2.3, 2.12, 2.14, 2.17, 2.19, 2.20, 2.21, 4.5

Reclusió al convent 2.2, 2.3

Relació infeliç 1.1, 1.2, 1.5, 1.6, 1.8, 1.11, 1.12, 2.24, 2.25, 2.26, 4.2

Remeis d'amor 1.6, 1.8, 2.1, 2.7, 2.19, 2.38, 4.10

Requesta d'amor 2.6, 2.9, 2.34, 4.2

Rival amorós 1.5, 1.6, 1.7, 1.11, 1.12, 2.2, 2.3, 2.13, 2.27, 2.32

Santedat 2.3

Senyal 2.4

Separació dels enamorats 1.5, 1.7, 1.12, 2.2, 2.3, 2.22

Sepultura d'amor 4.8

Sermó 2.21

Solitud 2.24, 2.30, 2.37, 2.38, 3.1, 4.1, 4.4, 4.7

Somni 1.3, 1.6, 1.7, 1.10, 2.1, 2.2, 2.3, 2.23, 2.31, 4.3, 4.6

Tençó 4.5

Teorització sobre l'amor 1.3, 1.4, 1.6, 1.7, 1.10, 2.2, 2.3, 2.7, 2.12, 2.14, 2.15, 2.16, 2.18, 2.19, 2.20, 2.21, 2.22, 2.24, 2.29, 2.32, 2.37, 2.38, 2.39, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9, 4.10

To autobiogràfic 2.1, 2.29, 2.30, 2.31, 2.32, 2.33, 2.34, 2.35, 2.36, 2.37, 2.38, 4.1, 4.3, 4.5

Vassallatge amorós 1.7, 1.8, 2.2, 2.3, 2.5, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12, 2.22, 2.28, 2.29, 2.31, 2.35, 2.36, 2.38, 3.1, 4.2, 4.10

Venjança 2.25, 2.26, 4.8, 4.10

Veredicte favorable a l'enamorat 2.29, 2.30, 2.31, 4.6

Viatge oriental 1.7, 2.2, 2.3

Visió 1.11, 2.30, 2.32, 2.37, 2.38, 4.6, 4.10

4. INTRODUCCIÓ A LA *REQUESTA* I LA *FAULA DE DIANA* DE FRANCESC ALEGRE

4.1 JUSTIFICACIÓ DE LA TRIA

L'anàlisi del cens de les obres de ficció sentimental catalana, posa de relleu la recepció crítica desigual dels textos originals que formen part del corpus. La primera constatació és que les obres que compten amb un gruix bibliogràfic més important, el *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, no són plenament representatives d'aquesta moda literària (vegeu el capítol 3). L'extensió, la diversitat dels materials utilitzats i la complexitat en el desenvolupament de la trama de les dues novel·les cavalleresques —juntament amb la circulació i la recepció àmplies del *Tirant lo Blanc*— ajuden a explicar l'èxit crític que han acabat assolint. En canvi, les obres que constitueixen el nucli del corpus (les també anomenades «novel·letes sentimentals»), han rebut, en general, poca atenció per part dels estudiosos de la literatura. N'és una excepció el cas de Joan Roís de Corella, reivindicat per Carbonell (1973).

A diferència dels textos de Corella, doncs, la resta d'obres que figuren al cens, sobretot les anònimes —principalment, cartes entre enamorats—, han estat objecte de poques publicacions. Quant als escrits dels quals coneixem l'autoria, no es pot generalitzar. Pere Torroella, Romeu Lull, Francesc Carrós Pardo de la Casta i Francesc Moner, disposen almenys d'una edició completa de les seues obres i se'ls han dedicat estudis que tenen en compte la seua producció en prosa i en vers, en català i en castellà; actualment, l'intercanvi epistolar de Pere Pou (*Deseiximents contra Fals Amor*) és objecte de dues investigacions, a càrrec d'Anton Maria Espadaler i de Sadurní Martí; les cartes de Bernat Fenollar també han estat editades repetidament i l'única obra de tema sentimental de Pere Joan Ferrer (*Pensament*) s'ha publicat en dues ocasions en antologies (Miquel i Planas 1908-1916: III i Pacheco 1970), tot i que continua pendent un estudi que n'analitzi els materials i la posició en relació amb la resta del corpus. Així mateix, caldria esbrinar quin va ser el grau d'intervenció de Miquel Berenguer de Barutell en la presentació de la vida i també en l'obra de Francesc Moner tal com es va imprimir l'any 1528 a Barcelona (contingut, llengua) i establir les relacions textuais entre aquest imprès i el manuscrit del la Biblioteca Vaticana (fi s. XV-inici s. XVI), com apunten Martines (2000) i Badia (2013: III).

Però la mancança més evident és l'absència d'una edició i d'un estudi complet de l'obra de Francesc Alegre, que té una presència notòria al cens de la ficció

sentimental catalana. A més de traduir *La primera guerra púnica* (1472) —editada i estudiada per Bescós (2010)— i les *Transformacions* d'Ovidi (1472-1482, impresa el 1494) —encara inèdita en bona part—, Alegre escriu cinc obres de tema amorós: el *Raonament fingit entre Francesc Alegre i Esperança tramès per ell a una dama* (1472-1486), la *Requesta d'amor recitant una altercació entre la Voluntat i la Raó* (1472-1486), el *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés de una qüestió enamorada* (ca. 1475), el *Sermó d'amor* (1472-1479) i la *Faula de Neptuno i Diana* (1482-1486) i tres obres originals més de tema religiós: la *Passió de Jesucrist* (1488), la *Vida de Nostra dona* i la *Vida de Sant Josafat* (1494), les dues darreres no conservades.

L'elaboració del cens de la ficció sentimental catalana, no només afavoreix la localització de les edicions dels textos amorosos d'Alegre —que no circulen junts des del manuscrit del *Jardinet d'orats* i que demanen un estudi de conjunt que amplii les consideracions de Torró (1994)—; sinó que, a més, ens ha permès detectar una llacuna important en el tractament filològic i bibliogràfic de l'autor. Si bé el *Somni* ha obtingut una certa atenció de la crítica, la resta de textos d'Alegre són poc o gens coneguts: és el cas de les obres més breus, el *Raonament* i la *Requesta*, que només es descriuen als manuals de la literatura de Rubió i Balaguer (1949: I, 405) i de Riquer (1964: III, 249), de manera que demanen un aprofundiment i una actualització. De fet, la *Requesta* encara resta inèdita. Potser l'oblit es deu al fet que el text podria haver estat copiat només parcialment per Narcís Gual al manuscrit del *Jardinet d'orats*. El *Sermó d'amor* també es beneficiaria d'una revisió, tot i que Torró (1994) i Bescós (2010 i en premsa) n'han treballat les fonts i l'estructura després de la publicació inicial de Cátedra (1989), que el relacionava amb el naturalisme de l'entorn universitari de Salamanca. Finalment, la *Faula de Diana*, que no va ser atribuïda a Francesc Alegre fins que es publicà l'article de Torró (1994), presenta una trama com a mínim tan elaborada com la del *Somni*. En efecte, malgrat que la ficció sentimental catalana es caracteritza per un avançament minse o gairebé nul de l'acció (vegeu 2.2), ambdues obres, juntament amb la *Tragèdia de Caldesa* de Corella, destaquen per la progressió del relat i la integració de materials de procedència diversa. Amb tot, encara és hora que es comenti la *Faula de Diana* amb deteniment i es reivindiqui el valor literari d'una obra que no ofereix la reelaboració d'un mite clàssic, sinó que en crea un de nou, com fan autors com Boccaccio al *Filocolo* i Rodríguez del Padrón al *Bursario* i al *Triunfo de las donas*.

Per això, amb la finalitat de suplir les necessitats més immediates que es deriven de la valoració de l'estat del corpus amb el qual treballam, oferim una edició crítica i

anotada de la *Requesta* i la *Faula de Diana* de Francesc Alegre, que han estat clarament menystingudes. Alhora, aquesta mostra textual ens serveix per il·lustrar les diferències en l'elaboració de la història entre dos textos representatius de la ficció sentimental — una narració mitològica i un debat al·legòric, respectivament— i la versió catalana del *París e Viana*, que no respon a les característiques de la moda literària encara que reporti una aventura amorosa (vegeu l'apèndix). A banda d'això, s'acompanya el text de la *Faula de Diana* d'una edició fragmentària i funcional dels passatges de les *Transformacions* que Alegre pogué tenir en compte a l'hora d'escriure-la, com Torró (1994) ja va fer a propòsit del mite d'Aglauros. La selecció dels episodis ha estat exhaustiva, de manera que no tots responen necessàriament a una utilització significativa per part de l'autor a la seua obra original, però sí que han donat resultats sorprenents i fins i tot permeten explicar com es podria haver produït la gènesi de la *Faula de Diana*.

Per tant, tot i que establirem les relacions pertinents entre les diferents composicions d'Alegre, no tenim, en cap cas, la voluntat de presentar un estudi centrat en l'obra d'un sol autor. De manera que remetrem a la bibliografia existent pel que fa a la vida de l'autor sense aportar-ne nova informació d'arxiu ni tampoc no ens detindrem en l'examen de les fonts de la traducció i la transmissió de les *Transformacions* perquè s'escapa de l'ambició d'aquesta tesi.

4.2. TRANSMISSIÓ DELS TEXTOS I EDICIONS MODERNES

Com s'ha dit anteriorment, el *Jardinet d'orats* (Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 151), acabat de copiar el 1486 per Narcís Gual, és l'únic testimoni que ens ha pervingut de la *Requesta* i la *Faula de Diana*.⁴⁵

Pel que fa a la circulació posterior de les obres, no coneixem cap edició de la *Requesta* i els pocs estudis on s'esmenta (Rubió i Balaguer 1949: I, 405; Riquer 1964: III, 249, Quer 1988: 26 i Bescós 2010: 36) en fan una valoració força negativa. La *Faula de Diana* ha tingut més bona acollida. Miquel i Planas va tenir cura de la primera edició crítica de l'obra l'any 1911 i encara s'ha tornat a editar en un parell d'ocasions amb la grafia modernitzada. Pacheco (1970) la recull juntament amb altres textos

⁴⁵ Actualment, disposem de descripcions detallades del còdex, esmentat per primera vegada a la bibliografia per Torres i Amat (1836) i Villanueva (1851). Vegeu Briz (1868), Torró (1992, 1996b i en premsa) i Martos (2005a). Per a l'estudi de l'*usus scribendi* del copista vegeu, també, Martos (2001a: 72-87).

sentimentals entre els quals es troben el *Somni* i el *Raonament* del mateix autor i, uns anys després, es torna a publicar (Pacheco, Bover i Gallofré 1982).

4.3 NOTA BIOGRÀFICA

Les investigacions sobre la figura de l'autor han hagut de salvar la confusió provocada pel fet que Francesc Alegre aparegués documentat dos cops, l'un com a «mercader» i l'altre com a «ciudadà», durant els regnats de Joan II i de Ferran II (Vicens Vives 1936-1937 i 1952). Coll i Julià (1974-1979) provà que, tot i que Rubió i Balaguer (1949) havia interpretat que es tractava d'una sola persona, de fet els dos noms corresponien a individus de generacions diferents d'una mateixa família. Fou el pare qui exercí de mercader amb negocis importants a Barcelona, Palerm i Mallorca, mentre que el fill formava part de l'estament dels ciutadans honrats i vivia de rendes; a ell li devem tota la producció literària atribuïda a Francesc Alegre (Torró 1994).⁴⁶

Francesc Alegre, fill del mercader homònim i de Beatriu de Llobera, degué néixer cap al 1450 i visqué a Barcelona fins que, a l'edat de dotze anys, la seua família s'hauria instal·lat a Palerm. Bescós (2010: 13) documenta que el seu pare habitava a la ciutat l'any 1461 i explica que la guerra civil catalana (1462-1472) podria haver limitat els desplaçaments comercials dels Alegre. Torró (1994: 227-228) indica que durant el període de joventut a Palerm, l'autor estudià amb el professor de grec Iacobo della Mirabella, que aleshores ensenyava a Sicília, i adquirí un bon domini del llatí. És més, l'estudiós defensa que Francesc Alegre hauria pogut començar la traducció de les *Transformacions* d'Ovidi sota el mestratge de Mirabella, abans de 1472, tot i que no l'enllestí fins al 1482 i encara en faria una revisió posterior el 1494, any de la impressió de l'obra. De forma alternativa, Moncunill (en premsa) es pregunta si no podria haver-ne estat deixeble al Principat, on, segons la documentació trobada per Torró (1994), Mirabella va exercir a la dècada dels seixanta. En tot cas, sembla que l'estada d'Alegre a Palerm no devia allargar-se més enllà de 1467, quan, en plena guerra, el pare és elegit conseller de Barcelona (Torró 1994: 240).

En aquell moment, després d'un acostament inicial a la causa reial, el mercader es mostra favorable a l'oligarquia de la ciutat i manté relacions amb els Vilatorra, que

⁴⁶ Bescós (2010: 4-27) recull la informació bibliogràfica que s'ha generat sobre la vida de la família Alegre i hi exposa els resultats de la recerca documental que ha dut a terme sobre la qüestió. Nosaltres només oferim una síntesi de les dades més rellevants del literat, fonamentalment a partir de Torró (1994) i Bescós (2010).

s'oposaven a Joan II i amb els quals s'emparentaren a través del casament de sa filla, Violant, amb Antoni de Vilatorrada. Bescós (2010: 17) situa l'enllaç el 1472 i addueix que la traducció de Francesc Alegre de *La primera guerra púnica* (1472), destinada al cunyat, hauria pogut ser un regal de noces. Es tracta de la primera de les obres d'Alegre, finalitzada durant el setge de Barcelona, tot i que Bescós adverteix que, malgrat que la hipòtesi més probable seria que l'autor hagués estat al costat de son pare durant el conflicte, no es pot verificar. Sigui com sigui, en acabar la guerra, Francesc Alegre ha tornat a Barcelona.

Els Alegre no s'havien significat gaire durant l'episodi bèl·lic i, després de la Capitulació de Pedralbes, és probable que haguessin passat a donar suport a les famílies del bàndol monàrquic, com els Santcliment. En efecte, l'any 1477 el nostre escriptor contreu matrimoni amb Isabel de Santcliment i Capell, amb la qual tindrà tres fills: Berenguer —mort de forma prematura entre 1502 i 1504—, Jerònima i Anna. L'actitud i el posicionament de la família Alegre els val la confiança del rei. D'aquesta manera, els anys posteriors a la guerra, els negocis del pare agafen encara més vigor, el mercader ocupa diversos càrrecs públics i segueix exercint fins a la dècada dels noranta, pocs anys abans de morir. Per la seua banda, Francesc Alegre de Llobera, ciutadà honrat, pertany al govern local des del final de la guerra. El 1481 consta per primera vegada com a membre del Consell de Barcelona per a l'estament ciutadà i de 1482 al final de dècada és cònsol a Palerm.⁴⁷

Per tant, com assenyala Rodríguez Risquete (2011: I, 73), si suposem que la correspondència sobre la figura d'honor entre Francesc Alegre, Romeu Llull i Pere Torroella —autors tots tres de ficció sentimental— no tingué lloc a distància, sinó quan els interlocutors eren a Barcelona, només es pot datar entre 1479, quan Llull torna de Nàpols i 1482, quan Alegre marxa a Palerm. Cal recordar que la datació de la còpia del *Jardinet d'orats*, que transmet el debat, és de 1486. Aleshores Narcís Gual era escrivent amb el notari Bartomeu Costa, a la bossa d'un dels manuals del qual es conserva una carta autògrafa de 1495 que podria haver estat escrita per Francesc Alegre als consellers de la ciutat de Barcelona (Torró: en premsa). Com indica Torró, entre els documents de la notaria de Costa que devia transcriure Narcís Gual, n'hi ha un de Pere Joan Ferrer, que, per tant, segurament tenia contacte amb l'escrivent. L'estudiós també suggereix un vincle entre el copista i la família Llull, atès que Gual va ocupar el càrrec de notari

⁴⁷ Torró (1994: 239-241).

públic i de domer menor de la parròquia de Sant Pere de Vilamajor, de la qual Romeu Llull era senyor alodial.⁴⁸

La relació que Alegre pogué tenir amb els altres literats de l'entorn de Barcelona, tots ells autors de peces de ficció sentimental, facilita l'establiment de paral·lelismes entre les seues obres. Rodríguez Risquete (2011: 73) destaca l'educació de l'autor, Torroella i Llull en la tradició cortesana:

Les seves trobades eren una prolongació domèstica d'aquella tradició, que als anys setanta representaven a Barcelona Miquel Estela, Joan Francesc Boscà i els poetes del *Jardinet d'orats*, poetes que havien assimilat el llegat marquià i n'havien consumat la fusió amb el petrarquisme.

De fet, tot reivindicant Torroella com a mestre d'amor, Rodríguez Risquete (2011: 83) explica la influència que tingué en autors com Francesc Alegre, Romeu Llull, l'autor català anònim de la *Triste deleitació* i potser Francesc Carrós Pardo de la Casta.

El *Debat sobre la figura d'honor* encara formaria part de la primera etapa de producció de Francesc Alegre, que abraçaria des dels anys setanta fins a la dècada dels vuitanta (1472-1482); en la qual, a més de les traduccions, escriu les cinc obres de ficció sentimental. Precisament el primer document que trobem del seu retorn a Barcelona després de la feina al consolat, té a veure amb la seua activitat literària: es tracta del contracte d'Alegre amb el llibreter Pere Miquel per imprimir mil còpies de la traducció de les *Transformacions* —segurament revisada abans de la publicació de 1494— i els textos religiosos, que constitueixen la segona i última etapa de creació de l'autor, lligada a la impremta (1493-1495).⁴⁹

Alegre degué passar la darrera dècada llarga de la seua vida a Barcelona, on formava part del cercle de Deztorrent (Vicens Vives 1936-1937: II, 299). Durant aquells anys, participà en la defensa de causes civils i, tot preveient la concessió reial de 1510, preparà el propi ascens a la petita noblesa, que finalment no es va arribar a produir. Torró (1994: 224) en situa la mort entre 1504 i 1511, entre els 58 i els 61 anys.

⁴⁸ Agraeixo a Jaume Torró que em deixés consultar el seu treball i que m'instruís en el funcionament de la recerca en arxius. En una visita a l'Arxiu Diocesà de Barcelona que va tenir lloc durant el mes de febrer de 2013, Torró m'indicà una font de materials que encara no han estat estudiats i que conté documentació que permet relacionar Narcís Gual amb la família Llull al voltant dels anys setanta, quan Romeu Llull encara era a Nàpols. Espero poder seguir-ne indicacions i aprofundir-hi en un futur proper.

⁴⁹ Torró (1994: 226).

4.4 ARGUMENT DE LA *REQUESTA*

La *Requesta* de Francesc Alegre és un debat al·legòric entre la Voluntat i la Raó del protagonista sobre l'honestetat de l'amor que sent per una dama de la qual lloa les virtuts.

4.5 ANÀLISI

Malgrat el títol de l'obra, el text, tal com l'ha transmès el *Jardinet d'orats*, no conté cap requesta d'amor. Si, com podria fer pensar la presència d'una darrera línia cancel·lada al final de la composició, es tracta d'una peça incompleta, segurament es clouria amb la demanda que la rúbrica anuncia. Efectivament, l'obra comença amb la veu del protagonista que s'adreça a la dama de la qual s'ha enamorat per fer-li conèixer el conflicte interior que el domina. A continuació, cedeix la paraula a la Raó, que inicia un debat amb la Voluntat perquè vol dur a terme una empresa perillosa sense ser consultada. Ambdues facultats, partidàries de posicions contràries al debat amorós — frenar els desitjos suscitats per la passió amorosa en el cas de la Raó; entregar-s'hi, la Voluntat— coincideixen a elogiar les virtuts de l'estimada, que mai no aprovaria una relació deshonest.

D'aquesta manera, el diàleg compleix dos objectius: d'una banda, amplia la lloança de la dama i de l'altra, l'assegura de la naturalesa virtuosa de l'amor del protagonista a través de la ficció al·legòrica. De fet, les afirmacions de Voluntat són molt similars a les d'Esperança al *Raonament* (vegeu la nota 3 de l'edició de la *Requesta*), que també s'adreça a una dama. No hem d'oblidar que és precisament aquest personatge qui explica a un protagonista en una fase més avançada de la passió amorosa —se situaria entre l'amor incipient i favorable del personatge de la *Requesta* i el desengany i comiat definitiu de la *Faula de Diana*— que si les dames tenen por de correspondre els pretendents és perquè temen ser defraudades: «tan sovint se troben les dones enganades, que no és meravella si en satisfer se aturen acord y les més per sos duptes se troben detengudes, tals que a poch lo desigat consenten» (*Jardinet d'orats*, f. 245r).

Inclouria, per tant, tant la *captatio benevolentiae* de la senyora, de la qual es descriuen les qualitats excepcionals —encara que un mal funcionament de la *virtus estimativa* provocat per l'afecció amorosa pugui propiciar que se sobrevalorin, vegeu-ne la nota 1 al text editat— com l'exposició del grau d'enamorament de la veu narrativa, exactament igual que la *Letre de amor de mossèn Xerabià a dona Brianda*, una requesta

d'amor en forma de carta. A diferència d'aquest text, Alegre no indica el mitjà pel qual formularia la petició amorosa, en conseqüència, no està sotmès a respectar les *ars dictaminis* com ocorreria en una carta, fet que li permet tenir una major llibertat creativa. De totes maneres, tot i que la *Requesta* prescindeix de la *salutatio* inicial, caldria suposar que la versió íntegra del text acabaria amb la *petitio* i, potser, amb una cloenda breu del text.

Si, efectivament, l'obra fou redactada com una requesta d'amor, la vencedora del debat només pot ser Voluntat, defensora dels sentiments del protagonista i de l'honestedat de les seues intencions, perquè altrament el missatge de l'enamorat no seria mereixedor de resposta per part d'una dama com la que s'ha descrit. De fet, tot i que el text que ens ha pervingut només reporta una intervenció de cada personatge, és possible que el diàleg no anés més enllà: Voluntat s'ha defensat de les acusacions de Raó i persisteix en el seu afany amorós, lliure de pensaments pecaminosos; el conflicte principal, de caire moral, queda solucionat i els dubtes que l'estimada pogués tenir sobre el seu servidor haurien estat dissipats. És més, aquest és l'únic obstacle que separa el protagonista del *Raonament* de la seua senyora, que no el corresponia i la conversa, tensa, amb Esperança té la finalitat de persuadir-la que el seu amor és virtuós. Alegre no s'hi estén amb les contrarèpliques. La proximitat entre les dues obres no només es fa evident des del punt de vista formal —el diàleg al·legòric, la brevetat atribuïble a les peces, l'escàs desenvolupament de la trama—, sinó també ideològic, a causa de la posició que defensen els personatges i, especialment, la que promulga l'autor. No hi ha una renúncia de l'amor, negatiu sense pal·liatius, com es desprèn de la *Faula de Diana* i com permet entendre una determinada lectura del *Somni*; ben al contrari, l'amor virtuós, honest, sembla possible. Cal recordar, però, que aquestes obres situen l'enamorat als primers estadis de la passió amorosa i que tampoc no parlen, doncs, d'un amor correspost que arriba a bon port, com sí que és el cas del *París e Viana* i el *Curial e Güelfa*, que culminen en matrimoni.

Després del torn de paraula de Voluntat, devia tornar a reprendre el parlament l'enamorat, que formularia la petició a la dama. Les darreres línies del text conservat, en què s'equiparen el mèrit de la virtut de l'estimada i el de l'enamorat, que sap valorar-la i vol ser-ne digne, són les que interessaren més el copista, que les va marcar amb una manícula. Narcís Gual ens mostra com devia llegir els textos un lector del moment (Torró, en premsa). Sigui perquè foren els arguments morals del debat el que l'havien empès a transcriure el text, sigui perquè no l'acabà d'entendre —hi ha problemes

textuals que dificulten la identificació de Raó com a primer interlocutor del diàleg, que es confon amb el narrador— o per qüestions que desconeixem, el text restaria inacabat. De totes maneres, el fragment transmès manté autonomia quant al sentit i centra l'atenció en el tractament de l'al·legoria.

La personificació al·legòrica de passions, vicis, virtuts i facultats de l'ànima que interactuen entre ells o, de forma més general, amb l'enamorat, és un recurs característic de la ficció sentimental que pot constituir per si sol la història, com en el cas de la *Requesta*, o ser-ne un element més, com a la *Cárcel de amor*. Rodríguez Risquete (2005: 1383) explica que, en concret, els debats entre Raó i Voluntat que figuren a la *Requesta* i a la *Triste deleitació* són deutors de la tradició de les disputes cortesanes. El corpus català en prosa inclou obres d'altres autors amb una presència notable de l'al·legoria, com el *Despropriament* de Romeu Lull —on hi ha un avançament de l'acció, detall en la descripció de l'entorn, la posada en escena d'un procés judicial i la caracterització d'un protagonista madur i desenganyat de la passió amorosa que contrasten amb l'argument de la *Requesta*—, la *Regoneixença* de Francesc Carrós Pardo de la Casta —que malgrat tenir lloc a la ment del protagonista, també desenvolupa un procés judicial d'una certa complexitat, que guanya Raó, atès que el personatge principal manifesta el desig d'allunyar-se de l'amor profà i, a més, s'hi introdueix l'amor a Déu, decididament superior a tota la resta—i *La noche* de Francesc Moner —amb una elaboració important de contingut filosòfic i místic, que Cocozzella (2010) tracta amb deteniment, i cura en la presentació de l'escenari on es produeix la visió, aspectes que l'allunyen de la senzillesa de la *Requesta*—.

Encara que l'acció és interna, ja que evolucionen els sentiments i la consciència de l'enamorat sobre la pròpia actuació, a les obres esmentades hi ha una progressió de la trama —a vegades fins i tot ambientada en un espai fantàstic—. Al *Despropriament*, el protagonista narra el procés amorós des de la gènesi de la passió fins que decideix renunciar-hi a favor d'amor conjugal uns anys més tard; a la *Regoneixença*, reflexiona sobre la pròpia actitud envers l'amor per acabar alliberant-se'n i a *La noche*, el moviment continu d'ascensió de l'enamorat en l'escala al·legòrica que representa l'apetit sensitiu culmina en la caiguda moral del personatge. Fins i tot al text en vers de Moner titulat *Obra en metro*, en el qual Voluntat, desesperada per la crueltat de la dama, demana ajut a Raó, hi ha una progressió clara del pensament de l'enamorat, que finalment tria canviar de forma de vida amb l'ajut de Déu. En canvi, a la *Requesta*, tot i que el triomf de Voluntat i, per tant, el missatge de perseverança en l'amor (virtuós) és

evident, no hi ha un avançament rellevant de l'acció, sinó que més aviat se cerca persuadir l'interlocutor de la ficció —la dama, i potser també els lectors— de la possibilitat d'estimar de forma honesta mitjançant l'argumentació. Així, *Voluntat* s'assimila a la figura dels participants dels debats epistolars —sobre honor, desconeixença, fals amor, grat, interès—, que al capdavant defensaven diferents concepcions sobre la passió amorosa en front d'un o diversos contrincants. Segons el que hem exposat, Alegre utilitza la disputa al·legòrica amb el fi inherent a la ficció de convèncer l'estimada que l'enamorat no l'enganyarà i que mereix ser correspost i amb la intenció última de fer una aportació pròpia a favor de l'amor honest en un context intel·lectual i social en què aquestes qüestions estaven de moda.

4.6 ARGUMENT DE LA *FAULA DE DIANA*

La *Faula de Diana* de Francesc Alegre és una al·legoria mitològica sobre un desengany amorós. El narrador, víctima d'una mala experiència sentimental, relata un fet singular del qual ha estat testimoni. Es tracta de l'engany d'una sacerdotessa anomenada Diana al seu amant, un mercader o navegant ric que porta el nom de Neptuno. La protagonista actua moguda per l'avarícia. Aquesta traïció no queda impune, sinó que la deessa Venus converteix Diana en pedra negra com a càstig pels seus actes. En realitat, la història es presenta com una visió que ha agafat forma a partir d'un record del passat del narrador o d'un producte de la pròpia fantasia, però que té la força de refermar la decisió inicial del personatge d'allunyar-se de l'amor per a sempre.

4.7 ANÀLISI

4.7.1 L'AL·LEGORIA, EL SOMNI I LA VISIÓ

L'obra comença amb la introducció de l'al·legoria o la faula mitològica a través de la visió que ha tingut el narrador de la història, del qual no coneixem el nom. Lewis (1936) i Luria (1982) expliquen la utilització de l'al·legoria com un recurs expressiu especialment útil per a la introspecció i l'exposició del món interior i els seus conflictes, utilitzat sobretot després de la *Psychomachia* de Prudenci i que, en mans de Chrétien de Troyes i dels autors del *Roman de la Rose*, aprofundeix en el tractament de les emocions amoroses com si formessin part de l'aventura de la trama o la constituïssin

enterament, sense haver de recórrer a l'acció externa.⁵⁰ No en va, l'al·legoria, juntament amb els somnis o les visions i les epístoles seran recursos retòrics característics de la ficció sentimental del s. XV (Deyermund 1979).

En aquest cas Alegre no es limita a articular la visió mitjançant personificacions al·legòriques (Raó, Voluntat, Esperança) que participen en un intercanvi dialèctic que fa evolucionar el pensament del protagonista, víctima de la passió amorosa —com fa a la *Requesta* i al *Raonament* i que podríem comparar amb *La noche* de Francesc Moner, de major complexitat narrativa que aquestes dues obres—, sinó que elabora una faula mitològica protagonitzada per personatges amb noms divins però de comportaments humans: una sacerdotessa anomenada Diana, que menysprea l'amor i que només cedeix a canvi de riqueses; Neptuno, l'amant traït i la deessa Venus, que, incitada per son fill Cupido, jutja Diana i la castiga pel seus actes tot transformant-la en pedra negra. Els personatges secundaris (Fama, Dion, Tritó, Júpiter, Mercuri, Cloto, Làquesis i Àtropos, Medea i Escil·la, entre els quals caldria considerar el narrador, de seguida relegat a un mer observador dels fets) i les nombrosíssimes citacions mitològiques acaben de configurar el relat.

El mecanisme que Alegre utilitza per traslladar el narrador de la situació realista inicial al lloc principal de l'acció fantàstica és el mateix que Orazi (1998) explica en relació a l'ús del somni al text de l'autor titulat, precisament, *Somni*. Orazi argumenta en aquesta ocasió que el somni és el recurs narratològic que permet presentar millor l'espai al·legòric en el qual es descriu un procés d'amor. Es tracta, doncs, de l'element que possibilita el pas d'un espai —l'inicial i realista— a l'altre —el de la faula mitològica—. És a dir que, a diferència del que explica Josep Pujol (1994: 33-40) a propòsit de les tres obres en noves rimades de Jaume March, escrites més d'un segle abans (*El Roser de la Vida Gaia*, *La Joiosa Garda* i *Honor i Delit*), l'accés a la ficció per part del narrador de la *Faula de Diana* sí que es produeix per mitjans extraordinaris.⁵¹ Després de demanar cautela a l'hora de relacionar totes les obres catalanes al·legòriques amb la influència del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris i Jean de Meun, sense tenir en compte l'existència d'altres textos en una tradició rica i variada, Pujol (1994: 38) afirma que:

⁵⁰ Cabré (2010) ressegueix la circulació del *Roman de la Rose* a Catalunya al s. XIV i relaciona el tractament de l'amor en aquest text amb Guillaume de Machaut i Jean de Froissart, autors que segurament influïren en la configuració del gust de la ficció sentimental, com s'ha explicat al capítol 2. Cingolani (1990-1991) ja havia fet un primer estudi de la recepció de l'obra, que considerava que s'havia conegut molt tard a Catalunya, on la documentació conservada semblava apuntar una major influència occitana que francesa encara als s. XIV i XV.

⁵¹ L'absència d'un recurs que facilita l'enllaç entre els dos mons també és evident a *L'ànima d'Oliver* (ca. 1490) i a *La noche* (1485-1491) de Francesc Moner.

la comparació amb possibles models francesos mostra diferències significatives entre aquests i els suposats succedanis catalans, com ara la inexistència, a les obres catalanes amoroses, del motiu del somni del narrador, que des del *Roman de la Rose* de Guillaume fins als *dits* al·legòrics del XIV i XV permet l'accés a la ficció.

En referència a la narrativa catalana, Ribera i Llopis (1991: 130) distingeix entre les visions actives i les passives. A les primeres, el personatge es mou físicament del pla objectiu a la nova realitat, de manera que l'escenari canvia, com a *La faula* de Guillem de Torroella i a les visions del llibre III del *Curial e Güelfa*, mentre que les visions passives responen només a una projecció mental del conflicte interior de l'enamorat, per exemple, a *Lo somni* de Bernat Metge i a *L'ànima d'Oliver* de Francesc Moner.⁵² Així, la *Faula de Diana* i el *Somni* serien visions actives, mentre que la *Requesta* i el *Raonament* formarien part del segon grup. Això implica una major elaboració de la trama narrativa a les dues primeres obres en detriment de l'aspecte discursiu i teòric que predomina als dos darrers textos, més propers, doncs, al *Sermó d'amor*. Però, tot i que el procediment d'entrada a la «història dins de la història» és el mateix en els dos casos, ens hem de plantejar si hi ha cap diferència en la forma de presentar la realitat al·legòrica a la *Faula de Diana* (designada amb el terme «vista») i al *Somni*.⁵³

El fet que en altres obres que comparteixen el gust per la ficció sentimental amb aquests textos s'utilitzin indistintament els termes «somni» i «visió», com és el cas del *Filocolo* de Boccaccio i del *París e Viana* en la forma llarga francesa, podria fer pensar que la «visió» de la *Faula de Diana* també fos un somni, més concretament, un *insomnium*, segons la classificació que en fa Macrobi al comentari del *Somnium Sciponis*. Braet (1983: 11-23) descriu els *insomnia* de Macrobi com a resultat de la prolongació de les preocupacions i desitjos diürns del dorment; com ocorre a l'obra analitzada, en què la visió és causada pels pensaments del protagonista sobre records del passat (§2), que més endavant es posarà de manifest que són dolorosos. Aquests somnis,

⁵² Segons Cocozzella (2012: 32-33), la classificació de Ribera i Llopis és compatible amb la teoria de Post (1915: 75) sobre els dos tipus d'actitud al·legòrica: a) la que caracteritza l'*infierno de enamorados* del Marquès de Santillana, on es retraten els turments dels enamorats desgraciats en un altre món físic i b) la que representen el *Desert d'Amours* de Deschamps i la *Prison d'Amours* de Boudouin de Condé, la cristal·lització del patiment de l'enamorat al món real. Tot remetent a Ribera i Llopis, Martos (2001b: 68) encara afegeix un altre cas de visió activa rellevant per a l'estudi de la ficció sentimental, les *Lamentacions* de Joan Roís de Corella.

⁵³ Walde Moheno (2006: 55) examina la construcció de les novel·les de ficció sentimental a partir de la inserció d'una faula enmig de la història principal, en la qual incideix. Malgrat que l'operació tal com la descriu funciona perfectament a la literatura castellana en textos com el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón, la *Faula de Diana* d'Alegre prioritza el desenvolupament de l'acció del relat en tercera persona per damunt de la història-marc.

explica Braet, són força utilitzats en la literatura francesa i occitana i tenen sovint un tema sentimental. A més, no presenten complexitat a l'hora de ser interpretats, perquè tampoc no posseeixen caràcter endevinatori.

Per tant, al contrari dels somnis premonitoris del *Filocolo* i del *París e Viana* francès, la «vista» descrita a la *Faula de Diana* es refereix a fets que ja s'han esdevingut. Una altra divergència significativa entre aquestes obres rau en la descripció de la seqüència fantàstica. En la presentació dels somnis als dos primers textos, s'indica explícitament que el personatge, després de plànyer-se per les preocupacions que l'afecten, s'adorm. És el mateix que passa a l'inici del *Roman de la Rose*, al *Corbatxo* —traduït al català per Narcís Franch abans de 1457—, al poema *Sueño* del Marquès de Santillana, al *Somni d'Alegre*, i, fins i tot, a *Lo somni* de Bernat Metge. En referència a l'influx del *Roman de la Rose* en els escrits al·legòrics posteriors, Everett (1955: 101) afirma: «Whatever the precise subject of the poem, it must begin in a particular way, with the poet falling asleep and dreaming», però no és tan clar que el nostre protagonista somniï.

Atesa la dificultat que presenta en alguns casos distingir entre «somni» i «visió», Manselli (1985: 219-244) justifica l'ús restrictiu del terme «somni» al seu estudi només per a les situacions narratives en què s'indica clarament que l'experiència fantàstica es produeix durant el son. De manera que la *Faula de Diana* no en formaria part, tot i que comença de manera molt semblant al *Somni* del mateix autor: «com ha de venir sol que molt pensar se causa en la fantasia continuu record de l'imaginat, parec-me ésser en un lloc tan placent que, tot altre oblidat, digne se mostrava de ver avantatge ser mencionat».⁵⁴ En aquesta obra, però, es descriu el despertar del protagonista, que és aleshores quan dubta que el que ha experimentat hagi estat només un somni.

Caldria afegir que la seqüència del somni en la literatura medieval sol seguir unes fórmules fixes: a) el preludi del somni amb la descripció del temps —normalment avançada la nit— i de l'espai —generalment una cambra closa— en els quals el personatge s'adorm i l'esment de la fatiga o d'altres condicions psicològiques i fisiològiques; b) la narració del somni pròpiament dita; c) el despertar sobresaltat del dorment i d) la interpretació del que ha vist (Braet 1983: 11-23). A la *Faula de Diana*

⁵⁴ Pacheco (1970: 89). També és molt similar l'inici del *Raonament*, que introdueix el diàleg amb Esperança: «Un dia me seguí que, sol retret, e mon cansat pensament qual fi pendre devien tan cansats pensaments —recordant tantes ofenses, com he passat poc mereixent, havia de amor rebudes; veent fallir aquella esperança qui al desig enamorat havia dats tan aguts esperons, que a retraure'm ja mes forces no basten— fora de tot arbitre, portant quasi en desper, comencí tals paraules», Pacheco (1970: 105).

només hi ha una descripció breu de l'estat mental del protagonista moments abans de la «vista» i la narració de la faula mitològica, que, tot i que té la funció de ratificar la determinació del personatge de fugir de la passió amorosa —per tant, el sentit n'és clar—, ni tan sols es clou amb el despertar del dorment.

Així mateix, Deyermond (1993: 74-75) aclareix que en les obres en què es delimita l'entrada i la sortida del somni, com ocorre a la *Cárcel* de Nicolás Núñez, només es pot acceptar com a realitat tot el que transcorre fora de la frontera onírica. De manera que no és estrany que el *Somni* d'Alegre, en el qual el protagonista trenca la relació amb la seua estimada mentre dorm, no s'hagi llegit com una renúncia a l'amor, sinó com una renovació de la relació sentimental, encoratjada per la carta final de l'amic. En canvi, a la *Faula de Diana* els límits entre realitat i ficció no són tan clars; ens hi detindrem més endavant.

Tanmateix, en aquest sentit no es pot considerar que l'obra sigui una excepció singular dins de la ficció sentimental. Hi ha tres obres escrites per autors catalans que presenten visions similars. La primera és la *Triste deleitación* (1458-1467), escrita en llengua castellana, que conté quatre episodis rellevants pel que fa a les visions d'amor: el primer és una al·legoria entre Voluntat i Raó que es produeix durant un somni del protagonista, a la manera tradicional; al segon, l'estampeta amb la imatge de l'estimada cobra vida sense que s'insereixi explícitament en un escenari oníric; el tercer és una personificació de Fortuna durant el retorn del protagonista i el darrer, que encara presenta una similitud més gran amb la *Faula de Diana*, torna a esdevenir-se durant un viatge del protagonista, capficat perquè no pot veure l'estimada. En aquesta visió, marcada per un canvi de la prosa al vers, el personatge arriba al Més Enllà i visita l'infern d'enamorats.

Les altres dues obres van ser escrites per Francesc Moner, autor bilingüe en català i castellà: *La noche* (1485-1491) i *L'ànima d'Oliver* (ca. 1490). A *La noche* el protagonista se situa en un ambient realista, a prop de Torà, com a convidat del comte de Cardona. Una nit surt a fer un tomb i, de sobte, experimenta la visió d'un castell. *L'ànima d'Oliver* tampoc no indica que l'aparició de l'esperit del difunt Oliver sigui fruit d'una visió o d'un somni; només es descriu l'itinerari del protagonista a peu des del Portal de l'Àngel de Barcelona fins a la Vall d'Hebron, on dialoga amb l'ànima d'Oliver, que el vol convèncer perquè deixi d'estimar. Un precedent llunyà d'aquestes obres és el *De amore* (cap. VIII) d'Andreu el Capellà, traduït al català com a *Regles d'amor* al s. XIV, en què l'autor fa explicar a un noble que vol persuadir una dona dels

avantatges d'estimar, la visió que va experimentar de la cort d'Amor i el seu seguici mentre estava en un bosc.

L'ambigüïtat envolta les condicions en les quals s'engendra la visió de la *Faula de Diana*.⁵⁵ El narrador escriu: «no sé si mos ulls reportant cosa vera o si la fantasia —moguda del pensar, fahent apparer en acte ço que ella alterada havia fabricat— me causaren tal vista, que de nou me parech ser en un gran prat» (§2). Noteu l'estreta semblança d'aquest passatge amb el següent, extret del *Filocolo* (IV, 74):

[Florio] con varii pensieri s'incominciò in se medesimo a dolere, e dolendosi, in nuove cose di pensiero in pensiero il portò la fantasia, portandogli davanti agli occhi, che il loro potere aveano nella mente raccolto, nuove e inusitate cose.⁵⁶

En tot cas, la visió que relata Alegre no només afecta els ulls (el sentit de la vista), sinó que, com a mínim, també és olfactiva, perquè al mateix paràgraf el narrador parla de la «diversitat de tantes olors y colors» i, al llarg del relat es posa de relleu que també és auditiva, perquè sent allò que diuen els altres personatges. L'estat cavil·lós del narrador quan es produeix la visió, provocada pel pensament, presenta nombrosos paral·lelismes amb la contemplació del personatge de la *Regoneixença* de Francesc Carrós Pardo de la Casta, escrita entre 1472 i 1478; per tant, anterior al text d'Alegre.

Així, l'activitat mental dels personatges-narradors es relata de forma similar: després d'una llarga experiència amorosa, els dos estan capficats, en el cas del narrador d'Alegre, en els records i en el de Carrós, en consideracions més aviat abstractes. S'informa el lector que han estat desenganyats de l'amor; certament, la visió estarà estretament relacionada amb aquesta lluita contra la passió. També en els dos casos s'apunta a la facultat de la «fantasia» (Alegre) o de la «imaginació» (Carrós) com a responsables de la visió sobrenatural —la faula mitològica i les personificacions al·legòriques de termes abstractes, respectivament—.

A més, si més amunt s'han mostrat els dubtes del narrador d'Alegre pel que fa a la causa, la naturalesa i la veritat de la visió, el protagonista de Carrós ho expressa d'aquesta manera:

⁵⁵ Pujol (1995: 171) explora l'ambigüïtat narrativa de la *Faula de Diana* i la implicació que té el fet que la visió s'origini a la fantasia. En aquest article es donen pautes per analitzar l'elaboració del marc narratiu en el qual tenen lloc les al·legories amoroses en la literatura catalana, sobretot al s. XIV (*El Roser de la Vida Gaia*, *La Joiosa Guarda* i *El déu d'Amor caçador* de Jaume March i *La ventura* de Vicenç Comes. Tot i que només s'ha inclòs la darrera d'aquestes obres al corpus, les altres tres composicions comparteixen elements amb les obres de ficció sentimental; tanmateix, la tradició trobadoresca permet explicar-les sense recórrer a la influència de la moda literària que tant d'èxit té al s. XV). Pujol ressegueix les tradicions francesa i occitana per comparar-ne l'ús de l'al·legoria amb les obres catalanes del s. XIV.

⁵⁶ Quaglio (1967).

dir acabadament en quin ésser stava no sabia. Hoya, e quasi no sé si hoya. Veya, e no sé si veyá. [...] Dormen los meus sentiments e semblant al qui somnia que lo fals per ver aprova, a fer-me la nenguna cosa ésser alguna; ho vellen los meus aperits y es veritat que tinga ésser lo que yo senti? ¡O fort pas, que vellant, si vellava ho dormia no sentia! Y sospès en tal dubtosa pensa, per infinits senyals dins poch spay coneixent-me despert, e que no forjades illusions de virtut fantàstica, más verdaderament paraules eren aquelles que de mi foren hoýdes.⁵⁷

En aquesta darrera afirmació el narrador intenta argumentar que està despert i que la visió és real —tot i que es produeix dins del seu pensament: «la mia pensa veu» (p. 146)—. De fet, a partir de la primera manifestació fantàstica, la «veu» que li parla, s'encadenaran altres visions, tret que Manselli (1985: 219-244) argumenta que serveix per distingir la visió del somni, que es clou en si mateix. En el cas de la *Faula de Diana*, no s'enllaça una visió rere l'altra, però tampoc no podem deduir que el protagonista estigui adormit, sinó més aviat perdut en els seus pensaments.

Torró (1994) ho explica dient que el personatge d'Alegre emprèn una reflexió de l'experiència personal viscuda, que se li converteix en visió —fidel o no als fets tal com s'esdevingueren—. Per tant, es tractaria d'un salt enrere en el qual, com argumenta Torró (1994: 229-237), l'autor presenta una experiència sentimental negativa protagonitzada per déus i personatges contemporanis —una monja disfressada sota el nom de Diana i un navegant estranger, Neptuno— en forma de faula antiga, gràcies al seu coneixement de les obres de Boccaccio com la *Fiammetta*, el *Filostrato* i el *Filocolo* i, podríem afegir-hi, *La caccia di Diana*, en la qual la figura de Diana té connotacions negatives i s'oposa al personatge triomfant de Venus.⁵⁸

La *Faula de Diana* conta la mateixa situació d'engany amorós de l'estimada infidel que es troba a la *Tragèdia de Caldesa* de Corella i en obres similars (Torró 1996a: 42).⁵⁹ Tot i això, Corella, que escriví una gran quantitat de reelaboracions de les faules mitològiques ovidianes, no introdueix elements pagans en aquesta història ambientada en un context contemporani —per tant, sense al·legoria ni visió—. ⁶⁰

L'ús del somni fingit per part del narrador amb la intenció de donar a entendre un coneixement sobre la realitat —dins de la trama literària— que no pot o no vol

⁵⁷ Reyes-Tudela (1987: 131-132).

⁵⁸ Bescós (en premsa) suggereix que la protagonista de la *Faula de Diana* fos una monja del monestir de Valldonzella a partir de l'activitat cultural de l'indret i de les relacions de parentiu de l'autor. La neboda d'Alegre, Àgata Vilatorra, va ser monja i abadessa del convent entre 1516 i 1539 i Anna i Jerònima Alegre, filles de l'escriptor, també hi foren monges.

⁵⁹ Per als paral·lelismes entre la *Tragèdia de Caldesa* de Corella i la *Faula de Diana*, vegeu la nota 24.

⁶⁰ La noció de Cocozzella (2012: 111-149) sobre el «sotjador» o observador en aquesta darrera obra també es podria aplicar al text d'Alegre.

declarar obertament, és un recurs que trobem en obres com el *Filocolo* (IV, 113) i el *Tirant lo Blanc* (cap. 162-163 i 260-262). De la mateixa manera, la *Faula de Diana* exposa la deshonra de la protagonista en un àmbit després dels elements realistes de la contemporaneïtat de l'autor. Alegre sembla jugar amb l'ambigüitat que li proporciona la indefinició de la naturalesa de la visió i la idea subjacent que els somnis poden ser enganyosos (Braet 1985), també palès a les *Transformacions* i a l'inici del *Roman de la Rose*.⁶¹ Més endavant, ens detindrem en els recursos que utilitza l'autor per no vincular la faula amb una experiència dins dels paràmetres realistes i, per tant, susceptible de ser llegida com un relat autobiogràfic (vegeu 4.7.5).

La comparació de la *Faula de Diana* amb el somni del *Corbatxo* és especialment útil per analitzar la funció de la visió en l'obra d'Alegre. Al començament de l'«aventura» els narradors dels dos textos defineixen de forma positiva el seu estat sentimental: el personatge d'Alegre ha deixat enrere la passió amorosa (§1) i el de Boccaccio, tot i que enamorat, ha entès que no té sentit que s'entristeixi per la dama que estima. El viatge fabulós que emprenen els transporta a la cort de Venus; però, si bé el *Corbatxo* també conté referències a la deessa de l'amor, la trama se situa en un context cristià, amb al·lusions constants a Déu i al purgatori.

El grau d'enamorament (o de desenamorament) desigual dels protagonistes de les dues obres, fa que també s'enfrontin de manera diferent a la nova situació. Així, el personatge d'Alegre —ja desenamorat i per tant prou lúcid—, intueix on es troba mentre s'encamina cap a la cort de Venus i reconeix que no és la primera vegada que hi posa els peus; en canvi, l'italià no sap on va i no recorda haver-hi estat abans fins que es troba un esperit penitent que l'hi explica, tot fent-li veure que, per efecte de la passió amorosa, no és capaç de raonar amb normalitat. A més, l'entrada del protagonista del *Corbatxo* a la cort de Venus és semblant a la de Diana d'Alegre (§33), atès que no

⁶¹ Compareu «parlant ab ell [Iacobo della Mirabella] dels somnis, y tenint que cathòlicament podem afermar algunes voltes somniar veritat» (*Transformacions*, Torró 1994: 228) amb «Aucunes genz dient qu'en songes / n'a se fables non et mençonges; / mes l'en puet tex songes songier / qui ne sont mie mençongier, / ainz sont après bien aparant, [...] / que li plusor songent de nuiz / maintes choses covertement / que l'en voit puis apertement» (Lecoy 1970, v. 1-5 i 18-20). Al *Curial e Güelfa* també s'hi constata l'associació del somni amb el dubte i l'engany, al mateix temps que amb la propietat de revelació divina: «Oh, Curial! E fesses tu aquesta relació, qui ho vist en somnis, e la mia ploma vergonyosa, que torna roja en la mia mà, no hagués a escriure lo cas següent, car parla sens testimoni e alguns no hi donaran fe! [...] D'altra part, que Dante m'ha avisat ab aquell metre qui diu que "Tuto aquel vero que ha faccia di monçonia". E tu forces-me que ho diga, al·legant-me lo llibre de Macrobi sobre lo somni d'Escipiò e lo somni de Faraó exposat per Josep [...]» (Badia i Torró 2011: III.10.4). El *Roman de la Rose* també remetia a Macrobi.

identifica el lloc per on camina, confiada, fins que ja és massa tard. Ni tan sols s'adona que la naturalesa es vesteix de dol al seu pas.⁶²

La funció de l'esperit del difunt marit de l'estimada del *Corbatxo* és exactament la mateixa que la de l'espill que penja al bell mig de la cort de Venus perquè el personatge d'Alegre contempli la infidelitat de Diana.⁶³ L'ànima enumera al protagonista de Boccaccio els defectes de la dama, de la mateixa manera que el narrador d'Alegre, convertit en personatge testimoni, veu reflectits els vicis de Diana a l'espill. Es tracta, en els dos casos, de l'ús del vituperi de l'estimada com a *remedium amoris*, és a dir, per guarir-se de la passió amorosa, considerada una malaltia als tractats de Medicina medievals (com al *Tractatus de amore heroico*). Al contrari del que passa a *Lo somni* quan Tirèsias administra el mateix remei a Bernat i al final que sembla anunciar el *Somni* d'Alegre, els personatges d'aquestes dues històries es guareixen al desenllaç de l'obra. Per tant, la intenció dels autors és ben clara: convèncer els enamorats dels perills de la passió amorosa perquè la defugin.

Cortijo (2001: 93) relaciona la ficció sentimental amb l'elogi de les dones i la narració autobiogràfica. És remarcable l'exposició que traça sobre l'estructura argumental dels tractats apologètics i de les diatribes misògines en *probationes* i *confutationes* —aplicable al judici d'amor del *Somni* de Francesc Alegre—, que oposa al tractament individualitzat de l'estimada a les obres de Fernando de la Torre (*Tratado e despido a una dama de religión*) i del Conestable don Pedro de Portugal (*Sátira de felice e infelice vida*). L'estudiós planteja la possibilitat que els dos textos es poguessin interpretar com a *romans à clef*, com podria ser el cas de la *Faula de Diana*.⁶⁴

Aquest tractament encara és més clar al poema XLII d'Ausiàs March («Vos qui sabeu de la tortra·l costum»), en el qual el poeta vitupera una dama per haver tingut relacions amb un mercader i la tracta de prostituta.⁶⁵ La composició, escrita cap al 1420, ha estat interpretada com un maldit, que el poema XLI justificaria, ja que s'hi afirma que cal denunciar els vicis de les persones que actuen malament (Archer 1989-1990), com Diana. Al contrari de l'operació que fa Alegre per encobrir la identitat de la sacerdotessa

⁶² Torró (1994: 235) proposa el *Filocolo* (III, 24) com a font de la descripció del decandiment de la natura a mesura que Diana s'hi endinsa.

⁶³ No és diferent de la figura de l'ànima d'Oliver a la composició de Francesc Moner. Les obres dels autors de ficció sentimental presenten més lligams dels que podria semblar a simple vista, ja sigui a través dels recursos i materials utilitzats, ja sigui per la finalitat que persegueixen.

⁶⁴ Rubió i Balaguer (1949: I, 403).

⁶⁵ Corella també tria la figura del mercader per temptar econòmicament Procris al *Parlament*.

—si correspon, com podria semblar, a un personatge real—, March explicita el nom de la dama al qual fa referència la composició: na Monboí. Archer exposa que:

S'ha anat creient que darrere del poema hi ha una relació amorosa anterior entre March i Na Monboí, i que el poeta ha estat rebutjat en favor del seu «rival» En Joan. Remarquem, però, que March no parla en primera persona fins a la tornada, i l'única relació amb la dona de què parla és la del client satisfet dels serveis d'ella com a alcavota.

A la *Faula de Diana* tampoc no s'aclareix la relació que hi ha —o hi havia hagut— entre el narrador i Diana, malgrat que sabem que havia estat enamorat i que la narració al·legòrica ha estat construïda a partir dels seus records. Les barreres que crea l'autor entre el narrador i la vivència amorosa relatada provoquen que el lector no sàpiga a què atènyer-se. Ni tan sols si es volgués identificar el protagonista amb un dels personatges actius de la faula, hom no sabria si decantar-se per Neptuno o per un dels molts pretendents enganyats per Diana. De la mateixa manera que al *Somni*, Alegre sembla evitar ser identificat com a maldient. Aquest punt es tracta amb més profunditat a l'apartat 4.7.5.

4.7.2 LA CORT DE VENUS

A la *Faula de Diana* l'àmbit al qual mena la visió del narrador és la cort de Venus o d'Amor, dividida, al seu torn, en dos escenaris. En primer lloc, l'espai natural, en concret, un gran prat (§2-4, 32), descrit a partir dels següents elements: a) la diversitat d'arbres, herbes i flors oloroses, sobretot roses i murtes, associades a Venus, b) un riu amb cignes i c) la presència d'ocells de tot tipus, en major nombre coloms, que parrupen. En segon lloc, una construcció arquitectònica, la torre, (§5-8) que consta de/d': a) un pati, anomenat Oci, b) una escala de nou graons amb rètols on es llegeixen els efectes de la passió amorosa i c) la sala de Venus i Cupido amb l'espill al bell mig, la cambra on reben en audiència els enamorats.⁶⁶

Segons Everett (1955) els autors influïts pel *Roman de la Rose* plantegen situacions en les quals un narrador en primera persona somnia que es troba en un jardí idíl·lic, envoltat de flors, ocells i rius, tal com suggeria el poema al·legòric francès, però despresos del valor simbòlic que havien posseït. En efecte, aquesta obra ja contenia els tres trets que apareixen lligats al prat tal com el descriu Alegre: «et les oiseleiz escoutant, / qui de chanter mout s'engoissoient, / por les jardins qui florissoient. // Jolis, gais et pleins de léésce, / vers une riviere m'adreice» i el protagonista també fa cap a una

⁶⁶ Dins del segon espai, els motius a) i b) procedeixen de la tradició al·legòrica medieval (Badia: en premsa).

torre, on el rep una donzella anomenada Oci/Oiseuse, que li ensenya la porta del jardí on trobarà el déu Amor, cobert de roses i d'ocells.⁶⁷ Aquest ambientació natural, que inicialment converteix l'entorn en un *locus amoenus*, també es troba en narracions en vers com *El déu d'amor caçador* i *Una ventura* de Vicenç Comes.⁶⁸

Pel que fa a la prosa de ficció sentimental catalana, el protagonista de *Lo despropriament d'amor* de Romeu Lull també arriba davant del «Temple de Amor» (v. 34), que descriu com un gran prat ple d'herbes verdes i de flors, amb fonts i «aigües», abans d'arribar a un bell palau (v. 35-42).⁶⁹ I, a més del jardí ple d'arbres i de flors oloroses, els ocells figuren a la cort de Venus descrita a la *Triste delectación*, on també hi figura l'escala que s'ha de pujar per entrar a la sala de la deessa dins del «palacio Aborintio». De la mateixa manera, al *Curial e Güelfa* (III.35.2-3), la protagonista i l'abadessa comparteixen un somni on veuen un prat on se'ls apareix Venus. Es descriu així: «E així dormint, la següent visió los aparec. Trobarent-se en una molt delectable praderia, circuïda d'infinits arbres, plens uns de flors, altres de fruits de diverses natures molt odorants e la verdor del prat molt fresca» i es troben «oïnts celestials ocells a llur parer qui cants angelicals en diverses maneres de melodia harmònicament feien» (Badia i Torrò 2011).

Però la imatge també es troba en textos de tradicions diferents: a l'*Amorosa visione* de Boccaccio (cant XV, v. 46-75) el protagonista té una visió en somnis i veu Amor en un prat florit, verd i ple d'arbres i, en un text anterior, el *De amore* d'Andreu el Capellà (capítol VIII), un noble explica a l'estimada la visió de la cort del déu d'Amor de manera semblant. La situa en un camp idíl·lic, envoltat d'arbres fruiters de tot tipus, amb un arbre molt gran al mig per fer ombra i un riu amb peixos. Allí, hi ha un tron d'or i pedres precioses ocupat per la Reina d'Amor i un seient buit a la dreta per al déu Amor.⁷⁰ En aquella part del jardí hi ha molts altres seients per a les dones que han sabut estimar, així com joglars i músics. Això no obstant, aquella no és l'única secció del jardí, atès que es tracta tant de l'indret on són premiats els bons enamorats com del lloc de càstig per als que no saberen estimar; de manera que, igual que a la *Faula de Diana* (§32), aquella cort que a primera vista té una aparença delectable, pot esdevenir un lloc de crueltat i de punició que recorda els *infiernos de enamorados*.

⁶⁷ Lecoy (1970, v. 100-104).

⁶⁸ En aquestes descripcions els components del riu i de la font apareixen de forma indistinta.

⁶⁹ Torrò (1996a: 210) argumenta la dependència d'aquest text respecte del *Corbatxo*.

⁷⁰ Cal notar l'ús de la imatge tradicional trobadoresca del déu d'Amor en lloc del Cupido de la *Faula de Diana* (Torrò 1987: 49).

Haywood (2000b) explica que la transformació del paradís d'amor, representat per la cort de Venus, en un infern d'enamorats és un recurs habitual de les obres de ficció sentimental. Així, parteix del concepte definit per Paxton (1994) de *topification* com a al·legoria de la ment de l'enamorat en forma de lloc geogràfic —la naturalesa, l'edifici del palau o de la cort de Venus— per argumentar que el conflicte interior del protagonista és projectat en un paisatge imaginari que se sotmet a una metamorfosi. Haywood (2000b: 423) conclou que «this reflexivity suggests the importance of the role of imagination and memory in these texts which self-consciously narrate past events», com és el cas de la *Faula de Diana*.

Aquest contrast també és palès a la *Glòria d'amor* de fra Rocabertí: el jardí, les flors de tot tipus olors i el castell/palau són presentats de forma agradable (v. 131-141, 310-314), però esdevenen alhora el lloc de tortura de Venus (v. 353-355).⁷¹ Això és el que diu el protagonista del *Sueño* del Marquès de Santillana quan cau víctima de l'amor:

En este sueño me vía, / un día claro e lumbroso, / en un vergel muy fermoso / reposar con alegría; / el qual jardín me cobría / con sombra de olientes flores, / do çendravan ruiseñores / la perfecta melodía [...]. // E los árboles sonbrosos, del vergel, ya recontados, / del todo fueron mudados / en troncos fieros, nudosos, / los cantos melodiosos, / en clamores redundaron, / e las aves se tornaron / en áspides poçoñosos.⁷²

La descripció marcadament negativa i esfereïdora de la cort de Venus encara és més clara en un altre poema del mateix autor, l'*Infierno de enamorados*, on apareix l'element arquitectònic de la torre o castell d'Amor. En aquesta obra, la visió porta el protagonista en companyia d'Hipòlit, que li fa de guia dantesc, «en un castillo espantoso», envoltat de flames, a la primera porta del qual s'hi pot llegir una inscripció: «El que por Venus se guía / venga penar su pecado».⁷³ És, com a tots els exemples anteriors, el lloc on es turmenten els enamorats. De fet, la construcció del palau d'Amor també apareix al capítol VIII del *De amore*, amb portes diferents segons les qualitats (o vicis) de les estimades, però sense detallar les conseqüències de no saber estimar.

Els amos i senyors d'aquestes corts són Venus i/o Cupido i, tot i que a la *Faula de Diana* la caracterització de la deessa es limita a l'al·lusió del fet que és la mare de Cupido (§8), la definició del déu és molt més extensa i, sens cap mena de dubte, remet a

⁷¹ Heaton (1916).

⁷² Kerkhof i Gómez Moreno (2003: 236 i 237, estrofa VIII, v. 57-64 i XII, v. 89-96).

⁷³ Kerkhof i Gómez Moreno (2003: 274 i 276).

les figuracions clàssiques en lloc de fer-ho a la figura tradicional de l'home adult que apareix al *Somni d'Alegre* (ca. 1475).⁷⁴ Així, se'ns diu que: és un infant (§9), que té ales, lleugeres i de colors (§9, 17) i que porta un arc amb fletxes daurades i de plom (§9, 11).⁷⁵ De fet, Alegre ja atribueix aquests trets a Cupido al *Sermó*, on, a més, apareix el carro de foc guiat per quatre cavalls blancs sobre el qual viatja el déu. En aquest text, l'autor feia una interpretació amb valor moral dels atributs esmentats: es tracta d'un infant perquè no distribueix l'amor de forma equitativa i les ales mostren variació i manca de fermesa. Aquesta retrat, però, no és original; el propi Alegre indica que l'ha extret dels *Triomfs* de Petrarca —concretament, del *Trionfo d'Amore*, v. 23-27—, on apareixen la joventut, les ales de colors, l'arc i les fletxes, juntament amb la nuesa de Cupido. A l'edició de Petrarca a cura de Pacca i Paolino (1996) s'indiquen en una nota els textos, principalment italians, on es troba una descripció d'Amor. Sobta que hi hagi pocs autors que atorguin a Cupido ales de colors; tanmateix, trobem el tret al poema XCI de March referit a l'Amor, «de mil colors vestit», v. 20 i a la *Triste deleitació*.

I encara caldria destacar les descripcions del déu que apareixen a dues obres que Alegre coneix i imita a la *Faula de Diana*: les *Metamorfosis* d'Ovidi i el *Filocolo* de Boccaccio. Pel que fa a les *Metamorfosis*, Ovidi l'identifica com a fill de Venus i explica que porta ales i fletxes d'or i de plom (I, v. 469-471). Al *Filocolo* (III, 19) es caracteritza un personatge anònim amb una corona d'or i pedres precioses que vesteix roba reial; porta un arc i, a la mà dreta, dues sagetes: una d'or i una de plom, dues grans ales d'or —no diu que siguin de diferents colors— li surten de les espatlles i afegeix que és de mitjana edat. És una descripció molt semblant a la de l'*Amorosa visione* del mateix autor (cant XV, v. 46-75). En canvi, més endavant (III, 32), Fileno, rival amorós de Florio, parla del fill de Venus com d'un «giovanissimo fanciullo» que lliga els seus servidors amb cadenes i que té ales per mostrar la seua mobilitat. I li demana:

Tu sè d'età giovane: come possono le tue operazioni essere mature? Tu, ignudo, non dei poter porgere speranza di rivestire. Le tue ali mostrano la tua mobilità, né m'è della memoria uscito averti in alcune parti veduto provato della vista: dunque, come di dietro alla guida d'un cieco si può fare diritto camino? [...] ma tu di mobile natura [...].⁷⁶

⁷⁴ A la *Teseida* de Boccaccio (I, III, v. 3-5) tampoc no es donen més detalls sobre la deessa; se n'afegeixen pocs més al *Triumphete de Amor* del Marquès de Santillana (definida com a bella, sàvia i excel·lent), però és descrita extensament al *Curial e Güelfa* (III.35.8-9).

⁷⁵ Badia i Torró (2011: 698) expliquen que les ales i l'arc del déu clàssic es documenten a partir de les *Genealogia deorum* (IX.IV).

⁷⁶ Quaglio (1967).

L'argument de la mobilitat i de la joventut de Cupido són els que Alegre utilitzarà al *Sermó*, però també cal fer notar que aquí Boccaccio fa aparèixer un altre element que utilitza a les *Genealogia deorum* (IX.IV): la ceguesa d'Amor. Més endavant, aquest tret desapareix de forma volguda de la representació del déu a la cambra de la Torre de l'Àrab on està tancada Biancifiore (IV, 85):

il figliuolo di Venere ignudo con due grandissime ali e d'oro, graziosissimo molto a riguardare; e tiene nella sinistra mano uno arco e nella destra saette (...); ma egli non ha gli occhi fasciati come molti il figurano, anzi gli ha belli e piacevoli, e per pupilla di ciascuno è un carbuncolo.⁷⁷

La figura clàssica de Cupido també és present en altres obres de ficció sentimental catalana del s. XV. Segons Badia i Torró (2011: 698) el *Curial e Güelfa* (III.35.10) conté la descripció més antiga en català de l'infant amb l'arc (ales, arc amb fletxes, cec) i, a més a més, té la peculiaritat de ser sord. Les plomes del déu són daurades, com les de Boccaccio. Més endavant, figura al *Despropriament* (v. 175-177, arc amb ales i fletxes) i al *Consistori de Amor* (fletxes, ales, cec) de Lull i a l'obra d'autor català *Triste deleitaci6n* (jove, arc amb fletxes, ales de colors i cec). En la ficció sentimental castellana en tenim més exemples a la *Sátira de felice e infelice vida* del Conestable de Portugal (jove, ales, arc amb fletxes d'or i de plom, cec), al *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padr6n, al *Tratado de amor* que havia estat atribuït a Juan de Mena (infant, arc amb fletxes d'or i de plom).⁷⁸

Com es desprèn de l'obra que comentem, Nieto Ibáñez (2004: 39-68) insisteix en el seu estudi mitològic en la idea tradicional de l'Amor com un déu venjatiu i gelós, que pertorba la pau dels que es burlen del seu poder. A la *Faula de Diana* és ell qui convenç Venus d'intervenir en contra de Diana i, més endavant, també és decisiu a l'hora de determinar la sentència de la deessa (§38). Les raons que empra Cupido per convèncer sa mare perquè l'ajudi a venjar-se de Diana coincideixen amb les que utilitza Venus a l'hora de persuadir l'infant perquè Plutó s'enamori de Prosèrpina a les *Metamorfosis* d'Ovidi (IV, v. 341-408 i V, 361-380). En aquest diàleg, la deessa esmenta que el seu poder és poc valorat i que tant Pal·las com Diana han renunciat a ella per mantenir-se castes. Es produeix, doncs, un lleuger canvi de papers que afavoreix la caracterització de Cupido com a déu cruel.

⁷⁷ Quaglio (1967).

⁷⁸ Vegeu Cortijo (2001: 98).

4.7.3 EL PERSONATGE DE DIANA

Torró (1987: 51-57 i 73) apunta que Diana, juntament amb la Caldesa de Corella i la Serena de Romeu Lull, posa en dubte l'honestedat de les dames que predicava l'ideal de l'amor cortès. La monja/sacerdotessa protagonista de la *Faula de Diana* representa l'engany amorós.⁷⁹ Val a dir que, de la mateixa manera que la figura de Caldesa és caracteritzada com la d'una prostituta, Diana només accepta tenir una relació sexual i amorosa amb Neptuno per diners. L'engany de les dues dones es revela a través dels ulls d'un *voyeur*; l'enamorat a la història de Corella, el narrador testimoni al relat d'Alegre, sense que el lector conegui la relació d'aquest personatge amb la parella principal, encara que formin part dels seus records i que, per alguna raó, les seues accions siguin determinants perquè deixi de servir Amor per a sempre.⁸⁰

Els autors d'aquestes obres semblen delectar-se en la tria d'antropònims no lliures de connotacions eròtiques. Així, el nom de Diana s'associa a la deessa de la castedat i la lluna (la fredor), sobretot en una al·legoria mitològica com la que ens ocupa; de manera que es dota el text de càrrega irònica a causa del comportament del personatge. Riquer (1964: III, 157) informa de la mateixa operació a la *Glòria d'amor*, on es juga amb el nom de la comtessa de Feba (v. 1463-1465), relacionada, un cop més, amb la deessa de la lluna, Diana, per designar una dona que no es pot considerar un exemple de virtut en l'amor. Aquest personatge va ser identificat amb Violant-Lluïsa de

⁷⁹ La sacerdotessa que manté relacions sexuals amb l'enamorat també figura a la història de Leànder i Hero.

⁸⁰ Per a la construcció del protagonista-narrador a les obres de ficció sentimental, vegeu Deyermond (1995a). A la *Faula de Diana* el narrador desenvolupa més aquesta funció que la de protagonista perquè el nucli de l'acció és la faula mitològica, en la qual ell hi té una part passiva, com es detallarà a l'apartat 4.7.5. Cortijo (2001: 167) estudia la substitució del jo de tradició lírica de les primeres proses de ficció sentimental per un historiador-testimoni que relata els fets al *Triunfo de amor* de Juan de Flores i l'*Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro. En efecte, un cop el personatge d'Alegre penetra a la visió, hi ha dos espais diferenciats: a) la cort de Venus, a la qual s'arriba pel gran prat descrit a l'inici i b) Barcelona, la ciutat on tenen lloc els amors de Neptuno i Diana. El narrador no es mou del primer espai, on presència els fets a través de l'espill màgic de la deessa Venus, però la protagonista de la faula acaba acudint, també, a la cort d'Amor, on rebrà el càstig que les Parques havien vaticinat. Per tant, el destinatari de la visió no n'és el protagonista indiscutible i, malgrat que es tracta del personatge fictici del qual parla Deyermond, no arriba a adquirir l'autonomia de l'Auctor a la *Cárcel* de Núñez respecte del seu creador, en aquest cas, Alegre. De totes maneres, ja no podem parlar d'aquell jo narratiu indestruïble de l'autor (gràcies a l'esment del seu nom i de referències a la realitat) que trobàvem a les composicions al·legòriques de Jaume March (Pujol 1994: 33-40). Val la pena recordar que l'element autobiogràfic és un dels aspectes més controvertits en l'estudi de la ficció sentimental; per a aquesta qüestió, vegeu Lacarra (1988). Cocozzella (2012: 145-149) proposa una interpretació de com la mirada del narrador-protagonista delimita la manera com el lector s'imagina Caldesa, la veu de la qual podria ser silenciada del tot, com la de Diana. Les protagonistes, doncs, no podrien explicar-se per si mateixes i la seua actuació arribaria a l'auditori mediatitzada pel narrador. També convé fer notar que el desdoblament de la història a les obres de ficció sentimental, el fil de continuïtat de les quals no es troba en l'acció sinó en la interpretació posterior de la faula, ja ha estat comentat per Rohland de Langbehn (1999: 51) en relació a la *Triste deleitació*, l'*Arnalte y Lucenda* i la *Cárcel de amor*.

Mur per Rubió i Balaguer (1949: I, 433), dama a la qual s'ha atribuït el suïcidi d'amor d'un tal Oliver, que, al seu torn, s'havia identificat amb el traductor de la *Belle dame sans merci* al català (Bassegoda 2011: 168).⁸¹ Bassegoda (2011) apunta que l'ànima jutjada per crueltat en l'amor als versos finals del poema deu tractar-se, un cop més, de Violant-Lluïsa de Mur. Cal recordar que Riquer (1964: III, 158) havia relacionat l'ànima turmentada amb el llinatge de Valldaura i havia suggerit, a partir de la rima, que portés el nom de Laura. Sigui com sigui, el personatge té moltes característiques en comú amb la Diana d'Alegre, que també és processada per la seua actitud amorosa i, finalment, condemnada. Per contra, aquests dos antropònims s'oposen als de Caldesa i Fiammetta, de significat obvi. Però, si bé Diana es relaciona generalment amb la virginitat, Heaton (1916: 108) indica que durant l'Edat Mitjana la llegenda d'Acteó i Diana havia esdevingut una història d'amor, com és palès al *Canzoniere* de Petrarca («Non al suo amante piú Diana piacque», LII, v. 1).⁸² Per tant, el nom de la deessa a l'Edat Mitjana no estava del tot lliure de connotacions eroticoamoroses.

El valor paradoxal de l'antropònim de la protagonista de la *Faula de Diana* està relacionat amb l'ús de la ironia en determinats passatges del text (§20 i 23), característica present en més o menys grau en altres obres amb materials sentimentals, especialment notable al *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, però amb una presència més discreta al *Curial e Güelfa* —a l'episodi del monestir de dones, sobretot—, la *Tragèdia de Caldesa* (Cantavella 1997a), la *Triste deleitaci3n* (Gerli 1982) i fins i tot el *París e Viana* (Léglu 2010: 141-158).

Diana comet tres grans faltes contra l'amor i, per tant, contra Venus i Cupido. En primer lloc, es resisteix a deixar-se seduir per cap dels pretendents que la festegen, malgrat l'interès que mostra per mantenir viva la seua passió a causa dels beneficis materials que els enamorats li reporten. Aquest és el motiu inicial que mou Cupido a intervenir-hi i a demanar ajut a Venus en un passatge que recorda les *Metamorfosis* (V, v. 361-380). Les altres dues faltes responen a un major refinament del codi amorós, al model de comportament que predica la *fin'amors*. Les relacions entre Diana i Neptuno no estan regides per l'amor cortès, perquè la dama dista molt de ser un exemple positiu per als enamorats («[...] maleyta de aquelles qui amen en públich, perquè has pervertit l'orde de les festes; maleyta de les altres, qui usen la cautela per a salvar la honra,

⁸¹ Bassegoda (2005) desmenteix la hipòtesi que fra Francesc Oliver fos aquest enamorat que cometé suïcidi i que passà a formar part dels personatges literaris caracteritzats com a màrtirs d'amor.

⁸² Contini (1964: 67).

perquè la has usada per procurar diners», §36). Així, la segona falta en la qual incorre és l'avarícia, que la porta a prostituir-se a canvi d'un guany econòmic («ab preu venent ço que per grat se compre», §29), de manera que Diana cedeix davant de l'oferta de Neptuno. Aquest és l'error pel qual Venus la jutja i castiga. Finalment, la tercera falta és la infidelitat a l'enamorat, que enganya amb altres amants —un cop més, a causa dels guanys que en treu—, entre els quals, Júpiter, que, desdenyat, acaba sent el desencadenant de la visita a les Parques, seguida del procés de Diana a la cort de Venus.

Pel que fa a la primera falta, Torró (1994: 235) apunta que aquesta història conté moltes similituds amb la d'Alleiram del *Filocolo* (llibre V, 18-24). Al seu torn, Boccaccio sembla basar-se en la Níobe de les *Metamorfosis* d'Ovidi (llibre VI, v. 146-312) per a l'elaboració del personatge.⁸³ Alleiram, igual que Diana, desprestigia Venus, Cupido i la força de l'amor i no estima cap dels seus servidors. A més, els dóna vanes esperances a tots a canvi de diners i obsequis. També com Diana, distingeix un dels seus pretendents per damunt de la resta i hi manté relacions sexuals. Tant l'una com l'altra seran castigades per Venus i rebran la mateixa pena: la transformació en pedra, en el cas d'Alleiram blanca, negra en el de Diana.

Quant a la segona falta, l'engany a l'amant, és el tema central (el «crim») del qual es plany el protagonista de la *Tragèdia de Caldesa*. A la *Faula de Diana* cal destacar la manca d'insistència en els detalls narratius de la trama, fins i tot en la descripció de la infidelitat, la relació amb Júpiter o la reacció final de Neptuno. Malgrat l'encadenament de fets transcendents que determinen l'avançament de l'acció, el pes de l'elaboració del relat recau en l'enriquiment de la història mitjançant materials literaris com són l'ambientació en un *locus amoenus*, la representació dels graons de l'amor, l'al·legoria mitològica, la visita a les tres Parques, el judici d'amor i la metamorfosi.⁸⁴ El lector de l'obra, que devia reconèixer les transgressions de Diana al codi de la *fin'amors* sense necessitat de cap glossa i que, per tant, podia predir el resultat de la història com a

⁸³ L'actitud desafiant de Níobe contra una deïtat és similar a la del passatge de les *Metamorfosis* (IV, v. 31-415).

⁸⁴ A grans trets, els paràgrafs dedicats al desenvolupament de l'acció són: §9-16 (exposició del problema per part de Cupido i solució de Venus), §17-18 (intervenció de Cupido), §19-21 (Diana cedeix a l'amor a canvi de diners), §23 (relació sexual), §24-25 (infidelitat de Diana), §38 (condemna de Diana), § 40 (fugida del narrador de la cort de Venus); mentre que es poden considerar episodis complementaris o de farciment els següents: §1 (descripció de l'estat anímic del narrador), §2-8 (descripció de la cort de Venus), §19 (expansió sentimental de Diana amb ressons ovidians), §22 (reacció de Cupido a l'avarícia de Diana), §23 (emulació de Júpiter i Dànae), §26-31 (visita de Diana a les Parques), §32-33 (descripció de l'arribada de Diana a la cort de Venus), §34-38 (judici d'amor), §38-39 (metamorfosi).

contraexemple, segurament valorava l'ús dels recursos literaris que s'han esmentat i que són recurrents a les obres de ficció sentimental.

Però la falta a la qual es dedica més atenció i per la qual serà recordada Diana és l'avarícia. L'avarícia femenina és un dels llocs comuns que apareixen als discursos misògins d'obres com l'*Arcipreste de Talavera* de Martínez de Toledo (II, 1) i està recollida com a motiu folklòric a l'índex de Stith Thompson (1966: T.455.6, «*Woman sells favors for large sum of money*»). El propi Alegre empra aquest motiu al *Sermó d'amor*, quan recita els serveis dels enamorats a les dones que estimen:

Lo sinquè servey és «donorum frequentacio», perquè ja entre nosaltres no-s calla dàdives rompen parets, e naturalment a les dones abraça tant famejant avarícia que per diners de nanguna cosa no dupten. Y per bé que moltes riques acostumen dar al qui a sos enamorats plaers complidament satisfà, volen totes conèixer en ell gran liberalitat en lo dar, però a elles se vol conciderar y trobar tal manera que no pensen desig de satisfacció vos empengua en dar.⁸⁵

Cal recordar que la generositat és una de les qualitats més valorades en l'ètica de l'amor cortès. A les *Regles d'amor* d'Andreu el Capellà ja s'adverteix contra aquest vici.⁸⁶ L'autor explica cinc procediments per enamorar les dones, un de les quals és l'«abastament de riqueses», però, tot seguit puntualitza que aquesta és una de les maneres «que deuen esser gitades de la cambra d'amor, axi com la mia doctrina t mostra en son loch» (Pagès: 1930, IV).⁸⁷ La referència que anuncia es troba al capítol VIII de l'obra, on el déu Amor dona dotze regles, de les quals Diana n'incompleix tres: «Avaritiam sicut nocivam pestem effugias et eius contrarium amplectaris» (regla I), «castitatem servare debes amanti» (regla II) i «mendacia omni vitare memento» (regla V), és a dir, que eviti la falsedat. L'avarícia és el primer dels vicis que l'enamorat hauria de defugir.

En conseqüència, Diana serà processada en un judici —que ja han anunciat les tres Parques—, en el qual Medea i Escil·la interpreten la part denunciant i no hi haurà defensa, al contrari del que ocorre al *Somni*.⁸⁸ Com s'ha esmentat més amunt, Venus condemna la sacerdotessa a ser transformada en pedra, igual que fa amb Alleiram al

⁸⁵ Cátedra (1989: 211).

⁸⁶ També figura al segon capítol del *Roman de la Rose*, en el qual Amor dicta unes normes al protagonista, entre les quals, evitar l'avarícia.

⁸⁷ També el rebutja Estefania al *Tirant lo Blanc* (cap. 127), quan defineix els tres tipus d'amor (el virtuós, el profitós —és a dir, que es fonamenta en l'avarícia— i el viciós. Vegeu *Faula de Diana*, notes 19-20.

⁸⁸ Medea també intervé al procés judicial representat al *Triunfo de amor* de Juan de Flores.

Filocolo i a les *Metamorfosis* d'Ovidi (llibre X, v. 238-242) amb les Propètides, que havien estat les primeres a negar la divinitat de la deessa i a prostituir els seus cossos.

Els processos amorosos en els quals es jutja el comportament dels enamorats per decidir si han de ser recompensats o castigats no són estranys a les obres de ficció sentimental. En efecte, el protagonista del *Somni* d'Alegre és jutjat en companyia de la seua estimada en un tribunal presidit pel déu d'Amor, que presenta un aspecte molt diferent del Cupido infant de la *Faula de Diana*; fet que no ens ha de sorprendre, ja que, com indica Badia (2013: III), l'advocat del protagonista, Petrarca, aclareix que el Cupido que els jutja no és el de la passió del primer enamorament, sinó la figura que correspon a un estadi més reflexiu de l'amor. De la mateixa manera que l'enamorat del *Somni* és defensat per Petrarca, Laura pren partit per l'estimada, que ha de provar la pròpia innocència davant d'una sèrie de personatges de diverses tradicions que hi tenen dret a vot. La sentència, en aquest cas, és favorable a l'enamorat, com ho és també la que rep el protagonista del *Despropriament d'amor* de Romeu Llull en una narració plena de personificacions al·legòriques, en què la Consciència és el jutge; l'Enteniment, el procurador i la Memòria i la Raó, els advocats. Així, l'enamorat és deslliurat de la passió amorosa i deixa de servir la dama.⁸⁹

A la *Triste deleitació* el protagonista també és jutjat pel seu comportament en l'amor i l'encarregat de fer-ho és Minos, que a la *Commedia* de Dant apareix a l'entrada de l'Infern per assignar un càstig als condemnats. Minos el declara innocent, perquè mai no ha realitzat cap acte en contra d'amor i se li permetrà veure el paradís dels bons enamorats, coronats per Cupido. També a la *Glòria d'amor* el protagonista assisteix a la condemna de l'ànima jutjada per no haver seguit els preceptes amorosos (v. 1516-1530). Aquesta ànima haurà de patir els càstigs que s'han descrit prèviament al poema i que no s'allunyen dels que apareixen als *infernios de enamorados* a la manera dantesca, com al poema del Marquès de Santillana que porta aquest títol i a la *Triste deleitació* i que recorden els suplicis patits pels mal enamorats del *De amore* (cap. VIII). En canvi, al *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores l'enamorada és condemnada per haver iniciat la relació amorosa i el càstig, a diferència dels anteriors, és la pena de mort, que té lloc en un espai realista.

⁸⁹ Les al·legories (Secret, Lleialtat, Coneixença) també presideixen el consell del procés jurídic que té lloc a la Cort d'Amor de *La Joiosa Garda* de Jaume March, en el qual les dones es queixen dels falsos enamorats i surten victorioses (!) del judici.

La manera com Alegre tria punir Diana també s'allunya dels càstigs dels *infiernos de enamorados*, alhora que manté un paral·lelisme acusat amb les venjances dels déus clàssics de les *Metamorfosis*, font principal d'aquest text.

4.7.4 LA TRANSFORMACIÓ

Tot i que les transformacions de persones en pedra també són un motiu folklòric (Thomposon 1966: D230, D231, F766.1), Riquer (1964: III, 252-253) va reconèixer la transformació de la *Faula de Diana* en la conversió d'Aglauros a les *Metamorfosis* d'Ovidi (II, v. 709-832). Es tracta d'un càstig per enveja (vegeu nota 37). L'expressió que utilitza Ovidi per descriure el resultat de la transformació és: «nec lapis albus erat: sua mens infecerat illam», és a dir que es tracta d'una pedra «no blanca». De fet, hi ha una llarga tradició de conversions en pedra, però no s'especifica que siguin negres; tampoc en el cas d'Alleiram (*Filocolo* I, 24) indicat per Torrò: «un bianco tronco, il quale in durissimo marmo mutato» ni tan sols en un text moral com l'*Ovide moralisé* aplicat a Aglauros. Per tant, per què és negra la pedra d'Alegre? Com va mostrar Torrò (1994: 234), quan Alegre va escriure aquesta història tenia al cap la pròpia traducció de les *Metamorfosis*, que havia acabat abans de 1482:

E com volgués Dyana, indignada de hojr tals rehons, a què de gran senyora no volgué may respondre, tornàs-se'n per lo loch per hon era venguda, no-s pogué moure, perquè les parts del seu cors, que ans movia a son pler, eren fetes immobles, e les junctures dels jenols, endurides, no seguien en res lo moviment dels peus; ans, lo fret que en les ungles mostrà el primer senyal, se era tant stès, que, descolorides apparien les venes perduda la lur sanch, de manera que, a poch a poch, la fredor y durícia tota la ocuparen, tancant a sos frets polsos camí de més polsar ni dar senyal de vida. No volgué may parlar ne, com hagués volgut, tenia ja camí per a traure la veu: ja era tota rocha, e no blanca, que lo verí que en son cor se era tant tancat, scampant-se deffora, la havia feta **negra**. *Faula de Neptuno i Diana* (1482-1486).

E ab la verga sua tocant les portes de la cambra tancades, ubertes se mostraren. E volent-se levar Aglaures per tancar-les, no pogué moure's, perquè totes les parts de son cors, que primer, asseguda, movia, per soberch pes immobles eran fetes. E treballant en va, ja les junctures de sos genolls se eran endurides e lo fret per les ungles se estenia; descolorides apparien les venes perduda la lur sanch, e axí com la secreta malaltia tots los membres consuma, la durícia e fredor a poch a poch tota la ocupaven, tancant a sos polsos camí de spirar. No volgué esforçar-se en res dir, ni si parlar hagués volgut, tenia camí per a traure la veu: ja tota era roca, e no blanca, perquè lo verí de sa pensa l'avia feta **negra**. *Transformacions* (abans de 1482).⁹⁰

Hi ha només una petita diferència en el lloc on Alegre situa el naixement dels dos vicis: al cor, per a l'avarícia; al pensament, per a l'enveja. Però això no és tot: a la versió catalana d'Ovidi la pedra és, efectivament, negra, a causa del verí de l'Enveja i al

⁹⁰ *Transformacions*, f. 20r [21r].

mateix passatge hi ha diverses referències a la negror d'aquest personatge: «Tenia aquesta Enveja, ab cara descolorida, gran negror en tot lo cors», quan es mou està «cuberta de negres núvols», expira «negre verí» i viu en una casa que és «fosca per negre fum». És a dir que Alegre traça una relació estreta entre l'Enveja i la negror, que aclareix al fragment corresponent al mite d'Aglauros de les al·legories morals que acompanyen les *Transformacions*.

Després d'insistir en el comportament envejós de la jove, diu: «al escriure d'Ovidi dient aquella convertida en roca negra, per mostrar la mort del envejós, negra tant per porgar la culpa en loch fosc, quant per la negra fama que resta de aquell». Per tant, aquí Alegre no destaca el fet que Aglauros també fos avariciosa —com farà a la *Faula de Diana*—, perquè està vivament interessat a emfasitzar l'enveja i lliga el color de la pedra amb la fama, que és un element en el qual insisteix repetidament l'obra que ens ocupa: Diana no només servirà d'exemple per escarmentar el dorment, sinó que tant les acusadores com Venus s'asseguren que la seua falta sigui recordada per tots els enamorats, de manera que la deessa esculpeix un rètol a la pedra on s'hi pot llegir: «Perquè vené ab preu çò que·l grat compra», o sigui, per avara.

Per tant, al text que ens ocupa la transformació en pedra negra no té res a veure amb l'enveja, ans amb l'avarícia («la negra avarícia», §25).⁹¹ Al passatge immediatament anterior a la història d'Aglauros a les *Metamorfosis* d'Ovidi hi ha una altra transformació executada per Mercuri, en aquest cas d'un home (Batus) en una pedra (sílice) perquè havia estat massa avariós. Harf-Lancner (1985: 5) explica que les transformacions realitzades pels déus parteixen d'una associació mental lògica i precisament posa com a exemple Níobe, que és convertida en pedra a les *Metamorfosis* perquè tenia el cor dur.

De fet, als textos medievals no és rar trobar la imatge de la pedra associada a la resistència femenina a l'amor en comparacions retòriques. A *L'ànima d'Oliver* el protagonista es plany de l'estimada amb aquests mots: «¡Maleyt fon lo dia que may vos viu, belesa encastada en cor més dur que·l negre marbre!». ⁹² Així apareixia també a les *Rime per la donna pietra* de Dante («Così nel mio parlar voglio essere aspro») i en

⁹¹ De fet, Torró (1994: 235) explica com al *Filocolo* (III, 24-25) Boccaccio empra l'episodi d'Ovidi entre Enveja i Minerva a la història d'Aglauros per crear la petició d'ajut de Diana a Gelosia («di molti drapi vestita, e tutti neri», en el qual la deessa demana que enverini Florio contra Biancifiore, de manera que la jove sigui castigada per haver oblidat ofrenar al seu altar. És a dir que l'Enveja ha estat substituïda per la Gelosia, que, juntament amb l'avarícia, té un paper rellevant a la *Faula de Diana*. L'Enveja també tenia un paper destacat al *Curial e Güelfa*. Vegeu la *Faula de Diana*, nota 39.

⁹² Cocozzella 1970: 146.

diferents ocasions al *Filocolo*, una de les quals transcrivim a continuació: «segundo d'Ovidio gli ammaestramenti, il quale dice: l'uomo non lasciare per durezza della donna di non perseverare, peroche per continuanza la molle acqua fora la dura pietra».⁹³ Retrobem l'avarícia femenina a l'*Arciprestre de Talavera* de Martínez de Toledo, que explica com a exemple el cas d'una reina que feia estada a Barcelona. La reina digué que mai no bescanviaria el propi cos per diners, però, quan es prova que no és cert, el narrador diu sobre ella que: «ave por dicho que sy el dar quiebra las piedras, doblgarà una muger que non es fuerte como piedra».⁹⁴

A continuació, reportem les transformacions en pedra que figuren a les *Metamorfosis* d'Ovidi, més dos transformacions de pedres en ésser humans. Tretze de les metamorfosis són el resultat d'un càstig, tot i que només en una ocasió el devem a Venus:

1. Llibre I (v. 381-402): Es produeix l'operació inversa a la que narra la *Faula de Diana*. A la narració de la repoblació de la Terra després del gran diluvi els supervivents sembren pedres que cobren vida i es transformen en persones humanes, com els havia dit que fessin la deessa Temis.

2. Llibre II (v. 676-707): Mercuri roba un objecte al bosc i s'adona que un home vell anomenat Batus l'ha vist. Aleshores el déu li demana que calli a canvi d'una recompensa i l'home ho promet. Més tard, Mercuri es torna a presentar davant de l'home amb l'aparença canviada i li ofereix una vaca i un bou a canvi que li descobreixi la identitat del lladre. Batus confessa i com a càstig per l'avarícia el converteix en una pedra (sílice). Càstig exemplar per avarícia, obra de Mercuri.

3. Llibre II (v. 709-832): Història d'Aglauros. Càstig exemplar per enveja, obra de Mercuri.

4. Llibre III (v. 356-510): Història d'Eco i Narcís. Eco es converteix en roca com a resultat del refús de Narcís.

5. Llibre IV (v. 276-278): Història de l'amor de Dafnis, el noi pastor d'Ida, transformat en pedra per gelosia. Càstig per als amants gelosos. No s'arriba a explicar el mite detalladament perquè se'ns diu que era molt conegut.

6. Llibre IV (v. 543-562): Juno ordena que Tisifone enverini Ino i Atamant, que, en beure's el verí, es tornen bojós. Foll, l'home mata son fill Leareo i Ino s'acaba llençant al mar amb ell. Però Venus se'n compadeix i demana a Neptú que els

⁹³ De la sentència llatina «gutta cavat lapidem».

⁹⁴ Muela (1970: 123).

converteixi en déus marins (Leucòtee i Palèmon). Quan les amigues d'Ino es pensen que s'ha mort, maleeixen Juno per ser massa cruel. La deessa s'enfada i converteix tres de les amigues d'Ino en pedra. Càstig exemplar per provocar una deessa, obra de Juno.

7. Llibre IV (v. 639-662): Atlant es transforma en una muntanya perquè no ha volgut acollir el fill de Júpiter, Perseu, per por d'un oracle. Els ossos de la muntanya són fets de pedra. Càstig exemplar per manca d'hospitalitat, obra de Perseu amb el cap de Medusa.

8. Llibre IV (v. 740-752): Història de com el corall s'endureix a l'aire per efecte de l'escut de Medusa. Transformació d'un vegetal en un objecte inanimat. Decoratiu. No forma part dels càstigs.

9. Llibre IV (v. 772-782): Després del banquet de noces de Perseu se li demana que expliqui com va matar la Medusa. El jove recorda com abans d'arribar a casa de les Gorgones va veure homes i bèsties petrificats. Petrificacions per obra de Medusa.

10. Llibre V (v. 177-380): Fineu inicia una batalla contra Perseu perquè considera que ha raptat Andròmeda per casar-s'hi. Tèscelus és convertit en estàtua de marbre perquè no es deixa impressionar per Teseu amb el cap de la Medusa a la mà, també resten petrificats al combat: Àmpix, Nileu, Èrix, Aconteu (soldat del bàndol de Perseu), Astíages, Pretus, Polidectes i dues-centes persones més contràries a Perseu. Al final, Fineu, l'instigador, promès de la noia, també és petrificat. Petrificacions per obra de Perseu. Càstig exemplar de Tèscelus, Fineu i Polidectes.

11. Llibre VI (v. 146-312): Níobe afirma que és més digna de ser lloada que Latona, ja que té una prole més nombrosa i tot el que podria desitjar. La deessa Latona es venja a través de son fill, Apol·lo, que mata els fills i familiars de Níobe. Al final, ella també és petrificada. Petrificació exemplar en marbre per vanaglòria i presumció, obra d'Apol·lo per venjar Latona.

12. Llibre IX (v. 134-229): Deianira es pensa que el seu marit Hèrcules està enamorat d'Íole i s'engelseix. Per venjar-se'n, dóna a Licas —que no en sap res— una túnica enverinada perquè la lliuri a Hèrcules. La llegenda diu que quan Hèrcules s'adona de l'engany transforma Licas en una roca perquè es pensa que n'és el culpable. Transformació en roca per obra d'Hèrcules.

13. Llibre X (v. 238-242): les Propètides van negar la divinitat de Venus i van ser les primeres a prostituir els seus cossos. La deessa les transforma en pedres dures. Càstig exemplar per luxúria per obra de Venus. A continuació s'explica el mite

de Pigmalión, que havia vist com vivien les Propètides i decideix viure sense companya, fins que un dia esculpeix una estàtua d'ivori, més perfecta que qualsevol dona real. Venus li concedirà la vida. Premi d'amor per obra de Venus.

14. Llibre XI (v. 1-60): Mite d'Orfeu. Les dones maten el poeta a cops de pedra. El cap i la lira d'Orfeu suren en un riu vers el mar, però, pel camí, una serp els ataca. Apol·lo apareix i la petrifica.

15. Llibre XI (v. 346-406): Petrificació d'un llop rabiós en marbre gràcies a l'ajut de Tetis.

16. Llibre XII (v. 1-23): Els grecs veuen una serp que es dirigeix cap a un arbre on hi ha un niu amb vuit ocellets i sa mare. L'augur interpreta que el seu exèrcit conquerirà Troia després de nou anys. Aleshores la serp queda petrificada.

17. Llibre XIV (v. 51-74): Transformació exemplar d'Escil·la en penya rocosa per obra de Circe, que es vol venjar així de Glauco per haver menystingut el seu poder.

18. Llibre XIV (v. 698-763): Anaxàrete és petrificada en roca per no haver estimat Ifis.⁹⁵ Càstig exemplar per resistir l'amor.

19. Llibre XV (v. 41-42): s'explica el costum de condemnar els presos amb pedres negres i d'absoldre'ls amb pedres blanques. Connotació negativa de les pedres negres, associada al càstig. Als v. 45-46 es transformen les pedretes negres que declaraven culpable Alemònida en pedres blanques per obra d'Hèrcules. Són les úniques pedres explícitament negres que hem trobat a les *Metamorfosis*.

20. Llibre XV (v. 313-314): Pitàgores diu al seu discurs que un riu dels cícons transforma les entranyes en pedra (marbre) a aquell qui en beu. Als v. 413-415 explica que tot el que surt de la bufeta de Bacus es converteix en pedra i als v. 416-417 conta com s'endureix el corall.

Així doncs, cap d'aquestes transformacions és en pedra negra, com tampoc no hi ha transformacions en pedra negra a l'índex folklòric de Thompson (1966) ni l'índex de motius folklòrics medievals catalans de Neugaard (1993). L'única referència a les connotacions negatives de les pedres negres a les *Metamorfosis* és al llibre XV, que conté una explicació del costum de condemnar algú amb pedres negres i d'alliberar-lo

⁹⁵ «Saeuior illa freto surgente cadentibus Haedis, / Durior et ferro, quod Noricus excoquit ignis, / Et saxo, quod adhuc uiuum radice tenetur, / Spernit et inridet [...] paulatimque occupat artus / Quod fuit in duro iam pridem pectore saxum» ('Ella, més cruel que la mar remoguda quan es ponen les Cabrelles, més dura que el ferro forjat pel foc de la Nòrica i que la roca retinguda encara viva per la seva arrel, el menysprea i se'n riu [...] de mica en mica envaeix els seus membres la pedra que portava ja feia temps dins el seu cor', *Met XIV*, v.711-714 i 756-757; trad. BM III, 99-100).

amb les blanques. Després de l'explicació sabem que Alemònida havia de ser condemnada, però Hèrcules la va salvar canviant el color de les pedres que l'acusaven. És el procés oposat al que apareix a la *Faula de Diana*. De la mateixa manera, al llibre II hi ha una transformació d'un ocell blanc en un de negre (un corb) com a càstig per la xafarderia.

4.7.5 UNA CLAU D'INTERPRETACIÓ: L'ESPILL I EL PAPER DEL NARRADOR

Els avenços tècnics en la producció d'espills a l'Edat Mitjana no es tradueixen en un canvi de la concepció que es tenia d'aquests objectes, associats tant al reflex fidel de la realitat com a l'engany i la deformació, atès que els primers espills, fabricats en bronze, or i plata no oferien una imatge nítida (Cardini 1984, Campanelli i Pennetta 2004). Per aquesta raó, no és gratuït que Alegre introduís la imatge de l'espill (§18) com a superfície a través de la qual es revela la traïció de Diana al narrador i a les persones presents a la cort de Venus, de manera que simbolitza la possibilitat d'accés al coneixement dels fets —potser a la veritat—, alhora que planteja dubtes sobre la fiabilitat del reflex. Al *Roman de la Rose* (v. 1552-1580), la capacitat de retornar clarament la imatge contrasta amb la perillositat que s'atribueix a l'espill de la font de Narcís, mite al qual també fa referència la *Faula de Diana* («Açò me ha enganat, com l'ombre a Na[r]ciso», §12), amb la connotació d'engany.

L'espill d'Alegre es descriu de la manera següent: «E de tot açò era yo avisat, stant dins la gran sala mirant hun clar spill que enmig d'ella penjave, hon se representaven de les parts del món los actes que obraven tots los enamorats y les veus s'i hoyen si era fet silenci» (§18). Aquest fragment explica el funcionament de l'objecte, de característiques màgiques, que mostra els actes de tots els enamorats del món i permet sentir-los.⁹⁶ En cap moment s'indica que provoqui una distorsió de la realitat, al contrari, se'n destaca la claredat. Tanmateix, la llarga tradició literària que associa els espills amb la mentida i la manipulació de la imatge el converteix en motiu de sospita.

El capítol 283 del *Tirant lo Blanc* és un exemple molt il·lustratiu del lligam que s'estableix entre l'espill i la falsedat. L'episodi narra la representació del muntatge teatral dels amors de Carmesina amb l'hortolà, dirigit per la Viuda Reposada per tal de convèncer Tirant de la deshonestedat de la princesa. Igual que el narrador de la *Faula de*

⁹⁶ Tant Cardini (1984) com Campanelli i Pennetta (2004) esmenten entre els espills màgics més famosos coneguts a l'Edat Mitjana el d'Alexandre Magne al far d'Alexandria i el del Preste Joan. El primer mostrava les naus de guerra que s'acostaven als seus dominis i el segon ensenyava les accions, bones o dolentes, que tenien lloc dins de les seues terres. L'espill de la *Faula de Diana* també descobreix a Venus tots els fets que ocorren al seu regne, l'amor.

Diana, Tirant també ocupa una posició privilegiada i mira els fets que s'esdevenen a l'hort des de la casa d'una vella, sense ser vist pels protagonistes de la trama. Però ho fa a través d'un joc d'espills ideat per la Viuda, que li impedirà adonar-se que es tracta d'una escenificació teatral amb una finalitat suposadament eutrapèlica. Quan Tirant veu l'escena d'infidelitat, de seguida desconfia de la naturalesa dels espills («tingué dubte que los spills no li representassen fals lo que havia vist e trencà los spills, mirant si dins havia alguna cosa maliciosa que fos feta per art de nigromància»⁹⁷). Si bé el narrador de la *Faula de Diana* no sembla sospitar de les propietats contradictòries de l'espill, ben segur que l'autor n'era conscient.

En conclusió, l'anàlisi de la utilització de recursos que potencien el caràcter de ficció de la història: la visió, la faula al·legoricomitològica i l'espill màgic, posa de manifest que Alegre vol traçar una distinció clara entre la veu narrativa —sovint identificada amb l'autor— i els enamorats protagonistes de la trama fantàstica. Així, mentre que l'ús de la primera persona potencia l'empatia del lector pel patiment sofert pel personatge —a causa d'una experiència sentimental negativa que no coneixem, però que es relaciona des del primer paràgraf amb la manca de reciprocitat, l'absència i la gelosia— i l'encamina envers la decisió d'abandonar l'amor, Alegre no n'acaba d'explotar la potencialitat subjectiva a través de planys, exclamacions sentimentals i digressions, com és propi de les ficcions sentimentals catalanes, inclosa la *Tragèdia de Caldesa*.⁹⁸ Al contrari, els passatges on més es constata la intervenció del narrador són aquells en què hi predomina la ironia, com la comparació que estableix entre el plaer de la cobdícia satisfeta i el gaudi sexual en l'escena d'amor entre Diana i Neptuno. És més, un cop penetra en l'àmbit de la visió, el narrador perd protagonisme i no participa en l'acció de la trama.

Malgrat que es presenta com un mer testimoni dels fets fabulosos que relata, cal remarcar, un cop més, que és precisament el record d'aquests fets que referma la seua decisió de no tornar a estimar mai més i que el porta a advertir els lectors dels perills de la passió. Per tant, costa de creure que només es tracti d'una anècdota que aquest personatge va sentir o va presenciar en el passat com a mer observador, atès que ha acabat sent determinant per guarir-lo de la passió amorosa per a sempre. Però els recursos emprats per Alegre qüestionen la veritat narrada i aparten l'argument de la

⁹⁷ Hauf (2004: 1048).

⁹⁸ Properes a les obres de la tercera etapa de la ficció sentimental castellana, caracteritzades per Rohland de Langbehn (1999: 31-44) i altres autors per la pèrdua d'importància del desenvolupament de la faula.

faula de la realitat de l'autor i de l'entorn de les dames amb les quals es relacionava. De fet, la visió mitjançant la qual es desenvolupa la trama podria funcionar a la manera dels somnis fingits. De la mateixa manera, el narrador exposaria la deshonra de la tal Diana en un àmbit després dels elements realistes de la contemporaneïtat —només manté la referència velada a l'espai geogràfic de l'acció, Barcelona (Rubió i Balaguer 1949: I, 403)—. L'ambigüïtat que proporciona la indefinició de la naturalesa de la visió, tal com s'ha argumentat més amunt, permetria jugar amb aquests elements. Fet i fet, Alegre sembla ocultar-se, fins i tot, darrera del nom del poeta Claudiano, que signaria el manuscrit trobat, com s'indica a la rúbrica que encapçala l'obra.

Amb tot, la lliçó moral del text com a *exemplum*, transcendeix aquestes particularitats i hauria de ser interpretada de la manera que l'autor recomana llegir les «faules» als comentaris de les *Transformacions*: «Les quals faules, per cert mai no seran legides per home de elevat entendre que no sia tret fruyt, com faula sia un exemplar demostratiu parlant sots fictió, de la qual, levada la escorça, reste clar lo intent de qui l'à ordenada».⁹⁹

4.8 LLENGUA I ESTIL

Rubió i Lluch (1889: 90) qualificava de forma pejorativa la prosa d'Alegre i dels mites de Corella de *gongorismo*, tot i que considerava que aquest tret es trobava atenuat en el cas de l'autor que ens ocupa. Rubió i Balaguer (1949: I, 405) parla de «l'estil característic d'Alegre, difícil en la seva sintaxi plena d'incisos i d'ablatius absoluts i verbs juxtaposats» i Riquer (1964: III: 253) el defineix amb els termes següents: «retòric i retorçat, ple d'inversions de tipus llatinitzant, molt sovint poc destres i sense elegància». Però el cert és que Alegre escriu una prosa culta que no dista gaire de l'estil dels escriptors contemporanis de proses de tema sentimental. Bescós (2010: 28) afirma que en la prosa de Francesc Alegre hi predominen l'hipèrbaton i la frase llarga. Efectivament, la major part de trets que Badia (2010) atribueix a la «valenciana prosa»

⁹⁹ *Transformacions*, f. 132v [131v]. Als passatges transcrits a l'annex (textos 5.2 i 7.2) Alegre també fa referència a la literatura com a mitjà per transmetre significats ocults en una lectura superficial. Rodríguez del Padrón fa una observació semblant al *Siervo libre de amor*: «trayendo ficiones, según los gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrador de aquellos, mas pregonero del su gran error, y siervo yndigno del alto Jesús. E ficiones, digo, al poético fyn de aprovechar y venir a t́y en plazer con las fablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sufrir aprovechar con seso alegórico que trahe consigo la ruda letra, aunque parece del todo fallir; la cual si requieres de sano entender, armas te dizen contra el amor» (Prieto 1976: 156).

de Joan Roís de Corella, també servirien per caracteritzar l'estil de la *Faula de Diana* i, en major mesura, la *Requesta*. Així, en destaquen:

a) la tendència, tot i que no és sistemàtica en Alegre, a situar el verb al final de la frase. Per exemple, *Faula de Diana*: «com a pestilència avorria lo nom, de qui, en lo passat, ab plaer seguit havia» (§1), «criaven flors de tantes natures, que ab diversitat de tantes olors y colors als dos senys tant vehiins plenament satisfeyen» (§2), «que lo pes dels diners tengué major poder en la voluntat d'ella que les rehons de hòmens avisats ni del mateix Neptuno, no desacompanyades de gest e voluntat bastants per a causar grat en qualsevol, altre no havien» (§22), *Requesta*: «tant a mos desigs comenar s'esforçen», (§1),

b) la riquesa de gerundis i de participis. *Faula de Diana*: «[...] un dia, passejant per lo meu pensament e revoltant los passos de la mia memòria en les coses passades, [...]» (§2), «Ja sospitant [...] que en tal prat tenia senyoria la enamorada reyna» (§5), *Requesta*: «conaxen aquesta tant stimada senyora tenir-vos obligació [...]» (§2), «Acabant ella tals rehons, ab la humilitat que a major se sguarda, ma Voluntat respòs» (§3); *Faula de Diana*: «passada la revolució [...]» (§10), «Mou les leugeres ales per mil colors distinctes lo potent fill de Venus, hoydes tals rehons de la sàvia mare» (§17), *Requesta*: «vistes en aquesta tal dama totes aquestes coses qui causar poden lo grat ab tanta perfecció quant de si represente, no he pogut deffugir que, ab enceso[s] pensaments, tal demostració del que en mi tenia concebut no hage feta» (§3),

c) l'abundància de perífrasis. *Faula de Diana*: «la enamorada reyna de la ylla de Xipra, mare del gran Cupido» (§5), «la noble ciutat que fundà·l fill de Júpiter» (§17), «lo déu de les ones» (§25), «lo seu fill, nat de Maya, fel denunciador de son sacret voler» (§28),

d) l'adjectivació freqüent i l'ús habitual de l'adjectiu avantposat. *Faula de Diana*: «francha voluntat a la fort paciò» (§6), «mortal segle» (§8), «enveyosa Diana» (§10), «públich proverbi» (§12), «les làgrimes fingides, los stroncats sospirs, les jures spantables» (§25), «negra avarícia» (§25), *Requesta*: «novell pes» (§1), «enamorades flames» (§1), «no acostumats moviments» (§2), «xichs actes» (§2),

e) hipèrbats. *Faula de Diana*: «entrant en una sala hon viu de totes leys y lengües a tants hòmens y dones singulars» (§8), *Requesta*: «perquè vostre nom ignorar no us consent per ma natural inclinació ésser en amor disposta, [...]» (§3),

f) oracions subordinades i amb nombrosos incisos: *Faula de Diana*: «Però, dexant açò —de què tots stimàvem, quants éram en la sala, dever axir una de dues fins:

o que apercebut-se de la pràctica sua la dexara Neptuno o que ella, vensent la discreció sua, li fera comportar encare majors coses—, diré lo que féu Júpiter, per ella desdenyat; qui, après de haver ab si debatut sobre la pena que merexia lo cuydar de aquella, ab la grandesa del ànimo reyal vensent la ira que havia concebuda, delliberà lo punir de tal crim remetre al cos del fat» (§26), *Requesta*: «Acòstan-se en vós ten gran nombre de virtuts per lo que valen, que —ab alguns altres interessos apparens— tant a mos desigs comenar s'esforçen que causen entra la Voluntat y ma Rehó un ten gran debat que sinó lo determenar de vostre complit entendre basta en dar-li fi: tanta part, senyora, de ma voluntat ocupa la primera conaxensa que per report dels ulls li arriba de valor, que, com hun novell pes y fins a aquella hora, per ses forces no sent tant de enamorades flames la ensena» (§1),

g) combinació de l'estil directe i indirecte a la *Faula de Diana* i ús d'expressions pròpies del registre col·loquial als diàlegs: «vage-se'n en bona hora» (§19), «no me'n parleu, de gràcia», «Déu me guard de tant mal» (§20) en boca de Diana.

4.9 CRITERIS D'EDICIÓ

La *Faula de Diana* i la *Requesta* de Francesc Alegre només es conserven en un únic testimoni, el manuscrit del *Jardinet d'orats*, a partir del qual editem aquestes obres. Concretament, la *Faula de Diana* ocupa els folis 105r-116v i, la *Requesta*, 146v-247v.¹⁰⁰ Si bé no hi ha dubtes sobre la completesa de la *Faula de Diana*, transcrita sense llacunes importants des de la rúbrica amb el títol de l'obra fins al mot «*ffinis*», la *Requesta* sembla inacabada, perquè Narcís Gual deixa de copiar a mitja frase, que apareix cancel·lada, i tampoc no tanca el text de la forma habitual al còdex —amb la paraula «*finis*»—. Amb tot, l'estat del manuscrit no presenta problemes greus. En el cas de la *Faula de Diana* la corrosió de la tinta ha deixat un buit al lloc on figurava la caplletra del títol i a la primera paraula del text («cansat»), que tenia un cos de lletra més gran, sense arribar a perforar el full (vegeu-ne la imatge a 5.2). Tot i que no suposa cap dificultat per a la lectura del recto (105r), la part corresponent del verso, que afecta una tercera part de dues línies consecutives, és il·legible (vegeu-ne la imatge a 5.2).

Pel que fa a la deturpació del manuscrit, no hi ha més qüestions rellevants; malgrat que tant a la *Faula de Diana* com a la *Requesta* s'han hagut de reconstruir lletres i síl·labes a final de línia —indicades entre claudàtors—, no donen peu a

¹⁰⁰ Per a més informació sobre el *Jardinet d'orats*, vegeu 4.2.

conjectures diferents i l'únic fragment que no s'ha pogut recuperar del tot és l'anotació sobre la intervenció d'Àtropos al marge esquerre del text (113v, vegeu-ne la imatge a 5.2), on hi manquen dos mots gairebé complets («Tertia sententia. [Atro]pos altera / [...] sub his / [...]s promulgat / iustissimam sententiam»). En aquest cas, s'ofereix una proposta *ope ingenii* que es basa en l'estructura i el contingut dels dos comentaris al marge precedents, que corresponen a les sentències de Cloto («Prima sententia. Dea fatalis: Cloto pronunciat prius suam sententiam seu declaracionem») i Làquesis («Secunda sententia. Lachesis dea fatalis in hunc modum pronunciat»). Aquestes anotacions aporten molt poca informació, simplement indiquen l'inici del discurs de cada Parca, fan referència a l'acció de la parla i numeren el torn de paraula de cadascuna. A més, tot i que no sembla ser el cas del comentari d'Àtropos, s'anomena les altres Parques: «dea fatalis»; pel que fa a Làquesis, aquests mots apareixen en una clau a l'extrem del foli. També s'ha tingut en compte el nombre de síl·labes que manquen i el tipus d'abreviatures que el copista sol utilitzar. És per aquesta raó que la solució que s'ofereix no només figura entre claudàtors sinó que també es marca amb un signe d'interrogació darrere dels mots absents: «Tertia sententia. [Atr]opos altera [primis?] sub his [verbis?] promulgat iustissimam sententia». Si fos així, l'autor de les notes no hauria usat «altera» correctament, atès que es tracta de tres personatges.

La transcripció dels textos segueix els criteris d'edició d'«Els Nostres Clàssics». S'han respectat les grafies del testimoni de base, però s'han regularitzat els usos d'«i/j» i «u/v»; s'han desenvolupat les abreviatures; s'han seguit les normes d'accentuació actuals; s'ha puntuat el text i s'han separat i aglutinat els mots segons la normativa, tret dels casos d'enclisi, marcats amb un punt volat («que·m», *Faula de Diana* §4). Només s'han utilitzat diacrítics no contemplats per les normes quan ha estat estrictament necessari. Així, s'ha introduït l'accent a la forma «a» del verb «haver» per distingir-la de la preposició sempre que apareix sense «h» inicial i a la forma de la primera persona del present d'indicatiu del verb «ser» («qui tant me só burlada», *Faula de Diana* §19) per no confondre-la amb el substantiu «so» ni amb el pronom demostratiu amb el sentit d'«això». La utilització de la dièresi també s'ha fet segons els criteris normatius; amb tot, no s'introdueix dièresi quan hi ha una «h» intercalada.

També hem esmenat els errors de còpia, poc rellevants per a la comprensió del de la *Faula de Diana*; a més, comptàvem amb l'ajut inestimable de les edicions de Miquel i Planas de l'any 1911 (a) i de Pacheco de 1970 (b). La *Requesta*, però, plantejava una major dificultat de lectura (vegeu 5.1). Tot i que la rúbrica de l'obra

anuncia un debat entre Raó i Voluntat, al text no s'hi indica la intervenció de la primera entitat al·legòrica. Així, el segon paràgraf reporta «de tal manera rehonar li comensi», en primera persona, és a dir, que s'atribueix el discurs a la veu de l'enamorat, que tenia la paraula fins ara, malgrat que aquí hi ha d'haver un canvi i ha de ser Raó qui pren la paraula.¹⁰¹ De la mateixa manera, el torn de paraula es clou com segueix: «Acabant ell tals rehons» (§3), és a dir, en la forma masculina del pronom, que tot i així es manté en tercera persona. Aquesta concatenació d'errors podria haver estat induïda per una mala lectura de l'inici de la frase que introdueix el diàleg: «apersabint sens la reho» en lloc de la lliçó que editem: «apersabint-se'n la Rehó» (§2).

L'aparat crític, situat a peu de pàgina, dóna compte de les esmenes i restitucions que s'han efectuat al cos del text i de les particularitats del manuscrit (paraules a la interlínia, fragments cancel·lats, forats al full, notes al marge...). Les anotacions s'indiquen amb l'ús de la lletra cursiva, per diferenciar-les de la lliçó del manuscrit, en rodona. S'hi empren les abreviatures següents: ms. (manuscrit), marg. (al marge), om. (omès), sobr. (sobreescriu).

També s'han indicat els canvis de foli i s'han numerat els paràgrafs. Aquesta numeració és la que s'utilitza com a referència a les notes sobre el contingut de les obres, que segueixen cada edició.

¹⁰¹ La nota 2 a l'edició aclareix per què s'ha d'atribuir la intervenció a Raó.

5. EDICIONS

5.1 LA *REQUESTA*

Requesta de amor recitant una alter[c]ació entre la Voluntat y la Rehó, feta per

Ffrancesch Alegre

[1] Acòstan-se en vós ten gran nombre de virtuts per lo que valen, que, ab alguns altres interessos apparens, tant a mos desigs comenar s'esforçen que causen entra la Voluntat y ma Rehó un ten gran debat que sinó lo determenar de vostre complit entendre basta en dar-li fi. Tanta part, senyora, de ma Voluntat ocupa la primera conaxensa que per report dels ulls li arriba de valor, que, com hun novell pes y fins a aquella hora, per ses forces no sent tant de enamorades flames la ensena.

[2] Que apersabint-se'n¹ la Rehó, just govern y discreta consellaria de sos actes, de tal manera rehonar-li comensà:²

—Quin desorde assenyalen los vostres no acostumats moviments? En pèlech tant perillós y luyant de virtut, vós, qui de tots xichs actes consultar me soleu, sens mon consell delliberau entrar. E si la honor és a qui tots los treballs se endressen, per què aquells y en més quantitat convertiu en sa destrucció? Veura no sé què en açò us aporta, car les coses no deuen ésser legides sinó segons [247r] la disposició que al entendre·s presenten, com més no pugua l'entaniment del que l'entaniment coneix.

» Si, donchs,³ conaxén aquesta tant stimada senyora tenir-vos obligació per aquell deute que ab ses coses teniu y per tal interès com apparent vos tracte, per què li serà per vós en altre compte pres si la conaxeu tant ab virtut concertada que fora de l'honest res desigar li consent, de hon los vans pensaments, de hon les prolixes⁴ speranse[s],⁵ de hon los desonestes desigs prenen principi?

[3] Acabant ella⁶ tals rehons, ab la humilitat que a major s'esguarda ma Voluntat respòs:

—Plau-me per mijans rehonables fer més⁷ fort lo que en amà me porta, y perquè vostre nom ignorar no us consent per ma natural inclinació ésser en amor disposta, vistes en aquesta tal dama totes aquestes coses qui causar poden lo grat ab tanta

¹ apersabint-se'n] apersabint sens

² comensà] comensi

³ donchs] donchs

⁴ prolixes] proluxes

⁵ sperances] *final de línia*

⁶ ella] ell

⁷ més] *segueix que cancel·lat*

perfecció quant de si represente, no he pogut deffugir que, ab enceso[s]⁸ pensaments, tal demostració del que en mi tenia concebut no haze feta.

» Què us ha mogude en voler-me blasmar, stimant mos moviments y desigs pendra sment e[n] desonesta part, d'on tan lunyats se troben quant mereix son valor? Y vull primer dar-vos rehó com en res de ma honor no falte, la qual comunament és diffinida exhibició⁹ de reverència en testimoni de virtut, e per ço com stim a nengú ésser-ne degude més per part que aquesta, [247v] axempla y regla de virtut, en trobar-li a-quell[a]¹⁰ major grau que a mas forces serà consentit, no·n pot a la mia seguir poch anant, e perquè té la honor en si tal propietat que quant ab justa balansa se ygolen lo digna merèxer al vertader entendre, tant com resta honrat aquell qui ab degude proporció ne reb, fa digna de laor aquell qui la presenta.¹¹

⁸ encesos] *final de línia*

⁹ exhibició] *marg. Quid est honor*

¹⁰ aquella] *final de línia*

¹¹ *La darrera frase està assenyalada amb una manícula. Segueix E de açi volent cancel·lat*

NOTES

[1] L'enamorat té la paraula. El debat al·legòric entre la Voluntat i la Raó, que permet realitzar una introspecció psicològica del protagonista, és un recurs habitual de les obres de ficció sentimental. Rodríguez Risquete (2005) l'emparenta amb la tradició de les disputes cortesanes. A la *Regoneixença* de Francesc Carrós Pardo de la Casta (1472-1478) hi figura un diàleg similar entre Amor i Raó arbitrat per Justícia, de manera que té un to clarament judicial que retrobem en obres com el *Despropriment* de Romeu Llull i el *Somni* de Francesc Alegre. El desenllaç de l'obra de Carrós Pardo de la Casta, però, difereix del final que ens ha arribat de la *Requesta*, en què els arguments de la Voluntat semblen imposar-se. En efecte, la *Regoneixença* descriu el protagonista com un home madur que es penedeix de l'experiència amorosa passada, mentre que la *Requesta* sembla situar-se en una fase primerenca d'enamorament. Tot i així, no sabem si Alegre havia escrit una obra més llarga que el copista no va acabar de transcriure i en la qual seguiria la resposta de Raó. De fet, davall de la darrera frase del text, subratllada amb una manícula, encara s'hi pot llegir l'inici d'un altre fragment que començaria amb: «E de aquí volent», cancel·lat. A l'*Obra en metro* de Francesc Moner i a la *Triste deleitacion* també s'hi representa un debat entre Voluntat i Raó, que en l'última obra representa el triomf de Voluntat. En aquest paràgraf l'enamorat descriu breument el procés d'enamorament. Segons la tradició medieval, l'amor entra pels ulls. Recordem que el primer dels esglaons que el protagonista de la *Faula de Diana* d'Alegre ha de pujar per entrar a la cort de Venus és anomenat Vista (§6). És a través de la mirada — dels sentits, en definitiva—, que rebem les impressions del món en un ventricle anterior del cervell anomenat *sensus communis*. Posteriorment, aquestes impressions es poden sotmetre a la facultat de la *virtus imaginativa* o de la *virtus estimativa*, pròpia dels éssers humans, com explica Avicenna al *Liber de anima seu Sextus de naturalibus* (Mc Vaugh i Giralt 2011: 19). Al voltant de 1230, Gerard de Berry, influït per Avicenna, havia escrit un comentari en què identificava la causa de la malaltia d'amor (*l'amor hereos*) com un mal funcionament de la facultat estimativa, l'encarregada de jutjar les impressions rebudes de l'exterior. «En conseqüència, [la facultat estimativa] creu que una certa dona és millor i més noble i més desitjable que totes les altres [...]; ordena a la imaginació que fixi la mirada en tal persona. I la facultat concupiscible desitja solament això» (Mc Vaugh i Giralt 2011: 24). Al *Tractatus de amore heroico* Arnau de Vilanova defensa que l'error de judici de la facultat estimativa és un símptoma d'una afecció en la

complexió o en els humors corporals. Aquesta afecció produeix un excés de calor a la part mitjana del cervell que entorpeix la capacitat de judici de la *virtus* estimativa i asseca la part del cervell on tenim la *virtus* imaginativa; en conseqüència, la imatge de l'objecte percebut es fixa més fàcilment a la ment (Mc Vaugh i Giralt 2011). Així doncs, la valoració de la facultat estimativa determina l'atracció o el refús cap a aquell objecte. Des de la primera frase de la *Requesta* el lector sap que el protagonista se sent atret o, més ben dit, dominat pel desig envers la dama, que descriu com un model de virtut. Aquesta apreciació seria fruit d'un mal funcionament de la facultat estimativa, que fa que l'enamorat gairebé equipari l'estimada al bé suprem, motiu recurrent en la poesia d'Ausiàs March. Com argumenten Gómez i Pujol (2008: 40-48), el poeta dóna una dimensió moral al conflicte, d'arrel aristotèlica, que s'estableix entre l'ànima sensible — on es produeix el procés de percepció que hem descrit i que té com a resultat el *primer moviment* de desig o de rebuig de l'objecte— i l'ànima intel·lectual — on es troben la voluntat (a la potència volitiva) i la raó o l'enteniment (a la cognitiva), protagonistes de la *Requesta*—. Tot i que en l'home virtuós la voluntat hauria de sotmetre's a la raó, sovint es deixa emportar per l'atracció. A més, les passions fortes poden interferir en el judici de la raó, de manera que obeeixi el desig. Tot seguint el *De anima* d'Aristòtil, a les glosses catalanes del *De regimine principum* de Gil de Roma s'hi defineix la voluntat com a «potència que vol les coses que l'enteniment [del qual s'ha suprimit el judici a la *Requesta*] conex ésser bonas. <Com> ella no vulla mal sinó per accident, axí com volent l'acte de luxúria o d'altre peccat per la delectació que és en aquell acte e perquè lo peccat és inseparable de aquella delectació, volent la delectació vole per accident lo peccat» (Kiviharju 1995: 70). A la *Requesta*, l'enamorat d'Alegre afirma que la pròpia voluntat està dominada per la impressió positiva que li arriba a través dels ulls a l'ànima sensitiva. Aquest tipus d'amor és censurat per l'autor al *Sermó*, que es deté a explicar el funcionament de l'ànima sensitiva quan desemboca en l'apetit concupiscible. A continuació, conclou, en relació amb el tema que ens ocupa: «aquest appetit, qui sol al pler attén, molt sovint ab tant fictes e aparents cares de bé, affalega e persuadeix la voluntat, que, entrant-li per la mina que en ella ha dexat lo peccat de nostre primer pare, furta e assalta lo loch a la rehó e, axí dessabuda, concorra lo appetit primer en la elecció» (*Jardinet d'orats*, f. 119r). És exactament el procés que recrea a la *Requesta*, la descripció de la lluita entre la Voluntat i la Raó dins de l'ànima racional a causa d'una dama; en la qual, com sabem, la Voluntat guanya la (primera?) batalla i l'enamorat

s'encén d'amor. Abans, intentarà convèncer la rival que l'amor que sent es fonamenta en la virtut.

[2] La Raó s'adona que la Voluntat ni tan sols té en compte el seu judici i la interpel·la. A l'epístola de Pere Torroella a Francesc Ferrer el poeta fa aquesta consideració sobre el primer moviment de l'ànima davant de la imatge de la dama: «E segons són dispostes les coses amables al mostrar e los sentiments a comprendre, se fa major lo grat, d'entre·bdues les parts procehint; del qual escassament ha fet juy l'enteniment, que la voluntat va presta en amar aquell. E com aquest grat és tan gran, ho per si ho nodrit ab pensaments delitosos, que la voluntat per la resepsió de aquel cobra tant sforç que movent per si mateixa los altres sentiments lo seguexen, d'aquest pren llavors Amor son propri e verdader nom, e llavors ha ell poder en nostre franch arbitre» (Rodríguez Risquete 2011: II, 227). Torroella oposa aquest tipus d'amor (o furor) a l'amor causat pel coneixement de les virtuts de l'altra persona, al qual també sembla referir-se Alegre (§3), si no fos que, segons la definició de Torroella, aquest amor: «jutja abans que ame e demana perquè conex, anant l'enteniment primer que la voluntat, aquest amor és ferm, durable e bo» (Rodríguez Risquete 2011: II, 228). Aquest passatge deu contenir errors de còpia, atès que al testimoni conservat no s'hi indica clarament que Raó pren la paraula, sinó que més aviat es podria interpretar que és l'enamorat —«de tal manera rehonar-li comensí» i, més endavant, «Acabant ell tals rehons»— qui s'adona de la manca d'actuació de la Raó i qui formula, per tant, l'amonestació —a la *Regoneixença* (Reyes-Tudela 1987: 133) el protagonista invoca la Raó: «¿Hon axí descuitada de la pròpia offensa, o tu, Rahó, reposes?»—. De totes maneres el parlament que segueix —fins a la rèplica de la Voluntat, ara explícita— sembla respondre a una sola veu que es presenta com a consellera habitual de les accions de la Voluntat —«qui de xichs actes consultar me soleu»—. La Raó, doncs, adverteix la Voluntat que s'endinsa en un terreny perillós i que no obra segons la virtut, com s'ha aclarit a la nota 1. També hi apareix el concepte d'honor, característic de les obres de ficció sentimental, sobretot en boca femenina (*Faula de Diana*, nota 19-20), obstacle per a la consecució dels desitjos de l'enamorat. Al final de la intervenció de la Raó hi ha una referència explícita a l'apetit concupiscible, als desitjos deshonestos que concep l'enamorat cap a la seua dama, malgrat reconèixer que ella és virtuosa —al §1 ja lloava la virtut de la dama— i que mai no s'avindria a fer res deshonorós. No es tractaria, per tant, d'«Aquell honor que es diu voluntat bona / e solament esguarda part honesta»

que esmenta Ausiàs March al poema XLV («Los ignorants amor e sos exemples», Gómez i Pujol 2008). Així, malgrat que al §3 l'enamorat s'esforça per demostrar que l'amor que sent és virtuós, val la pena reproduir les paraules que adreça l'esperit de *L'ànima d'Oliver* a l'enamorat protagonista: «Y a lo que dius sens sentiments de flames enceses d'estímul, y que no aculls pensaments que la offenen, ni desges cosa desonesta, dues coses ne són causa: [...] y, perquè tu la estimas com és virtuosa y honrada, par-te que tos desigs se paren a la ralla que·t mostra sa honestedat [...]. Si ta voluntat fos sana, no desijaria lo que desija» (Cocozzella 1970: 158 i 160). Les esperances engendrades per l'amor en l'enamorat són un motiu constant en les proses sentimentals d'Alegre (*Faula de Diana, Sermó, Rehonament*), en aquest text se'ns insinua que l'estimada correspon el protagonista.

[3] Epístola de Pere Torroella a Francesc Ferrer: «La voluntat és naturalment criada per amar» (Rodríguez Risquete 2011: II, 227). Voluntat es defensa de les acusacions anteriors i afirma que l'amor que sent no neix de la luxúria i que respecta l'honor. Al *Raonament*, el protagonista s'expressa en termes similars davant de l'admonició d'Esperança contra l'amor deshonest i afirma: «és forçat mon voler a desijar virtut, perquè la voluntat encesa en amar, en la cosa amada més que en si reposa; e per ço, si taca de desonest desig enfosquia la mia, no seria acollida ab pler de aquella, qui tot vici avorreix; ne em falta coneixença del que s'esguarda a virtuós amar, ans vull que siau certa que no sé qual culpa mia o poca amor d'ella empatxen així la coneixença sua, que no comprèn tan limitats desigs» (Pacheco 1970: 107). L'amor virtuós que Alegre proposa en aquestes dues obres no troba ressò a la *Faula de Diana*. En canvi, respon a la definició d'«amicícia honesta» que figura sota la «glosa de amar perfetament» dels comentaris del mestre Aleix de Barcelona al *De regimine principum* de Gil de Roma: «Amicícia honesta és entre los virtuosos per la comuna participació de virtuts, e aquesta no ha sguard a neguna utilitat ne delit viciós. E ab tot hom no ho faça per útil ne per delit, sinó per lo sols merèixer del qui és amat, ne ateny hom útil e delit virtuós, axí com los qui amant Déu sols per si ne aconseguen la glòria eterna, en la qual se causa delit i útil» (Kiviharju 1995: 128 i 130). A continuació, la *Requesta* ofereix una definició d'honor com a testimoni de virtut que degué interessar vivament el copista o un segon lector, si tenim en compte les anotacions i el subratllat del marge. La dama és digna de lloança per les seues virtuts, de manera que l'honor de l'enamorat no se'n pot ressentir, ans al contrari. El text s'acaba, doncs, amb un elogi final a la dama formulat per la

Voluntat, que no sembla deixar-se assessorar per la Raó, sinó que la vol persuadir dels beneficis morals d'aquest enamorament. Tot i així, com hem comentat en anterioritat, el comportament virtuós ha d'estar fonamentat en l'enteniment i no purament en les passions. Si Alegre hagués volgut cloure el text així estaríem davant d'un final obert en què el lector és lliure d'interpretar què convé més a l'enamorat i quina solució seguiria el protagonista, que sembla dominat per la Voluntat.

^{mo}
Requesta de amor / recitant una alteracio
entrella voluntat y la reho feta p francesch
alegre

roston se en vos ten gran nombre d'virtut p lo que
valen / que ab alguns altres sentens apparens tant
amos delis començar les forgen / que rassen entra
La voluntat y ma reho don ten gran debat / que si
no lo determinar de vid complet entendre basta
en dar li fi / tanta part sempre d' ma voluntat
compa la prima conaxensa / que p report dels vells
li arriba d'valor / que com sym nouell pes / y fmit
a aquella hora p les foies no sent tant d'enamorades
flames / La ensena que apsabint lens La reho
just gener / y secreta consellaria / d' job artes d' tal
mana rebonar li començ / Q' min desorde ostengalen
Los vres no arostrimats monimets / en pelech tant
pillob / y linyant de virtut vos q' d' totb porrb
antes consultar me solen / sens mon consell deliberan
entrar / Q' si La honor es aq' / totb los treballs se
endressen p que aquells y en mes quantitat con
tinu en la destina / venca no se que en arog
aporta / car les roses no dene ved lapides sino segont

243
La disposicio que al entendres presumen com mes no
pugna l'entimmet, del que l'entimmet tenen, Si
dendru tenen a questa com stimada Senyora tenir vob
obligano p aquell dexte que ab les roles tenim, y p tal
Interes com apparec vob triaste p que li sera p vob
en altre cope pres, Sila tenen com ab virtut
concertada, que fora del honest res desgar h consent,
de don los som pensaments, de don les fluydes honte
de don los desonest desgar prend pompu, acabant
ell tal rebent ab la humilitat, que maior se
sonada, Ma voluntat respos plan me per
mijant rehonables fer mes fort que lo que en ama
me porta, y p que vob nom ignorar nos consente
p ma natural inclinatio, cer en amor disposta
Vistes en aquesta tal soma totes aquestes roles
que comlar poden lo just, ab tanta pfemo quant
si resposse, no he pogut desfigre, que ab emelo
pensaments tal demostro del que en my tenia,
consent no s'ac feta, que s'ha mogude en voler
me blasmar, Animant nos moviments, y desgar
pendra liment k desonesta part don tan l'impro
se troben quat mery sen valer y vull prim
dar vob res com en res d' ma honor no falte
La qual commanmet es sustimida e phibido d'
Renema, en testimonij de virtut, e p go ro stim
anegr cer ne deprede, mes p pact que aquesta

Quid est honor

la pempla y regla d'ortut en trobar hi aquell
maner gran que omnia forces l'era consentit non
pot ala mia seguir pot amat / e' p que te la honra
en si tal pcedat que qnat ab justa balansa se
pplen / Lo digna m'era / al pceder entendit
rom resta. Jorat, aquell qm ab segure proporno
rel / fadigna de laoi / aquell qm la presenta
~~Laoi~~



5.2 LA FAULA DE DIANA

Faula de les amors de Naptuno y Dyana, ab la transformació de aquella en rocha per la ira de Cupido, feta per Claudiano poeta y trasladada¹ en vulgar de cathalana lengua

[1] Cansat² de sostenir los contínuus treballs que sota lo jou de Amor me ha fet tant conèxer la largue experiència, ja tenia en oy les falses speranses, y les folles crehenses ja menys no m'enlassaven³ que si en algun temps no haguessen pascut lo meu leuger entendre, ni les tristes absències en res me offenien, ni menys sentia los çels, plens de sospites, e, per no allergar, tant quiti me trobava de la cremor passada, que com a pestilència avorria lo nom de qui, per lo passat, ab plaer seguit havia.

[2] E per més refermar-me en semblant delliber, un dia, passejant per lo meu pensament e revoltant los passos de la mia memòria en les coses passades, no sé si mos ulls reportant cosa vera o si la fantasia —moguda del pensar, fahent apparer en acte ço que ella alterada [105v^v] havia fabricat— me causaren tal vista, que de nou me parec ser en un⁴ gran prat, per lo mig de qui passava un riu ab suaus ones regants les tendres erbes de aquella planura, de hon aquelles criaven flors de tantes natures que ab diversitat de tantes olors y colors als dos senys tant vehins plenament satisfeyen.

[3] Seguí les sues ribes per a veure lo comens del nàxer de tal aygüe e en tot aquell pla solament algunes murteres deffensaven lo sol y, de les flors, les roses mostraven major nombre y, entre veus de molts altres aucells, murmurar los coloms —qui en gran multitud per a[qu]ell pla [cri]aven— era so[v]int sentit.

[4] Hon, detengut d[e] [vi]s[ta] [tan]t⁵ plaent, viu per lo riu amunt nadar dos signes grans, molt blanchs en la color, qui, girant-sse vers mi mostrant que m speraven, me feren oblidar tot altre pensament per seguir lur nadar.

[5] Ja sospitant —per los coloms y signes, per los murters y roses— que en tal prat tenia senyoria la enamorada reyna de la ylla de Xipra, mare del gran Cupido, y tal pensar no enganant, me aportà seguint aquells dos signes al peu de una gran torre de qui lo riu axia, hon los ocells entraren e yo seguint aquells.

[6] Dins lo pati primer de aquella gran torre —lo qual segons lo títol que viu en la una taula era nomenat Oci—, una sc[a]lla⁶ molt gran se amostrave, [106r] feta de nou grahons, per la qual uns pujaven e altres devallaven, per bé que poch curí de mirar-los

¹ trasladada] *amb la primera a a la interlínia*

² Cansat] *lectura difícil*

³ enlassaven] *la primera a corregida en e*

⁴ un] *a la interlínia*

⁵ de vista tant] *restituïm d'acord amb ab*

⁶ scala] *forat al ms.*

les cares ni comprendre qui eren, ocupat en mirar los títols dels grasons,⁷ representant per orde los noms ab los effectes ab qui, de grau en grau, pujen los que sotmeten lur francha voluntat a la fort pació que anomenam amor. Yo en aquella hora tenguí bé en recort com pujant los havia altre volta passats, sentint los lurs effectes, sens mirar en los títols. E per ço ara quití semblant frenesia, pugí legint aquells, dels quals lo primer se anomenave Vista,⁸ qui és lo primer acte que ns porta en amar, reportant la gentilesa que los ulls han apresada fins en la fantasia, hon, sobre lo fantasma que resta de aquella, lo pensar se endressa. E per ço lo segon pren nom de Pensament,⁹ qui, perquè a tart dura si no s'i pren Delit,¹⁰ lo delitar movent lo tercer pas, dóna nom al terçer. Lo quart és Speransa,¹¹ sobre qui lo sinquè, que és nomenat Amor,¹² pren lo seu fonament, perquè no pot sens sperar criar-se ni durar.

[7] E fins ací lo qui puja ab los ulls enbanats passa rient ab pler, sens saber a hon entra. Mes, en posar lo peu en lo sisè, que s'anomena Temor,¹³ comensa a sentir dels endrets los enversos, tement¹⁴ tots temps que en res de ses obres no puxa fer offença a la que més stima. [106v] E lo setè, qui és dit Gelosia,¹⁵ va crexent lo anuig, de manera que lo vuytè nos porta en Oblit¹⁶ de tota altre cosa e lo novè, qui és dit Oradura,¹⁷ nos fa disposats a cridar y respondre al nom de enamorats.

[8] Aquest fou lo derrer que pugí e legí, entrant en una sala hon viu de totes leys y lengües a tants hòmens y dones singulars y tengudes en preu per los del mortal segle,¹⁸ que recitar-los públichs seria obra vana y als secrets seria fer offença, que desige squivar per no incórrer blasme de tenir mala lenga, no callant una cosa: que moltes avensades viu en la cort de Venus a qui lo món, enganat per fals creure, fa honra com a verges, e molts dels més ypòcrits caber en los consells més strets de la reina, qui com a tudriu de son fill, en lo regne dels qui han bandajada la Reho de ses obres, tenia audiència a tots dins la gran sala. No deslibere per ara recitar diversitat de tantes causes

⁷ grasons] *amb s sobr. damunt de h*

⁸ *marg.* Lo primer vista

⁹ *marg.* Lo segon pensament

¹⁰ *marg.* Lo tercer delit

¹¹ *marg.* Lo quart speransa

¹² *marg.* Lo Vè amor

¹³ *marg.* Lo VIè temor

¹⁴ tement] tements

¹⁵ *marg.* [L]o VIIè gelosia

¹⁶ *marg.* [L]o VIIIè oblit

¹⁷ *marg.* [L]o VIII oradura

¹⁸ segle] *amb la segona e sobr. damunt de a*

com allí viu tractar, totes ab mil clamors de no respondre a les fins los principis, mes descriuré hun acte molt strany que seguí durant aquella tresca, d'on totes se arremoren.

[9] Entrà l'infant Cupido ab les ales caygudes y ab l'arch descollat, e qui no-l conegués, vahent lo gest de la mare, lo stimare fill fugint de algun mal [107r] tracte, de què ab tals paraules, fet scilenci per tots, reté certs los hoynts:

—No us mulleu vostres galtes de piedoses làgrimes a la clamor del fill, que la offença mia, mare més excel·lent, ans demana venjança que femenil complanta. Desperta la stúcia del vostre antich saber y mogue's la potència del meu adormit bras al consell de aquell en reparar la falta del dan que he rebut, mesclat ab tal vergonya que lo parlar me empatxa.

[10] E desfogat del pessat cansament, cobrant alè, seguí ab tals paraules:

—No sé si refermant lo dir de aquells antichs qui posaren, passada la revolució¹⁹ de tant nombre de segles per mil·lenars, tornar a hun certé fer les coses ja passades, seria en lo món tornada per confondra y delir de la terra lo nom²⁰ de nostre cort, la enveyosa Diana, treballant, per exempla de sos frets vots y aspres castedats, amortitzar²¹ y apagar lo foch que per la obra nostre acostuma encendra lo tendre cor de les gentils donzelles. No és més gentil que-s mostrà aquella en lo temps que vivia y, com ella, ab vot segueix virginitat. Açò devia bastar en fer-me avisat de no luytar ab ella; mes, enganat per la pràtica sua, vahent-la delitar en ésser fastajada y pendre pler de mirar y ser vista, he assejat cosa d'on reste confús. [107v]

[11] » E perquè tart penedir no-m pogués inculpar de no haver usat totes mes forses, vull que sentau que no he perdonat a stament o grau de persones reals, nobles y de menys títol, prelats y altres hòmens avensats en la Sglésia, qui tots per mi enpesos han senyalat tal gana de servir-la y provada per obre, que ab molt menors actes he vist en lo secret de vostres plaers entrar altres de vida més honesta. Ja port la aljava buyda de les mies deurades fletxes, entre les que farint tenen los cors naffrats de tants hòmens notables, y les que, spuntades, resten sens fer-li dan en lo seu dur scut.

[12] » Y mire Vostre Altesa a quant bàstan ses arts que a tots té contents sens dar alguna paga y, cosa a tart vista, que ensemps la festéjan e viuen sens contesa. Açò me ha enganat com l'ombre a Na[r]ciso, que, anujada ab ells, ensemps se amostrave alegre si alegres los vehia; mes, volent-la strènyer, quant més s'i acostaven la trobaven més lunny.

¹⁹ revolució] revelacio; *esmenem d'acord amb ab*

²⁰ nom] non

²¹ amortitzar] *la r a la interlínia*

Si li daven, en²² prenia e les laors ab molt plaer acceptava de tots, de hon han procehit mil clamors de nosaltres e tanta desestima que, per tota Europa, hon ella habita és ja públich proverbi que pot més honestat que les flames de Venus ni lo arch de Cupido.²³

[13] » Ara pensau, senyora, en hojr [108r] tals rehons com envergonyit restí, forsats a menyspresar tant més lo meu poder quant major conaxença tinch de la forsa sua. E per ço vench a vós per un de dos partits: o que per reparar tant imminent injúria amostreu quant sabeu, o que, ensemps confusos, retregam nostra vida en la ombrosa silva del alt munt de Pernaso y no siam més vists per los ulls dels qui viuen.

E callà.

[14] Dissimulà la mare per confortar lo fill lo greuge que sentia de hojr tals rehons y, ab veu reposada interrogant aquell, comensà semblants noves:

—Per millor provehir al dan que tots sentim, hoya de vó[s],²⁴ fill car, de ses condicions las per qui més pensau degu[a]²⁵ ésser vensuda. Dieu és molt entesa?

—Sí, mes no tant com pensa —respòs lo indignat—, ans la presumció en tant alt grau abraça que pensa no poder de res que s'aposta en lo seu deslber ésser de algú represa. Y ab açò té tanta vanitat e fa tant gran stima de aquella falça glòria que sent en ser loada, que a tota lahor acala les horelles y més pren la cubdícia tant gran loch en son cor, que fa emprès de prescriura aquella ley antiga qui los prenants obliga a satisfacció. Estas²⁶ condicions, ab lo saber y tractas dels qui la han seguida, me daven speransa de veura-la vensuda, mes en tot ha ffallit [108v] ma juvenil stúcia.

[15] E ab tal relació fundà lo seu consell la molt sàvia reyna en la forma següent:

—No és gran meravella si tals condicions, en dona fastajada per tans hòmens de preu, la han tant conservada, perquè crexia tots jorns en presumir e la glòria vana que rebia sens²⁷ descans fins ací l'è tenguda de satisfer algú, majorment satisfent ab tots a sa cubdícia més que no fera, per molt que li donàs, la hu de aquells a soles.

[16] » Açí és necessari usar nova cautela. Ab altres tantes fletxes de aquelles de plom —qui causen malvolença— y ab l'aygüe del riu qui aporta oblit, mon fill, fareu dos coses; ço és que, desanamorats, se déixan de saguir-la los qui la han seguida y, oblidats del que més stimaven, menys se recorden d'ella que si en algun temps no la haguessen vista. Y en assò posada, perquè volen les vanes no sol hòmens honrats, mes

²² daven en] donaven *ab*

²³ Cupido] Cupidodo

²⁴ vós] *final de línia*

²⁵ degua] *final de línia*

²⁶ Estas] *amb tas a la interlínia*

²⁷ sens] *om.; restituim d'acord amb ab*

diffamats de altres stimades, serchareu a Neptuno, que·s potent en la mar e rich per moltes preses que en ella ha fetas, disposat a trestajar lo seu stat movible de unes ribes en altres e més que en tots los déus algú no té més fama de haver aportades tantes de les squives a seguir lo standart de la nostre conquesta. Aquest [109r] vensé Medusa, Malencha y Eleyda, Bisàlpida y Seres, per molt que presumissen de no dar loch a la casta Diana, e si vivint aquella hi haguéssem pensat, aquest, ab lo seu poder y tractes, la haguera conduhida a son pler y a nostre domini, com sper que farà a la presumptuosa qui·ns ha tant mal tractat.

[17] Mou les leugeres ales per mil colors distinctes lo potent fill de Venus, hoýdes tals rehons de la sàvia mare. E per camí contrari, com la lansa de Achil·les, sanà ab lo seu arch les naffres que poch ans ab ell havia fetes e, donat orde com begueren de la aygüe del primer riu de Infern tots los enamorats, en tal oblit vengueren de aquella senyor[a],²⁸ que no bastàran manyes, missatges, ne públichs o parencers senyals de voluntat encesa²⁹ tornar algú a conduhir a més voler seguir-la. Altres, de nou enlassats, se trobaren en la gran bonarescha que tenia parada als que eren de passada, mes scullit lo engan e hoýda la Fama e l'exemple dels altre[s],³⁰ molt prest se refredaren. De manera que·l presumir manchant, ja l'alta fantasia de la glòria vana stava per a caura, restant lo sacrifici del fum de lehor falça, e sola la cubdícia stave fabricant camins de reparar al manchament de les offertes e inmolicions que en son altar cessaven quant, per obre del principal offès, la [109v] Fama, murmurant, portà a les horelles del potent en les honas, invictíssim Neptuno, los actes de aquesta, creixent la quantitat de la sua bellesa y la glòria que vensent-la sperave de aquella; qui, dexant lo servey del valent rey d'Ausònia, en les ribes d'Espèria dressà son navegar per veura si la Fama veritat reportave de questa tant gentil. E ja plegant les veles, del viatge cansat, en la noble ciutat que fundà·l fill de Júpiter, lo tro de les bombardes e·l so de les trompetes avisaren Dyana de la sua³¹ venguda.

[18] E de tot açò era yo avisat, stant dins la gran sala mirant hun clar spill que enmig d'ella penjave, hon se representaven de les parts del món los actes que obraven tots los enamorats y les veus s'i hoýen si era fet scilenci. Ja s'eren vists Neptuno y Dyana y ja lo foch de Cupido crexia en tots la gana de tornar-se a veura, quant, la qui ans squiva, no tractable als altres se mostrave, comensà a sentir amollir lo seu cor y en

²⁸ senyora] *final de línia*

²⁹ de voluntat encesa] de voluntat de voluntat encesa

³⁰ altres] *final de línia*

³¹ sua] *amb s sobr. damunt de v*

nou pensar entrada, en les nits poch dormia, ans aquell temps que la son ocupave en parlar despanent, rehons de tal manera hoÿm que splicava, tots callant per hoÿr-la:

[19] —Trista! Què és açò que tants no han pogut e aquest basta en fer-me sentir pena? Pot ésser que yo ame ne senta passió, qui tant me só burlada? [110r] Si bé pus he trobat qui satisfà a quant ma condició vol. E qui me-n assegura? La sua bona cara y les clares rehons, no tals com he hoÿdes fictes y colorades de altres parencers. D'aquest seré honrada y tenguda secret, qui és home callat e pot sobrar ab do divers³² a la mia cubdícia; mes sé que ame tantes que ma part valrà menys per lo que vol les altres, y a tart los que ab perills, com aquest, han gonyat lo que tenen en mar, sé no ben liberals.³³ Com gosaré mirar los altres en la care, qui tant me han seguida, si satisfàs aquest de la primera vista? Y si rest enganada, ab quins ulls gosaré mirar yo a les altres dames qui són de algun preu, que totes me reputen com a llur principal? Vage-se'n en bona hora y reste yo honrada en la mia stima y dels qui jutgeran lo sacret de mos actes.

[20] Ab tals y semblants contraris pensaments hesplicats per la lengua, passà la nit Dyana sens acullir lo son. Quant trespun[tà]³⁴ lo dia, viu entrar per la cambre lo seu fael saserdot, digne ministre de sos sacrets misteris, anomenat Dion, qui prevengut venia y pagat de Neptuno, parlant en tal manera:

—En què pensau, senyora? Ara vench de la mar, hon he trobat Neptuno, qui m'ha parlat de vós y fetes [110v] grans offeretes per la gana que té de servir y complaure-us.

—No me'n parleu, de gràcia —respòs la desdenyosa—, que mala nit me ha dada.

—Com! —dix l'antich Dion— Y és stat aquí?

—Stat? —respòs cridant— Déu me guard de tant mal! Y tendríeu-me'n vós per bé aconsellada que l'acullís axí?

—No só per aconsellar-vos —li digué responent—, mes, per lo bé que us vull, jo pens en moltes coses y deuríeu pensar què us resta de tantes festes vanes com fins aquí de molts haveu rebudes y de tant com tots vos han donat. Y ab açò, posat aquest no valer menys que vallien aquells y que basta en dar-vos tant com haveu master y que és acostumat axí tractar les altres de qui és complagut, que lo nombre de moltes no fa menor la quantitat del donar a quiscuna. Y si teníeu vergonya que-s digue que tant prest lo hajau satisfet, podeu assegurar-vos en aquesta manera: que ell jur ab sacrament no dir-ho de gran temps y no dexe mostrar la gana de servir que us ha assenyhalada.

³² divers] do de diners *b*

³³ sé no ben liberals] se no ben [troben?] liberals *a* se troben liberals *b*

³⁴ trespuntà] *final de línia*

[21] E tals³⁵ rehons acabava lo sacerdot quant respòs la senyora:

—Àngel sou per a mi, que en quant més duptave haveu dat tal remey que, fora de tots duptes, stich delliberada de fer tot quant dieu y en res no pertir-me del savi consell vostre. Vós veheu lo meu temple quanta pompa aporta [111r] en lo honrar de l'altar y parets y dels lums qui acompanyen les solemnitats mies, en les quals fas gran gast, e si no provehia ab què pogués mantanir tal despesa, hauria a mancar, que·m seria vergonya e perdr[i]a la extima en què vuy só tenguda.

[22] Yo viu en aquell punt envergonyir Cupido, que lo pes dels diners tengué major poder en la voluntat d'ella que les rehons de hòmens avisats ni del mateix Neptuno, no desacompanyades de gest e voluntat bastants per a causar grat en qualsevol, altre no havien; e fou en punt de deixar la empresa. Però tant gran desig tengué de derrochar la presumpció sua, que no curà sinó de atiar lo foch de la cupidícia.

[23] E viu la nit següent Neptuno transformat en aygüe de or fins entrar dins lo retret hon ella reposave, com lo fill de Saturno entrà en temps passat a la filla de Acrísio, ab esta diffarència: que aquell ploent entrà per la teulada, y, com a bras de aygüe pujant de una font, Neptuno viu pujar y entrar per lo loch hon ella palsigave. Mes, voler serrar de què se alegrà més la avariciosa, o de veura lo riu d'or entrar per son retret o de mirar aquell après tornat en forma que podia sentir e fer sentir delit, és cosa scusada, perquè quiscú pot creure que més se alegre del que més satisfahia [111v] a la sua cubdícia; però, vahent lo galant, no scusà lo encontra ni hagué molt treball de mostrar elegria, com la que sab molt³⁶ bé dissimular ses ganes. E no deslibere, per are, recitar lo secret de les noves que entre ells passàran, perquè la fi de totes y de l'obrar dels dos fou: d'ella, lo offerir y d'ell, lo acceptar la feminal vergonya, portant aquella per col·locar entre les sues òpimes en lo loch hon tenia reservat les insígnies de les altres victòries. E per la mina que l'or havia feta, continuà la secreta entrada lo enamorat Neptuno, salvant lo jurament de tenir-ho sacret que ans havia fet.

[24] D'on vench en major erra la presumpció de la folla Dyana, que, desigant cobrir esta culpa secreta de què molts sospitaven, treballà ab les antigues arts tornar a conduhir molts dels qui en passat³⁷ la havien ensaguida a més voler seguir-la. Y las que no pogueren res acabar ab aquells scamnats, bastaren³⁸ fer baixar de l'alt munt de

³⁵ tals] segueix una síl·laba cancel·lada

³⁶ sab molt] segueix una b cancel·lada

³⁷ passat] passar; esmenem d'acord amb ab

³⁸ bastaren] amb r sobr. damunt de n

Olimpo lo gran tronador Júpiter e calar la dignitat³⁹ del reyal ceptre a rehonar amor assegut en la falda de la dissimulada, lo que vahent Triton, fael araut de Neptuno, recità per menut a son noble senyor; qui indignat de hojr tals rehons de la que més amave, stave per jurar y pendre en testimoni del vot irrevocable la aygüe de Estígia, paluda infernal [112r] dels déus no coneguda, de jamés acostar-se al loch hon fos Dyana, quant arribà Dion, molt destre sercidor de enamorats squinsos, y tant ab ses rehons y prechs pogué ab lo déu de les ones que tornà afrontar los que romputs staven.

[25] A hon, qui bastara a dignament descriura les làgrimes fingides, los stroncats sospirs, les jures spantables que ella profferia devant lo enamorat? Tantes foren, per cert, que fou mesa en oblit per aquell qui hoÿa prechs de tant gran instància qualsevulla offença que d'ella hagués rebuda, ab tal condició: que·l simulat dexat, públicament hagués a confessar lo que entre ells passave. Y en açò mostrà major força la negra avarícia, que, per no perdre lo que tania en cert, derrocà la presumpció sua y ja aconortada de la ficta vergonya que havia mostrat hun temps tant stimar, a palès preposave que amave Neptuno. Mes quant lo mariner, ensemps ab lo perill, se oblidà del vot, encare ab alguns usà lo dissimular.

[26] Però, dexant açò —de què tots stimàvem, quants éram en la sala, dever axir una de dues fins: o que apercebint-se de la pràtica sua la dexara Neptuno o que ella, vensent la discreció sua, li fera comportar encare majors coses—, diré lo que féu Júpiter, per ella desdenyat; qui, après de haver ab si debatut sobre la pena que merexia lo cuydar de aquella, ab la grandesa de l'ànimo reyal vensent la ira que havia concebuda, delliberà lo punir de tal crim remetre al cos⁴⁰ del fat. [112v] E recordant-se que havia legit en les antigues taules, qui no temen resura per lo discurs del temps, los mals que speraven a la tant mal fadada en pague de ses⁴¹ obres, sols volgué que de aquells li fos donat avís.

[27] E per ço, fet cridar lo seu fill, nat de Maya, fel⁴² denunciador de son sacret voler, tramès aquell a la antigue sala a hon les tres germanes, qui, per no perdonar a la vida de algú, són nomenades Parchas, disponen dels stats, dels regnes e províncies e ab ley indelible promulguen lo discurs de la vida dels hòmens, perquè mogué aquelles, ab lo seu manament, nunciar lo fat a la presumptuosa qui stave pensant de fermar son stat fundat sobre arena.

³⁹ dignitat] *segueix* e calar *cancel-lat*

⁴⁰ cos] *ús ab*

⁴¹ ses] *sos*

⁴² Maya, fel] *Mayafel ab*

[28] E mentre treballave en cosa impossible, guiades de Mercuri viu entrar per la cambre les tres germanes dites, de què restà torbada en la primera vista, e més en hojr la dolçor de la veu, que en temps passat havia adormit los cent ulls qui senyien la redonesa del prudent cap de Argo, ab so de tals paraules:

—Dexa, presumtuosa, ja los vans pensaments e perquè més te anujen ab lo temps que·ls tembràs los mals, ans que no·t venguen, scolta de aquells, per manament de Júpiter, lo determenar cert en boca de aquelles qui disponen lo fat.

[29] A tals rehons acabave Mercuri, quant Cloto, la primera de les que diuen Fades, profferí [113v] en strams una cruel sentència de la tenor següent:⁴³

—Cayga del cel foch cremant ta persona,
obrint-se la terra t'absorbescha;
cercar repòs sia lo teu offici
tant quant viuràs; en la mundana spera
après la mort los inferns no t'acullen,
nada per mal, confusió de bones,
car has confús d'amor la vera regla,
ab preu venent ço que per grat se compre.

[30] E dat algun spay a la sentència dada de pensar les paraules que havia hoýdes, Làchtesis, la segona, denunciand com en juí acusada comparrien ab ella les liberals qui, usat lo contrari del que usat havia, darien clamor de la sua cubdícia, ab lo mateix stil seguí semblants paraules:⁴⁴

—Ab tu vendran en juy a comparèxer
la liberal filla del rey Hoetes,
y la gentil Cil·la, filla de Niso,
qui per fer richs los que més stimaven
no han dubtat buydar los reys còffrens [113v]
e donar mort a germà y a pare
e, ab clamor de ta negra cubdícia,
ffaran palès ton crim abominable.

⁴³ següent] *marg.* Prima sententia. Dea fatalis: Cloto pronunciat prius suam sententiam seu declaracionem

⁴⁴ paraules] *marg.* Secunda sententia. Lachesis dea fatalis in hunc modum pronunciat

[31] No dexà Àntropos, la tercera de les germanes dites, lo compàs de les altres, denunciant com, en juy⁴⁵ condemnada, restarien per eterna memòria al peu de la scala la pedra de son nom e·l record de sos actes:⁴⁶

—Crexerà·l foch de la tua gran ira,
quant te veuràs en lo juy condemnada
e, trasformat ton cors en negra rocha,
rastarà baix, al peu de la scala,
per no haver entrat⁴⁷ per drete senda
en la gran cort hon té Venus lo ceptra.
E dirà·l mot scrit sobre la pedra:

«Perquè vené ab preu ço que·l grat compra.»

[32] Volia replicar al dir de les tres nimphes, quant viu, ensemps aquelles ab lo qui les guiave, lunyades de sa vista e, tirada del fat que fugir no podia,⁴⁸ entrà dins lo gran prat qui m'havia portat [114r] en la torre de Venus, d'on mirave⁴⁹ tals coses. La terra hon posave los peus restave secha, sens més criar erba ni suau flor; los murtrés li alsaven les branques si les mans alargave a pendre de lurs brots; les roses se cloïen si los girave l'ull a mirar-ne alguna e los coloms ab gran remor de ales giraven de sa vista com de algun cassador. E si no stigués tant fora de bon juý, ab açò poguera clar conèixer com per ira de Venus los arbres y les flors, ab los ocells consegrats a aquella, la tenien en oy.

[33] Mes, ab los ulls segats, seguia lo camí de la trista ventura, e, no guiats dels signes los seus passos,⁵⁰ errats guiàran son camí fins en lo primer pati de aquella gran torre qui és nomenat Oçi, a hon, per no saber lo camí de la sala ni ésser may passada per aquells nou grahons qui són dret camí d'escusar les erras que fem sobrats de amor, stave passejant per lo clos de aquell sens saber a hon era ni rasselave del seu mal tant veý; quant arribà Cupido ab veus de molt gran cuyta, sol·licitant la mare per axir a cloure lo procés de aquella acusada y hojr les clamors que Medea y Cil·la volien proposar contra la sua vida.

⁴⁵ juy] *amb y sobr. damunt de i*

⁴⁶ actes] *marg. Tertia sententia. [Atro]pos altera [primis?] sub his [verbis?] promulgat iustissimam [senten]ciam*

⁴⁷ entrat] *endrat*

⁴⁸ podia] *amb p sobr. damunt de n*

⁴⁹ mirave] *amb e sobr.*

⁵⁰ passos] *segueix guiaran cancel·lat*

[34] Hisqué la noble reyna, per complaure lo fill, fins al cap de la scala, e tots, seguint a ella per veure què faria, Medea a la dret[a]⁵¹ [114v] e Cil·la a la squerra, ab la ficta Dyana al mig, se presentaren al peu de la scala. E hoý la primera comensar en tal forma:

—Aquesta, presumint, ha comesa tal erra que, desdenyant les armes de Cupido, ha abrassat les riqueses de Plutó y no ha conegut, la folla, la parada de quin loch li venia ni ha pensat que és honcle del ffill⁵² vostre lo déu de les riqueses y que és tant bé sotmès al poder del seu arch, però bé u sentí Ceres quant li furtà Prosèrpina.

[35] » Simulada! Ypòcrita!, maleyta sies tu de quantes per amor han may sentida pena, o pública infàmia del femenil stat! Ja no fosses tu nada per fer-nos tal vergonya, que la tua avarícia passa la de Eurífile, muller de Amphiaraho, qui per haver lo collar de Herimona, que tenia Argia, descobrí son marit e procurà per hon morí en lo citi de Tibas; car aquella mes a sort la vida del marit per haver una joya tenguda en gran preu, y tu en cert has morta la fama per qui dura eternalment la vida per nombre de diners qui als ulls no s'amostren.

[36] » Yo só tenguda en lo món per cruel per haver dade mort a mon petit germà y robat a mon pare, mes en la cort de Venus se fa de mi gran festa, d'on tu est bendejada y del món avorrida per la tua cubdícia. [115r] Resta, confusió de quantes serquen honra, ací en aquest pati, hon may no se'n troba e tots quants entraran, impropertant-te diguen la següent latenia: "Maleyta sies tu de les xiques infantas, pus que per ton exemple a mal són convidades; maleyta de les vèrgens, perquè hun temps ab àbit simulat has tachat llur col·legi; maleyta de casades, torbant a sos marits; maley[ta]⁵³ de les viudes, usurpant los delits que són més propis d'elles; maleyta de les monges, qui a Déu bé servéxan, perquè has servit Infern; maleyta de aquelles qui amen en públich, perquè has pervertit l'orde de les festes; maleyta de les altres, qui usen la cautela⁵⁴ per a salvar la honra, perquè la has usada per procurar diners."

[37] E tals rehons acabava Medea, quant Cil·la comensà:

—Què puch més dir de aquesta? Maleyta de l'ample cel, qui liberal dispensa per ús⁵⁵ dels vius les fruytes de la terra. Ni què·s pot més ajustar a sa pena? Yo fiu més que Medea, tant com és més donar mort a son pare a subjugar a l'inimich la pàtria, que,

⁵¹ dreta] *final de línia*

⁵² ffill] *amb f sobr. damunt de v*

⁵³ maleyta] *final de línia*

⁵⁴ cautela] *amb te sobr.*

⁵⁵ ús] *amb s sobr. damunt de o*

fugint de aquella, matar lo xich germà; e tot açò gosí empesa per lo grat que tania de Minos. E per ço, alta reyna, més que ella avensada me trobe en vostre cort, hon, per lo loch que y tinch, vos demane en gràcia//[f. 115^v] que, refermant tot quant ha dit Medea, rest transformat en rocha negra lo cors de la avariciosa, com fou lo de Aglaures per obra de Mercuri, pus que les dos, tenint un concorde parer, ans delliberaren acceptar los diners que admetre los prechs dels apassionats.

[38] E ja per obra de Cupido, ans de semblants rehons, se éran apartades de l'ànimo de Venus pietat e clemència, e per ço la rigor de la pura justícia condempnà la acusada de haver star al peu de la scala transformada en rocha negra per testimoni de la sua malícia. E com volgués Dyana, indignada de hoyr tals rehons, a què de gran senyora no volgué may respondre, tornà-sse'n per lo loch per hon era venguda, no-s pogué moure, perquè les parts del seu cors, que ans movia a son pler, eren fetes inmoables; e les junctures dels jenols, endurides, no seguien en res lo moviment dels peus, ans lo fret que en les ungles mostrà el primer senyal se era tant stès que, descolorides, apparien les venes perduda la lur sanch, de manera que, a poch a poch, la fredor y durícia tota la ocuparen, tancant a sos frets polsos camí de més polsar ni dar senyal de vida.

[39] No volgué may [116r] parlar ne, com hagués volgut, tenia ja camí per a traure la veu: ja era tota rocha, e no blanca, que lo verí que en son cor se era tant tancat, scampant-se deffora, la havia feta negra. E perquè no manchàs alguna part del dir de les tres fades, hun títol novament sculpit de mostra de gòtigas, per l'orla de aquella nova pedra, a hon tots quants entraven legían tals paraules: «Perquè vené ab preu ço que-l grat compra», denunciand a tots la causa de son mal.

[40] E acabat la susdita letania que ordenà Medea, isquí de aquella cort, molt refermat en lo primer propòsit de no tornar hich pus, per tants desordes com havia vists.

Ffinis.

NOTES

[1] Torró (1994: 234) explica que tot i que Claudi Claudià era un poeta tardoromà desconegut a la literatura catalana, havia de ser un nom de prestigi per a una persona que coneixia les *Genealogia deorum*. És convenient comparar la descripció del narrador de l'experiència amorosa, caracteritzada per «falses speranses», «folles crehensesa», «tristes absències», «çels, plens de sospites» i la «cremor passada», amb les cinc propietats que el *Sermó* atribueix a l'amor: «la gran ardor dels desigs enamorats [...], de flames enamorades encesos» (segona propietat), «les falçes speranses, anujoses sospites, tristes absències, cautelosa gelosia (...), folles speranses y falses opinions» (cinquena). Alegre identifica el *Triomf d'amor* de Petrarca com a font del passatge esmentat. A més, Torró (1994: 224) ha observat la influència del comentari de Bernardo Illicino, que circulava en català a cavall dels segles XV i XVI, al *Sermó*. Aquesta caracterització de l'amor també és palesa al *Raonament*. Trobem una definició semblant de l'amor a *Della famiglia* de Leon Battista Alberti (1432-1434) en boca de Lionardo: «l'amore sempre fu pieno di fizioni, maninconie, suspizioni, pentimenti e dolori. Fuggiamo adunque questo amore» (Romano i Tenenti 1969: II, 116).

[2] Luria (1982) identifica la figura del narrador/somniador del *Roman de la Rose* amb la de l'home jove libidinós. De fet, l'*insomnium* havia estat utilitzat a la literatura trobadoresca per expressar els desitjos amorosos de l'enamorat, de manera que podien tenir un contingut eròtic que mostrava el *joy* de l'amant (Braet 1985: 11-23). En tot cas, el personatge que presenta Alegre té una «largue experiència» en l'amor, de manera que tot i que no se'n revela l'edat, sembla deixar enrere l'etapa d'apassionament juvenil, com el protagonista del *Corbatxo* de Boccaccio —entorn la quarantena—, el *Despropriament* de Romeu Llull i la *Regoneixença* de Francesc Carrós Pardo de la Casta. Quan escriví la *Faula de Diana* Alegre també devia anar camí dels quaranta, tot i que aquesta obra encara es classifica dins de l'etapa de joventut de l'autor. *Despropriament*: «Era lo loch una gran e plana praderia ab fonts y aygües suaus que en aquelles nodriment daven» (Torró 1996a: 212).

[4] Apartat 5.3: text 5.1, descripció del paisatge on és raptada Prosèrpina (*Metamorfosis*, V, v. 385-391). És el mateix capítol on es produeix el diàleg entre Cupido i Venus que devia inspirar §9-16.

[6] L'oci és una de les causes de l'amor; si hom es manté ocupat les probabilitats d'enamorar-se minven. Al *Somni* l'amor «naix de oci»; al *Curial e Güelfa* una de les causes que porten la Güelfa a enamorar-se de Curial és l'oci, motiu comú procedent

d'Ovidi (*Remeis a l'amor*, v. 153) i present en la literatura medieval (Badia i Torr6 2011: 540); a la literatura italiana, Petrarca apunta que l'Amor «nacque d'ozio e di lascivia umana» (Bezzola 1957: I, v. 82) i Leon Battista Alberti (Romano i Tenenti 1969: II, 156) escriu: «Abbiamo la casa come dicemmo popolosa, non lasciarla impigrire in ozio, cosa come inutile e poco lodata gioventú [...]. Nulla si truova onde tanto facile surga disonore e infamia quanto dall'ozio. El grembo degli oziosi sempre fu nido e cova de' vizii [...]. Dell'ozio nasce lascivia» i a la francesa, és Oci/Oiseuse qui rep el protagonista del *Roman de la Rose* al jardí d'Amor. Exposició de teoria amorosa a través dels esglaons que condueixen a la torre de Venus o cort d'Amor. Cocozzella (2010: 112-118) argumenta que l'ascens físic de l'enamorat de *La noche* de Moner a través dels esglaons d'un castell al·legòric correspon, en realitat, a la representació de la caiguda moral del personatge. El resultat és l'esclavitud de la passió, com suggereixen els graons de la *Faula de Diana*, els noms dels quals coincideixen amb alguns dels nivells de Moner, on figuren, entre d'altres, Amor, Delectació, Esperança i Desesper. Cocozzella explica que la imatge de l'escala amb ascensions, descensos i graons prové de l'ascetisme cristià medieval i que s'utilitzava amb finalitats didàctiques o reflexives. Tant a *La noche* com a la *Faula de Diana* serveix per il·lustrar el parany que representa l'amor. Alegre exposa de forma simplificada el procés de percepció tal com l'explicaven els tractats filosòfics i mèdics medievals (McVaugh i Giralt 2011): un cop rebuda la impressió al ventricle anterior del cervell, passa a la part posterior de la cavitat, on el reté la *imaginatio*. Aleshores pot ser processada pel ventricle central, on rauen la *virtus imaginativa* —que combina les impressions de la *imaginatio* i pot crear formes noves, com hauria passat amb la visió de la *Faula de Diana*, segurament originada per la fantasia, §2— i la *virtus estimativa*, que emet judicis. Posteriorment, la memòria emmagatzema les imatges. Al *Tractat sobre l'amor heroic* Arnau de Vilanova atribueix a l'experimentació de plaer (delit) l'augment de la temperatura corporal. L'escalfament del cervell provoca, en conseqüència, un mal funcionament de la *virtus estimativa* i asseca la imaginativa, de manera que l'ésser estimat queda fixat al cervell, per això Alegre afirma que sense plaer, el pensament de l'enamorat no dura. A les dues primeres estrofes del poema «Així com cell qui en lo somni·s delita» Ausiàs March culpa la facultat imaginativa de la recreació de les imatges del passat i descriu el plaer que troba en el record. Nou esglaons constitueixen l'escala, els cinc primeres culminen en l'amor i els quatre darrers en mostren els aspectes més negatius. El primer és anomenat Vista, atès que a l'època medieval es pensava que l'amor entrava pels ulls. Badia i Torr6

(2011: 56) relacionen els ulls amb un motiu petrarquesc que apareix al *Curial e Güelfa*, en què tan bon punt la veu, el protagonista s'encaterina de Laquesis, que porta un vestit brodat amb ulls i llaços perquè a través dels ulls es lliguen els amants. Fiammetta s'enamora de Pàmfilo amb del joc de mirades que té lloc durant la missa, Leànder i Hero actuen de la mateixa manera en la reelaboració del mite de Corella, que té com a model l'escena d'amor entre Paris i Helena al llibre VII de la *Historia destructionis Troiae* (Pujol, en premsa, b). El segon esglaó és Pensament, perquè, com exemplifica la poesia marquiàna, el record constant de l'estimada alimenta l'amor i fa néixer el desig. Esperança segueix Delit. De fet, l'al·legoria d'Esperança dialoga amb el protagonista d'una altra obra d'Alegre, el *Raonament*, al qual convenç perquè segueixi estimant la seua dama. Aquest personatge també associa el desig i l'esperança als primers estadis de l'enamorament: «Acostuma lo amor ésser criat de plasents pensaments, e perquè a tard duren sens tenir esperança, molts en sos fets sens mon voler me mesclen» (Pacheco 1970: 106). Fins i tot se n'ofereix una descripció física que emfasitza el simbolisme dels colors, aclarit més endavant: «abillada de una manta (e si no m'engan era de un drap burell, de setí vert folrada)» (Pacheco 1970: 106). Tant l'actuació com l'aparença remetien al personatge homònim que guia l'enamorat del *Desproprimament* fins a Cupido (Torró 1996a: 214-215). L'esperança, descrita de manera molt semblant al *Raonament*, és el tema central del debat epistolar entre Bernat Hug de Rocabertí i Pere Torroella. Després de la percepció de la imatge de l'estimada, neixen el grat, el delit i l'esperança en l'enamorat, necessaris perquè despunti l'amor. Rodríguez Risquete (2011: II, 215) relaciona la gradació de l'amor de Torroella, també present als textos XLVII i XLVIIIb amb el poema III d'Ausiàs March, com ja havia advertit Cabré (1997a). Explica Torroella a la lletra a Rocabertí «[...] sens grat no és possible voler, ne sens desig pendre forma Amor, e conservar-ne sens speransa és per nanguna via posible, car desdenys, absències, temós e sospites garregen tant contínuament lo grat e combaten tan sovín lo desig, que si speransa ab les sues placibles offertas e saludables remeys no vesitàs los apecionats amedors, mort o desesperació causeria» (Rodríguez Risquete 2011: II, 217). Reapareixen els conceptes negatius vinculats a l'amor al §1, que es repeteixen al paràgraf següent i que també figuren en obres com la *Tragèdia de Lançolot* de mossèn Gras: «Vida enamorada, senyor de preclara virtut e fama, segons experiència creure fa, és més a sospites e desdenys subjugada que lo meu enginy ab força de dir atènyer sabria» (Riquer 1984: 3).

[7] El contrast entre el delit que amor promet i els desenganys que se n'obtenen és un lloc comú a les obres de ficció sentimental —textos com la *Glòria d'amor*, el *Despropriament* i la *Tragèdia de Caldesa* il·lustren aquesta contraposició—. El sisè i el setè esglaons corresponen a Temor i Gelosia, respectivament; dos de les quatre passions que fonamenten Amor segons el *Despropriament*, juntament amb Treball i Fermetat, que Alegre substitueix per Oblit i Oradura (Torró 1996a: 214). La gelosia, que també s'esmenta al primer paràgraf i es desenvolupa al *Raonament*, és un tema recurrent al corpus estudiat —*París e Viana* francès, *Fronдино e Brisona*, *Curial e Güelfa*, *Tragèdia de Caldesa*, *Les estilades i amoroses lletres*—. Mossèn Gras transforma, a la *Tragèdia de Lançalot*, una novel·la artúrica d'aventures en una obra de ficció sentimental que té com a tema central la gelosia de la reina Ginebra. Quant a l'oblit, tampoc no manquen exemples d'enamorats que ho obliden tot per amor: al *Filocolo*, la vida que mena Florio apartat de Biancifiore, no deixa lloc per als plaers ni les festes i el jove fins i tot oblida l'estudi i la cortesia que deu als seus hostes; el protagonista del *París e Viana* descuida els falcons i Leriano s'aparta de la cort i es reclou en si mateix a la *Càrcel de amor*. De la mateixa manera, *El cavaller del lleó* de Chrétien de Troyes exemplificaria la follia causada per amor. Les indicacions de Narcís Gual al marge del manuscrit provenen que el copista s'interessa per la gradació amorosa oferta per Alegre. Pel que fa a la consideració sobre el lligam que hom sent amb el nom d'enamorat, no és estrany que a les obres de tema sentimental es designin els personatges simplement com a «enamorats», com és el cas del *Roman de la Rose* i la *Triste deleitaci3n*, així com de Florio, que respon per «Filocolo»: «da due greci nome composto, da “philos” e da “colon”; e “philos” in greco tanto viene a dire in nostra lingua quanto “amore” e “colon” similemente tanto in nostra lingua risulta quanto “fatica”, onde congiunti insieme, si pu3 dire, trasponendo le parti, *fatica d'amore*» (Quaglio 1967: III, 75).

[8] «Alçats de peus, ab altra e altra reverència, al peu del tàlem arribam, a hon innumerable gent, hòmens e dames e de tots staments a l'entorn staven» (Torró 1996a: 213). Alegre retrata la cort d'Amor d'una manera semblant, amb el matís que es tracta d'un lloc ple d'hipocresia, on s'elogien persones que no en són mereixedores. Narcís Gual subratlla aquesta observaci3. A la *Triste deleitaci3n* el protagonista testimonia com la major part de la poblaci3 del Paradís dels Enamorats és constituïda per clergues —en el context de l'obra, aquesta observaci3 ofereix una altra possibilitat de lectura del final de l'obra, en què l'estimada i l'enamorat han pres els hàbits religiosos i reprenen el contacte epistolar, Gerli (1982)—. Els enamorats han deixat de banda l'ús de la raó.

Cátedra (1989: 167) afirma, en relació al *Sermó*, que per a Alegre l'apetit concupiscible s'imposa, primer, a la voluntat i, després, a la raó, de manera que s'interromp l'activitat racional i intel·lectual de l'enamorat. Recordem que, segons els tractats mèdics, la malaltia d'amor fa que la *virtus estimativa* deixi de funcionar amb normalitat i formuli judicis erronis (nota 6). El conflicte entre Raó i amor també es representa a la *Requesta* d'Alegre, *La noche* de Moner, la *Regoneixença* de Carrós Pardo de la Casta i la *Triste deleitació*. Les queixes dels enamorats rebuts en audiència concorden amb la descripció del palau i del jardí d'Amor de Rocabertí: «devant lo qual jo viu plorant / moltes dones, qui suspirant / lensaven crits» (Heaton 1916: v. 335-337). De tots els casos que el narrador presencia, decideix contar-ne un de singular (*l'exemplum*). Als *infiernos de enamorados*, molt difosos al s. XV per influència de Dant i, posteriorment, de les obres del marquès de Santillana (Cossío 1998), els enamorats que habiten la cort de Venus estan morts, a excepció del protagonista-visitant. En aquest cas, el narrador sembla referir-se a personatges contemporanis, encara vius i amb un cert prestigi social.

[10] Apartat 5.3: text 5, diàleg entre Venus i Cupido (*Metamorfosis*, V, v. 361-380). La pèrdua de prestigi d'aquests déus també és present al *Curial e Güelfa* (III.6.1).

[11] Com a la *Triste deleitació*, els clergues no es lliuren de la passió amorosa.

[12] Apartat 5.3: text 3, mite de Narcís i Eco (*Metamorfosis*, III, v. 356-510). El *Roman de la Rose* (v. 1571-1574) també al·ludeix al passatge i Corella el reescriu a les *Lamentacions*.

[16] El riu que porta l'oblit és el Leteu (*Filocolo* II, 19, *Curial e Güelfa* I.16.4). Sobre la riquesa de Neptú: «Jo et dic que tanta és la cobdícia de Neptumno que si molt lo navegar s'usarà, tots los béns e totes les riqueses del món, si aquest nom mereixen haver, arraparà e beurà ab la sua insaciable gola, car jo no crec que tots los hòmens qui viuen en lo món hagen tants béns ne tantes riqueses com Neptumno los ha tolt. E posseeix majors riqueses, sens comparació, que Júpiter» (Badia i Torró 2011: III.7.1). Reid (1993) qualifica Poseidó/Neptú d'amant àvid, seductor de dones, i n'enumera els amors: l'esposa Anfitrite, amb la qual va concebre Tritó; la nereida Tetis, tot i que hi va renunciar pel mortal Peleu; Gaia, amb la qual va tenir el gegant Anteu; la nimfa marítima Toosa, amb qui va engendrar el ciclop Polifem; Medusa, a la qual violà (apartat 5.3: text 4, *Metamorfosis*, IV, v. 793-801); la princesa Etra, que va acollir tant el déu com el rei atenenc Egeu la nit en què va quedar embarassada de Teseu; es digué que per part de la gorgona Euríale va ser pare d'Orió; per Eurímede, esposa del rei Glaucos, de Bel·lerofon; de relacions amb Demèter en forma de cavall en nasqué Aríon;

estigué amb Tiro, admiradora del déu-riu Enipeu, sota la forma d'aquesta divinitat; com a moltó va seduir Teòfane («Bisàlpida»), filla de Bisaltes, i en va néixer el velló d'or (apartat 5.3: text 6, *Metamorfosis*, VI, v. 117); conquerí Ceres (apartat 5.3: text 6, *Metamorfosis*, IV, v.118-119); com a dofí, Melanto, la «Malencha» del text d'Alegre (Torró 1994: 232, apartat 5.3: text 6, *Metamorfosis*, VI, v. 120); com a bou, Ifimèdia, l'Elèida d'Alegre, esposa d'Aloeu (Torró 1994: 232, apartat 5.3: text 6, *Metamorfosis*, VI, v. 116-117) i, finalment, conquerí Amimone, a la qual rescatà d'un sàtir. Cal recordar que Torró (1994: 229-237) argumenta que Alegre devia disfressar, sota la figura de Neptú, un navegant ric vingut de Nàpols. De fet, es pot comprovar l'associació de Neptú amb el navegant estranger als textos seleccionats a l'apartat 5.3 provinents de les «al·legories i morals exposicions» d'Alegre (apartat 5.3: textos 4.2, 6.2).

[17] En una batalla Aquil·les va ferir Tèlef amb una llança. Com que la ferida no es curava, Tèlef va consultar l'oracle, que predigué que només el que l'havia ferit el podia guarir. En passar la llança d'Aquil·les per damunt de la ferida es va recuperar. Apartat 5.3: text 9 (*Metamorfosis*, XII, v. 39-63). La Fama és una divinitat al·legòrica amb moltes boques i ulls i que viatja molt ràpid. La descripció del lloc on habita la Fama, una casa amb múltiples entrades que mai no es tanquen des d'on vigila l'univers sencer recorda les propietats de l'espill de Venus (§18). La *Faula de Diana* subratlla la fama negativa que restarà de la sacerdotessa després que hagi estat convertida en pedra. Unes paraules esculpides donaran testimoni dels seus actes (§39). Petrarca ja plantejava el triomf de la fama més enllà de la mort als *Triomfs*, però en aquesta obra se'n feia una valoració positiva i anava precedida de l'epítet «chiara», antítesi de la negror de Diana. «Hespèria» significa territori occidental, de manera que els grecs utilitzaven el terme per designar la península itàlica, juntament amb el topònim «Ausònia». Torró (1994: 230) identifica el rei d'Ausònia amb el rei de Nàpols. Els romans empraven «Hespèria» per referir-se a Hispània. Per tant, hem de suposar que Neptú s'encamina d'Itàlia cap a la costa hispànica. La ciutat fundada pel fill de Júpiter pot ser Barcelona, ciutat de l'autor de l'obra i de Diana, que, segons la llegenda que ja circulava a l'inici del s. XV, va ser fundada per Hèrcules (Torró 1994: 230).

[18] Espill màgic (Thompson 1966: D1163 «Magic mirror»). Bandini i Baroncelli (1984) expliquen que l'espill màgic sol ser un objecte de poder, que permet veure més enllà del que hom té davant, i afegeixen que l'escut d'Atalant, molt paregut a aquest objecte, pot arribar a petrificar l'adversari, fet que té relació amb el desenllaç de l'obra. Tot i que aquest paràgraf és el primer que conté una referència directa a l'espill,

anteriorment (§12) ja ha aparegut el reflex de l'ombra de Narcís a l'aigua, tractat com a engany. A més, l'espill permet reconèixer-se un mateix. Per a la funció de l'espill a l'obra, vegeu Introducció, 4.7.5. Bescós (en premsa) defensa el paper determinant del comentari d'Ilicino dels *Triomfs* de Petrarca, en la versió original italiana (1466-1471), en la configuració de l'univers literari de Francesc Alegre i suggereix la influència de l'obra en la producció de l'autor, que ja havia apuntat Torró (1994: 221). Concretament, pel que fa a la imatge de l'espill a la *Faula de Diana*, Bescós assenyala que Claudi Claudià, el pseudònim que utilitza Alegre a l'inici d'aquesta obra, s'esmenta en dues ocasions al comentari d'Ilicino: «A la segona, Ilicino cita uns versos de Claudià sobre l'eternitat, i acte seguit el comentarista afegeix la següent frase de la carta de Sant Pau als Corintis (I,13,12): “Vidimus per speculum in enigmate” (Recio 2009: 748), mots que fan referència al judici final, que és vist per un mirall». Bescós es pregunta si l'espill de la *Faula de Diana* no podria estar relacionat amb aquesta citació d'Ilicino, tot i que el protagonista d'Alegre deixa d'observar els fets de la faula a través de l'espill precisament en el moment en què té lloc el judici de Diana, atès que no en té cap necessitat: la sacerdotessa ha arribat a la cort de Venus i els personatges que s'hi trobaven surten al cap de l'escala per veure el procés en directe (§34). A les *Transformacions* també hi apareix un espill que serveix alhora com a via d'observació indirecta dels fets i com a escut per protegir-se del perill (la petrificació): «donà'm la gran Pal·las un escut de cristall ab qui pogués mirar la cara de Medusa sens mirar a ella, perquè en mi no·s seguís lo desastre dels altres qui la veyen», interpretat a l'al·legoria de la manera que segueix: «Per lo escut de Pal·las és presa la prudència que és mester en la guerra, per qui consideram los actes de nostres enemichs e·ns cobrim dels encontres de aquells. E raonablement és fengit de cristall lo escut del savi guerrer, perquè en lo cristall se miren los exteriors actes» (apartat 5.3: textos 4.1 i 4.2).

[19-20] Apartat 5.3: text 7.1 (*Metamorfosis*, VII, v. 1-73). Paral·lelismes amb el soliloqui de Medea la nit abans d'oferir ajut a Jàson. Les dues enamorades es debaten entre lliurar-se a l'estimat o mantenir el seu estatus, poden perdre l'honor, temen ser enganyades i valoren les qualitats del pretendent: en el cas de Medea en destaca la virtut i el coratge, mentre que Diana es fixa en la discreció i la riquesa de Neptú —el copista o el lector del manuscrit destaca la liberalitat dels navegants amb una marca al marge—. Precisament Medea argumenta que si no li dóna auxili «poré dir que só filla de tigra y que tench cor de ferro o fet de dura pedra», que és el que s'insinua de Diana. Tot i que canviaran d'opinió, al final del parlament les joves conclouen resistir-se a la passió;

observeu, però, el canvi de registre entre els dos textos: «Tal nomena's marit, o, Medea! Y a la tua culpa posas tan honrat nom! No-t pendrà per muller, ans, com mereixs, tractant-te seràs envergonyida. Mira quants mals comets y mentre pots te lunya de tan manifest blasme» (*Transformacions*) i «Y si rest enganada, ab quins ulls gosaré mirar yo a les altres dames qui són de algun preu, que totes me reputen com a llur principal? Vage-se'n en bona hora y reste yo honrada en la mia stima y dels qui jutgeran lo sacret de mos actes» (*Faula de Diana*). Es posa de manifest la diferència de to que entre les dues històries i permet introduir la ironia subtil a la *Faula de Diana*. El soliloqui de Diana es clou de manera gairebé idèntica al de Medea: «Ab aquests y semblants contraris pensaments passà la nit Medea sens acullir lo son» (*Transformacions*). Alegre devia tenir aquest passatge present quan va escriure l'obra. Els canvis que efectua estan relacionats amb l'adequació al nou mite i, alhora, amb la funció del text com a remei amorós. No només utilitza el vituperi de la dama per rebutjar la passió amorosa, sinó que a més desmitifica les escenes sentimentals, siguin protagonitzades per déus, ho siguin per humans. L'amor idealitzat pels trobadors, però també pels clàssics, es posa en entredit com a la *Tragèdia de Caldesa* (palès també, a §23). En consonància, s'introdueix el registre col·loquial, que contrasta amb el to elevat del parlament de Medea (vegeu Introducció 4.8). L'autor utilitza la matèria mitològica per mostrar les conseqüències de l'amor i els actes vulgars que hom està disposat a dur a terme en nom seu, alhora que es distancia del seu entorn més immediat. Medea també representa un paper important a la *Faula de Diana*, ja que testimonia contra la protagonista davant de Venus. A la cort de la deessa de l'amor, Medea gaudeix de prestigi i és descrita com una persona generosa, al contrari de Diana. La por de perdre l'honor unida a la vergonya és una preocupació constant per a les protagonistes de les obres de tema sentimental (*Càrcel de amor*, *Triste deleitació*, *Tirant lo Blanc*). Archer (2011: 28, 40, 118 i, sobretot, 296) apunta que la vergonya apareix als discursos misògins com una qualitat femenina que regula la luxúria desbocada, tal com es presenta al *Grisel y Mirabella* en boca de Torrellas. De la mateixa manera, Alegre afirma al *Sermó*: «més disposició y abtesa té la dona en rebre delits del home que per lo contrari; la qual cosa elles ab ficta vergonya escusen» (Cátedra 1989: 206). Diana sembla moguda per la voluntat d'aparentar una conducta honorable. L'insomni és un dels efectes de l'amor, com es constata al *París e Viana* francès (Kaltenbacher 1904: 477, l. 14) i al *Curial e Güelfa* (I.6.10). Dion és el sacerdot del temple de Diana (Torró 1994: 230). Més endavant, Torró (1994: 235) explica que hi ha una tradició, que apareix a les *Transformacions*, en

què Venus és filla de Dione. Boccaccio també fa aparèixer un personatge amb el mateix nom al *Decameron*, on Dioneo és descrit com a luxuriós i també és present a l'*Ameto* (xxvi) i al *Bucolicum Carmen* (XI). El clergue com a mitjancer amorós en lloc de la dida o la serventa també figura al *París e Viana* i al *Curial e Güelfa*. Galmés (1970: 45) enumera altres novel·les on té aquest rol; així mateix, al *Tristany* i al *Lancelot* els clergues actuen com a personatges auxiliars. El fragment en estil directe (§20) és semblant al diàleg entre l'abadessa i la Güelfa (*Curial e Güelfa*, I.24.6) i tampoc no és lliure d'ironia. L'autor juga amb el doble sentit de les paraules per crear un malentès amb connotacions sexuals entre Diana i el sacerdot (el §23 rep un tractament similar). Igual que Dion, l'abadessa empeny Güelfa a l'amor: «Senyora, si vós mateixa, no em sé per què, vos tolets tots vostres plaers, ¿qui us n'ha culpa?». Badia i Torró (2011: 571-572) ho relacionen amb la conversa entre Plaerdemavida i Carmesina al *Tirant lo Blanc* (cap. 254), que procedeix de textos com el *Pamphilus*, on una vella mitjancera convenç una noia perquè accepti estar amb l'enamorat. El to humorístic i les referències sexuals del text present evoquen els diàlegs de la *Celestina*, en què la protagonista fa el mateix paper que Dion, alhora que recorda les comèdies de Plaute. Gerli (1982) argumenta que les obres de ficció sentimental són acompanyades, sovint, de l'ús de la ironia fins al punt que semblen burlar-se de les convencions de l'amor cortès. L'estudiós destaca el predomini de l'humor al final de la *Triste deleitació*, on se situen els eclesiàstics al paradís tot fent torns per ballar amb Helena de Troia. L'argument econòmic és el que persuadeix Diana de cedir a la insistència de Neptuno. Al capítol 127 del *Tirant lo Blanc* Estefania defineix les tres característiques pròpies de les dones: «La primera, totes som cobdicioses; la segona, goloses; la terça, luxurioses» (Hauf 2004: 527), que coincideix amb els discursos misògins de l'època i afegeix que quan un home vol conquerir una dona ha de mirar quin d'aquests tres vicis predomina en l'estimada. Dion, que ja ha acceptat diners de l'enamorat, coneix la debilitat de Diana. Per al tractament de l'avarícia femenina, vegeu Archer (2011). Precisament, Bescós (en premsa) relaciona la conquesta de Diana per interessos materials amb una interpretació al·legòrica del poema *De raptu Prosepinae* de Claudi Claudià, en el qual Prosèrpina és raptada per Plutó, que representaria la riquesa. No difereix gaire de l'explicació que dona Alegre sobre el mite de Dànae (§23). El secretisme amorós imposat per la dama deriva de la tradició de la poesia trobadoresca i també figura al *París e Viana*, al *Curial e Güelfa* (I.6.10) i al *Pierres de Provença*.

[21] Diana és caracteritzada com una sacerdotessa pagana a la ficció al·legòrica. A la *Fiammetta* s'hi barregen elements intemporals situats en un ambient que podria semblar contemporani amb personatges mitològics lligats a la passió (especialment als capítols 8 i 9). Boccaccio hi introdueix Amor, Venus i Fortuna, mentre que a la *Faula de Diana* hi intervenen Cupido, Venus, les Parques, Júpiter, la Fama. Al llibre tercer del *Curial e Güelfa* també es combinen el món clàssic i el medieval.

[23] Les transformacions dels déus són un motiu folklòric (Thompson 1966: A.120.1 «God as a shape-shifter»). Apartat 5.3: textos 4 i 6 (*Metamorfosis*, IV, v. 611 i VI, v. 113). Torró (1994) assenyala que es tracta d'una emulació de la gesta de Júpiter i Dànae. Però aquest fragment sembla una paròdia dels amors dels déus mitològics amb la intenció d'ironitzar sobre la relació amorosa ordinària que s'estableix entre els dos personatges, als quals es bateja amb el nom de Neptú i Diana (deessa de la castedat). Neptuno no es transforma en pluja d'or per esmunyir-se a la cambra de Diana, sinó que hi entra com a home gràcies als donatius. No dista gaire, doncs, de la interpretació que Alegre ofereix a les «al·legories i morals exposicions» (apartat 5.3: text 4.2), en què explica que Júpiter entrà a la cambra de Dànae «ab força de diners», que havia donat a les criades de la donzella perquè l'ajudessin. A la *Faula de Diana* la donació és per a la protagonista, que es comporta de manera similar a Caldesa. Grafton, Most i Settis (2010: 250) exposen que l'associació de Dànae amb la dona que es deixa comprar ja la feren els poetes romans (apareix en Horaci, Terenci i més endavant fins i tot en sant Agustí). L'*Ovide moralisé* (IV, v. 5410-5508) reporta la mateixa versió que Alegre als comentaris. A les *Metamorfosis* (VII, v. 690-862) es conta la història de Procris, el marit de la qual posa a prova la seua fidelitat, ferma fins que cau en la temptació d'acceptar una fortuna.

[24] Tritó és un déu marí, fill de Neptú. L'afirmació que els déus no coneixen la llacuna Estígia, a l'Hades, pot fer referència al fet que són immortals i, per tant, no l'han de travessar en el viatge a l'Infern. Els déus invocaven l'Estígia per fer juraments inviolables (per exemple, *Metamorfosis*, II, v. 101) i, si els trencaven, n'havien de beure aigua, que tenia propietats màgiques. Al *Filocolo* (II, 42) Venus promet a Florio «per i fiumi di Stige» que Mart mai no l'abandonarà. L'engany de Diana amb altres homes l'acosta, un cop més, al comportament de Caldesa. Alegre culmina la lliçó de Corella. Imita les reelaboracions de mites clàssics de l'autor en una història susceptible de ser interpretada en paràmetres realistes que recorden la *Tragèdia de Caldesa*. Efectivament, les dues obres comparteixen el posicionament desenganyat del protagonista envers la

passió amorosa, la intenció moral (el rebuig de l'amor) i fins i tot recursos retòrics com l'*exemplum* (l'engany de l'estimada), el to autobiogràfic i les sentències en estramps (vegeu la nota 29). Alegre permet establir una línia de continuïtat amb Corella dins del corpus de la ficció sentimental catalana.

[26] Ús de la falca narrativa pròpia de les novel·les cavalleresques del s. XV per permetre al narrador canviar d'un tema a un altre («dexant açò [...] diré»), que trobem repetidament al *París e Viana* francès (Kaltenbacher 1904) i al *Tirant lo Blanc*.

[27] Mercuri és fill de Júpiter i de Maia, missatger dels déus i intèrpret de la voluntat divina. Thompson (1966: A463.1 «The Fates»). Apartat 5.3: text 10 (el comentari al·legòric que segueix aquest fragment divergeix força del contingut de la resta de passatges transcrits; tracta els conceptes de fortuna, providència, i lliure albir segons la doctrina tradicional). Les tres Parques (Cloto, Làquesis i Àtropsos), que regeixen el destí dels homes, també són anomenades Fades. Badia i Torró (2011: 45) indiquen que a les novel·les de Boccaccio hi ha nombroses referències a les Parques: *Filocolo* (I.3.7, I.3.12, 1.13.10, 1.43.3, IV.9.1), *Fiammetta* (I.1.2, VI.15.23-26, VI.19.5) i *Filocolo* (III.20.7, III.58.3). L'etimologia que Alegre atribueix a les Parques a les *Transformacions* correspon a la de Fabi Planciades Fulgenci (*Mitologiarum Libri Tres*, I, 8). Giles (2012: 288-290) afirma que les Parques es relacionaven a l'Edat Mitjana amb les històries d'amors nefastos i les premonicions de desastres a causa del relat de Meleagre (*Metamorfosis*, VIII, v. 270-525) i esmenta altres obres on intervenen (*Roman de la Rose*, *Genealogia deorum*).

[28] Apartat 5.3: text 1, història d'Argos i Io (*Metamorfosis*, I, v. 568-751).

[29] Torró (1994: 233) suggereix la possibilitat que Alegre recordés la *Tragèdia de Caldesa* en escriure les sentències en estramps de les Parques. L'atmosfera apocalíptica dels estramps també remet al to funest del plany del protagonista de Corella i a les paraules següents de la protagonista de *Scriu Medea a les dones* del mateix autor: «O! Rompen-se los cels! Obra's la scura terra! Cayguen les planetes! Scurexquen los ayres! Refrede's lo foch! La freda aygua se scalfe!» (Martos 2001a: 231). La combinació de prosa i vers és habitual a les obres de ficció sentimental, també en català (*Fronchino e Brisona*, *Leànder i Hero*, *Raonament*). En la literatura castellana, aquest fenomen ha estat estudiat per autors com Haywood (1997 i 1998), Blay Manzanera (2000), Cortijo (2001) i Funes (2012), amb una presència notable al corpus (*Siervo libre de amor*, *Triste deleitación*, *Grimalte y Gradisa*, *Cuestión de amor...*). Per aprofundir en

aquesta qüestió, vegeu l'apartat 2.1. El recompte sil·làbic mostra que al segon vers hi falta una síl·laba.

[30] Apartat 5.3: text 7 (*Metamorfosis*, VII, v. 1-158), la filla d'Eetes, rei de la Còlquida, és Medea, que s'enamora de Jàson i l'ajuda a superar les proves que son pare havia imposat als argonautes per aconseguir el velló d'or. Tot i que aquesta obra no ho narra, segons una de les versions de la història, quan la parella fugí, el rei els persegueix, de manera que, per impedir que els atenyi, Medea mata son germà Apsirto i n'escampa els membres pel camí perquè el pare s'hagi d'aturar a recollir-los. Les *Heroides* (XII, v. 113-118) al·ludeixen a aquest fet. Una altra versió diu que Apsirto volia obligar Medea a tornar i que Jàson l'havia occit amb el seu ajut. Més endavant, Jàson la traïx i Medea mata els dos fills que havia engendrat per venjar-se'n (v. 350-403). A la *Faula de Diana*, la generositat es considera un atribut de Medea. De fet, a la setena *questione d'amore* del *Filocolo* (IV, 46) un dels participants del joc esgrimeix el cas de Medea com a exemple dels efectes positius de l'amor. Fiammetta, reina d'Amor, replica: «Medea non savia, della sua prodigalità assai un breve tempo senza suo utile si penteo, e conobbe che se moderatamente i suoi cari doni avesse usati non saria a sì vile fine venuta» (Quaglio 1967). Igual que Fiammetta, el protagonista de la *Faula de Diana* conclourà que cal «fuggire [d'aquest amor] e riprovarlo, e tenere d'averlo in sè» (Quaglio 1967). Apartat 5.3: text 8 (*Metamorfosis*, VIII, v. 1-151), història d'Escil·la i Minos.

[31] L'elaboració d'epitafis com la inscripció damunt de la pedra de la *Faula de Diana* és un recurs utilitzat per Corella en referència a *Leànder i Hero* (Badia 2010).

[32] Transformació del *locus amoenus* inicial en un indret desolador. Torró (1994) proposa que aquest passatge sigui una adaptació gairebé literal del *Filocolo* (Quaglio: 1967: III, 24): «né v'era presso arbore né pianta viva fuori che pruni o ortiche o simili erbe, né vi si sentia voce alcuna di gaio ucello», adaptació, al seu torn, de les *Metamorfosis* (II, 791-792).

[33] Si el protagonista del *Corbatxo* no reconeix la cort de Venus perquè està massa enamorat i té l'enteniment ofuscat, Diana no ho pot fer perquè no hi ha estat mai.

[34] Apartat 5.3: text 5 (*Metamorfosis*, V, v. 341-550), història de Plutó i Prosèrpina. Un dels sobrenoms de Plutó és «el Ric», en referència a totes les possessions que li pertanyen, tots els béns que es troben a la terra, tant als camps com a les mines. Per això també se'l representa amb la banya de l'abundància. Els pares de Cupido són Venus i Mart, fills de Júpiter, que al seu torn és germà de Plutó, de manera que es podria considerar que Plutó és oncle de Cupido.

[35] Erífíle era la dona d'Amfiarau i germana del rei Adrast. Quan es van casar Amfiarau va acceptar que, en cas de conflicte amb Adrast, Erífíle faria d'àrbitre. Per això quan Adrast va demanar a Amfiarau que participés a l'expedició contra Tebes, tot i que ell s'hi volia negar perquè sabia que hi trobaria la mort, es va haver de sotmetre a la resolució de la seua esposa. Però Erífíle no va ser imparcial, sinó que es va deixar subornar per Polinices, que, interessat que es produís la guerra, li va donar el collaret d'Harmonia a canvi que enviés el seu marit amb ells. Polinices estava casat amb Argia, filla d'Adrast, per això Alegre esmenta que el collaret pertanyia a Argia.

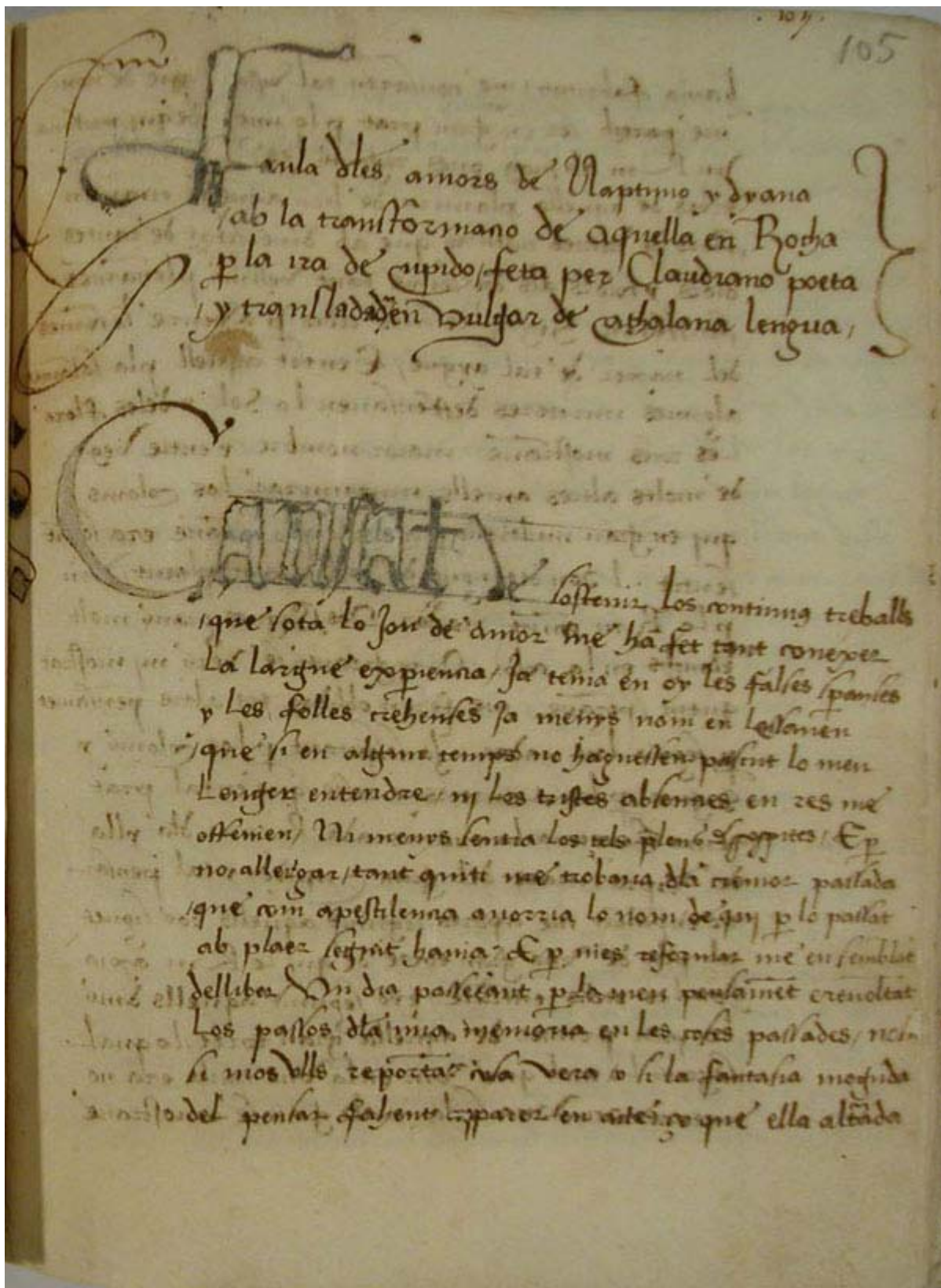
[36] El lector del *Jardinet d'orats* fa una lectura moral de l'oci i la passió amorosa, ja que senyala aquest fragment al marge: «Resta, confusió de quantes serquen honra, ací en aquest pati, hon may no se'n troba».

[37] Apartat 5.3: text 2 (*Metamorfosis*, II, v. 708-832), història d'Aglauros.

A la moralització de la història d'Aglauros, Alegre en destaca l'enveja per damunt de l'avarícia, en aquesta obra en canvi, es cuida de deixar clara la relació que hi ha entre les dues dones, que només afavoreixen els enamorats per diners.

[38-40] Stith Thompson: A167.1 «God as judge of men» i A194.3 «God's vengeance». Apartat 5.3: text 2 (*Metamorfosis*, II, v. 708-832), història d'Aglauros. Cal fer notar els paral·lelismes entre aquesta descripció i la conversió d'Aglauros en pedra (vegeu Introducció 4.7.4). De fet, Torrò (1994: 231) defensa que tot l'argument de la *Faula de Diana* és construït aquest episodi de les *Metamorfosis*, tot i que Alegre hauria canviat els papers dels personatges i hi hauria introduït una figura nova, la de Neptuno. Torrò segueix dient que al *Filocolo* (III, 76) Boccaccio també reelabora aquest episodi: Biancifiore no ha ofert res a l'altar de Diana i la deessa s'enfada tant que recorre a Gelosia perquè allunyi Florio d'ella. De la mateixa manera que l'italià substitueix Enveja per Gelosia, Alegre usaria les Parques. Però les semblances entre la *Faula de Diana* i el *Filocolo* van més enllà dels aspectes comentats. Aquesta obra també mostra la rivalitat entre Venus i Diana —que també apareix a *La caccia di Diana* de Boccaccio— i conté altres transformacions originals inspirades en Ovidi, com per exemple la d'Idalogo en pi, la de Fileno en font i, la que ens interessa més, Alleiram (I, 24) transformada en marbre blanc per Venus (vegeu 4.7.3 i 4.7.4): «Ella volle con alta voce domandare mercé, ma il sopravvenuto freddo, che già alla lingua così come agli altri membri avea tolta la possa, nol sofferse: la pigra freddezza con disusato modo nel ventre ritirò le delicate braccia e le candide gambe, e in picciol spazio niuna cosa della bella giovane si saria potuto vedere se non un bianco tronco, il quale in durissimo

marmo mutato, come voi vedete, fu trovato» (Quaglio 1967). Al *Triunfo de las donas* Rodríguez del Padrón també crea un mite nou on es narra una transformació, la d'Aliso convertit en font. Sense cap mena de dubte, el càstig de Diana és exemplar. Torró (1994: 233) transcriu del pròleg d'Alegre a les *Transformacions* (f. a3rb): «la terça utilitat serà endresar per clas eximplis lo viure nostre, com la fi del scriure de Ovidi sia, per diverses transformacions, amostrar lo remunerar dels bons e punir dels mals, dient los bons per ses virtuts convertits en esteles e cossos celestials e los mals en bèstia e cossos incensibles». El cas de Diana serveix com a contramodel als lectors i reforça la idea del perill que representa moure's en el terreny passional. Si el desenllaç del *Somni* semblava anunciar una renovació del vassallatge amorós del protagonista, a la *Faula de Diana* el relat es clou amb el personatge principal disposat a allunyar-se de la cort d'Amor per a sempre, exactament igual que ocorre amb el protagonista de la *Tragèdia de Caldesa*.



Imatges extretes de l'edició digital del *Jardinet d'orats* de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives: <http://www.lluisvives.com/FichaObra.html?Ref=28107&portal=1>, f. 105r, 105v i 113v.

havia fabricat i me conlaren tal Vista que de non
me parecib ser en gran prat p lo mig de qu passona
Un R in ab suag ones regants les l'ondres
erbes de aquella plaurat de hon aquella cuaren
flos de tantes naturas que ab diversitat de tantes
olors y colors als dos lerris tant vehim plenamet
satisferen Seguy les hies ribes p adentre lo rones
del naxer de tal aygne / E en tot aquell pla solament
algunes murteres deffensanen lo Sol y de les flos
Les roses mostione maior nombre / y entre veg
de molts altres anells murmurar los oloms
quy en gran multitud p a la tane era lo te
sentit / Lo don de enguy de p a la tane plaent / in
p lo R in amint nadar Dos Signes granó molt
blanchs en la color / O y gicants le verb m mostiat
quem porane / me feren oblidar tot altre pensament
p seguir lux nadar / Ja sospitant p los coloms y
Signes / p los rones y roses / que en tal prat
tema Genovia la enamorada Reyna dta vlla
de Xipra i mare del gran Cupido / y tal pensar
no enganat me aporta seguyt aquells doo signes
al pen de vna gran torre de qu lo R in axia
hon les ordis entiere / ero seguyt aquells dms
Lo pan primer de aquella gran torre / lo qual
seguyt Lo titol que vin en la vna taula era no
de la vlla i mena de vna la mola gran se amostiane

E' donat mort a ferma, y apare
E' ab clamor de ta negra ruidina
Haran pales totu' reu' abominable'

No dexa Atropos la tercera des germanes dutes
Lo compas deles altres demanant com en suu' con/
depuada restarien p' eterna memoria al pen/
dla' scala La pedra de son nom el record
de sos artes

T. l'ya.
epos a l'era
p' Ab. l'nd
l' p' m' b' ar
l' m' m' ar
m' m'

Reyal foch, d'la' tua gran fra
Quant te' veuras/ en lo suu' condepuada
E' transformat / ten' rocs en negra Rocha
Rastara baix al pen de la scala
Per no hauer / endrat p' dieta penda
En la gran cort / l' hon' te' veurms' lo ceptre
E' diral' met / brut sobre la pedra
Perque veue' ab pren' so quel grat compra

Dolia repleuar al dir des Tres Nymphes quat
vin en seps aquelles, ab lo qu' les ignie l'nyades
de la costa / e' tirada del foc que fuyr no podia
entra dins Lo gran prat quim' hama portat'

Anotacions al marge esquerre del text sobre la intervenció d'Àtropos.

5.3 EDICIÓ PARCIAL DE LES *TRANSFORMACIONS*

Una ullada al cens és suficient per constatar que la traducció catalana de les *Metamorfosis* d'Ovidi de Francesc Alegre, impresa el 1494, encara resta inèdita en bona part. El nostre objectiu no és presentar-ne una edició crítica completa, que segueix pendent, sinó oferir una eina de consulta que complementi la lectura de la *Faula de Diana* del mateix autor, escrita amb posterioritat a les *Transformacions* (Torró 1994). En efecte, els paral·lelismes entre les dues obres són molt nombrosos, de manera que, per facilitar-ne la comparació, a les notes que acompanyen la *Faula de Diana* s'hi indica, per paràgrafs, les referències a la numeració dels passatges de la traducció de l'obra clàssica dels quals depèn aquell fragment i que s'editen a continuació.

Amb aquesta finalitat, s'han seleccionat els capítols sencers de les *Transformacions* que presenten un o més punts en comú amb el text de la *Faula de Diana* i se n'ha realitzat una edició funcional, que no només consta de la transcripció de l'episodi del mite al·ludit, sinó que també inclou el comentari al·legòric corresponent, que Alegre elabora a partir de les *Genealogia deorum* de Boccaccio i que podria haver completat amb coneixements extrets d'un comentari dels *Triomfs* de Petrarca (Torró 1994). Tot i que l'autor dividí l'obra en dues parts diferenciades, la traducció de les *Metamorfosis* i les «al·legories e morals exposicions», cadascuna precedida del pròleg respectiu, a la nostra edició hem optat per transcriure els mites seguits immediatament de la interpretació que en dóna Alegre i que pertanyeria a la segona secció de l'obra.

Ateses les limitacions del nostre projecte, no podem parlar d'edició filològica. Tot i que hem seguit els criteris de transcripció explicats a l'apartat 4.9 en relació a la *Faula de Diana* i la *Requesta*, no hem efectuat un estudi de les fonts de la traducció d'Alegre ni tampoc no hem tingut en compte tots els testimonis de l'edició de Barcelona de 1494 que transmeten l'obra (vegeu el capítol 3). Per raons de proximitat i a causa del bon estat en què es troba el document, l'edició es basa només en l'incunable de la Biblioteca de Catalunya (11-VII-16), tot i que també s'ha consultat puntualment el de la British Library (IB.52537).⁹⁹

En tot cas, com suggereix Guthmüller (1997) i defensen Alcina (1998) i Bescós (2010), Alegre parteix d'un text llatí, però també podria tenir en compte l'adaptació italiana de Giovanni de Bonsignori (1375), que al seu torn depèn de la refosa llatina de Giovanni del Virgilio (1322). Després d'advertir de la complexitat d'una recerca sobre

⁹⁹ Torró (1994: 222) localitza els incunables existents de les *Transformacions*. Per a l'estudi de les fonts, vegeu Badia (1986: 79-109), Alcina (1998) i els estudis recents de Bescós (2010: 261-269) i de Moncunill (en premsa).

les fonts d'Alegre, Moncunill (en premsa) afegeix un matís a la consideració sobre la influència de la versió de Bonsignori a la traducció catalana: per mesurar la distància entre el text d'Alegre i l'italià s'ha de tenir en compte que Bonsignori no manté el mateix grau de fidelitat a Ovidi al llarg de tota l'obra; així, la distància augmenta a mesura que avança el text. A partir de l'observació de Moncunill, Bescós (en premsa) qüestiona la dependència d'Alegre respecte de Bonsignori, ja que tot i que el traductor català sembla fer-hi referència al pròleg, s'acosta més a l'original llatí que Bonsignori, fins i tot al primer llibre. Per tant, Bescós proposa que Alegre pogués tenir davant la versió de Del Virgilio, però no descarta que les *Transformacions* depenguin també d'altres textos.¹⁰⁰ De fet, Moncunill argumenta al seu estudi, que probablement Alegre utilitzà un *recentior* de les *Metamorfosis* amb interpolacions per fer la traducció.

Resta pendent, doncs, la comparació dels incunables de les *Transformacions* que s'han conservat, l'acarament de la traducció catalana amb el text d'Ovidi, l'adaptació de Bonsignori i el text de Del Virgilio i, potser, amb algun testimoni tardà. Pel que fa a les «al·legories e morals exposicions», caldria examinar-les a la llum dels passatges de les *Genealogia deorum* dels quals depenen i del comentari d'Ilicino als *Triomfs* de Petrarca.¹⁰¹ Aquestes operacions permetrien l'elaboració d'una edició crítica rigorosa de l'obra completa, que hauria d'incloure un glossari onomàstic amb les formes dels topònims i antropònims utilitzades per Alegre al costat de la designació acceptada en l'actualitat. A l'edició que presentem s'han transcrit els noms propis tal com figuren a l'incunable i només se n'ha adaptat l'accentuació quan ha estat pertinent. Si la forma utilitzada a la traducció és susceptible de no ser reconeguda, la primera vegada que apareix al text en donem l'equivalent segons els criteris utilitzats per la col·lecció Bernat Metge en nota a peu de pàgina.

En aquest sentit, la diferència principal entre els aparats de la *Faula de Diana* i la *Requesta* i el de les *Transformacions* rau en el fet que en aquest cas no només s'hi assenyalen les esmenes i restitucions del text, també inclou anotacions breus de caràcter informatiu; fonamentalment, dades onomàstiques, localització de les fonts citades i altres aclariments sobre la traducció que s'han pogut resoldre a partir de la consulta dels tres volums de les *Metamorfosis* de la Bernat Metge —abreujada com a BM a les

¹⁰⁰ Per a uns primers apunts en la comparació entre els textos d'Alegre, Bonsignori i Del Virgilio, vegeu Bescós (en premsa). Bescós conclou amb aquestes paraules: «Aquesta primera anàlisi, tot i no concloure massa cosa, ha de servir almenys per provar que la dependència d'Alegre de Bonsignori/Del Virgilio no és tan clara».

¹⁰¹ Per a la possible influència del comentari d'Ilicino en Alegre, vegeu Bescós (en premsa).

notes—. Aquestes observacions solucionen males lectures de l'obra d'Ovidi i ofereixen més detalls sobre els materials que utilitza Alegre i el tipus de traducció que fa, aspecte ha començat a ser estudiat per Bescós (2010) i per Moncunill (en premsa) a partir de mostres de les *Transformacions*. En tot cas, la nostra intenció no va més enllà de suplir una llacuna que hi havia en l'estudi de la *Faula de Diana* i que es pot estendre a altres obres de tema sentimental de l'autor. Cal aprofundir en el coneixement de les *Transformacions* com a pedrera literària per a la producció original de tema profà d'Alegre. De retruc, esperem haver contribuït a posar a l'abast dels lectors i els estudiosos una part de les *Transformacions* que no comptava amb edicions modernes. No s'ha aprofundit en les qüestions que no s'han pogut resoldre amb el text clàssic d'Ovidi i els comentaris a la traducció de la col·lecció Bernat Metge, de manera que es fa constar així a l'aparat, per suscitar noves hipòtesis i estudis —vegeu, per exemple, la nota 61 del text—.

Els episodis editats s'han ordenat segons el lloc que ocupen a l'obra i han estat numerats per facilitar-ne la localització a partir de les referències a les notes de la *Faula de Diana*. Així mateix, la transcripció de cadascun dels fragments triats va precedida d'una rúbrica on hi consten: a) el paràgraf de la *Faula de Diana* amb el qual presenta similituds, b) la referència als versos de les *Metamorfosis* amb els quals manté els paral·lelismes i c) els folis de l'incunable de les *Transformacions* que es transcriuen a continuació i que contenen, almenys, un passatge relacionat amb el contingut de la *Faula de Diana*. Cal recordar, un cop més, que no editem merament les línies específiques que tenen punts en comú amb aquesta obra, sinó tot el capítol d'Alegre en el qual s'insereixen; en canvi, remetem als versos concrets de les *Metamorfosis*. Pel que fa a la doble numeració dels folis de les *Transformacions*, la primera correspon al número que consta a la part superior dreta de l'incunable, a vegades repetit o erroni, i la segona, a la numeració real que li pertocaria. La Biblioteca de Catalunya utilitza la referència completa, que és la mateixa que facilitem a l'encapçalament de cada fragment. En canvi, dins del cos del text, només remetem a la primera numeració per marcar l'inici de foli.

TEXT 1.1: El mite d'Argos, paràgraf 28 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (I, v. 568-751), *Transformacions* d'Alegre (f. 8v [f. 9v]- f. 11v).

Capítol novè, en qui se tracten cinch transmutacions: de Yo en vaca, de Mercuri en pastor, de Siringa en canyar, dels ulls de Archo en coha de pagó e de Yo tornada en sa pròpia forma mudant-se lo nom en Ysis

En Thesàlia ha una terra nomenada Emònia, en la qual, de un bosch circuit de tallada roca e espessos arbres, lo riu Penneu exint, arriba fins al peu de Pindo,¹ alta muntanya, aparent tostemp sobre ell, per lo alt salt de son caure e espumós remolí, vapós fumosas torbant lo circumstant ayre, e transcorrent, banya los vehins boscatges, somovent, ab gran ramor, les parts molt lunyades d'ell. Assí reposava lo gran riu Penneu e aquesta era la sua casa e gran palau, a on, en una cova de grans pedres composta contínuament a Cistra, donant dreturés indicis als rius de aquell loch e a les nimphes en ells habitant en tal loch.

Per aconsolar lo anujat pare del desastre de la filla convertida en lorer, arribaren tots los vehins rius populàs, los quals éran: Perchio,² ab les ribes enramades de salses; Erifen,³ poch reposant; lo entich Rodano⁴ e Enfrion,⁵ ab les ones cansades e, de tots los altres de aquella regió qui ab diverç cors se aporten a la mar, no fon negú qui restat ésser volgués, sol Ýnaco, ocupat en plànyer Yo, sa cara filla, ab habundants làgremes crexia les sues aygües. Ignorava si era viva o morta, mes, perquè en negú dels vehins lochs no la trobava, de on lunyar-se no acostumava la delicada donzella, esti-[9r]mava d'ella la total pèrdua. Combatut de cruel ànsia, ab pijós esperanças renovava la sue dolor.

Esén-sa aquesta nobla puel·la, Yo, passejant, com sovint se esdevé, algun tant lunyada de Ýnacho, son pare, lo gran Júpiter, ab despert ull, de l'alt cel contemplant les belleses suas, sense tardà li anà a l'encontra dient:

¹ Pindus.

² Esperqui («Sperchios»).

³ Enipeu.

⁴ El riu Roine no figura al text d'Ovidi: «Conueniunt illuc popularia flumina primum, / nescia, grantentur consolenturne parentem, / populifer Sperchios et inrequietus Enipeus / Eridanusque senex lenisque Amphrysos et Aeos, / moxque amnes alii, qui, qua tulit impetus illos, / in mare deducunt fessas erroribus undas» ('Allà s'apleguen primerament els rius del país, no sabent si congratular o consolar el pare: l'Esperqui vorejat de pollanques i l'inquiet Epineu, el vell Erídan, el dolç Amfrisos i l'Eas; i tot seguit els altres rierols que, on els porta llur embranzida, aboquen a la mar les ones lasses de fer retombs', *Met* I, v. 577-582; trad. BM I, 20).

⁵ Amfrisos.

—O, verge de inestimable bellesa, digna de ésser per Júpiter amada, lo qual més benaventurat de ton acostament estimaria que a tu del seu com del major dels déus, elegeix aquest o aquell altre bosch —mostrant-los-hi endosos— a on, mentre que lo sol del migdia desmesuradament scalfa la terra, descansem en la espessa ombra; dels quals, si duptes entrar sola, asegure-te la deïtat mia no de las menós, perquè, per major repòs teu, vull sies certa que yo só lo gran Júpiter, qui ab reyal cepte regesch los regnes celestials e ab fulgúreas sagetes repare mas injúries. No fuges, donchs, de mi.

E açò deya perquè, ia fugint, havia passat molts camps, sobre qui lo gran déu, conduhí una scura nuu, no consentint-li de més passar avant, e axí, aturant-la sens contrast, d'ella furtant la estimada vergonya, anemoradament satisféu a son plaer.

Durant aquestes coses, Juno, mirant la ajustada escuredat enmig del món ab lo die tan clar, conaxent que no era fumositat de riu ne boyra de pentà, moguda de sospitosa gelosia, après de molt haver cercat per lo cel lo seu amat marit, no trobant-lo, dix:

—Si mon creure no erra, sots aques núvol és offesa la mia censera amor—, havent ia ab moltes experiències provats los adulteris de son marit; per on, devallant de l'alt ayre, acostada al dit nuvolós, a just manà que·s dissolgués.

Havia sentit Júpiter venir la muller ab aspres manaments e per çò, desijant cobrir son error, convertí Yo en huna gentill e bella vaca, la elegant forma de la qual no pogué Juno, ab tota la enveja que li portava, mal dir, ans aquella loada.

—De qui és? De on ne de qual folcat? —demanà com a ignorant la veritat; a qui Júpiter, per tallar lo camí de més interrogar, dix:

—Tan gentil e gran com se amostra és estada novament produïda a la terra.

No cessà per açò ella, ans graciosament en do le y demanà; de què, anujat Júpiter, no sap en tal cas què li sia més degut —dupte cruelment offendre ses amors, axí prest abandonant-les; tem, negant tan patit do com per lo que s'amostrava era degut estimar no causà sospita en lo gelós ànimo de la muller—. E fóra stat lo temor vensut de l'amor, si no perquè, negant la vaca, no mostràs, per fer-ne massa estima, no ésser vaca e descobrís lo ver; per ço, graciosament e ab esclarida cara, la y atorgà. Ne encara cessà la deessa de tembre, duptant los enganys de Júpiter, fins que aquella comanà sots fel guarda de Argo, qui ab ·C· ulls circuïa la redonesa del seu cap, com partint-se entre ells a tan-[9v]des lo repòs de dos en dos, estant tots los altres vetlant en bada, de la vista del qual Yo may se partia.

Consentia-li durant lo jorn pasturar, mes, en la nit, sots clau e ligada, indignament la guardava. Paxia's la desaventurada dels tendres brots e amargants herbes e perquè tota hora no tenia palla o fe, sobre la dura terra lo cansat cors reposava. Volia ab humilitat endressar les junctes mans a Argo, no tenia braços ne mans; volia parlar e començà a mugir.⁶ Esgleyada de tal so e de la pròpia veu espantada, caminant arribà a les ribes del riu de son pare, a on era acostumada diversament solaçar, e com en les ones clares miràs la faredat dels novells corns, de si mateixa espantada fugia. No fon coneguda per les Nàiades, nimfes de aquell loch, ne per lo antich pare, anujat per la pèrdua d'ella; e ella, seguint lo afalagava, e de les germanes no-s lunyava, comportava que la tocassen e àls.

Marvellant-se de tan mansuet animal volentés se acostava, cullia Ínacho herbes e de aquelles ab ses mans li dave a menjar, les quals ab plaer menjava la bella vaca e ab humilitat besava les mans de son pare, no retenint aquelles làgrimes que la natura sua escampar li permetia; a les quals, si paraules pogués ajustar, sens dupte esprimit haguera lo seu nom e desestrats esdeveniments, mes, en loch de paraules, suplí scrivint en la erena denunciar lo seu nom, per indici del qual compregueren tots e lo pare la sua mudada forma.

—O, las, mesquí! —se anomenà Ýnacho, e ab los braços estrenyent los corns e coll de la desijada filla—, las, desaventurat! —sovint ab redoblats crits dehia— no és tu la mia tan estimada Yo, sol bé e repòs de ma cansada vellesa? No és tu la mia cara filla, ab tant treball cercada per lo món? E ara per major anuig atrasar-me han volgut los fats en nova e spantable forma a mi te sies mostrada!

E ab fadigat plor, sperava d'ella resposta. E après deya:

—Ia veig que parlar no pots e sol lo que la trista natura te consent asenyales mugint e traent romputs jamechs de ton adolorit cor. Yo, ignorant tan desestrada sort, aparellava per los teus matrimonis⁷ als tàlems⁸ solenna festa, causant per tu sperança en mi de ésser acompanyat de gendre e de néts. Ara, mesquí, de la congregació dels bous hauràs a ésser maridada e seran los teus parts tendres vadells; ara nou a mi ésser déu, perquè no puch ab la mort dar fi a tan greus mals, ans me serà forçat eternament plorar tant gran desventura— en tal manera deplorant sos mals.

⁶ mugir] mungir

⁷ matrimonis] matrimoni

⁸ tàlems] talents

Lo oculat Argo, de qui la vaca se era lunyada ultra los límits, sobrevengué, e ab força e aremorades paraules la lunyà de son pare, constranyent-la a pasturar prop de la altesa de hun munt, on, ell posat, de totes parts mirava. E ja lo subiran regidor no podia tants mals sostenir, perquè, cridat son fill Mercuri, nat de Maya, graciosa nimpha, li imposà que ab algu-[11r]na de ses estucioses arts levàs la vida a Argo e desliuràs la tan guardada⁹ e opremida vaca.

No tardà, volent-lo obeir, pendre les ales, ajudant a sos peus; e lo capell, ornant a sos cabells; e la verga potent, causadora del son, e axí, ses coses ordenades, devallà en la terra e, en loch cert dexant-ho tot, sol retengué la verga. E mudat en forma de pastor, per los spayosos camps paxia las ovelles, cantant ab dos canyes¹⁰ ajustades, plasents e suaus cansons; de la graciosa veu del qual anamorat, lo pastor de Juno lo començà a cridar dient:

—O, graciós jove, qui·s vulla que tu sies qui tan dolçament cantes en lo pla de aquest munt, te pots ab mi venir a reposar, que de tots los lochs vehins assí és la més grassa pastura per lo bestiar e ombre ab temprat ayre per los pastors.

Complagué'l Mercuri e, asegut, ab largues raons detengué lo corrent die e, cantant ab lo dit estrument, tentà si poguera vençre ab adormiment los seus esvellats ulls, dels quals encare que una part se adormís, tostemps los altres vetlaven. E perquè poch havia que tal instrument era en ús, demanà al qui sonave si sabia d'ell lo començ ne la manera com era estat trobat, per orde, sens anujar-se, li comptàs, affermant tan dolça armonia no haver oïda des que vivint seguia la vida pastoral; a qui lo eloqüent déu, ab largues raons e artificiosa, axí¹¹ respòs:

—En la famosa província de Arcàdia e en los gelats munts de aquella, entra las nayas ninfas, ne havia una anomenada Siringa, la qual moltes vegades havia burlat los sàtiros qui anamoradament la seguian e tots los déus qui aquelles silves e aspres deserts habitaven, e ab estudis de virginitat colia la deessa Ortígia, servant les serimònies de Diana, e sabia tam bé fingir-se la que no era que sovint hagueres cregut que fos Latona, sinó que lo seu arch de banya no semblava al que aquella portava, qui era de limat or, e axí a molts enganava.

» Tornant un jorn Pan, principal déu de Archàdia, ab lo cap coronat de un pi, de l'alt coll de Liceho, viu aquesta bella e graciosa nimpha e pres de la sua singular

⁹ guardada] guarda

¹⁰ canyes] caynes

¹¹ axí] segueix orno

presència, ab apacionades raons li raonà son voler; a qui, no curant respondre, ab cuytats passos, caminà fins als arenosos ribatges del riu Ladon, a on per les aygües de aquell empatxada, duptant ésser aconseguida, endressà a les líquides germanes sos prechs que, ajudant-li, la mudassen en altra forma per qui pogués la sua virginitat salvar. E sobrevenint Pan, com cregués aconseguint la desijada donzella satisfacer a son desig, la trobà convertida en un canyar, lo qual abraçant, resonà; per la dolcesa del qual so lo déu Pan pres, de aquelles canyes, dues e, agermanades ab cera, la una essent pus curta que l'altra, en aquestes concordants flautes les componé. E tal natura de estrument, per lo nom de la passada nimpha, se diu "cinga".

Volent més avant dir, viu tots los ulls de Argos tancats. Conexent que lo alt son oc-[11v]cupava tots sos sentiments, sens trigà, traent la sua spasa feta en figura de falç, tallà aquella part del coll qui ab lo cap se liga e, aquell lançant, de la escampada sanch sullà la roca sobre qui poch ans reposave. Ara jau, vensuda la tua supèrbia, Argo, e lo lum entre tants ulls compartit, una sola e eternal nit ocupa.

Indignada de açò la filla de Saturno, perquè contra Mercuri no-s podia enfellonir, pres los ·C· ulls del desanimat cap e d'ells pintà las cohas dels seus aucells, perquè en la mort heretàs de eterna fama aquells qui vivint la havian bé servida. E per ço apar encara vuy tan gran nombre de ulls en les cohes dels pagos, aucells dedicats al servici de Juno. E encara espletant la encesa ira contra la ignorant e no culpable vacha, comogué les infernals fúries, qui en tant spant la aportaren que no-s gossave en neguna part aturar.¹²

E axí descaminada, havent passat moltes regions, arribà en Egipte e a la riba del gran Nilo prostrada, alsant al cel la cara axí com millor podia, ab làgremes e mugits sprimia la dolor de son cor e a l'alt Júpiter pregava posàs fi a tants mals, qui, perquè no podia contra lo plaure de la muller ajudar-li, abraçant e besant-la, axí li començà a parlar:

—O, Juno, cara germana e muller, reyna de l'alt ayre e a qui sola yo desije complaure, forçat és que·t confessa ma culpa, no ignorada de tu, per mitigar lo teu indignat ànimo: la vacha que graciosament te doní era Yo, donzella de preclara bellesa, filla de Ýnacho riu, la qual yo desordonadament he amada e ab força conduïda a mon voler; perquè pus lo falliment és meu, de mi pren venjança. Hajes compassió de la

¹² «Protinus exarsit nec tempora distulit irae / Horriferaeque oculis animosque obiecit Erinyn / Paelicis Argolicae stimulusque in pectore caecos / Condidit et profugam per totum terruit orbem» ('Va posar davant dels ulls i de l'esperit de la seva rival argólica una horrible Fúria, va amagar en el seu pit uns secrets agullons i, fugitiva, la va aterrir per tot l'univers', *Met* I, v. 724-727; trad. BM I, 24).

miserable peregrinant, qui ab continuus prechs, los que pot, merçè demana. Restitueix-la en la primera forma e no duptes per ocasió d'ella en l'esdevenidor de mi haver enuig, perquè, inviolablement, per la paluda Estígia de l'infern, te jure de may desonestament acostar-me a ella.

Mogueren les blanques paraules de Júpiter a compassió lo ànimo de Juno e fon contenta Yo tornàs en la primera forma. E, axí, en un instant fugen del seu cors los aspres pèls, aminven los corns, són uberts los seus ulls en mirar en més perfectió, la claror de l'ayre reluint sobre los primers musclos, espalles, braços e mans e les grans uncles en cinch dits en cascuna mà e peu se compartien. E ja res semblant a bou no li restava, quant, ab la primera blancor encara, contenta se alçà, tornant exercir lo passejar ab dos peus. No gosava parlar, duptava com a vaca mugir,¹³ entre si, escoltant-se, començava a formar paraules. E axí Yo, après tants mals com havem recitats, en Egipte cobrà la primera forma e per les gents de aquella terra fon nomenada Ysis.

TEXT 1.2: Al·legoria d'Argos (f. 154v [f. 146v]- f. 159v [f. 147v]).

Capítol novè, tractant dues al·legorias, de Yo o Ysis e de Siringa

—La casa de Penneu e los rius venint a consolar aquell, pens ésser per Ovidi posat per introduir lo que segueix de Yo, filla de Ýnaco, per Júpiter amada. E per ço, declarant-me qual Júpiter fon lo qui ab Yo enamoradament se ajustà ne per què és fengit ésser aquella transformada en vaca, ab les altres coses que hi ajusta Ovidi, crexerà la obligació en què estret vostres raons me tenen.

BOCACI: —Cosa difícil a declarar demanes e, si volia, com acostume, fer dir a cascú son parer dels que mires presents, per ventura tan gran remor metria entre ells que ans te dexariem anujat que satisfet, tan diversament han scrit dels fets de Yo, portant en los actes y temps tan grans contraris que lévan la fe de tota la història.

» Teodonci és de parer que lo que diu Ovidi seguí del segon Júpiter ab Ysis, filla de Promoteu, e no ab Yo, filla de Ýnaco. Molts altres segueixen lo parer de Ovidi y de ací hixen tantes coses la una contra l'altra que, pus lo càrrech m'an dexat, deslibere, ab licència lur, que per ara hoges sol Teodonsi, si bé és contra lo parer de Ovidi; a què dos raons me empenyen: la primera, algú dels Júpiters no ésser contemporàneo a Yo, filla de Ýnaco, e lo segon Júpiter trobar ésser estat en temps de Promoteu; la segona raó és que

¹³ mugir] mungir

en lo que diu segueix mot a mot lo fengit per Ovidi e pot ésser que Ovidi, volent la història de Ysis poetitzant scriure per ligar-la millor ab la de Dampnes, filla del riu Penneu, mudàs los noms de Promoteu e Ysis en Ýnacho, riu e Yo, filla sua, en què lo escusa la licència que de fengir tenen tots los poetes e, majorment, tenint autoritat de antichs comentaris açò dit.

» Per salvar entre tants parés la honor de Ovidi, ou de Ysis a Teodonsi, e yo dir-te après una moral exposició per mi fantasiada sobre aquesta faula, e dexa lo solar e concordar de tantes opinions sobre Yo e Ysis escrites, a altre menys acupat.

TEODONSI: —Com crexent la verge Ysis fos de preclara gentilesa, enamorat Júpiter de aquella, féu tant ab prechs y ab potència, que la condhí al que d'ella volia, de què no poch ensuperbit l'ànimo gene-[159r]rós de aquesta donzella, fiant de la favor y ajuda de tan gran enamorat, posà son pensament en voler ésser reyna, escometent a guerra Argo, rey dels argivos, ja vell, mes home oculat y molt savi. Ab lo qual, com vingués a batalla, se seguí que fon desbaretada la gent de Ysis y ella presa en poder del rey Argo, a on estech un temps sots bona guarda, fins que Estilbo, altrament dit Mercuri, home industriós y eloqüent, per manament de Júpiter, son pare, ab art estuciosa privà a Argo de vida y desliurà Ysis de la presó. E com no li succehissen bé los affers en la pròpia pàtria, desliberà, pujant en una nau en qui era una vaca pintada, navegar en Egipte, e ab ella se n'anà lo qui havia mort Argo, lançat de Grècia per lo crim perpetrat.

» Arribats en Egipte, casà ab Apis, potent rey, e donant als egipcians los caractes de les letres, mostrand-los de cultivar la terra, ab altres moltes coses útils a la vida humana, en tan gran estima fon per aquells tenguda, que no cregueren que fos dona mortal, ans com a deessa vivint tots la honraven.

BOCACI: —Bé has hoït lo que diu Teodonsi, quant versemblant és haver dat causa al fengir de Ovidi y poria bastar per informació dels que ligen, però, seguint la letra, no-m serà treball recitar una moral exposició per mi fantasiada, entenent per Júpiter lo sol, qui ama la filla del riu Ýnaco, ço és, la vital humiditat de la sement humana, perquè, usant en ella actió, se seguesca lo que diu Aristòtil: "Sol et homo generant hominem."¹⁴ La qual humiditat —filla de Ýnacho, segons la fictió—, circueix de tenebres lo sol quant en lo ventre de la mare, per obra sua, lo concebut sement creix y

¹⁴ *Phy* (II, 194b).

és conservat;¹⁵ les quals tenebres, Juno, qui és la luna, segons avant veuràs, dissol e desfà, perquè és propi d'ella obrir los meats en la nativitat. E axí, aquell humit rebut en les tenebres, ja compliment de ésser, és dit en vaca transformat, perquè, fet home, ve en lo món per treball com la vaca e, exint de les tenebres e venint a l'ús de la forana lum, és comanat a Argo, ço és, a la raó, qui té cent ulls mirant a totes parts per lo bé de la sensualitat que té en sa comanda.

» Aquesta raó és per Mercuri adormida e morta, soltant la censualitat quant per los delits del món y de la carn és vençuda la raó e corre nostre apetit a regna solta, fins que espantada la vaca per les fúries de l'infern, ço és, per los propis desordes, fuig en Egipte, ço és, en les tenebres exteriors, "ubi fletus et stridor dentium",¹⁶ e si la misericòrdia de Déu no socorre, finalment som Ysis, qui és terra e cosa vil menyspreada per tots.

Al·legoria de Siringa en canyar

—Haguda fantasia haveu tengut, micer Johan Vocaci, y no és cosa nova per a vós, exposant aquesta faula de Yo. Però, remetent-me de [159v] tot a millor parer vostre, a mi sembla, seguint vostre moralitzar, que per la vaca, espantada de les infernals fúrias arribant en Egipte e cobrant en tal loch la forma primera, essent colta per deessa, se pot entendre la censualitat, espantada per les penes d'infern, retraure's en Egipte, ço és la penitència, perquè legim molts sants en los deserts de Egipte haver seguit tal vida. Y ací dexa lo peccador la forma bestial de la vaca e, tornat en estament de gràcia, cobra forma humana e, finalment és deïficat: "Juxta illud psalmi dii: estis et filii excelsis omnes".¹⁷

» Però vós, perdonant-me com en lo que dieu vull mesclar mes raons, no dexeu de dir-me què an entès los fingits de Siringa, que Ovidi aporta ab lo dir de Mercuri en canyar convertida, ne per què han dit los ulls de Argo per Juno transformats en la coha del pago.

BOCACI: —Cosa tan bé dita ha mester ans laor que perdó, mes, per no detenirte, diré breu lo que sé de Siringa, la qual, havent menyspreat los sàtiros e fugint de Pan, ésser detenguda per les aygües de Ladon e, per ajuda de les nimfes, en canyar convertida.

¹⁵ *Speculum doctrinale* (1624: II, 1531): «Sol igitur virtute sua calefacit et dessiccat mundum inferiorem, et generationis causa est in nascentibus vegetalibus et animalibus, et augmentat in natis calorem et spiritum vitalem».

¹⁶ Mt 22, 13.

¹⁷ S1 82 (81), 6.

» Al juý meu, importa una bona consideració de la música, perquè la música menyspresa los sàtiros, ço és, los hòmens de gros enginy, e fuig de Pan, ço és, de l'home nat apte per a músich, no entenen que en acte li fuge, mes lunye's d'ell segons la sua estima, perquè, tardant li par que s lunya de lo que desija. E axí fugint, és detenguda per les aygües de Ladon riu, lo qual en les sues ribes cria moltes canyes, de què són fetes flautes; da on se pot creure que, axí com les rael's de les canyes stan afixes en la terra fins que per la humiditat pescudes lancen defora les canyes, axí la cogitació y pensament del músich stà afix en la art fins que lo so premeditat, ab ajuda de la humiditat de la gola, lança la veu defora, perquè, tenint la gola seca, no porie lançar plasent veu. E axí en flautes se converteix Siringa, ço és, la música.

Aquesta faula comptà Mercuri a Argo no impròpriament, interrogat de la invenció de l'esturment que sonave, perquè, ab tan larga circuïció de paraules com ha escrit Ovidi, no vol més dir sinó mostrar la primera invenció de la música ésser estada en Arcàdia, a on és lo riu anomenat e les canyes; de què, segons Teodonsi, los hòmens de aquella terra, primer trobant la música, componeren flautes. Per què diu Macrobi Pictàgoras al so dels martells haver-la primer trobada e Josep ho afferma molt ans Túbal, fill de Caïm, ésser estat de aquella inventor, en açò no és detenir, sol de passada ho he volgut tocar.

Los ulls de Argo diu Ovidi ésser mudats en la coha del pago més per ornar la faula que per algun significat, empès per haver dit Argo tenir cent ulls e veure lo pago ab la coha¹⁸ plena d'ulls, aucell conegut a Juno, de què t daré rahó avant tractant de sos fets.

TEXT 2.1: El mite d'Aglauros, paràgrafs 37 i 38 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (II, v. 708-832), *Transformacions d'Alegre* (f. 19r [f. 20r]- f. 20r [f. 21r]).

Capítol vuytè, en qui se tracta una transmutació, so és, Aglaures¹⁹ en pedra, e una gentil fictió e narració de la Enveja

Dat compliment per Mercuri al demunt raonat, per lo alt ayre movent la leugeria de ses ales se aporta, e volant los monachios camps,²⁰ endreçava lo camí en lo pla tant

¹⁸ coha] caha

¹⁹ Aglauros.

²⁰ Els camps de Muníquia, a la zona portuària d'Atenes.

plasant a Minerva, a on se amostraven los pomposos e grans hedificis de la ciutat de Athenas. E portà la sort que era aquell dia que, segui[n]t lo loable costum, les delicades donzelles, ab diversos ornaments coronades de verdes e florides corones, portàvan odorants sacrificis al temple de la deesse Pal·las. Mirà lo eloqüent déu la gran squadra d'elles a casa retornant e, detengut per tant plasant vista, no segueix son dret camí, ans circuint la ciutat, se deté quant més de les altres clareja la stela de Lucífer e quant la argentada luna més clara d'ell se mostra, tant eminent en bellesa a les altres anava la gentil Herse honrant la tan pomposa festa. Marvellà's lo fill de Júpiter de tan singular gentilesa e, penjant en lo ayre, no menys de enamorat foch se ensès que corrent per aquell encesa se mostra la pedra de la furiosa bombardada exint, e en les nuus qui de foch afreturan, lo trobà tan ardent, que·l constrangué mudar camí e, sens mudar de forma, presentar-se a la tant per ell estimada, fiant de la gentil disposició de sa persona —la qual encara adobà, concertant sos cabells e adobant la capa, tirant los borseguins, portant en la mà dreita la verga potent causadora del son—.

Tenia la casa on Mercuri entrà, en una gran e pomposa sala obrada ab bigues e capitells de vori, tres cambres ben ornades, de les quals tenia Pandreso la dreita, Aglaures la esquerra e la gentil Herse tenia lo del mig. Aglaures, ab despert ull, primer descobrí la venguda de Mercuri, a qui, fent-se encontre, primement investigà lo nom e de son camí la causa; a la qual axí respòs:

—Demanes-me mon nom: yo só aquell endreçat missatger fill de Júpiter qui los manaments de mon pare per los ayres reporte. La causa de mon camí no la't amagaré sia més ta germana ne te alegres de ésser dita tia de mos infants. La bellesa de Herse, ta germana, és causa de ma via; meresca, donchs, ma censera amor de ésser vuy endreçada per tu.

Giràs Aglaures mirant a [19v] Mercuri ab aquells ulls verinosos ab qui poch ans havia descubert los secrets de Minerva e, demanant gran summa de diners, a l'enamorat forsà de lur casa partir, ab intenció que, satisfent al seu avar apetit, tants diners li portàs fins que restàs contenta.

Mirà aquestes coses la sàvia deessa e, recordant-se que, mal servant los pactes imposats, com hagués amagat lo fill sens mare engendrat de la luyta de ella ab Vulcà, aquesta descobrí sos amagats secrets, usant tan gran ingratitude a ella, qui poc lo y mereixia; e ara, per la honor de sa germana havia demanat paga; ab furiosa ira encesa, contra las pràtiques de tan vil e celerada dona, a la casa fumada de la trista Enveja dreça lo camí de sos passos. La qual casa amagada està en un profundo vall a on sol no arribe

ne ayre de algun vent, plena de continuu de aspre fret, afretura tostemps de foch e és fosca per negre fum; a on, pus fon arribada, sens acostar-s'i, de lunny ab la punta de la lança tocà les tristes portes, les quals tocases, com se obrissen, viu dins la Enveja menjant carn de verinoses serps, d'on prenen nutriment multitud de tants vicis.

Levà's ella de la dura terra, dexant los cossos de les serps mig menjats, e ab lo pas pererós caminant, com ves la de[e]ssa, bella, ab lo gest graciós e armes resplandents, gemegà, e tals perfeccions vistes nova dolor li causaren.

Tenia aquesta Enveja, ab cara descolorida, gran negror en tot lo cors e nunca l'esguart de sos ulls a negú dret miraven, les dents e lo pits ab la lengua, per mortal verí rovellats, apparían may acompanyats de rialles, sinó de aquelles que les dolors en altres vistes li aportaven. May dóna lloch a repòs ne acull lo passat son, mes, ab despert ull, mira los variats succehiments dels hòmens, e axí, ensemps és turmentada e turmenta en açò, sol amostrant ésser justa perquè ab sos actes si matexa ponex. A aquesta tan vil e odiosa, encara que la avorrís Pal·las, axí breument e estroncada parlà:

—Ensutsa ab alguna taca de ton maculat verí una de les filles de Cícropis,²¹ Aglaures nomenada, perquè és mester prest axí's faça.

E, sens més dir, d'ella fugint, se lunnyà.

Obeint la Enveja los manaments de la deessa, lo cuytat fugir de la qual greu dolor li causava, començà caminar, cuberta de negres núvols, recoldant-se sobre un tort e spinós bastó. E és tan gran la força del seu verí que tots los verdejants camps per qui passave restaven sechs, ab son alè conteminant regnes, ciutats e pobles. Finalment, com arribàs en la gran casa de Herse e miràs pompa en lo hedifici, riquesa en l'ornament e pau entre les germanes, envides pogué les làgremes tenir, pus a sa vista no·s presentava res digne de ésser plorat. E portant son desig a execució, entrà en la cambra a on geya Aglaures e, sobre ella prostada, ab la mà untada del seu rovell, li tocà los pits, e espirant en ella, del seu negre verí li omplí les entràmenes. E començant aquell discórrer per les secretes venes, perquè en altra part la concebuda enveja no·s diver-[20r]tís, al davant li portà la bellesa de sa germana Herse, qui tant li avansava, e la honor que seguir-li devia de l'acostament de tan noble déu com Mercuri, aumenta[n]t en son pensament totes aquelles coses qui contra la germana comoura-la podian.

Consume's en si mateixa Aglaures per enveja, e variades ànsies ab haguts pensaments nit e jorn la acompanyen; consume's com lo glas desota lo calt sol, e los

²¹ Cècrops.

béns de sa germana, pensats, no altrament la créman que cremar acostúman secretament ab poch fum e sens flames les herbes espinoses e verdes si foch los és posat. Sovint la mort, per menor mal que la vista de tant bé, estimà. Moltes vegades pensà açò descobrir a son pare, mes temé que ell, tal honor acceptant e ab Mercuri cassant-la, de més dolra²² li das ocasió.

A la fi se asola son pensar que a la porta de la cambra de Herse, posada primer la mort que la entrada de Mercuri,²³ suportàs. E, venint Mercuri, com la ves al lindar asseguda, axí li començà a parlar:

—Leva, Aglaures, e farta lo insaciable apetit de diners ab aquesta gran summa. Lexa espedit camí a la fervor de mos enamorats desigs.

E com per açò no·s mogués, afalagant li deya:

—Dexa, gentil senyora, entrar a mi e compléscan los déus tos desigs. En què penses? Deixa'm entrar.

—No esperes, Mercuri —respòs ella— may conduir-me a ton voler. Torne-te'n los diners, que primer la mort de ací·m levarà que yo sens veure't fora de nostra casa me partasca.

Veent Mercuri la obstinada malícia de aquesta, encès de ira, dix:

—Pus tu t'és condempnada, may d'aquí·t levaràs— e, ab la verga sua tocant les portes de la cambra tancades, ubertes se mostraren. E volent-se levar Aglaures per tancar-les, no pogué moure's, perquè totes les parts de son cors, que primer, asseguda, movia, per soberch pes, immobles eran fetes. E treballant en va, ja les juntures de sos genolls se éran endurides e lo fret per les ungles se estenia; descolorides apparien les venes perduda la lur sanch, e axí com la secreta malaltia tots los membres consuma, la durícia e fredor a poch a poch tota la ocupaven, tancant a sos polsos camí d'espigar. No volgué esforçar-se en res dir, ni si parlar hagués volgut, tenia camí per a traure la veu: ja tota era roca, e no blanca, perquè lo verí de sa pensa l'avía feta negra.

Presa Mercuri tan complida venjança e son desig satisfet, ab la leugeria de ses ales en les celestials regions se portà.

²² dolra] dolra-la, amb «l» a la interlínia A l'incunable de la BL es llegeix «dolra a», però la primera «a» està tan esborrada que sembla una «i». A l'incunable de la BC la «l» s'ha intercalat, tot i que, per manca d'espai no s'ha acabat de traçar el pal de la consonant.

²³ Mercuri] Mecurri

TEXT 2.2: Al·legoria d'Aglauros, (f. 166r [f. 153r]- f. 167v [f. 154v]).

Capítol vuytè, tractant tres al·legories, so és, de Aglaures en roca, de la Enveja e de Mercuri

—Comunament se creu, e axí ho he legit, per bé que no en loch autèntich, Pandrasa,²⁴ Aglaures y Herse ésser estades filles del rey Teneo, e com Mercuri, fill de Júpiter de Cret e de Maya, fos encès en amor de Herse, més gentil de totes les germanes, tant treballà que conduhí aquella a son plaer, consentint-hi lo pare. E perquè de l'acostament de Mercuri, noble, rich, galant, jove e discret, Erse era molt honrada e estimada entre les de Atenes, nafrada Aglaures per la trista enveja, tant los béns mirats en sa germana la anujaren que consumant-se a poch a poch a la mort arribà.

» Açò me sembla raonable haver dat causa a l'escriure de Ovidi, dient aquella [166v] convertida en roca negra per mostrar la mort de l'envejós, negra tant per porgar sa culpa en loch fosch, quant per la negra fama que resta de aquell. Y de açò, si alre no y sabeu, me tench per satisfet; mes digau, per merçè, quants Mercuris se ligen ne què és degut entendre del fengit de aquells. Però ans de venir a sos fets, no dexeu de dir-me alguna cosa de la trista Enveja, de qui Ovidi tan largament y pròpia escriu en lo vuytèn capítol de aquest segon libre.

BOCACI: —De la Enveja tan clar és escrit per Ovidi que poch més o no res hi sabria aplicar, però ou de la nativitat de aquella a Tul·li, e si vols aplicar de ta fantasia res ab lo dir de Ovidi, tots te hoirem ab pler.

TUL·LI:

Al·legoria de la Enveja

—"Invidència" és dita, a parlar propi, la que posà Ovidi, e no "enveja", però seguint lo comú ús est escusat; mes nota, segons en les *Qüestions tusculanes*²⁵ yo he escrit, que entre "enveja" y "invidència" és aquesta differència: que enveja és comuna al qui la té e al qui és envejat e la invidència a soles lo envejós abraça, com sia anuig y passió presa per les prosperitats de altres qui no·ns noen. Aquesta, scrivint *De natura deorum*,²⁶ diguí ésser filla de Herebo e de la Nit. Aplica-u ab la resta segons ta fantasia.

E yo, per bé que més dispost fos de hoir que de dir, no volent escusar lo càrrech que·m posaven les raons de tals hòmens, començí les paraules següents:

²⁴ Pàndrosos.

²⁵ *Tusculanae disputationes* (III.9.20).

²⁶ *De natura deorum* (III.94).

—Agudament és dit la Enveja, seguint lo parlar més usat, filla de Herebo, qui és infern, e de la Nit; perquè del príncep de infern, segons la nostra fe, fon la primera filla, ço és, lo primer acte mal y per ella lançat après de la monarchia nostre pare Adam; no contenta, tantost se volgué pàxer de la sanch de Abel y, augmentant sos verinosos tractes, muntà a tant la malícia sua que dignament li dix lo patriarcha, pare dels dotze fills, "la pijor de les feres". Y per ço degudament li dau infern per pare y, no menys propi, per mare a la Nit, perquè: "Qui male agit odit lucem".²⁷

» Lo que ha dit Ovidi de la forma y actes de la Enveja, tot significa les qualitats de l'home envejós, groch e setri, no mirant may de dret, a tart rient sinó per los mals vists, poch dormint e vetlant tostemps en feynes d'altre, de què·s segueix lo que diu Ovidi, que mirant los varis succeïments dels hòmens, ensemps sent²⁸ turment e turmenta y, entre tants mals, una cosa fa justa: que ab sos actes si mateixa poneix, perquè com puga desijar l'envejós los béns dels altres, entre si mateix se consuma e sent revolució de la sanch a les parts interiors, crexent lo natural calor més prest consuma lo humit radical e a morir se cuyta.

Al·legoria de Mercuri

» Asò así boscant me ha plagut aplicar al fengit de la Enveja, més per desig de obeir que per presumpció, vosaltres dant comport a mos defalliments. Per cloure²⁹ ja aquest vuytèn [167r] capítol, dieu-me quants ne quins són estats los Mercuris, perquè legint de aquells, vage ab ulls uberts.

BOCACI: —De Tul·li los hoiràs anomenar per orde e yo après declarar-t'è algunes coses pròpies al planeta de qui prenen lo nom fengides dels poetes.

TUL·LI: —En lo loch al·legat, *De natura deorum*,³⁰ he posat sis Mercuris. Lo primer, lo planeta; lo segon, fill de Júpiter y de Maya, e perquè fon molt eloqüent, fon tengut per missatger dels déus e déu dels oradors; lo terç, fill de Dionís, anomenat Niso, Stilbo³¹ y Mercuri, aquest fon déu dels ladres y d'ell és lo que·s diu en lo setèn capítol; lo quart fo fengit fill del Cel y del Die, mes ab veritat son pare fon Philon y concebé'l en una sua filla nomenada Prosèrpina, a·quest, Hermes anomenat, perquè fon gran metge, li digueren Mercuri; lo cinquè fon fill de Nilo y aquest, segons alguns, fon

²⁷ Jn 3, 20.

²⁸ sent] sens

²⁹ cloure] cluore

³⁰ *De natura deorum* (III).

³¹ *De natura deorum* (II.53). Vegeu Mayo (1819: 133).

Hermes Trimegistro, home entre·ls antichs, singularment venint a conexença d'un sol Déu vertader; lo sisè fon fill de Valent e de Coromis, aquest, essent home diligent e negociador, fon colt dels mercaders.

BOCACI: —Tots los cinch que après de Mercuri planeta són nomenats per Tul·li, per semblar en lurs actes les calitats de aquell meresqueren en tal nom, com, segons los astròlechs, Mercuri sie flexible e convertible a qualsevol natura e los mercurials sien eloqüents e aptes per atròlechs e metges, inclinats a furta e negociadors. Les insígnies que, fingint, li an dades, són: capell en lo cap y ales en los peus e una verga ab què fa dormir y desperta e fa tots los seus actes. E per ço nota dexades moltes altres coses dels poetes fengides, com pròpiament se poden aplicar lo capell, les ales y la verga a Mercuri planeta y als altres.

» Lo capell és dit aportar lo planeta per denotar que, axí com ab lo capell nos cobrim y amagam de la vista dels altres, Mercuri, cubert dels raigs del sol, als quals quasi, segons nostre mirar, tostemp va ajustat a tart e per poch és vist y conegut. Les ales atorgam al planeta, no sol per lo leuger moviment de aquell entorn de l'epicicle, mes per la cuytada y velocíssima assumpció y tradició que fa de les propietats dels altres cossos celestials ab qui és ajustat. La verga li és atribuïda per les dimensions dels cossos ab aquell ajustats, segons les quals ell, tantost dispon los seus efectes, desperta del dormir lo planeta; quant comença la carn adormida en lo ventre de la mare per la nova infusió de la ànima despertar-se y moure's, perquè dien alguns Mercuri tenir senyoria en lo sement concebut dins lo ventre de la mare lo sisèn mes, en lo qual mes molts an opinat la ànima racional ésser infusa en lo sement concebut per obra de Mercuri predominant. És dit també que fa dormir en la mort, quant per eternal son nostres ulls són tancats, per ço que per lo sech y fret que és la vera e pròpria complexió de Mercuri, destruint lo calt e humit, és nostra [167v] ànima per mort separada del cors.

» A Mercuri metge, per semblant és donat lo capell, per denotar lo barret ab què és magistrat; les ales, per la cuyta e promptitut que deu tenir en vesitar e proveir de remeys los malalts; la verga per mesurar e ygualar la complexió del pacient ab la força del que ell li ordena e ab açò, lo metge, que és discret, ab poch treballs fa dormir y desperta, segons lo mal requer.

» Lo ladre, axí mateix, ab lo capell se dissimula e per fugir li són mester les ales e la verga per los cans. E sovint desperta, fent remor, als qui dormen, e fa dormir dant mort a alguns indefessos.

» A Mercuri lo mercader és lo capell atribuït perquè aporta sos fets amagats e cuberts, e par que tenga ales per los prompts avisos que ha de les parts molt lunyades, e ab la verga mesura les teles e los draps, e als que són sote lo seu servey sovint desperta quant volrían dormir, per ço a ell conseqüen lo gall, per designar la cura dels mercaders a senyaladament mostrar-se en les nits, en qui regne lo gall, perquè en tal temps, principalment, los mercaders se ocúpan en compondre les bales, en reveure los comptes y ordenar de sos fets. E·quest Mercuri era colt en França asenyaladament, segons Julio Celso in *Libro de bello Gallico* testifica dient: "hunc galli maxime colunt, et ad questum peccunie et mercaturas habere vim maximam arbitrantur".³²

» A Mercuri lo orador és axí meteix assignat lo capell, per mostrar com sovint ab circuïcions aporta lo orador cubert lo que vol dir; les ales, perquè volen ses raons sobre lo juý dels ignorants sens que no són compresas; per la verga entenent la força del dir de l'orador, ab què los adormits, remisos e negligents sovint desperta, e los furiosos e massa somoguts reposa y adorm. De les forces de la eloqüència, quant parlarem de Orfeu, te faré més larga menció, per ara basta haver mostrat no impròpiament los dalt mencionats ésser stats anomenats Mercuris ne les dites insígnies ésser a tots atribuïdes sens raonable causa.

» Los poetes, com parlen de Mercuri, comunament li dien fill de Júpiter y de Maya e aquest és lo segon de què Tul·li ha feta menció. Tu, legint, aplica'l segons los actes que de aquell legiràs al que sien més propis: lo que furtà les vaques fon Estilbo, lo enamorat de Aglaures fon fill de Maya y lo mateix fon tramés a Europa, com diu Ovidi continuant sos fets en lo següent capítol.

TEXT 3.1: Mite de Narcís, paràgraf 12 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (III, v. 339-510), *Transformacions* d'Alegre (f. 23r [f. 25r]- f. 25v [f. 26v]).

Capítol quint, en què se tracta la nativitat de Narciso ab la conversió de Echo en roca resonant

Restant Tirèsies vell e sens vista, ab lo endivinar reparave sos mals, en què guanyà gran fama per tota la província de Emònia. E per la primera cosa asenyalada per qui guanyà tal fama fon so que profetà de la mort de Narciso, fill de Liríope, lo qual,

³² *De bello gallico* (6.17).

com ves la mare nat de preclara gentilesa, portat devant Tirèsias, li demanà si la fi de sos dies seria la vellesa. A qui lo prom endivinador dix:

—A-[23v]quest infant serà de longa vida si no veu si mateix.

Burlaren-se los oints de aquesta resposta, a la qual la successió del temps féu vertader testimoni, car essent Narciso de edat de vint anys, per la sua gentilesa fon per moltes volgut, mes, a tant la vana presumpció que de gentil tenia bastà, que, neguna estimant digna de son acost, retret en los boscatges per fugir a les dones, seguí la vida de Diana. E com un jorn posàs sos filats en parada d'uns servos, fon vist per una nimfa anomenada Echo. Aquesta era stada dona molt eloqüent, e, venint Juno per atrobar a Júpiter secretament prenent deport ab alguna nimfa, ab avisades e gentils raons tant la tenia, que ell, en lo cel retret, amagava a la muller son crim. De la qual cosa, com se fon la deessa epersabuda, tal càstich li donà, que privada de tot ús de parlar, sol li era permès raferir lo so de les derrerres paraules que a sa oïda arribava.

Vehent aquesta a Narciso, presa de la singular presència de aquell, estava esperant si per referir alguna paraula de les que oiria li pogués dar senyal de la sua amor. Segueix-li les petjades, e quant més s'i acosta, més de sech foch s'encén. O, quant desijava de poder-li parlar! Mes, contrestant la natura al desig, estava esperant lo que aquell diria.

E portà la sort que, lunnyat Narciso dels seus, trobant-se a soles, dix:

—Qui és assí?

E:

—És así.

Respòs la trista nimfa. Maravellat del que havia oït, tornà a dir:

—Qui·s vol que aquí sies, vine està ab mi.

E hoí per resposta:

—Està ab mi.

Girà's e, veent que algú no venia, dix ab benigne veu:

—E per què fuigs de mi?

No tardà Echo, ajudada de amor, en tornar-li a dir:

—E per què fuigs de mi?

Adressà les orelles lo superbiós jove e, tan sovint essent-se trobat enganat, dix:

—No puch ne sé compendre aquesta veu d'on ve. Si vols ma companyia acostem-nos.

E ab molt pler:

—Acostem-nos —dix ella.

Exint, per favorir a ses raons, de la espessa silva, ab los braços estesos lo volgué abraçar, de què, molt agreujat e, ab los seus lançant-la desdenyosament, la avorri dient:

—Ans desliver morir que ta acostes a mi.

E aquella, fugint envergonyida, sol li respòs:

—Que t'acostes a mi.

Y de aquell dia, retreta en los sols boscatjes, en les secretas coves elegí lo seu viure; mes, crexent la amor e tots dies renovant noves causes de dolor en son trist pensament, per continuats dejunis e vigílies amagrint-se son cors, com sol li restàs la pell sobre los ossos, fon convertida en una aspra roca, en la qual a soles viu la veu. E en los boschs amagada, per algú no és vista, oint la sua veu responent al so de les derrereres paraules, com vivint acostumava.

Poch curant Narciso del dan que per ocasió de son ultrajós desdeny havia rebut Echo, passava burlant a hunes e altres e doblant tals desdenys. Alguna, avorrida, alçà les mans al cel supplicant als déus en tal forma:

—Si lo just determenar de vostre majestat no ha perdut les regles, sia aquest punit ab lo que tals dans causa e, ensès per amor de la sua bellesa, que tantes an amat, no podent lo desijat atènyer, prenga fi lo seu viure. [25r]

Als devots prechs de la qual, los déus, prestant les orelles, manaren aquesta execució a les clares ones de la font nomenada Ramnusa.³³

Era aquesta una font ab ones reluints, tan lunyada de poblat e de arbres que mà de pastor ni beure de ovella no la havian torbada ne brot de algun arbre era en ella caygut, essent per gran spay a l'entorn enremada de herbes verdejants. En aquesta font un jorn la desastrada sort aportà a Narsiso, de la cassa cansat, e en ella calant-se per a beure e treballant en apagar la set, altre set li cresqué; car, com bevent, follament fos pres de amor per la sua bellesa, que mirà en la aygua, estimant lo que sota mirava ésser animat cors e meravellat del ferm mirar de aquell, qui, perquè ell no·s movia, ferm estava e, sens moure's, més crexia l'amor.

³³ «adsensit precibus Ramnusia iustis. / Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis» ('Va assentir la Ramnúsia als justs precis. Hi havia una font límpida, argentada d'ones transparents', *Met* III, v. 405-406; trad. BM I, 68). Ramnúsia no és cap font, perquè designa a la dea Nèmesi ('Venjança'), que tenia un temple La designació de «Ramnusia» figura al text d'Ovidi en relació a Nèmesis, que tenia un temple a Ramnunt, a l'Àtica.

Mirà los ulls d'aquell, semblant dues esteles; los dits, dignes de Bacho; els cabells, de Apol·lo; mirà les seues compassades galtes e lo coll tornajat. Marvellà's lo mesquí de la gentilesa de aquell qui sol representava lo que ell possehia digna de maravella, a ssi mateix desija, encén e és encès, demana so qu'altre no li pot dar. O, quant sovint besà la font, creent besar la ombra qui l'enganava, posant los braços dintre per voler-la abraçar! Ignora lo que veu, però per ell se crema. O foll, massa prompte en creure, per què en va treballes en pendre la figura qui-t fuig? Aquesta que tu mires no és alre que ombra; lo que demanes, en loch no u trobaràs; guarde bé lo que ames, si no, poràs-ho perdre. Res no té que seu sia: ab tu vengué, ab tu està e ab tu se n'irà, si anar-te'n poguesses.

Estava lo va enamorat tan ocupat en mirar si mateix que, oblidat de la casa e de totes ses feynes, fixament mirant crexia sa dolor. E començà a dir, girant-se als boscatges:

—O, espessas silvas, on molts secrets d'amor sovint se executen, haveu vist may algú amar la sua mort? Sí durable sia la ombra de vostres rams per tots los segles. Ves may un desig de tal mena? Veig-lo, crem, plau, sens sentir poder de trobar lo que desige e serch e, perquè de dolre'm tenga major ocasió, és la cosa en tèrmens que ni alta muntanya ne muralla ne porta desvían mos desigs, sol una petita aygua és la que és enmig.

» Yo conech en son gest que·m desige abraçar, perquè tantes vegades com he los braços estesos, volenterosament ha los seus alargats, e tantes vegades com yo la vull besar, me alarga la boca, mes no la puch tocar. O, qui·s vol que tu sies, hix de aquexa aygua! E si duptes de multitud de gent, asegurete la soledat de mi, qui són tan jove. Per què et burles de mi? Per cert no u té merescut la disposició de ma juvenil talla, ja só estat amat per nimfas de les aygües. No sé què significa la graciosa acullensa de ton gentil esguart, car si yo ric,³⁴ tu rius e sovint, plorant, te he vista plorar, no obmatent de tornar-me resposta; sí, bé comprench lo moure de tos labis, mes no vol la mia trista sort que venga a oïda de les mies orelles.

» Què és so que yo veig? Seria yo mateix, enganan ma figura só ensès de la [25v] amor. Què faré? En trespàs de tanta congoxa pregaré o admetré los meus [precs].³⁵ Què pregaré, si·l que desig só yo? La soberga bellesa me'n fa passar fretura. O, ja pogués dexar aquest trist cors! E só cert que desig so que negun amant nunca ha

³⁴ ric] riu

³⁵ «roger, anne rogem?» ('¿Seré pregat o pregaré?', *Met* III, v. 405; trad. BM I, 69).

desijat: de la cosa amada volria'n ésser luny. Ja aquesta dolor ha aflaquit mes forces e acursat lo temps del miserable viure; en la edat florida finirà lo meu viure, de què no m'anujaria si pensàs que après de ma mort restàs aquesta bellesa qui ab mi finirà, e los dos de concòrdia, espirant una ànima, posarem fi al viura.

Havia axí dit, e làgremes no cessaven de sos ulls destil·lar, per qui, enterbollida l'aygua, mancava lo pler de la primera vista.

—E ha on fuigs? —crijà Narciso— deseparant a mi, qui sens tu no puch viure? Ja que no·t puch tocar, consent-me lo mirar.

E mentre que entra aquestes dolors se detenia, despullada la roba, començà ab dues pedres a batre los seus pits, a què seguí una gran maravella, que aquells començaren a mudar la color, mesclada de vermell. E mentra que en l'aygua miràs lo mudar de sa color, no podent més sostenir l'anuig que·l turmentava, lensat a l'un costat, a poch a poch cremant perdé del tot la color y la força, restant desfet lo gentil cors que·n temps passat havia amat Echo; qui, encara que irada e per ell desdenyada restàs, no s'oblidà de tornar a replicar ab dolorosa veu los crits del qui moria, del qual la darrera veu que dix, essent prop de morir, fon, ab un gran suspir:

—Jove graciós, per mi amat debades.

No callà la trista nimfa, ans ab no menys dolor, tornà a dir:

—Per mi amat debades.

Era restat lo cap de aquell sobre les verdes herbes, els ulls tancats per no poder mirar lur soberga ballesa e, pus que fora d'aquest món fon davallat en los palaus de Plutó, encara vuy està en l'aygua de Estígia, renovant la antiga dolor. Granment restaren de açò anujades les germanes,³⁶ cobrint dells cabells arrencats de lur cap lo perdut cors d'aquell. Plaguéran a elles molt les nimfes dels boschs, responent al derrer so dels dolorosos plants la trista veu de Echo. E com havent aparellat solennitat de honrades obsèquies volguessen a aquell dar noble sepultura, no trobaren lo cors, restant en loch d'aquell una flor groga, senyida a l'entorn de gentills fulles blanques.

³⁶ Les Nàiades: «planxere sorores / Naidēs et sectos fratri posuere capillos» ('El plorarem les seves germanes les Nàiades i consagraren al germà els cabells tallats', *Met* III, v. 505-506; trad. BM I, 71).

TEXT 3.2: Al·legoria de Narcís (f. 172r [f. 158r]).

Capítol quint, tractant la al·legoria de Narciso

—Tal exposició com he dita, me par que-s pot aplicar al fengit de Tirèsias, remetent-me a millor parer de qualsevol discret, més venint al devinar de aquell. La primera cosa que devinà Tirèsias fon la mort de Narciso, la qual se seguí après de ésser Echo transformada en veu, en la manera que Ovidi escriu. Vós, pagant vostre deute, declarau lo fengit.

BOCACI: —Per Echo, qui refer lo so de les paraules que ou ultra lo so natural que sol respondre a la veu, axí anomenat és entesa la Fama, qui ama a tots los hòmens com ella tenga ésser per los actes de aquells. De aquesta fuig Narciso, ço és, lo home foll, faent d'ella poca estima, y en la aygua, ço és, en los delits del món, no altrament que la aygua lenegables e molls, si mateix e la glòria sua està mirant y contemplant e axí dels delits és pres e enviscat que, menyspresada la Fama, mor en fet i en nom, perquè sens dexar de res fama és transformat en flor qui en un dia acaba tot son cos: com sia al matí, après de ésser nada, fresca y plasant a mirar, mes, tocada per la calor del sol, s'enmostieix, es desfà, e axí, lo home va e qui, mirant-se en los delits del món passa la sua fi sens dexar res digne de fama, lo jorn que mor, portat a soterrar en la pompa de las derrereres honres, com la flor és plasant a mirar, mes, tancat en la fossa, sots eternal oblit resta mort com la flor e en l'aygua d'Estígia, com diu Ovidi, passa mirant la pròpia bellesa qui-l portà a la mort; ço és, que en Infern passa recordant que per haver estimat més del degut los delits d'aquest món és damnat y resta sens fama lo seu nom.

TEXT 4.1: Júpiter i Dànae, Neptú i Medusa, paràgrafs 16 i 23 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (IV, v. 753-803), *Transformacions* d'Alegre (f. 39v [f. 37v]- f. 40v [f. 39v]).

Capítol onzè, en qui-s tracten les noces de Andròmada y de Perseu, a on recita lo dit
Perseu lo procés de sos fets ab la mort de Medusa

Entren en la ciutat los sogres ab lo gendre; seguit, la bella verge, premi y causa de la noble victòria. Corre lo poble, desijós de mirar lo cavaller insigne. No manca algun temple a on no fos offert condigna sacrifici a tan gran alegria, prenent eximpli de les reyls persones, qui en memòria del rebut benefici tres altars ordenaren, sacrificant

als déus a qui's tenia Perseu per obligat: lo del mig, al gran Júpiter; l'esquerra, al déu Mercuri y lo dret, a la deessa Pal·las; sacrificant al pare un toro de gran preu; al germà, un vadell; degollant una vaca a Pal·las, sa germana.

Y, complit tot açò, ab cuyta s'esposà, no curant gens del dot. Ministraren les noces Cupido ab Ymeneo, fartant los fochs de opulents odors, penjant per los pomposos sostres³⁷ d'aquell palau rama ab moltes flors. Oen-se plasents sons de acordant armonia de arpes y de flautes per la spayosa sala, per la qual, ab los cants de jóvens y donzelles de fora, amostraven lo goig que tots tenían de aquell matrimoni. Obren-se les grans portes y consenten entrada al poble, desijós de mirar lo palau parat de tan richs draps. Los missatges del rey conviden³⁸ los antichs de aquella ciutat a les noces reyal y, venguda la hora del menjar, allogats en grans taules dintre la major sala, en lo cap de la qual, en una més eminent de totes, seya lo noble Perseu ab la muller y sogre; perquè volgué Sefeho, per honrar més la festa, servir de majordom en la taula d'ells tres.

Y, pres de les viandes e preciosos vins tots lo past necessari, ja levades les taules, acostats a Perseu los nobles de la terra, demanava a ells los custums d'aquell poble y de tot satisfet era d'u molt antich y, movent-se un altre a Perseu, comensà parlar en tal [40r] manera:

—O, noble cavaller, sí los déus facen lo recort de tos fets durable per molts setgles, no prengas a treball de comptar-nos per orde per qual ocasió te moguist en cercar la casa de Medusa ni ab quina astúcia has aquella vençuda.

No tardà aquell interrogat respondre en tal forma:³⁹

—Nat yo dins la gran torra de Damnes, la gentil filla del rey Acrísio, tanta malinconia pres aquell avi meu de veure a mi nat d'aquella que pensava tenir enclosa verge, que no curant del divinal linatge de qui fuy engendrat, als dos dins una barcha remès a la fortuna de la mar y dels vents, no volent ensutzar les mans en la sanch sua.

» E axí sens govern, la sort nos aportà en poder del rey Polidocto, qui, pres de la gentil presència de ma mare, la retench per amiga, a mi per amor d'ella acceptant en fill propi. Mes pus me viu crescut y per a portar armes, tement de son estat, pensà ab desig de nova glòria lançar la vida mia a cert perill per tan inserta via com era de trobar la casa de Medusa, qui ab la vista sua tots los qui la miraven convertia en pedras. Yo,

³⁷ sostres] sostrets

³⁸ conviden] convida

³⁹ «Nat yo (...). Sota'l fred mont de Atlas» narra l'engendrament de Perseu i la seua infància, episodi que Ovidi no reporta (només hi al·ludeix), però la interpretació del qual (text 2.2) probablement inspirà Alegre a l'hora de descriure l'encontre sexual entre Diana i Neptú a la *Faula de Diana*. El discurs de Perseu està narrat en estil indirecte en Ovidi, que utilitza la tercera persona.

desijant honor, no refusí endre lo treball tan soberch per a edat tan tendra, mes, cridats a consell a Mercuri i Pal·las, requerí de ajuda com a leals germans. Dexà'm Mercuri les ales per volar y lo coltell falçat ab què matà a Argo y donà'm la gran Pal·las un escut de cristall ab qui pogués mirar la cara de Medusa sens mirar a ella, perquè en mi no·s seguís lo desastre dels altres qui la veyen.

» E axí armat y consellat, enprenguí⁴⁰ lo camí per qui seré honrat tot lo temps de ma vida. Sota'l fred mont de Atlas és un loch molt agrest ab estreta entrada, la qual dues germanes de la cruel Medusa estan tostemps guardant y perquè elles dues tenen un ull a soles, a tandes se parteixen la guarda de la entrada. Arribat en tal loch, me amaguí prop d'ellas y estiguí mirant fins que l'ull se partí de la una per passar a la altra, lo qual, ab presta mà, de les dues furtí, dexant-les axorbades, y sens empaix entrant, gran espay ocupí en mirar les figures dels hòmens y de les feres qui per haver mirat la malvada gorgona eran mudats en pedres.

» Mes yo, ab lo escut de cristal que portava, me escusí de veure-la sinó dintre aquell, on estiguí mirant fins que viu adormida a ella y a les serps que per cabells portava. E tal hora, sens trigar li vaig tallar lo cap, a què seguí una gran maravella digna de recomptar, que, mullada la terra ab la sanch de aquell, apprech un cavall ab dues ales grans començant de volar, y diuen que·s posà en lo mont de Pernaso, on, cavant, ha mostrada una molt gentil font da qui beuen les muses—. Ajustant a açò tots los lochs que volant havia descuberts en lo cel y las terras que havia mirades, posà fi a son dir, ab molt plaer scoltat de tots los de la cort.

Alçà's en peus un altre del nombre de aquells vells, demanant-li en gràcia no·s cansàs de comptar per què sola Medusa, de totes les germanes, tenia los [40v] cabells de verinosos serps. Aquí respòs Perseu:

—Perquè demanes cosa tant digna de ésser comptada, escolta a mon dir. Fon Medusa tan bella que, ab vana speranza, la demanaren molts; ni en tota la terra se trobava alguna ab los cabells més bells, segons que he hoït de molts qui la han vista. Enamorat d'aquesta lo gran senyor, Neptuno, dels regnes de la mar, en lo temple de Minerva enamoradament ab ella se ajustà; de què fon indignada, y no sens gran rahó, la sàvia deessa. E perquè crim tan leig comès en lo seu temple no restàs sens punir, li enletgí la cara y mudà sos cabells en difformes serps, y axí com ans a tots los hòmens pleya, vuy aquells que la miren són convertits en pedres.

⁴⁰ enprenguí] enprengue

TEXT 4.2: Al·legoria de Perseu i de Medusa (f. 181v [f. 167v]- f. 183v [f. 168v]).

Capítol onzè, tractant dues al·legories, so és, de Perseu e de Medusa y de ses germanes

—Continua Ovidi com per servir lo promès a Perseu, Cepheo⁴¹ e Casíope liuraren ab pompa de reals noces Andròmeda, lur filla, a aquell, e perquè en persona de Perseu, enterrogat per un de aquell covit, recità ell mateix lo procés de sos fets, vos estimaré molt me declareu lo fengit de aquells.

BOCACI: —De Lectanci, a compliment hoiràs lo que toca a Perseu e yo après declararé lo fengit del vencre de Medusa.

LECTANCI:⁴² —Acrísio, fill de Abante, fon pare de Danes, la gentil, e hagué per resposta dels déus con un fill de sa filla lo devia matar. E per fugir tal mort, manà fer una torra closa a totes parts, on féu metre la filla, manant que sols fos servida per dones, no consentint algun home entrar dins lo clos de aquella. E sentida per Júpiter la fama de la gentilesa de Danes, tant féu ab sos tractes, que ab força de diners fon mes per les dones del servey de aquella, per la taulada, en la cambra [183r] a on Danes dormia. E per ço és fengit Júpiter, transformat en pluja d'or, haver plogut en la falda de la filla de Acrísio, dexant-la prenyada del magnànim Perseu; de què, com fos avisat lo rey, sospitós, tement la mort que los fats li prometien, manà la filla prenys dins una archa closa ésser lançada en mar. E per sa sort, guiada la archa en Pulla, arribà en les terres del rey Polímio o Polidocto e, trobada per un pescador tal archa a la vora del pélech, fon portada al rey, qui, conaxent lo linatge e terra de aquella, volanters la prengué per muller, fent com a fill criar a Perseu, fill de Júpiter; però, com miràs aquell, crescut, ésser de noble ànimo, tement de perdre per obra de aquell lo estat de son regne, ab desig que morís en tal empresa, lo tramés a vencre la gorgona, com te dirà lo promovedor nostre.

BOCACI: —Perquè Ovidi, en boca de Perseu, diu en lo vencre de Medusa haver hagut de Pal·las lo escut de cristall e de Mercuri les ales e lo coltell falsat. Per lo escut de Pal·las és presa la prudència que és mester en la guerra, per qui consideram los actes de nostres enemichs e·ns cobrim dels encontres de aquells. E raonablement és fengit de

⁴¹ Cefeu.

⁴² Lactanci és el nom amb el qual es coneix l'escriptor llatí Luci Cecili Firmià. Confusió amb Lactanci Plàcid i amb l'autor d'una versió en prosa de les *Metamorfosis* d'Ovidi (Fàbrega 1993:89).

crisall lo escut del savi guerrer, perquè en lo crisall se miren los exteriors actes, cosa molt necessària al destre capità. Les ales de Mercuri assenyalen la leugeria e prestesa que és mester en les armes, e la espasa voltada y haguda significa que la espasa del guerrer deu tirar la roba dels enemichs a ssi. Del cavall de Pegaso exit de la sanch de Medusa e de la font cavada ab l'ungla de aquell, per avant en lo capítol terç del sinquèn libre te faré menció, ara ou de Medusa y de les altres germanes.

Al·legoria de Medusa y de ses germanes

» En les illes d'Òrcades,⁴³ que són en lo oceàno etyòpich⁴⁴ per opòsit dels etyòps de Espèria,⁴⁵ és fama que habitaren les tres filles de Phorci, anomenades Fòrcidas e Gorgonas en comú e, en particular: Medusa, Stemmio e Euríales. Açò testifiquen ab tals paraules los vessos de Lucà: "Finibus extremis Libies, ubi fervida tellus accipit oceanum demisso sole calentem"⁴⁶ esqualebant late Phorcidas arva Meduse"⁴⁷.

» De aquestes, en comú és fingit que foren filles de Phorci e del mostro de la mar, e a quants les miraven transformaven en roques, e entre totes tres tenian un sol ull, lo qual furtà Perseu mentre passava de la una a l'altre. Filles del monstro de la mar foren dites per tal raó un dels principals monstros de la mar és la balena y és de tal natura que ab la boca uberta lança tan gran suavitat de odor que tots los pexos vehins se fa venir de prop e pren los que li plaen per afartar sa fam [183v] e, perquè les Gorgones, essent de mirable bellesa, axí tiraven tots los hòmens a desig de mirar-les, prenent los que volien, foren dites filles del monstro de la mar o balena, per assemblar aquella en la natura.

» Mes era dit tenir les tres un sol ull, segons opinió de Sereno e Teòrido, antichs historiadors, perquè eran ensemps de una gentilesa y igual, e yo estime ésser dit tenir les tres un ull perquè de tots eran mirades ab un ull, faent ensemps y igual judici de la lur gentilesa. E convertir en pedres a tots quants les miraven estime ésser fengit per ésser tanta la bellesa de aquelles que aquella mirada restaven los hòmens meravellats, muts e immobles, no altrament que si fossen de pedra. Gorgonas eran dites perquè, morint lo pare, donaren tal cura ab lo conreu en avansar diners, que dels més éran per tal nom

⁴³ Confusió de les illes Gòrgades de l'Oceà Atlàntic, on habitaven les Gorgones, amb les illes Òrcades, escoceses. Les illes Gòrgades s'han situat a Cap Verd (Riley 1893).

⁴⁴ Es tracta de l'oceà atlàntic.

⁴⁵ Hespèria designa un territori occidental (vegeu *Faula de Diana*, nota 18). També ja estat relacionada amb el Cap de Bona Esperança (atès que era la part més occidental d'Àfrica que es coneixia), amb les illes del Cap Verd i les Açores. Les Gòrgades s'identifiquen ja sigui amb les illes del Cap Verd, ja sigui amb unes illes properes al Cap de Bona Esperança, com explica Bartolomé de las Casas (Saint-Lu 1985: I, 84-89).

⁴⁶ calentem] calnetem

⁴⁷ *Farsàlia* (IX, 624-626).

nomenades, perquè *georgi* són dits en grech los conredors y la terra, *gorgon*. E axí aquestes tres germanes, com restassen molt riques, foren regides per la major, nomenada Medusa e, per ésser tan rica, fon fengit de aquella que tenia los cabells d'or, los quals, per ira de la deessa Pal·las, punint lo sacrilegi que en lo seu temple comaté ab Neptuno, foren transformats en serpens verinosos. Per los cabells, devem entendre les temporals substàncies, per amor de les quals encès Neptuno, ço és, l'ome estranger arribant per la mar en les illes ja dites, e aquest fon Perseu, opremet y vencent a Medusa dins lo temple de Pal·las, ço és, dins los térmens de prudència e saviesa. Los cabells d'or en serpens se transformen tostemps que per les riqueses som vexats y vensuts, perquè aquelles qui solian ésser causa de resplandor e glòria són convertides en basca de àncias mordents e, axí mateix, per l'ull furtat de les germanes e per lo cap de Medusa tallat és entesa la riquesa levada de aquelles, perquè axí com lo cap sens ulls és leig e l'ome no pot viure sens cap, lo rich robat e despullat reste sens ulls⁴⁸ e vida, com la vida del rich tornada a pobresa sia orba e morta.

E ab semblants raons clogué⁴⁹ Johan Bocaci les faules del quart libre.

TEXT 5.1: Plutó i Prosèrpina, paràgraf 34 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (V, v. 341-550), *Transformacions* d'Alegre (f. 44v [f. 42v]- f. 47r [f. 45r]).

Capítol sinquè, en qui comensa lo cantar de Calíope, esplicant las laors de Seres y resitant las amors de Plutó ab lo convertir de Cíana en font

—La gran deessa Seres primer trobà la rella per trencar los lar[c]hs solchs, primer trobà las messes, primer imposà leys; tots los béns són de Seres y d'ella vull cantar-ho, ja tengués tal gràcia que pogués yo cantar les dignes laors sues, tan dignes de honor.

» Lo superbo gegant da qui haveu cantat, en pena de son atraviment té sobre si lo pes de la isla de Sicília y és vexat sota sobergues roques aquell qui presumí de subjugar los déus, d'on sovint ab esforç assage de lavar-se; mes lo munt de Peloro prem la sua mà dreta, la esquerra està sote lo cap de Pechino⁵⁰ y són les suas comes sota ls munts de

⁴⁸ ulls] vulls

⁴⁹ clogué] clougue

⁵⁰ Paquinus.

Lilibeho, la gran muntanya d'Etna⁵¹ li charegua⁵² lo cap, sota lo qual, hagegut de subines, lança sovint arenas y, ab continuu fum, falles de foch encès. Sovint en va treballa de subvertir la terra y, derrocant les viles, metre dajús la mar la altesa dels munts, d'on tremolla la terra y temé lo gran Plutó, senyor dels callats regnes, que no s'obrís aquella y per camí ubert no devallàs lo lum per offendre les tenebres. Y tement tal ruïna, lo superbo tyran isqué de l'escur regne e, pujat en lo carro portat dels cruels cavalls, anave ab cautela, vogint los fonaments de la noble Sicília, hon, pus hagué, mirant, conegut sens perill del mal que ell temia estar tota la Terra, deposada la por un poch, se detengué en mirar la gran isla.

» Estava la deessa Venus mirant los fets d'aquest de l'alt coll de Ceteron y, moguda sa pensa de nova fantasia per créixer més lo regne de Cupido, son fill, cridant-lo prop d'así, afalagant li dix: "O, sola sperança de las mias victòrias, o, sol repòs de la mia potència, o, amat fill Cupido, preneu aquellas flexas ab qui venseu a tots i feriu-ne los pits del gran déu de l'infern, qui ara és exit per a mirar la Terra. Vós los celestials venseu y lo gran Júpiter, tots los déus de la mar són vuy vostros sotmesos y encara aquells qui habiten la Terra, per què serà l'infern sens sentir lo poder del vostre potent braç? Excitau vuy la força de l'arch tan adormit, no escape per peresosa negligència Plutó de nostre [45r] cort com Pal·las y Diana, qui són tan refredades ab lo glas de freda virginitat que'l nostre foch no les pot escalfar; tal serà de Prosèrpina, qui és filla de Seres, si vós no y provehiu, perquè totes ses obres tíran per a seguir los camins de Diana. Si voleu escoltar açò que yo us diré, fareu que sia ella ab son oncle ajustada en una anamorada voluntat y cessaran los duptes qui repòs no·m consenten."

» Acabava la mare tals raons, quant lo fill, obeint a consell seu, uberta la aljava, entre nombre de mil trià una sageta, la pus aguda y qui més dret al senyal se guiava y, collant lo fort arch ab aquella, ferí lo negre cor de Plutó.

» No molt luny del munt d'Etna, on aquest fon nafrat, és un profunde lach anomenat Pergusa,⁵³ on rasonen los cants de molts signes plasents y un gentil boscatge encircuint corona aquella aygua, cobrint ab amples fulles, com un vel, la color del sol en lo mig del dia, lançant de si matexas delicada fredor, y produeix aquella terra humida flors de moltes natures, de manera que ab deguda tempransa tostamps en aquell loch regna la primavera.

⁵¹ d'Etna] de tua

⁵² li charegua] licharegna

⁵³ Pergus.

» Assí, en aquella hora era la gentil Prosèrpina ab una companyia d'altres nobles donzelles cullint liris hi flors de diverses colors y mentre que cullint treballàs en umplir de tals flors los seus pits y les faldes y treballàs ab la mà, delicada, passar en lo cullir a lles sues eguals, fon vista del déu Plutó y, en aquell instant, amada y furtada, de a tant bastà l'amor.

» Espantà's la donzella y, ab la cara trista, cridà ses companyones y sovint a la mare y, entretant que ab cuyta fon pujada en lo carro del superbo tiran, li cayguéran les flors que tenia en la falda y era tan minyona que entre tan grans mals se dolgué de aquelles. Punyí l'anemorat als seus leugés cavalls; guia del negra carro, anomenant a cascú d'aquells per son nom propi, de cuytar los pregava y ab les regnes forts los dava per lo coll. Y caminant davés aquella part on los corintians feren lo hedifici dels murs de Çaragoça,⁵⁴ arribaren al pla on se mostre l'estany de Cíana y la pisana⁵⁵ font de Aretusa. Y en lo dit estany estava una nimfa, da qui ell pres lo nom singular entre totes les sicilianes nimfas y aquesta, exint enmig de la sua aygua, conagué a Prosèrpina, que Plutó se'n portava y dix: "No ireu més avant, o celerat tirant; no podeu ésser gendre de la deessa Seres sens son consentiment, demanar-la devíeu ab prechs y no furta la filla del gran Júpter. Y si pogués egualment comparar los meus fets ab los vostres, vos darà clar exemple per lo que en mi passà: Anafis⁵⁶ me amà ja en lo temps passat, però ab prechs y no com vós féu ara, me conduyen casar-me ab ell" y, dient tals raons, estenia los braços per a posar empaix al passar de aquell. No sostengué més l'ira que d'ohir tals raons havia concebuda lo fill del gran Saturno y, [45v] dant-los esperons⁵⁷, forçant los seus cavalls, en lo més baix de la aygua se van acabussar y ell ab lo seu septe, ferint la dura terra, féu camí per l'infern.

» Secàs tot l'estany, restant la gentil nimfa en sech. Planyent lo dan de les perdudes aygües, dolor inconsolable sentia lo seu cor, plorant ab vives làgremes lo mal de tan gran pèrdia y axí, recordant los seus mals, se convertí en l'aygua on poch ans era stada senyora. Veren-li amollir tots los membres del cors, los ossos se fonían⁵⁸ y les ungles posaven la primera durícia. Primer de tots los altres, los cabells, los dits, les cames y los peus en aygüe-s convertien, perquè, en los membres prims, ab menys

⁵⁴ Siracusa.

⁵⁵ «Est medium Cyanes et Pisaeae Arethusae» ('Entremig de Ciane i la pisea Aretusa', *Met V*, v. 408; trad. BM I, 116).

⁵⁶ Anapis.

⁵⁷ esperons] esperns

⁵⁸ fonian] fanian

empaix la aygua té passament. Aprés d'aquests, los muscles, l'asquena, los pits ab lo costat en tal aygua se mudaren y, finalment, en loch de viva sanch, per les venes malaltes se crià aygua clara, no restant del seu cors alguna part per poder ésser astreta.

Capítol sisè, en qui, continuant lo seu cantar, Calíope recità com la deessa Seres comensà de cercar a sa filla, ab la conversió del fill de una vella en granot

» Hi mentre que tals coses feya lo gran rey Plutó, la mesquina de mare esperava la filla que tornàs a la casa y, pus que fon passat lo dia ab mil àncies, sobrevenint la nit, ensés lum ab dos pins presos del munt de Etna, anant tota la nit circuint a la Terra y cercant a la perduda filla, ab crits de mortal basca sovint cridant Prosèrpina, mes no li responia la qui era enclosa en la casa de Ditis. E pus que començà la lum del següent dia a descobrir la Terra, no cansà la deessa, cercant, de caminar de levant al ponent y, per tal treball cansada, sentí una gran set y trobava's en part que per molt que miràs no pogué veure aygua de riu ni de fontana, mes, girant al través los seus ulls congoxats, viu una pobra casa no molt luny de aquell loch a on ella stava y, movent-se, tirà devés aquella casa.

» Tocant las xiques portes, tragué lo cap una dona de edat avansada, dient ab tremolosa veu: "Qui toca a la porta?", y respòs la deessa: "Sí us do déu longa vida dau-me un poch de beure". Tragué la pobre vella una perolla d'aygua que havia bullida ab un poch de farina, dient: "No tench alre que us do e la aygua és tan luny que portar no poria, perdonau-me, senyora"; da què begué la deessa Seres, tan vexada de set que, sobrevenint un fill d'aquella vella y mirant a la dona ab continent tan noble beure censa temprança, li dix semblants paraules: "Bé podeu ésser noble, que ab la glotonia que mostrau en lo veure, vos tench en poca estima. Què faríeu de vi, que l'aygua estantissa beveu ab tan gran pressa?" Continuava aquest tals vilanias quant se alçà la deessa, ya de-[46r]xada la set y sobrada de ira del que aquell li deya, del que begut havia, li tirà per la cara, prenent ab dues mans la perola a on stava, a què seguí una gran maravella, que tantost al mesquí apoquiren los membres y mudàs lo seu cors en granot tot clapat.

» La mesquina de vella plorà per tal desastre seguit en lo seu fill y temé de acostar-s'i y fugí aquell, desemparant la casa, entrant en lo boscatge. Y també la deessa tornà en lo treball de cercar a Prosèrpina.

Capítol setè, en qui, continuant lo seu cant, recità Calíope com Seres sentí nova de sa filla per la font de Aretusa y de la conversió de Escàlofo⁵⁹ en òliba y de las cirenas en aucells, portant, en la fi, la sentència de Júpiter dada entre Plutó y Seres

» Voler ara comptar totes les regions y totes les mars que cercà la deessa per a trobar sa filla seria massa larch, perquè en lo cercar tenia tan gran cura, que ans mancà lo loch que lo desig en ella. Tornà altra vegada a cercar en Sicília y, mentre que anant, a totes parts mirava, arribà a l'estany en qui fon convertida Cýana, la gentil, que si fos en son ésser li haguera comptat tots los fets de sa filla, mes no tench la mesquina boca per a parlar. Emperò tench senyal ab qui pogué clarament amostrar a Seres, congoxada, indici vertader del dan qu'ella cercava, mostrand sobre ses ones una gentil correja qui caygué a Prosèrpina com per allí passava, la qual tan prest no viu la mare, tribulada quant conexent que era de la filla, a les làgremes abandonà lo fre, arrancà's dels cabells una gran quantitat, batés los pits y cara, axí com si de nou la's ves levar devant.

» Mes per açò encara no sabia on era ni cessava la basca del seu turmentat ànimo. Maleex a les terres, inculpant-las de ingrates, no les estima dignes de les sues sements, y més que a les altres maleex a Sicília, on havia trobat lo rastre del seu furt, trencant ab mà irada las rellas y los jous y, seguint la concebuda ira, matà a tots los bous de laurar avesats y la gran ysla de qui la fama per lo món escampava grassa fertilitat, romania tan seca que ls naturals d'aquella per a viure fugían. Perquè totes les messes, esén les primeres herbes, quasi restaven mortes y, ara per gran sol, ara per massa pluja, restaven los treballs dels mesquins de mossas sens lo plaer de les messes. Les esteles y els vents tots los era contrari y als afemats aucells los hi féyan gran dan.

» Sentint la font de Aretusa los tants mals de la ysla, tragué lo cap sobre les sues aygües. Apartant-se los cabells rosats del front en les orelles dix a la gran deessa: "O reina de la terra, o noble inventora de les lavors y fruyts, dexau ya lo treball de més cercar lo [46v] món, cessau de maleir a la terra sens culpa; forsada se obrí fent camí a vostra filla furtada, y no cregau, senyora, a tal dir me empenga amor de aquesta ysla, d'on no só natural. En Pisa és la pàtria en la qual yo só nada, mes volguí'm aturar ací perquè'm plau molt l'ayre de aquest loch y ací tench ma casa, per la qual vos suplique que amanseu la concebuda ira. La causa perquè'm só mudada yo de Pisa y per lo mig del golf me conduesch ací vos comptaré altra hora, com serà aleujat l'enuig de vostra pensa. Basta que yo, passant per lo centre de la Terra, prop l'aygua de Estúgia, viu de

⁵⁹ Ascàlafus.

aquests meus ulls vostra filla Prosèrpina, ab los ulls tots plorosos, ab cara espantada; asseguda, però, en la reyal cadira, teni[n]t en la mà dreta lo ceptre de aquell regne y tots los infernals servidors del déu Plutó⁶⁰ li fan obediència."

» Maravellàs la mare de hoir d'improvís tals noves de sa filla, restant esbalaÿda com si fos un fret marbre y, moguda a ira ab lo carro leuger, se portà per lo ayre fins que fon arribada davant lo gran déu Júpiter, dient semblants paraules: "Invictíssim senyor, la gran necessitat en què vuy és posada vostra sanch y la mia m'à assí portada, y si la pietat de mi, mare, no us mou, mogue-us que vós sou pare. La vostra cara filla, ab tant treball cercada per lo món, é trobada, senyor, si és trobar fer certa de la pèrdua y si-s pot dir trobar saber lo loch a on fins vuy per forsa és detenguda. Lo vostre germà Plutó la se n'à aportada y, certament, la filla de tal rey no és digna de ésser casada ab lo robador de sa virginitat. Provehiu-hi, senyor, que·m sia retornada."

» Respòs-li lo gran Júpiter: "Vostra filla és mia y si vergonya hi à, egualment és dels dos, però, si ab dret ull miràrem, en açò no us és feta injúria, perquè sola amor en fer tal l'à empès, qui escusa grans culpes tostemp qu'ella és causa de nostres moviments, ni de tenir tal gendre hauríem vergonya alguna si hi consentiu, germana. Encara que mancassen tots los altres béns en ell, pensau que és mon germà, quant més que no li manquen infinits altres béns perquè és rey com yo; si yo tench major regne, la sort lo m'ha donat, donchs no és ell menor sinó per sort. Però si tant desig tenui de recobrar vostra filla Prosèrpina, yo la us faré tornar ab tal condició: que des que és en infern no hage res menjat, perquè eternalment han ordenat los Fats que los qui y menjàran no pugan d'ell exir ni pus tornar a veure la lum del nostre ayre."

» Havia de tal manera respost lo gran rey Júpiter y la deessa Seres alegra se n'anava creent cobrar la filla, mes los Fats obviaren a tan fervent desig, perquè havia romput lo dejuni la verge mentre que en los orts del superbo titan, de un xich magraner cullí una magrana, menjant set grans d'aquella. Y açò sol havia vist Ascàlofo, fill de Horna,⁶¹ nimfa no coneguda, nat en les negres aygües del riu de Acaron, qui fon pare de aquell. Aquest, ab lo seu dir afermant que havia vist menjar a Pro-[47r]sèrpina los set grans de magrana, desvià que aquella no fon tantost retuda a la cansada mare, de què fon indignada la reyna de l'infern, convertint lo inich testimoni en profanat aucell, lançant-li per los ulls l'aygua de Flegeton, cresqué-li molt lo cap ab los ulls y fon cubert

⁶⁰ Plutó] Pluti

⁶¹ Orfne: «haud ignotissima nymphas», ('no pas la menys coneguda de les nimfes avernals', *Met* V, v. 540; trad. BM I, 120).

de plomes, les ungles se corvaren y restaren més largues del que primer tenia. Tantost que començà de moure los seus braços en ales convertits y de volar per l'ayre, lo maleyt aucell fon a totom en fàstig y tengut per auguri d'esdevenidor mal, y tal és la trista òliba avorrida per tots. De la pena d'aquest, per lo seu foll parlar se amostra l'indici, la qual bé meresqué; mes digau-me, serenias filles de Acheloro,⁶² per què teniu vosaltres les plomes y los peus de aucells, com sien vostres cares de delicades verges? És tal esdevengut per ésser companyones de la verge Prosèrpina com cullia les flors, la qual, com fos levada davant los vostres ulls, cercàs per tot lo món y, mancant-vos la Terra, desijàs que les aygües sentissen vostra basca y desijàs poder volar sobre aquelles, del qual desig fos tantost complagudes, transportant-vos en lo ésser que vuy vos mostrau y, perquè no·s perdés aquella placent veu, nada per detenir les orelles ab plaer, vos romangué la veu ab la cara humana.

» No cessava Seres de demanar la filla y al·legava Plutó pus havia menjat que no podia exir més del seu escur regne, les quals raons detenían a Júpiter, tirat per la amor del germà y germana, entre los quals havia a declarar, posat en pensament al qual imposà fi e al debat d'aquells, sentenciant que estiga⁶³ sis mesos ab la mare e sis ab lo marit y axí vuy Prosèrpina egualment comparteix lo estar en los dos regnes. Donada tal sentència, tantost se alegrà la congoxada Seres y aclarí la cara, apartant de aquella las anujosas làgremes, axí com hix lo sol entre les nuus humides après de haver estat amagat sots aquelles.

TEXT 5.2: Al·legories del rapte de Prosèrpina (f. 185v [f. 171v]- f. 187r [f. 173r]).

Capítol quint, en qui·s trac-[186r]ten tres grans al·legories: de Ceres, de Plutó y de les amors furtades de Plutó y Prosèrpina

—Ab largues fictions Calíope cantant, scriu Ovidi lo furt que Plutó féu de la verge Prosèrpina, filla de la gran Ceres, e per millor entendre ab orde lo escrit, volria ans saber de Ceres y de Plutó los fets de cada un y après lo fengit de les amors de Plutó.

BOCACI: —Les Ceres són dues, la una filla del Cel⁶⁴ y de Vesta, segons que vol Lectanci, y la altra filla de Saturno y de Opis.⁶⁵ A la segona comunament és assignat lo que posà Ovidi en lo cinquè capítol, perquè d'ella diu Teodonci:

⁶² Aquelous.

⁶³ estiga] estgia

⁶⁴ Urà

—Ceres fon filla de Saturno y muller de Sichano,⁶⁶ antich rey de Sicília y ab ell ensemps reynà, dona de clar enginy, la qual, com miràs los hòmens vagabunts per la ysla menjant los glans y les fruytes salvatges, ella primer en Sicília pensà lo orde de conrear les terres y, trobats instruments necessaris al conreu, primer ajunyí los bous e primer féu lançar los sements en la terra, per on los hòmens començaren entre si a dividir los camps y ensemps ajustant-se humanament de viure. E per ço diu Ovidi: "la gran deessa Ceres primer trobà la rella per a trencar los larchs solchs", etc.

BOCACI: —Aquesta Ceres algunes voltes és presa per la terra y altres per los fruyts, altres per vera dona y reyna de Sicília, da qui Teodonci ha dit. E quant parex Prosèrpina —qui és o la luna o los sements—, és la terra, de qui los sements hixen, e la luna, segons lo juý dels de l'altre emisperi, qui jutgen la luna de la terra exir, com de açò veuràs més larch en les amors de Plutó quant furtà a Prosèrpina.

Al·legoria de Plutó

—De Ceres hem tinch per satisfet y volria de Plutó saber lo seny historial.

BOCACI: —Com has hoït ya de Lectanci en lo libre primer, los tres fills amagats de Saturno foren Júpiter, Neptuno y Plutó, qui entre si partint-se lo govern de les terres, a Júpiter lo mont de Olimpo e la part superior de Grècia tocà, a Neptuno les ysles y la mar, a Plutó la inferior Grècia. E per ço fon fengit Júpiter senyorejar lo cel, Neptuno a la mar e Plutó los inferns.⁶⁷ Aquest Plutó tench lo regne en aquella part a on après foren los molosos poblats y fon anomenat dels pobles vehins Orcho, perquè era cruel y acullidor de accelerats hòmens y encara perquè a un gran ca, Cerbero nomenat, acostumave pàxer de hòmens vius per major crueltat.

Al·legoria del furt de Prosèrpina [186v]

Continuant axí, digué Bocaci:

—Alguns han pres a Plutó per la terra del més baix emisferi, que furtà Prosèrpina, ço és, a la luna, de la terra més alta, quant après del quinzèn die comença, caent lo sol, no amostrar-se e per ço ygualment atura en los dos emisferis: ço és, quinze jorns en lo alt e quinze en lo baix. Y de ací, segons aquests, pren loch la faula, dient Júpiter haver, declarant, sentenciat mig any star Prosèrpina baix ab lo marit e altre mig alt ab Ceres, sa mare.

⁶⁵ Ops.

⁶⁶ Sicà. Sobre la informació de Sicà que circulava al final del s. XV, a més de les *Genealogia deorum* de Boccaccio, vegeu Ferrer i Isern (2006: 163-176).

⁶⁷ inferns] iferns

» Altres prenen Prosèrpina per la sement sembrada, aquesta és furtada per Plutó, ço és, per la terra, y açò quant no ret la lavor que ha rebuda, la qual cosa sovint s'esdevé per maça a menut sembrar en una terra, de què·s seguex que és la terra axí mermada⁶⁸ e privada de la bona humor, que no basta en nodrir la sement que ha rebut. De açò torbada Ceres, ço és, lo conreador, qui pròpiament és a la terra acomparat, trenca los instruments de cultivar aquella y fa los altres moviments que Ovidi scriu en lo setèn capítol, fins que, per sentència de Júpiter, ço és, per disposició del cel, és fet que après del sisè mes, ço és, lo setè après del mes que fon sembrada, comencen a parer y granar les spigues dels blats fins al compliment madurar; los quals grans, fins al temps del novell sementer, aturan alt, e axí Prosèrpina, ço és, la sement, atura sis mesos baix y altres sis alt. Açò naturalment és tret de aquesta faula sens perjudicar en res lo ver de la història, com hoiràs de Teodonsi:

—Com ya he dit, Ceres fon reyna de Sicília, muller de Sicano, a qui parí una filla de preclara bellesa nomenada Prosèrpina, de la qual, enamorat Orcho, rey dels molosos, altrament Plutó anomenat, per força la furtà y la tench fins que, per Hèrcules mort Cerbero, cruel ca, del dit rey fon Prosèrpina treta de son poder, com per avant veuràs.

Al·legoria de Cýana

—Complidament al que us he demanat haveu respot, mes oblidà'm demanar de Cýana, de qui trobe açò, que com per Prosèrpina sían presos los sements consumats per la terra y de tal consumir sovint sia causa secada, que per ço axecant-se Cýana, qui era una font, amostrà la correja sobre l'aygua a Ceres, ço és, que mostrà al conreador lo senyal de la aygua minvada, qui com a cércol o correja cenyí la font. E per açò primer és Ceres avisada de la pèrdua de Prosèrpina, com lo primer senyal de la secada sia lo minvar de les fonts. No sé lo que diu Ovidi en persona sua de les amors de Anaphis, que aporta cubert.

Tots callaven, quant començà sant Agustí a dir:

—No devem pensar totes les coses qui·s reciten dever tenir algun significat, mes per aquelles qui alguna cosa signifícan són scrites las qui res no importen, e axí és de creure Ovidi haver scrit les amors [187r] de Cýana, per ornar lo que has—, da qui·m semblà raonable.

⁶⁸ mermada] mamada

TEXT 6.1: Neptú, Melanto, Eleida, Bisàltida i Ceres; Júpiter i Dànae, paràgrafs 16 i 23 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (VI, v. 1-145), *Transformacions* d'Alegre (f. 47v [f. 46v]- f. 49r [f. 48r]).

Acaba lo sinquè libre de *Transmutacions* del poeta Ovidi. Comensa lo sisè e capítol primer, recitant lo brodat de Pal·las e de Aragnes, ab diverses transmutacions, com appar a la letra, dient en la fi la conversió de Aragnes en aranya

Havia escoltat ab atentes orelles la gran deessa Pal·las las cansons de Calíope loant la justa ira y començà a dir a si mateixa:

—Poch me val lo lohar si no sé procurar per mi semblant lahor. Desperte't, adormida, y no consentes més que sia menyspresada la tua deïtat sens pagar justa pena.

Y totes aquestes raons deya per ira que tenia contra Aragnes, donzella de Mehònia,⁶⁹ la qual havia hoÿt que negava en l'art del texir, de qui fon Minerva inventora, haver mayor de si. Era aquesta famosa no per parents ne pàtria, mes per l'art que seguia. Son pare fon de Foca,⁷⁰ anomenat Ídmon, seguint l'art de la lana; la mare era morta, la qual, axí mateix, era dona de poch, equal ab son marit. Mes Aragnes, lur filla, encara que fos nada en la casa tan xica, ab esvellat estudi de texir y brodar, per les ciutats de Lídia tenia tan gran fama que, per mirar la indústria de tan subtil brodar, sovint las nimphas, dexant los propis lochs, ab plaer se detenían en mirar a ses obres. Y no sols aquellas, fetas, era plaer de mirar, mes lo obrar y moure de ses mans mentre que les obrava. Si miràsseu com feya primer los capdells del estam o de seda o com ab los seus gentils dits componia les troques o com feya cordons o brodava de agulla, coneguèreu en tot qu'era adoctrinada de la deessa Pal·las, ço que ella negava, offenent-se de hojr nom de tan digna mestra e sovint en menyspreu seu deya als miradors:

—Venga Pal·las si vol debate d'açò ab mi y ausades veureu que no seré vençuda.

Y la ira d'açò mogué la gran Minerva a desig de venjança, la qual, portant a execució, se vestí de semblança de una dona vella, circuint a ses galtes de fictes cabells blanchs, ab un pesat bastó recolsant los membres tremolosos, entrant en lo loch on aquella brodava, li dix semblants paraules:

⁶⁹ Meònia designa Lídia (*Met* VI, v. 5; trad. BM, II, 3).

⁷⁰ Ídmon era de Colofó, antiga ciutat grega de l'Àsia Menor. «Pater huic Colophonius Idmon» ('el seu pare, el colofoni Ídmon', *Met* VI, v. 8; trad. BM II, 3).

—No són de menyspresar totes les coses de la corba vellesa, perquè en los vells la gran experiència dels anys que han passats los dóna providència en ben aconsellar. Escolta a mon dir: la fama del texir treballa de augmentar-la per lo ample univerç, mes conex majoria a la deessa Pal·las, de tal art inventora; refrena les paraules de menyspreu que has dites fins ací contra ella; demana-li perdó y ella és tan benigna que, de tot oblidada, perdonant-te serà a tos fets favorable.

Mi-[48r]rà aquesta vella la superba Aragnes e envides pogué tenir-se de ferir-la ab les irades mans quant ab cara torbada li començà a dir:

—O, vella roncallosa, pobra dels béns de l'ànima, sobrada del pes de pesada bellesa, nogut t'à lo massa viure, vés a dir tals raons a ta filla o nora. No he mester consell y, majorment, lo teu. Vés-te'n, leva'm davant. Y perquè no cregues que tes raons me hagen gens moguda de mon primer prepòsit, vinga ací, si vol, aqueixa tua Pal·las, que yo seré contenta de fer la prova del seu brodar al meu.

Y respòs-li la vella:

—No dubtes que vendrà, poder mal à per tu.⁷¹

Y anant-se'n indignada, posà la semblança de vella y tornà en lo loch on Aragnes brodava en sa pròpia forma. Conexent-la les nimfes qui's trobaven allí, li feren honor totes, e sola Aragnes envergonyida resta, sens moviment està y persevera en la sua follia y, ab vana esperança de victòria, acomet la deessa, qui, contenta, sens triga volgué que començassen y componguen quascuna son teler. Per brodar comencen de ordir y ab les dents del pinta reblint féyan més fort la tela que texían. Quascuna se cuytava per espatxar més prest, ab les faldes troçades e ab lo plaer que prenia quascuna en mirar la laor de ses obres feya menor lo treball que sentia. E axí assegudes, texien en les teles los rius e las ombras ab la concavitat del cel tan suptilment, que naturals parían y el moure de lurs mans enganava sovint los ulls dels miradors, passant los prims cabdells d'or y de seda de diverses colors.

E, primer, Pal·las començà de brodar en la sua tela en una roca la gran torra de Març y la qüestió antiga entre ella y Neptuno per imposar lo nom a la ciutat de Atenas, en la qual qüestió foren jutges los celestials signes, presidint, enmig d'ells, lo gran tronador Júpiter. Y brodà a quascú saent en sa cadira y ab pròpias cares. Mostrave's en la obra lo déu de la mar ferint ab la trident la terra d'on exia un cavall y féu a si mateixa ab lança y escut y ab elm en lo cap, ab roba d'armes feta del seu noble saber. Y brodà

⁷¹ Ovidi només reporta: «Tum dea: "venit"» («Ha vingut» diu', *Met* VI, v. X; trad. BM, II, 4).

com ab la punta de la sua lança ferint la dura terra hisqué la olivera, mostrand en lo gest dels déus contenta meravella, sentenciant en sa favor e nomenant Atenas e la nova ciutat ja acordadament.

Brodà açò en lo començ la sàvia deessa per donar a entendre a la envejosa Aragnes lo que esperar podia de sa presumpció. Partint lo restant de la tela en quatre eguals parts, en quascuna brodà una victòria d'algú dels déus celestials contra algun mortal, per mostrar a Aragnes que esperar podia altre tal dan semblant. En lo quadre primer pintà com Ròdoxe⁷² y Hemon,⁷³ son marit, com volguessen en Tràsia ésser adorats com éran en lo cel Júpiter y Juno, per aquells, indignats, en dos munts convertits encara vuy se mostren. En lo quadre segon se mostrave lo miserable fat de la indiana Pigmea⁷⁴, qui, per Juno vençuda, fon convertida en grua y combat ab sos pobles de poca e-[48v]statura per recobrar son regne. Pintà en lo terç quadre la gosada Antígona, tenint presumpció en⁷⁵ passat de debatre ab la deessa Juno, per qui fon en aucell convertida; no li aprofità lo castell d'Ílion ni Lamuedon,⁷⁶ son pare, ans fon feta segonya, qui ab lo bech se adoba, com feya essent dona. Restave lo quart quadre, en lo qual va brodar Cínaras⁷⁷ agegut en los graons del temple en qui foren mudades las suas set filles, qui menyspreaven fer als déus sacrifici ni visitar los temples y paria sobr'ells que estava plorant, tan viva era l'obra. En la fi, circuí, seguint lo seu costum, tota aquella tella de brots de olivera.

Aragnes, en la sua tela, a l'encontra d'açò que havia brodat Pal·las, posà tots los defalliments dels déus, començant a brodar Europa, enganada ab la falsa semblança de Júpiter en toro. Als miradors paria lo toro vertader y la mar vertadera y ella cavalcant, qui estava girada devers la sua terra, arronsant los talons en l'asquena del toro per dubte de mullar-se y paria que ab boca uberta cridàs sos companyons, qui plorant la miraven. Brodà a Júpiter com convertit en àguila furtà a Ganimedes⁷⁸ y, d'ell mateix, com convertit en signa, féu a Leda prenyada de Càstor y Pòl·lux y, convertit en sàtiro, la gentil filla de Niteho⁷⁹ féu mare de dos fills. Ajustant a açò com Júpiter, ab forma de un

⁷² Ròdope.

⁷³ Hemus.

⁷⁴ Gèrana.

⁷⁵ en] em

⁷⁶ Laomedont.

⁷⁷ Cíniras.

⁷⁸ Al text d'Ovidi és Astèrie qui és retingut per una àliga: «Fecit et Asterien aquila luctante teneri» ('Representà així mateix Astèrie, retingud per una àguila que l'estreny', *Met* VI, v. 108; trad. BM, II, 6).

⁷⁹ Nigteida.

anomenat Anfitrion, jagué ab sa muller, nomenada Coríntia⁸⁰ y, com mudat en pluja d'or, féu nàxer a Perseu dins la torra de Dampnes y, convertit en foch, la filla de Esop⁸¹ calfant-se enganà y enganà Monosia⁸² convertit en pastor y a Deòsia,⁸³ convertit en serpent.

Brodà, après, de Neptuno; convertit en toro, furtà la verge Eleyda⁸⁴ y, convertit en castrat, enganà a Abisàlpida⁸⁵ y brodà com Neptuno, transformat en cavall, conduhí a son plaer a la deessa Seres y apresà a Medusa y, mudat en dalfí, enganà a Melanca,⁸⁶ mostrant en tots aquests las pròpias semblances d'ells y dels lochs on tals coses se feren. Après, brodà Aragnes com Apol·lo se mudava sovint com a home robust o pastor, prenent diverses formes d'espèrver o de leó, per poder satisfer al plaer de ses amors. Vereu allí com Baco, convertit en raým, enganà Erígona y vereu a Saturno, convertit en cavall, engendrant a Chiron. En lo fi, féu a l'entorn de la tela una franja brodada tota de fulles d'eure qui clohian l'obra.

Era tan acabada la obra de aquesta, que no pogué mal dir la indignada Pal·las ni trobà la enveja loch per poder-la mordre. Anujada, però, ab irades mans va esquinçar Minerva la tela qui mostrava los crims celestials e, prenent lo plegador del maleyt teler, en lo front de Aragnes donà dos o tres cops. La desaventurada no comportà açò y, per ira empesa, se penjà per lo coll.

Moguda a misericòrdia, la gran deessa Pal·las la tench mentre penjava, dient:

—Viu, reprovada, viu y està axí penjant com t'és ara posada, mostrant eximpli de les mies venjances a tots los descendents de ta trista natura.

Y [49r] prenent⁸⁷ del such de les herbes Achatoydes⁸⁸ li untà tot lo cors, a que's seguí, tantost, que començaren a mudar-se sos membres y, prenent nova forma d'aranya, encara vuy, penjada, usa de fer les teles com feya essent donzella.

⁸⁰ Tiríntia. L'esposa d'Amfitrió és Alcmena.

⁸¹ Egina.

⁸² Mnemòsine.

⁸³ Deoida.

⁸⁴ Eòlia.

⁸⁵ Bisàltida, és a dir, Teòfane.

⁸⁶ Melanto.

⁸⁷ prenent] prenten

⁸⁸ De la deessa Hècate.

TEXT 6.2: Al·legories sobre la història d'Aracne (f. 189r [f. 175r]- f. 191v [f. 177v]).

Acaba lo sinquè libre de al·legories e morals exposicions de Ovidi. Comensa lo sisè, capítol primer, tractant quinze al·legories ab lo brodat de Pal·las e de Aragnes, com legint aparran

—Havia escoltat ab atentes orelles la gran deessa Pal·las les raons de la musa y yo, les de Bocaci y dels altres aclarint-me los duptes, quant, a ells girat, diguí en tal manera: de les armes de Pal·las ia me haveu informat alt, tractant de Perseu, sol me resta entendre del fengit de aquella d'on fon tenguda per deessa ni per què al primer no són ajustats Tritònia e Minerva.

BOCACI: —De Tul·li⁸⁹ hoiràs quantes Minervas foren entre los antichs y per què foren dites una d'aquelles, Pal·las y Tritònias, totes; però, perquè confusament los poetes han tractat de aquellas, lo nom y actes de una passà en totes. Y declarar-te yo lo fengit del nàxer de aquella e farà testimoni ab son dir lo nostre president a la antiquitat de la deïtat sua, colta per los gentils.

TUL·LI: —La primera Minerva fon filla del primer Júpiter y de aquesta fon dit que nasqué del servell de aquell, com te dirà Bocaci. La segona fon filla de Palleno,⁹⁰ qui fon fill de Titan. Aquesta fon verge, axí com la primera, y perquè matà a son pare volent-li per força levar-li la virginitat, per la mort de aquell fon nomenada Pal·las. La terça fon filla del segon Júpiter, no verge com les altres, ans del Vulcà, antiquíssim fill del cel, parí lo primer Apol·lo. La quarta fon filla de Nilo, verge e inventora de grans arts en Egipte. Tritònia fon dita la Minerva da qui parlen en confús los poetes, per lo lach a on primer aparegué, anomenat Triton.

BOCACI: —Per Minerva de qui parlem, los poetes entengueren la saviesa dirivant aquest nom *a min quod est "non" et erva, "mortalis": quasi non mortalis*⁹¹, com és la saviesa y, així, no impròpiament, fengint digueren a Minerva, ço és, la saviesa, ésser nada del cervell de Júpiter, qui és déu, per mostrar que de aquell és en nosaltres infusa tota saviesa o agudesa de enteniment, conformant-se açò ab lo que de si mateixa parla la saviesa en la Sancta Escripura: "Ego enim ex ore Altissimi prodii"⁹². E per ço

⁸⁹ Ciceró.

⁹⁰ Pal·lant.

⁹¹ La citació figura al comentari de Remigius d'Auxerre a *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella, 7.3 i també en Johannes Scotus (*Annotationes in Marcianum*, 7.16) (Chance 1994: 267). Boccaccio recull l'explicació etimològica a *Genealogia deorum*, II.3 (a *min quod est 'non', et erva quod est 'mortalis', ut resultet esse sapientiam immortalem*).

⁹² Sir 24, 3.

més avant, a ella fengint atribuïan virginitat perpètua e esterilitat, no assignant-li fills com a les altres deesses que colian, senyalant per açò que la saviesa may no és maculada per actes desonestes dels mortals, ans resta tostemps pura, clara, entengra y perfeta; estèril, emperò, de fruyts temporals, com sian eternalos los fruyts produïts de eternal saviesa. E, dexant les fictions, fon veritat que Minerva fon una verge inven- [189v]tora de moltes arts, vista prop lo lach nomenat Triton en temps que Foroneo⁹³ fon rey en los Argivos y Sícrope⁹⁴ de Atenes.

AGUSTÍ: —Segons he escrit en lo libre XVIII de *La ciutat de Déu* a vuyt capítols, una de les més antigues deïtats colta per los gentils fon la de Minerva, perquè fon ans del diluvi de Ogigi,⁹⁵ qui, segons Varró, és lo pus antich de on comença l'orde de les hystòries, perquè consta en temps del dit Ogigi, en lo lach anomenat Triton, en hàbit virginal ésser apareguda, d'on fon dita Tritònia. Fon inventora de moltes útils arts e tant foren pus inclinats a creure-la deessa quant més ignoraven lo naiximent e los pares de aquella, perquè ésser nada del servell de Júpiter és cosa més per poetes que per hystoriadors escrita; sobre lo qual fengir, perquè bé és estat exposat per Bocaci, no-m vull més detenir.

Al·legoria segona del debat de Pal·las e Neptuno sobre la imposició del nom a la ciutat de Atenas

—Aquesta Pal·las, Minerva o Tritònia, a qui entre les altres arts és atribuïda la art de texir y brodar, ab Aragnes colofònia, segons posa Ovidi, vengué a singular disputa de brodar y texir. E perquè entre moltes coses brodades per aquella fon una qüestió que hagué ella ab Neptuno per imposar lo nom a la ciutat de Atenes, com apar a la letra, volria entendre lo que tal fengir significa.

BOCACI: —De Varró⁹⁶ hoiràs lo que mogué al rey Cícrope de posar tal nom a la ciutat de Atenes y, après, Teodonci⁹⁷ e Leonci⁹⁸, cascú segons sa fantasia te dirà d'on ha pres lo loch lo fengir dels poetes.

VARRÓ: —Com Cícrope hagués novament hedificat la ciutat qui fon dita Atenas, un jorn soptosament aparech una gran olivera e novament, aquell dia mateix,

⁹³ Foroneu va ser un rei mític d'Argos; els argius el consideraven un heroi fundador.

⁹⁴ Cècrops, primer rei llegendari de l'Àtica.

⁹⁵ Ògig és el rei de la Beòcia. Durant el seu regnat la Beòcia patí una gran inundació, el primer diluvi de la mitologia grega.

⁹⁶ Marc Terenci Varró.

⁹⁷ Tot i que no ens ha arribat l'obra del mitògraf grec Teodonci, Paolo de Perugia en recull una part al *Liber Collectionum*, d'on beuen les *Genealogia deorum* de Boccaccio (Fàbrega 1993: 89).

⁹⁸ Leonzio Pilato (Fàbrega 1993: 88).

ubrint-se la terra, va exir una nova font d'aygua, los quals prodigis, movent lo rey a maravella, li féran trametra al temple del dèlfico Apol·lo per demanar lo significat del que·s devia entendre per tals senyals. D'aquí haguéran per resposta que la olivera senyalave Minerva e la aygua, Neptuno y que era en poder dels ciutadans de nomenar la ciutat per lo nom de un de aquells dos déus da qui eran los nomenats pronòstichs.

» E hoïda del rey tal resposta de l'oracle de Apol·lo, perquè era costum les dones ésser cridades en los públichs consells, ajustant en un loch tots los hòmens e dones y consultats del nom de la ciutat, tots los hòmens votaren per Neptuno e les dones per Minerva. E, comptats los vots, com s'i trobassen més dones, guanyaren l'imposar del nom a la ciutat, nomenant-la Atenas, qui en grech vol tant dir com Minerva, per on, Neptuno, indignat, ab forçes de ses aygües destruí y guastà lo terreny de Atenas e, per placar la ira de aquell, tres coses ordenaren per punir les dones. La primera, que pus de aquell jorn avant no tenguessen veu en los consells públichs; la segona, que degun fill se pogués nomenar per lo nom de la mare; la terça, que alguna no·s gosars no-[190r]menar del nom de la ciutat.

Rient, escoltave tals raons de Marco Varró l'Aureli Agustí, les quals, pus viu acabades, rompent l'orde imposat, prenent lo loch a Theodonci, axí començà a dir:

—Cosa de burla par aquella ciutat, mare y nodridora de les arts liberals y de tants i tan grans philòsophs, tan gran en fama que no ha hagut res Grècia més noble ni més car, jugant entre si los diables de la qüestió de lurs déus per lo vencre de les dones haver pres nom femení de Atenes y ésser forçada ab lo vensut damnajar y punir a la victoriosa, més tement les aygües de Neptuno que les armes de la sàvia Minerva. Pus en les dones axí punides, restà Minerva, vensent, vensuda, ni aprofità a les dones votant en favor sua, que perduda la libertat de més avant poder votar y alienants los fills dels noms d'ellas, almenys los fos permès nomenar-se Minervas o Atenias, per memòria del nom ab qui, vensent, la ciutat nomenaren.

» Moltes coses poria ací dir en reprensió dels cultivadors de tan vanes e damnoses deïtats, sinó que resta tant a dir per declarar lo escrit per Ovidi que no volria detenir massa temps. Digau, Teodonci e Leonci, les vostres fantasias sobre açò, com ha promès lo gran promovedor de aquest nostre col·legi.

LEONCI: —Yo estime, com Atenes sia ciutat poblada en marina, plena de marinés, aquesta qüestió ésser estada entre ells e los artistes mecànichs e pagesos; per los marinés prenent Neptuno y per los pagesos y menestrals, Minerva.

TEODACI: —E yo crech Cícopre, qui per ventura fon pare de Minerva, haver estat un temps sospès: si nomenara la ciutat per la comoditat e grans útils que de la mar rebia o per la fertilitat de la terra, qui, axí mateix, amplament satisfeya a la necessitat dels poblats en aquella; prenent los fengints lo cavall per la mar, perquè en portar y ésser leuger y furiós resembra a la mar y per la olivera entenen a la terra —o perquè fos ple de grans oliveres lo terreny de Atenes o perquè era terra grassa com lo fruyt de la olivera—. Finalment, com pensàs lo savi rey los útils de la mar per moltes causes poder ésser empatxats e los de la terra de continuu durar, deslberà per aquells nomenar la ciutat y que fos dita Atenas, qui vol tant dir com Minerva, ço és, immortal.

Al·legoria de Rodopen e de Admon⁹⁹

—Per bé que sia prolix y anujós haver, en tantes coses com lo brodador de Pal·las y Aragnes com té, a detenir-se, no us anugeu per lum dels legidors y meu de declarar-me lo fengit de les quatre transformacions que en la sua tela en laor dels déus brodà la sàvia Minerva y les denou que a l'encontra de açò, en vituperi d'ells, brodà la desestrada Aragnes.

BOCACI: —Curt y sens largues raons entén del que demanes. E primer, per què foren Ródope e Admon transformats en [190v] muntanyes, y açò asenyala perquè, los dos vivint¹⁰⁰ sots ley de matrimoni, com fossen molt superbos, restaren despullats dels béns ab qui lur presumir criaven. E per ço diu Ovidi que foren transformats en muntanyes nues y estèrils essent mirats de lunny, axí desaretats. E açò diu que féran Júpiter, per qui los fengints entenen lo cel e Juno, qui és la terra, quasi que volgués dir que lo cel y la terra escupen al superbo.

Al·legoria de Pigmeha

» Vulgar fama és que en Índia ha uns pobles qui·s noménan pigmeus, de xicha estatura, dels quals se diu que sovint combaten ab les grues e han volgut alguns que, per venjar la mort de Pigmea, qui fou primera reyna lur, morta per una grua. E per ço diu Ovidi que fon en grua convertida.

Al·legoria de Antígona

» Segons se diu, mort lo rey Laumedon y destruïda la primera Troya, tots los fills del dit rey foren morts, acceptat Príam y Antígona, que, amagats, escapàran e,

⁹⁹ Ródope i Hemus.

¹⁰⁰ vivint] vivivint

perquè fon trobada Antígona, après, en un camp menjant la lavor que mengen les segonyes, fon dit que fon trasformada en tal aucell.

Al·legoria de les filles de Cýnaras

» Les filles de Cýnaras transformades en los graons del temple se creu que fon fengit per set filles de un indià molt potent qui ab ultratge menyspreaven los hòmens y los déus y, perdut lo estat del pare, vengueren a tan gran pobretat y misèria que, posades en los graons dels temples, havían a demanar per a passar la vida.

» E perquè en aquestes quatre transformacions dites se amostre lo poder dels déus punint als qui·ls menyspresan, los brodà Pal·las en la sua tela per espantar Aragnes, qui brodà en menyspreu y vituperi de aquells, en la sua, los adulteris e vicis dels déus com se segueix:

Al·legoria de Júpiter en signe

» Primer brodà Aragnes Júpiter en toro transformat per a furta Europa e en àguila, quant pres a Ganímedes e, perquè la un és ja detràs declarat y per l'altra resta avant més propi loch, passem al terç que brodà de aquell, quant, convertit en signe, féu prenys Leda de Càstor y Pòl·lix¹⁰¹, germans de Elena. Y crech que per ço fon dit aquell en signe convertit: perquè, cantant dolçament com lo signe, anemorà aquella o perquè, segons alguns, era ja blanch i vell com enprenyà aquella. Açò fon veritat, que lo tercer Júpiter emprenyà dels dos dits besós la filla del rey Tíndaro, anomenada Leda.[191r]

Al·legoria de Júpiter en sàtiro

» Ia has hoït com los faunos e sàtiros són animals leugés, e per ço crech que Júpiter, ab leugeria furtant la filla de Nictheo, se ajustà ab aquella. Aquesta, nomenada Antíopa, segons alguns, del dit Júpiter parí Amphion y Zeto, per bé que altres volen que no de Júpiter, mes de Epaffo¹⁰² s'emprenyà dels dits fills.

Al·legoria de Júpiter en Amphitrión

» Aquesta transformació de Júpiter serà més larch declarada avant, tractant de la nativitat de Hèrcules, perquè poèticament era dit Júpiter sots forma de Amphitrión ésser-se ajustat a Almena quant la emprenyà de Hèrcules y aquesta és per Ovidi nomenada Coríntia. E axí, dexant lo que diu de Júpiter convertit en pluja d'or quant plogué dins la torre de Danes, pus és ja declarat, vejam per què fon dit transformar-se en foch per la filla de Esop, en pastor per Monòsia y en serpent per Deòsia.

¹⁰¹ Pòl·lux.

¹⁰² Epopeu.

Al·legoria de Júpiter en foch, en pastor e en serpent

» Aquestes tres transformacions de Júpiter senyalen com per mitjà de diversos tercés hagué lo que volia de les dites tres dones, ço és, de la filla de Esop a tracta de un coch, y per ço és dit que·s transformà en foch; a Monòsia, a tracta de un pastor y a Deòsia per mijà de una prudent vella y, perquè tant la astúcia quant perquè acostuma la serp molt envellir, los fengints sovint per ella asenyalen los vells, digueren en tal acte Júpiter transformat en serpent, ço és, en la vella per qui fon endressat.

Al·legoria de Neptuno en toro e en crestat y en cavall

» Comunament se assigne la raó al transformar de Neptuno en toro, que se acostuma assignar al transformar de Júpiter quant furtà a Europa, e axí se diu que Neptuno per a furta Eleyda passà ab una nau portant per insígnia la pintura d'un toro. E perquè tots los fets de Neptuno se féyan en la mar y per dissimular-se sovint en les banderes de ses naus mudave les armes y insígnies, portant lo senyal d'un crestat se'n aportà Bisàlpida, y per ço fon fengit que transformat en crestat furtà aquella. Lo ésser transformat en cavall per anar a Medusa ja u has vist alt, quant parla de aquella, y quant portà a Cereas axí mateix fon dit convertit en cavall, volent significar, per lo cavall, disposat a portar pes, com sovint ab la nau aportava forment, que és entès per Ceres.

Al·legoria de Neptuno en dalfí

» Segons que dien Barlam y Teodonci, Melanca, filla del vell Proteu, tingué un dalfí tan privat que sovint sobre [191v] aquell despullada pujave e, cavalcant, passejave la mar, a la vora de la qual, un dia fon trobada morta, o cayguda del dalfí o que sia ver lo que alguns altres ver¹⁰³ volen, que per Neptuno, ço és, per algun navegant estranger, fos forçada a perdre lo nom de verge e morta per dubte de ésser acusat, y de assí pres loch lo fengir que Neptuno en dalfí se transformàs per amor de Melancha. Si no fosses informat ja atràs de la domestiguessa que solen los dalfins ab los hòmens tenir, haguera assí gran loch la maravel·la y fora necessari de açò dar raó per escusar Barlam y Teodonci, qui affermen ésser veritat açò.

Al·legoria de Apol·lo en home, en pastor, en esparver y en leó

» Per aquesta diversitat de transformacions de Apol·lo, vol Ovidi amostrear com en diverses maneres trevallave en obtenir lo pler de ses amors; unes voltes, per mitjans raonables, y lavors era home; e altres fengint no molt entendre, y axí se mostrave pastor;

¹⁰³ alguns altres ver] alguns ver altres

altres com a esparver furtant de vol lo delit de amor; y altres voltes en leó se transformave, mesclant-hi força, y amostrant-se brau quant lo cas ho portave.

Al·legoria de Baco en raïm

» Erígona, filla de Ycaro —da qui en altre loch te faré menció—, diu Ovidi que fon per Baco, sots espècia de raïm, opremuda y presa; y açò per tots és cregut significar com la verge, no vesada dels raïms ni del vi, per massa menjar raïms o beure vi fos torbada, perdé lo juý com los embriachs solen. E axí pròpiament és dit per Baco sots espècia de raïm ésser estada enganada Erígona. Y ab aquesta han fi les al·legorias de tantes transformacions com recita Ovidi ab lo brodar de Aragnes y Pal·las, perquè la darrera, de Saturno convertit en cavall, ja és declarada alt, tractant del centauro Chiron. Per cloure lo capítol tan larch, ou, en la fi, del transformar de Aragnes en aranya.

Al·legoria de Aragnes en aranya

» Com has entès, per Palas és entesa la saviesa, qui brodà les laors dels déus, çò és, dels hòmens divinals y heroichs, qui justament se poden anomenar déus per participació per induir los vivints per exemple de aquells a viure virtuosament. E per Aragnes deus entendre la folla suptilitat de molts, qui broden los vicis e legs crims dels mals hòmens, per qui són induïts molts a seguir tal vida. E vista la differència que és de la una tela a l'altre, pròpiament la primera és tela de Minerva, qui entre altres arts fon de texir inventora y la segona és tela de aranya, suptilment feta prima, mes no de alguna valor o efficàcia, y açò crech haver volgut ab tal fengir asenyalar Ovidi y per la mort de Aragnes y transformar d'aquella en aranya, significar la fi de aquells qui obran tal.

TEXT 7.1: Mite de Medea, paràgraf 30 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (VII, v. 1-158), *Transformacions* d'Alegre (f. 55r [f. 54r]- f. 60r [f. 59r]).

Acaba lo sisè libre. Comensa lo setè e capítol primer, en qui s compte lo viatge de Gèson y amor de Medea, ab la transmutació de les dents de un drach en cavallers armats

Los¹⁰⁴ jóvens grechs ab la nau pegàseha ya rompían la mar e, ja arribats a la vista del rey Fineho, los dos fills de Bòreas¹⁰⁵ havian lançat de son regne las arpias y ja sota Gèson, en tan larch navegar havent sentit la prove de grans mals arribats, éran en

¹⁰⁴ Los] *caplletra girada*

¹⁰⁵ «iuuenesque Aquilone creati» ('i els minyons fills de l'Aquiló', *Met* VII, v. 3; trad. BM II, 26).

los ports del regne de Hoetes,¹⁰⁶ quant, tots exint en terra, Gèson acompanyaren fins al palau reyal. Explicant aquell al rich rey com sa venguda era per a pprovar la virtut de ses forces en la noble conquesta de la daurada lana que tenie en son regne, ou del rey per resposta lo nombre dels perills invincibles, per los quals passant té sol camí ab lo preu de sa vida, de assejar cosa tan impossible. Mes, pus viu en la fi en ell immobile parer de ànimo invincible, dexà de contrastar-li.

Estava Medea, filla del rey Hoetes, de loch secret mirant gelosa y escoltant raons tan animoses, quant, presa de la gentil presència de aquell, entrà en nova luyta ella ab si. Mes, pus que no pogué ab rahó vençre la encesa furor, axí ab si matexa començà a parlar:

—No sé quin déu contrasta dintre mi, que no admet las cosas raonables com fer acostuma-[55v]va. Maravell-me què pot ésser. Certament és açò lo que per tots és nomenat amor. Per què·m paren tan aspres los manaments del pare ne ésser-li subjugada? Y certament són forts. Per què tem¹⁰⁷ tant la pèrdua de aquest estranger que solament he vist? Què causa tal temor? Lança, desventurada, si pots, aquestes flames de tos virginals pits. Si u pogués, millor fóra, mes empeny mi per força aquest novell desig. Una cosa consella amor y altra la rahó, conech lo que és millor loheu e seguesch lo pijor.¹⁰⁸

» O, reyal verge! Per què·t cremes axí de aquest novell hoste? Per què desiges tàlems en l'altre món? Pus no diste menys Grècia de nosaltres, no té aquesta terra per a dar-te qui ames. Lo viure o morir seu és posat en lo voler dels déus. Visca, donchs, ell, pus puch sens taca de infàmia pregar per lo seu viure. Mes quin mal à fet Gèson? A qui, si no molt cruel, no mourían a pietat la edat de Gèson, la virtut y linatge?, les quals coses, tan amplament en ell trobades, com li mancassen totes, la sola bellesa és bastant per a moure. Aquesta, certament, à mogut lo meu cor, y si no li ajude, perirà entre les flames que espiran los bous o morrà per les armes de aquells fills de la terra que haurà coltivats o finalment, no fugirà la fúria de aquell drach tan cruel.

» Si yo comporte açò, certament poré dir que só filla de tigma y que tench cor de ferro o fet de dura pedra. Cert no és menys no ajudar podent-ho, que mirar-lo morint ab la cara alegre o com sitar contra ell los toros y los hòmens nats novament de terra o lo

¹⁰⁶ Eetes

¹⁰⁷ tem] temp

¹⁰⁸ «Sed trahit invitam nova uis, aliudque cupido, / Mens aliud suadet; uideo meliora proboque, / Deteriora sequor», ('però una nova força m'arrossega a desgrat meu i el desig m'aconsella una cosa, l'enteniment una altra', *Met VII*, v. 19-21; trad. BM II, 26).

invincible drach. No plàcia als déus, ans millor ho dispòngan. Si bé en açò no basta lo pregar, mes executar l'obra. Trairé donchs los regnes de mon pare y salvaré ab la mia ajuda aquest jove estrany, per ço que, deliurat per mi y tornat en sa terra, prengue altre muller e yo reste ab lo regne robat? Si, emperò, ell, ingrát, me tractava axí, més no farà ni jutjarà altre més de mi digna de ésser sa muller. La sua gentil cara y noblesa de ànimo me apàrtan tot dupte de ésser enganada. No crech que s'oblidàs de tan gran benefici, rebent per mi la vida y més, que de açò ans de ésser ajudat me donarà la fe y forçaré los déus ésser presents en aquests nostres pactes.

» Què tems, assegurada? Esforce't y lança luny tota temor de tu. Tostemps tendré ab mi lo meu amat Gèson, per qui seré honrada per totes les matrones dels grans regnes de Grècia. Dexaré yo mon germà y germana, mon pare y los déus del loch a on só nada, comanant-me als vents. És-me cruel mon pare ni és tan vil aquesta terra que no puga yo prou ésser contenta d'ella; mon germà, qu'és infant, y germana, qui té sos desigs, tots los meus poré yo oblidar? Sí que són grans les forces de l'amor novament concebut en mi! No dexaré grans coses, mes seguiré las grans, venint a conexença de millors regions y de aquells petits lochs de qui la fama se estén fins ací. Veuré les cerimònies y arts de aquells [56r] regnes que la fama escampa. Y com no fos açò, per totes quantes coses lo rich món posseix, no daria Gèson, per lo qual marit molt benaventurada seré, més estimada entre·ls subirans déus, y tocarà per fama lo meu cap les esteles.

» Ai, trista!, que no sé apartar de ma pensa la por de aquellas penyas que són enmig del pélech, tan anemigues dels simples navegants. Ja tem ara a Sil·la¹⁰⁹ y lo ladrar dels cans de la mar de Sicília, però tenint a la cosa amada y posada en la falda de l'esforçat Gèson, abraçada per ell no tembré negun mal. Y si só en perills que·m sia forçat tembre, serà tan gran la por que de perdre tan estimat marit tendré, que·m levarà la mia.

» Tal nomena's marit, o, Medea? Y a la tua culpa posas tan honrat nom! No·t pendrà per muller, ans, com mereixs, tractant-te seràs envergonyida. Mira quants mals comets y mentre pots, te lunya de tan manifest blasme.

Ab aquests y semblants contraris pensaments passà la nit Medea sens acullir lo son. Y en la fi del derrer contrari que al moviment de sos juvenils desigs havia fets la rahó devant los ulls de son entendre, se amostrà armada per lançar tot contrari,

¹⁰⁹ Escil·la.

acompanyada de pietat y vergonya, e ja vençut Cupido, devant lo lur esforç, era forçat de girar les espatles y tornar en los antichs altars de Perseu, cuberts de espessa silva.

Ya trencat y del tot lançat fora lo desonest calor, estava Medea quítia de la pesada cremor, quant, mirant a Gèson, la apagada flama se tornà a encendre e coloriren les galtes d'ella y, après, congelada, se descolorí tota. Com sol una espira qui està amagada dintre algun pallar sí per vent és moguda créxer les sues flames y suscitar a les primeres forces, axí lo lent amor, aquell que ya pensava del tot fos apagat, ab la vista del jove digne de ésser amat se torna a encendre.

E paria Gèson aquell matí més gentil, essent-se divísat per a honrar la festa, venint al palau per acompanyar a la gentil Medea. Mirava'l ella com si may l'hagués vist,¹¹⁰ parent-li a la folla que no mirava cara d'ome mortal. Acostant-se Gèson a ella, la pres per la mà dreita y, sabent quant ajudar li podia, li dix ab la veu baxa per no ésser de negun altre hojyt:

—No ignorant lo que podeu, senyora, y pres de novell grat de vostres gentileses, me atrevesch demanar-vos ajuda a ma necessitat, de qui, si vencedor per vós torn a mos regnes, tant com la ànima tendra acompanyats los estalviats membres, sereu de mi estimada muller y preu de mas victòrias.

No pogué Medea, en hojr tals paraules, detenir que los ulls no-s sentissen mullats de ros enamorat e responent li dix:

—Ja tench pensat camí per salvar-vos la vida y si en fer-ho puch rebre yo engan, serà de amor y no de ignorància. Vós sereu vencedor per la endreça mia, pus que après serveu lo que haveu promès.

Jurà Gèson per Diana —colta en aquell bosch per lo pare de son sogre, qui mira tot quant és per a venir—, que casarà ab ella, ajustant a açò los perills [56v] del seu viatge larch. Essent cregudes ses raons per la enamorada, preses las herbas encantades y altres uncions, las donà a Gèson, mostrant-li com devia d'elles usar essent en la pelea dels animals feroços; ab les quals, alegre y ab certa esperança de vençre, se retragué Gèson en sos apartaments, esperant la lum del següent dia per a fer-ne la prova.

Havia la següent alba apartades del cel las reluints esteles y al rompre del dia se ajustà lo poble en lo camp del déu Març, on era el velló d'or, per mirar la batalla del grech tan animós. Estava lo rey ab companyia de sos barons y dels cavallers grechs en loch eminent per a mirar y, prop d'ell, la gentil Medea, dignament acompanyada de gran

¹¹⁰ l'hagués vist] la hagues vist

nombre de dames. Passejaven los toros lançant espesses y espantables flames, per les quals no dexà Gèson de anar-los a l'encontre; giran-se, los cruels, devés lo qui venia, ab les cares terribles y ab arisats corns, fent polsejar la terra ab los peus biforcats, umplint tot aquell loch de fumosos gemechs.

Tots los grechs se espantaren de tan horrible vista y sol Gèson tirà la via d'ells y quant més se acostava menys los sentia moure, tan gran era la força del sagrat untament. Y ab gosada mà prenent-los per los corns, los i posà lo jou, forçant-los de laurar. Maravellats restaren de tal veure lo rey y tots los seus. Los grechs de alegria lànçan noves clamors, doblant les forces a Gèson, qui levant la celada de son cap, la umplí de les dents del drach qui estaven en terra caygudes en passat, perquè cada any li'n queyen y aquelles sembrà en los solchs per ell novament acabats. La terra, tuxegada de congellat verí, amollí, tal sement crexén y, finalmente, les dents en novells cossos de hòmens se convertiren, y lo que és de major maravella, que nasqueren armats, girades les puntes de lurs astes totes devés Gèson.

Dexaren los grechs lo primer ànimo y les lurs cares se cobriren de por quant veren tants venir contra un sol. Temé axí mateix la esforçada Medea y per créxer més forçà a sos encantaments: començà a cantar versos per ajudar-li, invocant en tal punt totes les arts secretes del seu màgich saber. Lo esforçat cavaller, lançant una gran roca enmig dels enemichs, mes la guerra entre ells y axí moríran tots los fills de la terra, per entremesclats colps de lur guerra civil, per on, cobrant los grechs la perduda alegria, no pogueren tenir-se de anar-lo abraçar. Açò mateix haguera fet Medea, sinó que la vergonya retengué son desig. Fa lo que li és permès, sens nota de infàmia en lo secret se alegra y, ab novell dictat, fa gràcies¹¹¹ als déus, donadors de tals glòries.

Restava fer dormir lo drach, molt esvellat, qui, entorn de l'arbre on estave, lo premi de aquesta victòria passejava, guardant-lo. Ab gran cresta en lo cap, amostrava tres lenguas ab tres rengles de dents dintre una gran boca, mes, pus que li hagué Gèson lansat damunt d'él such [57r] de una herba y tres vegades hagué dites les paraules apreses de Medea, tantost se adormí aquell furiós drach y, lavors, prenent sens contrast la lana tan guardada. La vinent nit, ensemps ab açò, aportant-se'n Medea molt tresor de son pare en la nau, se recullen navegant ab vent pròsper, fins que lo vencedor, ab la nova muller, arribà en los ports del regne seu en Grècia.

¹¹¹ gràcies] graiaies

Capítol segon, continuant los fets de Medea y narrant com féu tornar jove lo pare de
Gèson

Faent als déus dignes gràcies per lo retornament¹¹² de Gèson y dels alres, les dones y los vells del regne de Emònia offerían als temples odorants sacrificis y celebraven festa per tan gran alegria. Y sol lo antich pare del vencedor Gèson, detangut per extrema vellesa, mancava a tal festa, quant lo anemorat cavaller dix axí a Medea:

—O, senyora y sobre totes a mi cara muller, per tu confés que tench fins vuy la vida, ab la qual me has dat tot lo que posseesch, la summa de tos mèrits ha trespasat los límits de mon creure, si los teus conjurs poden acabar lo que vull més, perquè dupte si totes coses podeu, leva d'aquests meus anys y ajusta'ls a mon pare, perquè vivint ab mi se puga alegrar de ma prosperitat.

Aquestes paraules, ab mescla de algunes làgremes, acabava Gèson, quant Medea fon a pietat per los prechs d'ell moguda, usant lo contrari del que executà quan fugí de son pare, responent en tal forma:

—A què dieu, senyor, y tan gran malvestat executaré yo que us acurse la vida per allarch d'alguna alre? No u consenten los déus ni demanau justícia, perquè sou més tengut a la pròpia vida que a la de vostra pare. Mes yo per amor vostre faré de les arts mias novell experiment, ab lo qual esper que, sens levar dels vostres, alargaré los anys de l'envellit Èson, sol Proserpina vulla ésser-me favorable, la qual esperaré que hage complits los corns, perquè tenen tal hora les herbes més virtut.

Restaven sol tres dies per ésser la luna plena, los quals, passats en la primera nit de la plenitut sua, se despullà Medea. Nua y descalça, ab cabells escampats, sola isqué de casa. Era la hora que'l natural repòs solta les cures de tots los animals y tots callats estaven, sens que les fulles dels arbres¹¹³ no-s movían ni fahia gens de ayre. Luían les esteles més de l'acustumat, de què, no poch alegre, Medea endresà les sues mans ves elles y tres vegades las saludà, altres tantes mullant-se los [57v] cabells ab la aygua del riu, alenant tres vegades y, ab veu baixa, girada a la terra, axí dir començà:

—O, nit, qui faelment guardes tots los secrets del dia, y vosaltres, esteles, qui seguíu en lo cel a la daurada luna, y tu, guia de aquelles, qui, consultada del que vull començar, véns per dar-me ajuda. O cantars y arts dels màgichs, y tu, terra, qui per a ells produueys diversitat de herbes, ayre y vent, munts, rius y grans estanys, tots los déus de les silves y tots los de la nit, siau-me favorables perquè yo, ab la vostra ajuda, fas contra

¹¹² retornament] retornament

¹¹³ dels arbres] del arbres

lur natura tornar los rius a les primeres fonts y ab lo meu cantar moch les ones del pélech y repòs las mogudes; lanç los núvols de l'ayre y torn-los com me vull; ab multitud de pluges los vents me obeexen y romp ab mos encants la força de las vibras; fas tremollar la terra y trach los infernals de mig dels escurs regnes, yo moch los munts y fas mugir la terra y, a tu, luna, te aporte per força allà on yo vull; las esteles del carro per los nostres dictats he vist descolorir y espanta's la alba de veura lo meu verí. Ab la ajuda vostra foren vensuts los toros y lo drach del regne de mon pare y fon portat l'ancantat or en los regnes de Grècia, ara la vostre endreça per alre he mester,¹¹⁴ perquè m doneu del such de aquellas erbas ab qui yo pugua, revocant la vellesa del pare de Gèson, tornar aquell als primers anys de joventud florida y, açò, dar-m'o eu, perquè no han luít les esteles debades ni debades lo carro aportat per dos drachs veig venir per a mi.

Y dient tals rahons, per lo mig de l'ayre fon devallat lo carro, en lo qual, pujada sens tardar, guiant les regnes dels dragons entrenats, féu son camí per l'ayre. Dexà a part Tesàlia y girà los seus drachs en los regnes de Cret y en tal loch trià les herbes dels munts Ossa, Pèlion, Otrix,¹¹⁵ Pindo¹¹⁶ y Olimpo y las que li plaguéran. Algunes arrancà per haver-les ab rael, d'altres tallà les fulles, y axí mateix pres moltes herbes de les ribes de Herídano,¹¹⁷ Ensriso,¹¹⁸ Penneu y altres rius, y no dexà de mesclar ab aquestes lo gram de la riba de Euboya,¹¹⁹ no divulgat encara per lo mudar de la forma de Glancho. Ja passàvan nou dies y la novena nit del derrer jorn, havent cercat Medea totes les regions, tornà al loch de on era partida, abandonant los drachs, guia del seu passat camí, qui sol per lo sentir la aulor de les herbes eran rejoyenits.

No entrà Medea sota algun cubert, mes en lo camp sote lo cel estech, fugint virils contactes, component dos altars, consecrant a la luna lo dret y l'asquerra a la deessa de Joventut; los quals, pus los hagué ornat de fulles de berbena y d'altres rams salvatges, degollà un moltó negra, umplint de la sanch de aquell dos clots que havia fets e infundint sobre aquells altars dos vexells, [58r] la un ple de mel y lo altre, de let, dient paraules de encantació cridava en sa ajuda a tots los déus de la terra. E perquè Èson era posat en lo estrem treball y tots duptaven¹²⁰ que en moure-lo no morís, féu novells

¹¹⁴ mester] mestre

¹¹⁵ Otris.

¹¹⁶ Pindus.

¹¹⁷ Erídan.

¹¹⁸ Anfrisos.

¹¹⁹ Eubea.

¹²⁰ duptaven] duptataven

prechs Medea al rey dels escurs regnes y a la muller furtada que no cuyten los membres del vell a retre la ànima fins que acabàs ella la obra començada, de què, assegurada per prometensa de ells, manà que aportassen lo treballat cors de Èson sobre aquells altars. Y havent ab sos dictats resoltos tots sos sentits en plenitud de son, quasi semblant home desanimat lo ajagué sobre un lit fet de les dites herbes, manant après que se n'anàs Gèson y los altres ministres, perquè ab ulls profans no torbassen lo seu sagrat misteri.

Obeïren-la tots y ella, ab cabells escampats, seguint lo costum dels qui festiven Bacho, circuïa los odorants altars, banyant en las foças de la sanch del moltó negra moltes falles y enceses, après ne hornà los altars. Tres vegades porgà lo vell ab la flama y tres vegades lo rentà eb aygua, perfumant-lo altres tantes ab soffre. Y mentre feya açò, la sagrada medecina, qui ab una caldera de aram havia mesa al foch, començà de bullir, dintre la qual cohian la multitud de rael de fulles e de flors que havia aportades, ab les quals ajustà gran multitud de pedres precioses, portades del levant, y mesclà ab açò arena de l'estrem Occident y mes del ros qui cau de la luna los vespres. No mancaren en aquesta caldera la pell del lop ni la escata de la serpent nomenada chilindra¹²¹ ni lo fetge del cervo, a les quals coses en la fi ajustà lo cap d'una cornella envellida nou anys. Ab aquestas y altres mil coses sens nom, forní lo seu prepòsit la magnífica Medea y ab un ram de olivera mesclava tot allò que era dins la caldera, a què seguí una gran maravella, que aquell bastó sech se cobrí de fulles y sens altre discús se mostrà ple de olives; la qual cosa, vista per ella, sens més dilatar la fi de sos treballs, degollà l'antich sogre, traent-li per la nafra tota la vella sanch y, prenent aquell such de les herbes bullidas, mes dintre lo fret cors. La barba y cabells, dexada la primera blancor, foren tantost fets negres; fugí la primera magresa y dexaren les rugues lo estrem de aquells membres; alsà's Èson en peus, essent tots los nirvis forts y no li par que sia de més de quaranta anys y, descarregat de la edat passada, resta ab lo desig no menys rejoyenit que los membres del cors.

Capítol terç,¹²² continuant los fets de Medea e narrant com rejoyení las nodrissas de Bacho e ab engan féu morir a Pelleu¹²³ per mans de sas [58v] pròprias fillas

Bacho, mirant del cel aquesta maravella, fon[c]h mogut a desig per tal camí poder rejoyenir las nimfas qui lo havian nodrit e per ço, de l'alt cel davallant, ab sos

¹²¹ chilindra] llegiu 'quelindre'

¹²² terç] terc

¹²³ Pèlias.

prechs obtengué de Medea la joventut per ellas. Y perquè los engans en algun temps no cessen, y fingí la nigromànticha que se era barallada ab son marit, fugint als palaus de Pelleu. Acúllan-la las fillas per ella enganadas —perquè lo rey, detengut per vallesa, ja envides sentia lo que·s feya en casa— y mentre que, clamant-se de Gèson, recitave los béns que per ella tenia, comtà entre los altres com a son pare de vell havia tornat jove, dilatant quant podia en açò ses rahons.

Las verges filles de Pelleu tengueren esperança per tal hoir de renovar les forces aflaquides de l'antich rey y de açò supliquen a Medea, promatent-li gran paga. Callà aquella per breu espay, mostrant estar duptosa, e, ab fecte gravitat, tengué una estona los ànimos sospesos de las qui la pregaven y, en la fi, los offerí de plaure'ls:¹²⁴

—Y perquè tengau més certa esperança —los dix— del que pot la mia art, portau-me un moltó dels pus anti[c]hs que trobar se puguen—, lo qual, pres, degollà metent aquell al foch dintre una caldera plena de such de erbes, dintre les quals, bullint, apoquíran los membres de aquell gran moltó, los corns y anys tots se disminuían y no tardà que dins aquella aygua belà com a anyell, da què, meravellades, cessà tantost aquesta maravella per un altre major, que lo moltó degollat tornat anyell saltà del foch y córrrech al corral per a mamar una ovella parida. Veure açò refermà tant la fe del dir de Medea a las fillas de Pelleu que ab major instància lo promès demanaven.

Mostrant aquella de voler-les complaure, posà al foch per bullir aygua pura y herbes sens virtut. Y era la hora que los tres cavalls de Febo dins lo gran océano descansaven e lo quart, encalsat de la nit y asteles, cuytava per poder reposar ab los altres, quant Medea ab sos encantaments féu adormir lo rey Pelleu y tots los qui lo guardaven. Met-se ella primera, seguexen les espantades donzelles, portà-les fins al lit on lo pare dormia y diu-los tals paraules:

—Què dubtau, pusil·lànimes? Estrenyeu los coltells, traheu-li la sanch vella perquè après per mi sien les venes buydes reumplertes de tendre y nova sanch. En la mà de vosaltres és la edat y vida del vostre antich pare, si res de pietat ha en los vostres ànimos y si la esperança que haveu presa ab lo que haveu vist ja no s'és apartada, devant los vostres ulls feu sens por ara aquest servey al pare, ab los coltells levant-li la vellesa.

Y axí [60r] la cruel ab tals raons se mostrà piadosa y, mostrant, per no metre-hi les mans, no ésser celerada, com és la major malvestat que executar podia, que creent a

¹²⁴ plaure'ls] plauerls

son dir, las donzelles començaren de ferir a lur pare, mes no tengué neguna tal esforç que ferint-lo miràs, ans ab colps orps li féran moltes nafres, entre les quals, despertat en mal punt de son negre dormir, tot sangonós, assajà de levar-se y estenent los braços enmig de tants coltells dix:

—Què feu, les mies f[i]lles? Qui us ha armades contra lo vostre pare?

Oint parlar aquell, caygueren de lurs mans los coltells sangonosos y caygué de lur cor lo comensat gosar. Volia més parlar lo vell mentre tardava la ànima de exir del seu cors tan nafrat, quant Medea, acostant-s'i, lo degollà y, axí maltractat, lo lançà dins la aygua que havia aparellada. Esperaven les filles veure lo pare viu tornat en joventut y dexà-les Medea, conexent lo engan, umplint lo cel de dolorosos crits per la mort de aquell.

Capítol quart, en qui·s tràctan diverses transmutacions, recitant los lochs per on passà Medea fugint per la mort del rey Pelleu la ira de Gèson

Après¹²⁵ de tan gran maldat executada, duptant la ira del poble somogut y, encara, tement Gèson, qui espantat de tan gran malvestat, per a mostrar que li despleya la mort del rey, son oncle, la perseguia, fugí la cruel Medea y, pujant en lo carro que portaven los drachs, pres son camí per l'ayre, passant sobre lo umbrós munt de Pèlion y sobre lo regne de Philereo¹²⁶ y lo munt de Otriu,¹²⁷ lochs coneguts per Carimbo,¹²⁸ qui en lo temps del diluvi de Deucalion,¹²⁹ per les nimfes convertit en aucell, escapà de las aygas, dexant a part esquerra la terra nomenada Phitanea, senyorejada per lo gran rey Coló, y la gran roca qui amostra senyal de la serpent qui, per voler menjar lo cap de Orfeu, fon per Apol·lo en ella convertida. Dexant ab açò la silva de Yda, en la qual, Baco, per amagar lo furt, convertí lo jument en cervo.¹³⁰

¹²⁵ Après] *Falta la caplletra*

¹²⁶ Fílira.

¹²⁷ Otris.

¹²⁸ «Cerambi» ('Cerambus', convertit en escarabat per les nimfes, *Met VII*, v. 353; trad. BM II, 36).

¹²⁹ Quan Zeus va provocar un diluvi per destruir la humanitat, Deucalió construí una arca on ell i la seua dona es resguardaren durant nou dies. Després, aconsellats per l'oracle, van repoblar la terra tot llençant pedres que es van convertir en homes i dones.

¹³⁰ Fugí la cruel [...] jument en cervo] *El text d'Ovidi no conté l'explicació del rei Coló, com tampoc no esmenta Orfeu de forma explícita quan parla de la petrificació de la serp: «Quod nisi pennatis serpentibus isset in auras, / Non exempta foret poenae; fugit alta superque / Othryn et euentu ueteris loca nota Cerambi: / Hic ope nympharum sublatus in aera pennis, / Cum grauis infuso tellus foret obruta ponto, / Deucalionaeas effugit inobrutus undas. / Aeoliam Pitanen a laeua parte relinquit / Factaque de saxo longi simulacra draconis / Idaeumque nemus, quo nati furta, inuencum, / Occuluit pater Corythi parua tumulatus harena est» ('I si amb els alats serpents no se n'hagués anat pels aires, no s'hauria lliurat del càstig; fuig enlairada per damunt del Pèlion ombrós, estada de Fílira, per damunt de l'Otris i*

Passà més avant per aquell loch on lo pare de Corto¹³¹ estava soterrat sota un munt de arena y sobre aquells camps en què fon Mejera¹³² convertida en ca, espantant ab lo novell ladrar los anyells d'aquell loch. Y passà per la ciutat eurípila,¹³³ en la qual restaren moltes dones ab corns passant la host de Hèrcules. Y sobre rodes y sobre aquells pobles, axí mateix passà qui són dits Tetelinas,¹³⁴ qui en temps passat, perquè ab los lurs ulls tot quant véyan mudàvan en nova forma, foren per Júpiter tots negats en la mar.

Passà après sobre las an-[60v]tigues muralles, en les quals Asidamas se havia a meravellar veent la sua filla mudada en coloma. Y, de aquí partint, passà sobre l'estany de Íria,¹³⁵ habitat per molts signes. En aquest loch se seguí que, Filino,¹³⁶ governat per son fill, après que per plaer d'ell hagué domats molts aucells y un leó molt brau, no volent admetre los prechs en domar-li un toro, anujat, lo fadrí dix ab malenconia:

—Yo us faré penedir de no haver-me volgut de açò complaure —y, dient tals raons, se lançà de una roca. Creent tots que fos caygut, lo veren en lo ayre, cubert de blanques plomes y convertit en signe. La mare da aquest, anomenada Ýria, plorà tant per la mort de son fill que, habundant en làgremes, se convertí en estany de son nom.

Prop de aquest estany està Pleuron, en la qual regió Afros, en aucell convertit, ab ales tremolants fugí les nafres que li féyan sos fills.¹³⁷ Après passà sobre Calàuria, en qui foren lo rey ab sa muller convertits en aucells; dexant a la mà dreita Selena,¹³⁸ en qui Menènfron, seguint lo ús de bèstia salvatge, practicava ab sa mare los actes desonestes. E mirà de molt luny Cepheon,¹³⁹ convertit per Apol·lo en peix mular mentre plorava la mort de un seu nebot y Enmèlides,¹⁴⁰ convertida en aucell plorant la sua filla. En la fi passà Medea sobre Epiro, de qui la fama entre los pobles escampà que antigament los

dels llocs coneguts per l'aventura del vell Cerambus: per obra de les nimfes, sostingut amb unes ales per l'aire quan l'estesa mar cobria la feixuga terra, defugí l'ésser cobert per l'ona de Deucalió. Deixa a l'esquerra l'eòlia Pítane, la imatge feta pedra del llarg serpent, el bosc de l'Ida on Liber amagà, robatori del seu fill, un vedell sota la falsa forma d'un cérvol', Met VII, v. 350-360; trad. BM II, 36-37).

¹³¹ Còrit.

¹³² Mera.

¹³³ D'Eurípil.

¹³⁴ Els Telquines.

¹³⁵ Hírie.

¹³⁶ Fíl·lius.

¹³⁷ Ovidi parla de Combe, nimfa que va ser transformada en colom, potser per escapar-se dels seus fills, que la volien matar (Biondetti: 1999). Podria ser que Alegre confongués el gentilici «Ophias» amb «Afros»: «Adiacet his Pleuron, in qua trepidantibus alis / Ophias effugit natorum uulnera Combe» ('A prop s'estén Pleuró, on amb trèmules ales l'òfia Combe defugí les ferides dels seus fills', Met VII, v. 381-382; trad. BM II, 37).

¹³⁸ Cil·lene.

¹³⁹ Cefis.

¹⁴⁰ Eumel.

hòmens y nasqueren de molt bolets ploguts. Y, acabada tal peregrinació, volgué tornar a visitar Gèson.

Capítol quint, en qui se acaben los fets de Medea, narrant com cremà la casa de Gèson ab la novella esposa e matà a sos fills. Aprés, fugint, casant-se ab Egeo, rey de Atenes, per haver tractada la mort de Teseu, fugí ab lo seu carro

En¹⁴¹ lo temps que circuí Medea les dites regions, Gèson se casà ab Creüsa, filla del rey Crehon y, tornada, sentit en lo seu loch succeir nova esposa, ab un ficte present de camises brodades per part sua tramés a Creüsa. Al desplegar de aquellas se cremà la mesquina ab lo real palau, de què no contenta, ans perquè de Gèson no restassen infants, havent-li mort davant los dos fills que d'ell havia concebuts.

Fugint la ira del novament privat de muller y de fills ab lo carro dels dragons verinosos, reblint Gèson de mil injurioses paraules, per l'ayre se n'anà. Y aprés de haver passades les terres de Pallància, qui veren lo just Fineo e lo vell Perinfas¹⁴² convertits en aucells y, ab aquests, lo [60r] nét de Philomeon¹⁴³ en auccell convertit, arribà la maleyta en la ciutat de Atenes, on acullida del rey Egeo, ab aquell se casà.

Fornit lo matrimoni, ja tornava Teseu de pacificar dues isles vehines de Istmon¹⁴⁴ quant, ab ses arts Medea dissimulant aquell, féu que no fon del pare conegut. Acullit, emperò, fon com a estrenger dintre la real casa, lo que, mirant Medea, indignant lo vell contra lo fill, estimat estranger, componé las metzines per a matar Teseu, fetes de aquell verí que havia portat de les regions sítiás,¹⁴⁵ lo qual se diu que era nat entre les dents de Cerbero. És una via corba per a l'infern, per la qual lo fort Èrcules aportà rosegant, ab ulls indignats, a Serbero, qui, vaent-se sobrat, somogut de greu ira, umplí ensemps lo cel de tres orribles crits, escampant sobre los camps verdejants de la blanca espuma que exia de ses dents. Y han cregut que ab la calor del sol se endurí aquella, restant matèria noïble per a verins disposta, y fon nomenada aconita per los veïns pagesos. De aquesta componé Medea les metzines per a Teseu y ja lo pare, ignorant, ministrava aquellas al fill, estimat enemich, quant, mirant en lo pom de la espasa

¹⁴¹ Falta la caplletra.

¹⁴² Pèrifas. A les *Metamorfosis* apareix acompanyat de Fene, la seua esposa, mentre que Alegre fa aparèixer-hi «lo just Fineo», com si es tractés d'un personatge masculí (Fineu). Correspon a: «iustissima Phene» ('justíssima Fene', *Met VII*, v. 399; trad. BM II, 38).

¹⁴³ Polipèmon.

¹⁴⁴ Istme.

¹⁴⁵ De la vora d'Escítia.

d'aquell, viu les armes del regna de Atenes, per on conagué lo que las fictes arts de Medea li havien¹⁴⁶ celat y, ab cuyta, levà la verinosa tassa de la boca de Teseu, qui astava per a beure, escusant la sua culpa y la mort de son fill.

Temé Medea per tan manifest crim lo perill de sa vida y per posar aquella en segur, ab la força de les maleytes arts, faent venir lo carro aportat per los drachs, per l'ayre se n'anà.

TEXT 7.2: Al·legoria de Medea (f. 95r [f. 180r]- f. 198r [f. 184r]).

Acaba lo sisè libre de al·legorias e morals exposicions del poeta Ovidi. Comensa lo setè, tractant tres al·legorias, so és, de les arpias y del velló d'or e de Gèson

—Los joves grechs, fills de Orícia, ab la nau pagàsea, diu Ovidi que, arribats en lo regne de Fineo, lançaren les arpias fins en les ysles Stròphadas y volria saber, ans de entrar en los fets de Gèson, lo que de les arpias han fengit los poetes.

BOCACI: —De Servi hoyràs la fictió de aquelles y de Fulgenci les etimologies dels propis noms, y en la fi te dirà Teodonsi la vertadera història d'on pres loch lo fengir y yo·t declararé per lo seny al·legòrich lo que està velat sota la poesia.

SERVI: —Phineo fon fengit potent e rich rey de Archàdia e d'ell digueren que com per suasió de la nova muller hagués secats los fills de la muller primera e, privats de vista, los déus, punint-lo, de la vista lo privaren, manant a les arpias, detestables aucells, que sullassen e furtassen la vianda de la taula de aquell; les quals arpias foren dites: Celleno,¹⁴⁷ Aelleo¹⁴⁸ e Occipite, filles de Neptuno y de la Terra o, segons altres, de Taumantis y Eletra. La forma de aquestas ha escrita Virgili en los versos següents: "Tristis aut illis monstrum, nec sevir ulla, pestis et ira deum estigiis se extulit un dis, virginei volucrum vultus, foedissima ventris proluvies, unceque manus, et pallida semper, ora fame".¹⁴⁹ L'ofici de aquestes, com he dit, era sullar y furtar lo menjar a Phineo y axí visqué lo rey de Arcàdia fins que, ab Gèson arribats en son regne, Zeto¹⁵⁰ e Càlays lançaren aquelles fins en les ysles Estròfadas, com han escrit Ovidi e Virgili, dient: "Accipiunt, strofadas sua stant nomine dicte insule yonie in magno, quas dira

¹⁴⁶ havien] havia

¹⁴⁷ Celené.

¹⁴⁸ Ael·ló.

¹⁴⁹ *Aen* (III, v. 214-218).

¹⁵⁰ Zetes.

Celeno, arpiesque colunt alie, fineya postquam clausa domus mensasque metu linquere priores".¹⁵¹

FULGENCI: —"Arpias" són nomenades aquestes perquè *arpe* grech, en latí vol dir *rapere*, de qui·s diu lo furt y la rapina, e per ço la primera és dita Aello (quasi "aellenalon", *quod est alienum concupiscere*)¹⁵²; la segona, Occipite, qui significa *celeriter rapere*¹⁵³; la terça Celeno, qui vol dir "negre", per qui és entesa la ocultació del furta. E axí per ellas és entès lo furta, en qui primer és lo desig, segonament lo acte e terçament [95v] lo amagar de la cosa furtada.

TEODONSI¹⁵⁴: —Pus has vist lo fengit de les arpies e lo significat dels noms de ellas tres, bo serà que entengas la veritat que sots aquest fengir està cuberta, a on deus notar que Fineo fon rich rey de Arcàdia, molt avariciós y, morta Cenoboa,¹⁵⁵ primera muller sua, de qui havia hagut Palemon e altres fills, pres Arpalixa en segona muller, filla de Bòreas, germana de Zeto y Càlays. Per prechs de aquesta mala dona, Phineo exorbà als fills de la muller primera, per lo qual acte inumaníssim¹⁵⁶ essent odiós a tots, fon desemparat dels pobles, lo que, sentint los cossaris qui en les ysles Ffocas aturaven, vengueren sobre ell y, asetjant-lo ab trebuchs, li rablien lo palau de cans podrits y de altres sutzures y, axí enfestant, lo anujaren fins que los dits Zeto y Càlays, per amor de la germana, vingueren ab grans naus a desliurar Phineo, perseguint los cossaris qui·l tenian estret fins en les ysles Stròphadas. Y aquesta veritat dóna causa y matèria al fengir dels poetes.

BOCACI: —Per la moralitat de açò, he yo dit que per obra divina la bondat e innocència és la primera muller ab qui lo nostre apetit és casat, mes per obra de nostra instable y lenegable natura, crexent, los més lançam aquella y en loch de segona muller nos ajustam ab la concupiscència de coses no degudes, la qual en quant danyoses e perilloses coses nos empenga nos és mostrat per eximpli de Phineo, qui, creent la avarícia e tirat per apetit de or, privà sos fills de vista. Los nostres fills són actes loables, los quals lavors privam de veure quant tacam ab legesa de males obres la glòria de aquells. Y als dits avariciosos és dit los déus haver tramés les arpias, bruts y rapaces aucells, per qui devem entendre les àncies mordedores de l'avariciós. Aquestes li umplen la casa de mil sutzures, perquè no ha letgesa que no sie en lo cap de l'avariciós

¹⁵¹ *Aen* (III, v. 209-213).

¹⁵² *Genalogie deorum* (LXI).

¹⁵³ *Genalogie deorum* (LXI).

¹⁵⁴ TEODONSI] TEONSI

¹⁵⁵ Cleòpatra va ser la primera muller de Fineu.

¹⁵⁶ inumaníssim] immaníssim

ni malvestat per ell no assejada, y per ço dix Virgili: "Quit non mortalia pectora cogis, auri sacra fames".¹⁵⁷ Aquestes sovint li furtan lo menjar quant per tals àncies lo avar oblida lo nodriment del cors y sovint per crèxer en diners lo avar se furta lo menjar y beure necessari.

» Per los nobles arribats ab Gèson en casa de Phineo són entesos los virtuosos y bons consells, aquests donen a l'avar lo camí de inquirir lo bé e la virtut, per qui són entesos Zeto y Càlays, aquests, ço és, la inquisició de la virtut, persegueixen les cures y mordedores àncies fins en les ylles Estròfadas, ço és, fins a conversió de l'ànimo inquirint la virtut, e axí roman neta y lí[m]pia la taula de Phineo de les dues arpias.

Al·legoria del velló de or

—Lo plaer de hoir raons tan avisades, luytant ab lo desig de acabar de veure lo que reste, me han tengut sospès mentre parlàveu y [96r] pus veix ab vostre dir no dexau res en dupte de açò que us demane, vos stimaré molt, ans de dir-me de Gèson, me informeu què era lo velló d'or que tenia Hoetes en Colcos conegrat al déu Març.

BOCACI: —De Servi hoiràs la fictió y de mi breu declaració de aquella.

SERVI: —Seguint lo que diguí en lo sisén capítol del quart libre, Friso¹⁵⁸ y El·les,¹⁵⁹ fills de Athamas¹⁶⁰ y de Neyfile,¹⁶¹ perseguits per Yno, lur madastra, foren guiats y ensenyats del pare que cavalcant sobre un moltó d'or per la mar se n'anassen en Colcos¹⁶² e, axí anant, El·les, spantada, caygué y negà en la mar, per on fon dita aquella mar "'Elles pontus', id est 'pontus Elles'". E Friso, arribat en Colcos, rebut del rey Hoetes, amigablement conegrà lo moltó d'or que havia aportat als déus, segons alguns altres al sol déu Març, qui en un camp molt vehí de la mar, en guarda de aquell, posà los bous e lo drach que has vist per Ovidi.

» Finalment, Hoetes casà ab Friso una sua filla nomenada Calsíope e com après, regonexent se recordàs de l'oracle avisant-lo a dever-se guardar del linatge de Heolo, sabent que era Friso nét de aquell, posat que fos son gendre y per ell fos avi, més estimant la por de son estat que la amor del gendre, per esquivar lo perill que temia, donà mort a Friso, no guardant-se.

¹⁵⁷ *Aen* (III, v. 56-57).

¹⁵⁸ Frixos.

¹⁵⁹ Hel·le.

¹⁶⁰ Atamant.

¹⁶¹ Nèfele.

¹⁶² Còlquida.

BOCACI: —Ja has hoït en lo capítol allegat del quart libre, com vol Barlam que per aquest moltó sie entesa la nau ab qui fugiren los germans, fills de Yno, portant-se'n lo tresor del regne de lur pare y, ab aquella nau arribant en Colcos, fon dit aquest tresor consegurat al déu Març, perquè solen los prínceps y los reys consegurar y estojar los diners per la guerra, en deffensa dels quals tenia Hoetes un destre capità, acompanyat de discrets consellers, entesos per lo drach e bous que ha posats Ovidi. E com fos la gran fama del tresor de Hoetes, Gèson, induït per son oncle, lançant la vida de aquell que avorria ab cert perill a glòria incerta, emprés lo viatge, de qui tornà, per obra de Medea, victoriós y rich.

Al·legoria de Gèson y Medea

—Bastaria a molts lo que haveu dit per declaració del capítol primer de aquest setèn llibre, y a mi reste desig de saber la verdadera història de Gèson y Medea.

BOCACI: —Gèson e Pelleu foren germans. Rey Pelleu de Tesàlia, ab qui criave Gèson, fill del germà. Acostumave Pelleu tots anys de sacrificar a Neptuno, son pare, e hagué resposta de l'oracle de Phebo que quant veuria durant lo sacrifici venir algú ves ell ab lo un peu descalç, sabés de cert que per aquell seria la vida sua curta; a què seguí que, com un jorn sacrificant, Gèson, venint cuytat al sacrifici, hagués dexat en un fanch la sabata d'un peu, mirat aquell son oncle, cercà ocasió perquè sens nota de infàmia pogués donar mort a son nebot Gèson, metent-[96v]li en lo cap la conquesta del velló d'or, que tan guardat com has hoït tenia lo rey Hoetes.

» No refusà Gèson tan noble empresa, ans, ab una nau al peu del mont de Pegaso obrada per Argo —y per açò fon dita pegàsea y Argon e los navegants en ella foren dits argonautas— ab companyia de molts nobles de Grècia, entre los quals foren Hèrcules y Orpheo, Càstor y Pòlux e Zeto y Càlays, emprès lo gloriós viatge. Y navegant ab pròsper vent, havent aturat en la yslla de Lempnos y dexat Ysífile prenyada, seguint lo començat navegar, arribà en la Yslla de Colcos, de la vista del qual presa Medea, filla del rey Hoetes, oblidada de la amor y honor de son pare, aderí a la part de Gèson.

» E per ço fengiren los poetes per obra de Medea ésser vençuts y domats los toros, lançant flames per la boca e nas, per qui són presos los nobles e potents barons de Colcos, conduïts per obra de Medea a seguir Gèson contra son pare. Y a-quells, seduïts ab esforç, donà orde en fer matar lo drach, ço és, lo capità del rey, guardià del tresor; per la mort del qual sembrada discòrdia entre los pobles, senyalada per les dents sembrades del drach mort, foren tan aflaquides les forces de Hoetes, que Medea, primer assegurada

de Gèson que casara ab ella, robant lo tresor del regne de son pare, ab aquell se n'anà e per quinsevulla camí, com de aquell discorden los antichs. Pur tots afermen que Gèson, ab lo tresor de Hoetes, qui era dit per les raons que has hoïdes de Servi, lo moltó d'or conegrat al déu Març, y ab Medea, arribà en Tesàlia, a on de Medea hagué dos fills.

» Y après que per les arts de Medea tornà jove lo pare de Gèson e restà mort Pelleu, son oncle, o com avorrint ha letgesa de tal crim o per qualsevol causa, lançà Gèson e repudià a Medea, y casà ab Creüsa, filla de Creon, rey de Coríntia; de què, restant agreujada Medea, usant de sos malificis, féu cremar lo reyal de Creon ab la nova esposa de Gèson y, havent fet peçes los dos fills que de aquell tenia, fugint la ira de Gèson, fon casada ab lo rey Egeo de Athenes; del qual, après lançada per haver assejat de fer matar Theseu, segons se diu, fon altra volta cobrada per Gèson, lançat de Tesàlia, y ensemps altra volta navegaren en la ysla de Colcos, a on trobant el pare de Medea vell y lançat del regne, per la virtut de Gèson tornà a recobrar l'estat; obrant après en Àsia moltes coses de preu, en tant que'n Àsia fon colt Gèson per déu, segons testificaven molts temples construïts en son nom, los quals Alexandre de Macedònia, envejós de la glòria de Gèson, féu enderrocar après. Y no'm recorde més haver vist de Gèson ni sé de la fi de aquell. Tot açò, a mescla de algunes fictions, ha tractat Ovidi fins en lo quint capítol, com escorrent aquells, veuràs en cada un.

Capítol segon, tractant la al·legoria de Èson, pare de Gè-[196r]son, tornat jove
per obra de Medea

—Informat reste generalment del que tracta Ovidi de Gèson y dels fets de Medea en los sinch primers capítols d'aquest libre setè, y no resta en aquells demanar sinó de alguna cosa particular, una de les quals serà en aquest segon capítol, en qui resita Ovidi com per les arts màgiques de Medea rejuvení lo pare de Gèson. Si és la màgica de tanta virtut y efficàcia, com molts seguidors de aquella han afermat, dient que per reglas de ydromància, nigromància, piromècia e jaumècia,¹⁶³ qui se obren ab mitjà de aygua, de morts, de ossos y de foch, constranyent los spirits a obrar segons lur voler, ab paraules, perfums, caractures e noms de celestials cossos; servada oportunitat de temps, ora e loch, se acaban coses maravellofes fora del comú ús.

¹⁶³ jaumècia] *llegiu 'geomància'*

Callà una stona Bocaci e, tot mirant-se en les cares, dexaren passar lo so de mes paraules, mostrant molts d'èls desig e gana de parlar, mes, com a president, tots mirant lo Aureli Agustí, qui de callar los féu senyal. Escoltaren aquell raonant en tal forma:

AGUSTÍ: —Perquè és escrit *Gènesis*, capítulo octavo: "Sensus et cogitacio humani cordis prona sunt ad malum ab adolescencia sua"¹⁶⁴ y per Job, parlant del poder del diable: "Non est potestas super terram que comparetur ei",¹⁶⁵ no és dupte que'l poder de aquell, ajustat ab lo desorde del desijar dels hòmens, pot obrar coses maravellozes y, perquè no és espedient venir a especificar aquelles, no he volgut algú hage dit res, per no causar, ab lo dit lur, en ton cap ni dels altres, neguna fantasia danyosa al profit de la salut comuna.

» Sol te vull avisar que de les màgiques arts no sol és estat prohibit y punit lo ús per la ley de l'Evangelí, ans per tots los antichs, y prove's no sol per lo que Tul-li diu que en les dotze taules de les leys antigues dels romans era assignade pena al qui seguís tals arts, mes per la acusació de Apuleo, platònich acusat de tal crim, no devant jutges cristians, mes devant jutges seguidors de la error antiga; a on, ab larga y artificiosa oració, lo crim de l'art màgica se esforçà en fer estray y, apartat d'ací, no ab altre medi mostrant-se no culpable que provant ell no haver usat de aquella art, la qual, sens culpa no poguera haver mesa en pràtica.

» Y axí, per bé que los nigromàntichs puguen fer a un spirit pendre fantàstich cors y altres coses, no poden resuscitar lo mort, per on, cathòlicament, no·s deu creure que per mitjà de mort, com à posat Ovidi, Medea ab força de neguna art màgica rejoyenís lo pare de Gèson. La causa del fengir hoiràs del promovedor nostre.

BOCACI: —Èson, ja vell decrepit, vaent lo fill tornar victoriós e rich del loch d'on esperave no-[196v]va de la mort de aquell, per tan inesperada alegria y goig, fon vist a tots rejoyenir, y açò donà causa al fengir dels poetes.

Capítol terç, tractant d'unes al·legories, la una de les nimphas nodrissas de
Bacho, la altra de la mort de Pelleu

—Comuna opinió és que per les nodrissas de Bacho, qui és lo vi, són enteses les vinyes, y que, com aquell any que arribà ab Medea Gèson en sa terra, per estrema secada venguessen per a perdre's, Medea ab art del seu saber féu revenir aquelles, o ab

¹⁶⁴ Gn 8, 21: «odoratusque est Dominus odorem suavitatis, et ait nequaquam ultra maledicam terrae propter homines **sensus enim et cogitatio humani cordis in malum prona sunt ab adulescentia sua** non igitur ultra percutiam omnem animam viventem sicut feci».

¹⁶⁵ Jb 41, 24: «Non est super terram potestas quae comparetur ei, qui factus est ut nullum timeret».

pluges o ab altres mitjans no ignorants dels màgichs. Y per ço fengiren les nodrisses de Bacho a prechs d'aquell rajovenides per Medea, ço és, per utilitat del vi les vinyes revengudes per obra de Medea.

—De tal fengir de Ovidi, ab açò me tench prou per content,¹⁶⁶ pus me digau si fon ver que Pelleu morís per les mans de ses filles.

Al·legoria de la mort de Pelleu

Tals raons acabave yo y, sens tardar, hoí Bocaci responent-me.

BOCACI: —Per ornar y seguir l'orde del fengir, diu Ovidi que Medea, enganant les filles de Pelleu ab esperança de poder aquell rejoyenir, lo féu a elles matar, y par que sia axí veritat, de la qual seràs a ple informat al dir de Teodonci.

—Lo ver de açò fon que Medea, mirant a la malícia de Pelleu contra Gèson e desitjant de veure Gèson rey, lo que no podia mentre Pelleu fos viu, estuciosament mesclà tant mal reportant noves de uns a altres entre Pelleu e les filles, que, anujades aquelles de sostenir la fastijosa vellesa de lur pare, un jorn, enfellonint-se, lo mataren.

Capítol quart, tractant setze al·legories de altres tantes faules tocades per Ovidi recitant lo camí que féu Medea fugint a la ira de Gèson

—Fugí Medea de Gèson après la mort de Pelleu, segons me haveu dit, y perquè segueix Ovidi ab tan largues raons lo camí de aquella, volria entendre de tantes fictions alguna moralitat.

BOCACI: —A bon desig no·s deu donar repulsa, està atent e veuràs breu moralitat del fengir de Ovidi, qui diu primer que passà Medea portada ab lo carro dels drachs, per qui és entesa la fúria del seu estució saber e ira, qui la guiaven per lo loch on Carinbo, convertit en aucell, escapà la força de les aygües. Y açò fon en lo dilu- [197r]vi de Ogigi o de Deucalion, entenen per Carimbo los hòmens qui ab força de leugeres barques en los munts se salvaren. Lo que s'entén per la serpent qui devorà lo cap de Orfeu, veuràs avant declarat en son loch.

Al·legoria del jument transformat per Bacho en servo

Del jument que diu Ovidi en la silva de Yda transformat per Bacho en servo, se diu que, com Tyoneo, fill de Bacho, en la dita silva hagués furtat un jument opremut per los senyors de aquell, com invocàs lo pare, fon ajudat per aquell e transformat en

¹⁶⁶ content] *Taca de tinta damunt de la darrera t*

cassador e lo jument en servo, a on pense que volen dir que, embriagant als senyors del jument, ab poch afany lo ladre se mostrà cassador e los donà entenent que·l jument era servo.

Al·legoria del pare de Corito

Lo pare de Corito fon un gran cossari, robant y barregant les regions marítimes, e, perquè sovint lo cavaller mor de encontra d'asta e lo mariner negat, com morís aquell negat, escopint-lo la mar, fon soterrat sote un coll de arena, a on restave senyal y memòria de la vida de aquell.

Al·legoria de les dones cornudes

Per aquesta Megera que posà Ovidi no és entesa la fúria infernal, ans per ella los fengints han entesa Ècuba, transformada en ca, axí anomenat, com veuràs per avant en lo libre tretzè.

Ara atén per què diu a les dones ésser nats corns passant la host de Hèrcules; a on deus notar que, vensut y robat que hagué Hèrcules Gerion, rey d'Espanya, com veuràs en son loch, portant-se'n lo bestiar de aquell, per certes dones li fon furtat algun nombre de bous; los quals, descobrint y cobrant, fon dit restar aquelles ab los corns en lo cap perquè, públicament difamades, eran jutjades robadores dels bous.

Al·legoria dels Tetilinas

Los Tetilinas foren un linatge de hòmens encantadors y màgichs, y per ço se deya d'ells que ab força de lur mirar transformaven quant devant los venia, e com se seguís que per inundació de la mar restàs submergit e fet estany lo loch a on estaven, fon dit que, per Júpiter, punidor de lur crim, foren aquells negats.

Al·legoria de la filla de Alcidamas [197v]

Bé diu Ovidi que Alcidamas, en aquell loch on passave Medea, se havia de meravellar del convertir de la filla en coloma, perquè fon fengit, après de Medea, lo que·s diu de aquella, ço és que, per fugir la ira de son pare, fon per los déus convertida en coloma, entenent per açò que enganà lo pare, mostrant-li al parir una gentil coloma, dient per voluntat de Venus, sens ajustament d'ome haver-la concebuda.

Al·legoria del fill de Ffelino e de Ýria

Per lo que diu Ovidi del fill de aquests, convertit en signe per no ésser estat del pare complagut, que·s vol que sia lo ver són ensenyats los pares en no criar los lurs fills veciats, per ço que no·ls seguesca, per no voler complaure'ls, veure d'ells trista mort. Y

restà la mare per continuu¹⁶⁷ plor convertida en font y és dit Ýria ésser transformada en lo lach de son nom per ornar lo fengit, com sia tal lach o estany habitat de molts signes.

Al·legoria de Òssia

Aquesta Òssia fon una mala dona, vivint en pública vergonya de sos fills. Aprés mort del marit, e com aquells per levar de lurs ulls tal infàmia la volguessen matar, fugí leugera e quasi volant devant la ira de aquell, e per ço fengiren que per fugir fon en aucell mudada.

Al·legoria de Menèfron

Per los reys de Calàuria, que diu transformats en aucells, són entesos Tereu, Prognés¹⁶⁸ e Philomena, dels quals,¹⁶⁹ pus has vist lo fengit, no vull fer menció; mes deus notar que no impròpiament diu, Menèfron ab sa mare practicant la letgesa de l'acte desonest, semblar a les bèsties feres, perquè los tals dignament són comparats als animals més fers y més salvatges.

Al·legoria de Cephiso

Cephiso, tran[s]format en peix mular per Apol·lo, significa lo ignorant vensut del savi, qui és fet peix mular, qui és peix inútil ab mostra de gran força, y tal és lo ignorant qui empès de presumpció vana se vol mostrar savi.

Al·legoria de Emèlides

Axí mateix, per Emèlides, plorant la sua filla en aucell convertida, és represa la multitud de les in-[198r]útils làgremes escampades per cas inreparable, qui com aucell vola fugint devant lo nostre plànyer y plorar va.

Al·legoria dels epirotas, nats de bolets

Dels epirotas fengiren los antichs que nasqueren de bolets perquè eren hòmens criats entre asprures, no cessant de les armes per pluges ni mal temps y, axí, per la conformitat del nàixer dels bolets entre roques y pedres, per boschs en temps de pluges, digueran aquells ésser nats de bolets. E sobre tots aquests pobles y regions diu Ovidi que féu camí Medea quant fugí de Gèson per ornar lo fengir.

¹⁶⁷ per continuu] per com continuu

¹⁶⁸ Procne.

¹⁶⁹ dels quals] dels quala

Capítol quint, tractant la al·legoria de la mort de la filla de Creon, nova esposa de Gèson, e dels fills de aquell

—Si no per fornir lo nombre de capítols, no curara en aquest sinquè capítol de posar res, perquè ab lo dir de l'insigne poeta, nostre promovedor, só estat informat en lo primer capítol d'aquest libre setè com Medea ab força de ses arts cremà la casa de Creon, la sposa de Gèson e los fills que de aquell tenia trosejà davant los ulls del pare, casant après ab lo rey Egeo de Atenes, a on, usant de sos acustumats maleficis, portà lo rey vell en punt de matar Teseu, son noble fill, fins que, regonexent-se, avorrint a Medea, causa de tal desorde, fon forçada aquella de fugir, y axí acaba Ovidi de sos fets. Açò és lo que tracta en lo present capítol. E pus no y ha res fengit, no m'i vull aturar. Del que diu de Cerbero, rossegat del fort Hèrcules, me direu per avant en lo libre novè.

TEXT 8.1: Mite d'Escil·la, paràgraf 30 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (VIII, v. 1-151, *Transformacions* d'Alegre (f. 64v [f. 63v]- 66r [f. 65r])).

Acaba lo setèn libre. Comensa lo vuitè e capítol primer, en qui·s tracten dues transformacions, so és de Niso¹⁷⁰ y Sil·la en aucells

E descobrint la estela de Lucífer la claror del novell dia, començant lo ponent a regnar, Cèfalo ab los seus muntant en la nau, desplegaren les velas al vent, qui no·ls mancà fins haver lançat àncores¹⁷¹ en los ports [65r] desijats.

En aquest temps, l'axèrcit del rei Minos corria les riberes vehines de Atenes y ab totes ses forces combatia la ciutat de Alcíthoe,¹⁷² en qui lo rey Niso senyorejaba, y tenia, entre los blanchs, una mota de cabells d'or, per qui disponían los fats que sens ésser-li tallats no perdria lo regne. Sis mesos contínuus durà aquesta guerra y encara la fortuna de la batalla no·s podia jutjar, ans la Victòria, ab dubtoses ales, sovint volava de la una part a l'altre.

Veïna dels murs de la ciutat era una real torra en qui·s comte haver Febo posat la sua viula, de què restava a la pedra tal virtut, que, tocada per algú, feya lo so de aquella. En aquesta gran torra, sovint en temps de pau Sil·la, filla de Niso, muntava tocant ab una pedra la roca resonant y, durant lo siti, sovint d'ella mirava los conflictas de Març y ja per continuat ús conexia los noms dels nobles de l'exèrcit, conexia les armes y cavalls

¹⁷⁰ Nisus.

¹⁷¹ àncores] ancorer

¹⁷² Alcàtoe, nom poètic de Mègara (*Met* VII, v. 443; trad. BM II, 39).

de aquells y devant tots, conexia lo duch, fill de Europa, tant, que passava los límits de simpla conexença. Al seu judici, Minos tostemps era gentil, armat o abillat ab elm y ab escut, li paria molt bé quan corria la lança, loave la verge la força de aquell acompanyada de art y destresa, quant tirava de arch jurara ella que era equal ab Apol·lo; après, quant desermat amostrava la blanca cara mesclada ab vermella color y ab un bastó a la mà bornava lo cavall, constrenyent ab fort fre la boca de aquell, envides la mesquina filla del rey asitiat era de si mateixa; nomenava benaventurat al bastó que·l tocava y al fre que ab sa mà regia, tal força de grat sentia dintre si. Y desijà poder passar lo camp dels enemichs y fon en punt alguna hora de saltar de la torra e, oblidant lo perill dels altres, obrir les portes de la ciutat volgué alguna hora o fer qualsevol cosa que fos pler del rey Minos. Y axí, alt asseguda, mirant les riques tendes del real camp, féu començ a tals noves:

—En dubte só si m'alegre ho·m dolgue de aquestes batalles, dolch-me que ame lo qui m'és enemich; alegre'm, emperò, com penç que sens tal guerra nunca l'aguera vist. Prenent a mi porà finir la guerra. O, més bell de tots los reys, si tan gentil com tu fon ta mare Europa, degudament per ella fon empès en amor lo gran Júpiter; ja·m fossen atorgades per a volar les ales, perquè, passant fins a la tua tenda, te palesàs lo grat que tench de tu e·t fes oferta de qualsevulla cosa pus que no demanasses que traís la ciutat, com vulla ans perdre l'esperança de pler tan esperat que caure en tal culpa ni sullar lo meu nom per crim de traïció; si bé sovint la virtut y clemència del vencedor à fet a molts útil l'ésser vensut.

» Aquest ab drete causa à moguda la guerra per a venjar lo fill que li han mort y, perquè lo dret afavoreix les armes, pens que serem vensuts y, si·s segueix axí, quina fi se espera en aquesta ciutat, com ell ab força haurà romput les portes, so que ara pot fer la mia ferma amor? Y no serà millor escusar tantes morts y cessar tals despeses? Lo que més tem durant açò és que no sia Minos naffrat per algú qui no·l conixerà. Plau-me lo pensament primer e [65v] estich en perer que, portant-li en dot ab mi esta ciutat, don fi a tan fort guerra. Mes, en tal cas, no basta a soprir lo meu voler a soles l'antrada per los murs, las guardes la contrasten y les claus de les portes té guardades mon pare y yo, desventurada, sol tem a ell y ell a soles deté los meus desigs.

» O, ja fessen los déus que fos ara sens pare! Mes cascú a si mateix és déu y als prechs dels coarts la for[t]una contrasta. Altre fóra qui s'alegrara de tenir en sa mà la vida de aquell per qui fos torbada la fi de tan encesa amor, com fas yo de mon pare, qui a soles la'm torba. Y perquè alguna ferà més de mi, fort no gosaré yo per atènyer la fi

tan desijada passar per lo mig de encès foch y de tallants espases; si bé en la execució de aquest pensament no he a passar per foch ni per espases, sol tallant los daurats cabells de aquell, acabe lo que vull. Aquells en aquest cas són més útils que or y ells me basten fer benaventurada.

Y dient tals paraules sobrevingué la nit, en qui-s nodrexen tots los grans pensaments, y cresqué lo gosar de Sil·la per las foscas tenebres. Era la hora que ab lo son los cansats membres acostumen de pendre lo primer repòs, quant entrà Sil·la en la cambra del pare. O, que gran malvestat! Tallà la filla lo cap del pare y los cabells fedats aguardà de sa terra y, ab si aportant la despulla de tan celebrada victòria, exint de la ciutat, per lo mig dels enemichs passant, arribà a la tenda de Minos —tan gran fiança tenia en sos mèrits—, al qual, espantat de veura-la tal hora, axí dir començà:

—Amor disminueix la culpa del meu crim. Yo, Sil·la, real filla de Niso, a tu liure ma pàtria y los déus de aquella. No deman altra paga sinó a tu mateix y, en senyal de l'amor que raone, pren en panyora los cabells de mon pare, sens los quals éras sert de nunca poder vençre. Y perquè cessen tots los duptes de ésser enganat y sies cert sol mos engans servir contra mon pare, pren ensemps ab los cabells, per més certesa d'ells, lo vell cap de aquell— traent defora, ab la sua mà dreta, lo cap tallat del rey.

Torbat per la vista de tan celerada novitat, li respòs lo rey Minos:

—Los déus te confonen, o, infàmia del nostre segle, y ells te neguen l'estar en lo lur món, ni-t sostengan la terra ni la mar, que certament yo no comportaré que la isla de Cret, que vuy és lo meu món, sia per tu habitada.

Y acabant tals raons, sens més curar de aquella, combaté la ciutat y sens molta defensa obtengué aquella. Axí mateix, obtengué a Atenes y, disponent noves leys, als vensuts manà salpar las àncoras de los navilis y desplagar les veles per a tornar en Cret. Y pus que mirà Sil·la les naus aparellades per a partir, vaent-se desemparada del victoriós rey y mal remunerada, ja acabats los prechs, soltà la sua ira y ab gran fúria, ab cabells escampats, cridava:

—A on fuigs,¹⁷³ dexant a mi tan mal remunerada? O, cruel! A on fuigs, vencedor de mon pare, vencedor de ma pàtria, la qual victòria de mi sola és-y culpa y mèrit? O, cense pietat, per què no-t mou lo do rebut de mi ab tan censera amor? Y si açò no y [66r] basta, bastar deuria mirar a mi desemparada, lançada a tants mals per ocasió tua e com en tu a soles tench tota ma esperança; car, on iré yo, desaventurada? Tornaré en ma

¹⁷³ fuigs] fuigts

pàtria? Destroyida està y, com no u fos, per la traïció mia per a mi és tancada; per lo cap de mon pare, que a tu he donat, degudament só avorrida per tots mos ciutadans. Los vehins se espanten de hoir-ho comtar y, finalment avorrida de tot lo univerç, sola l'illa de Cret tench per segur estatge; si d'aquesta la ingratitud tua me leva la esperança, poré bé dir que no est fill de Europa, mes de Circes¹⁷⁴ o de tigma d'Armínia o de Caripdis, infàmia de la mar de Sicília! Ni tu est fill de Júpiter ni fon en algun temps ta mare enganada per ell sots ymatge de toro; tot és estat fingit, mes en la veritat est estat engendrat de algun terrible toro.

» Execute'm la pena, o més cruel dels hòmens! Alegrau-vos, mon pare y vosaltres, muralles per mi tan mal traïdes, pus só venguda en punt que ab la mia mort pagaré tantes culpes. Y confés que u meresch, però mat-me algú de aquells a qui he fet ofensa. Per què tu, qui has vensut ab lo meu crim, persegueys tant aquell? Açò que fon tant dan a mon pare y pàtria, a tu fon gran servey. Certament éras digne de tenir per muller aquella tan desonesta dona qui per suplir lo seu vil apetit, vestida de un cuyro de vaca morta, enganà lo toro; de aquella de qui restà prenyada del monstruós infant; mes per què despench yo are tantes paraules, pus tanpoch no arribaran a les tues orelles?

» Lo vent se'n porta les mies clamors vanes ensemps ab les naus tuas. Ja no és maravella si Pasife,¹⁷⁵ oblidant-se de tu, se anemorà del toro, perquè, sens comparació, tu est molt més salvatge. Dexem açò, que a mi, mesquina, és mester de cuytar, perquè los rems ja rompen a les ones e l'inic vencedor d'exa ensemps a mi y ma terra. No fas res, o, debades oblidat de mos mèrits! Yo-t seguiré per força y, contra ton voler, afferrada a la popa de la tua galera iré sobre les ones.

Y ab la fi de tals raons, ab fúria saltà dintra la mar y aconseguí, nadant, a les galeres, crexent l'amor ses forces y, en la popa de la mal vista galera estava ja ab les mans afferades, quant so pare Niso, qui poch ans era stat per los déus convertit en aucell halieta, corria ab lo bech per picar-li les mans, ab les quals se regia; lo que veent Sil·la, soptada de por, deseparà la popa on estave penjada y, caent, per los déus fon cuberta de plomes y mudada en aucell, qui és nomenat Ciris, prenent tal nom del tallar dels cabells, a on volen alguns que sia alieto en smirla e Ciris cugullada.

¹⁷⁴ Sirt.

¹⁷⁵ Pasifae.

TEXT 8.2 Al·legoria d'Escil·la (f. 200r [f. 285r]).

Acaba lo setèn libre de al·legorias e morals exposicions de Ovidi. Comensa lo vuytè, capítol primer, tractant la al·legoria de Sil·la y de Niso

E descobrint ab tals raons lo fengit de les faules, acabave Bocaci l'orde del setèn libre, quant començant lo vuytè, demaní en tal forma:

—Bé veig com seguint Minos la guerra començada tenint siti sobre la ciutat de Alcítoe, Sil·la, filla de Niso, encesa per la gentil disposició del rey enemich de son pare, donant mort a aquell, li liurà la ciutat y no·m sembla en tan largues raons, dexant per altre loch lo que diu del Minotauro, haja alre fengit sinó los cabells d'or de Niso, fadats per guarda de aquella ciutat, e lo transformar de aquell y de sa filla en aucells. Ab açò declarat, me tendré per content.

BOCACI: —Ni tampoch y à alre que fretur declaració sinó lo que demanes. E nota que per los cabells d'or han entès los fengints lo tresor del rey Niso, ab qui assegurava lo estat de son regne, del qual y de la vida fon privat per sa filla, liurant ab aquell la ciutat al rey Minos. E perquè lançada la cruel per lo rey just, visqué per lo món vagabunda, fon dit que fon en aucell convertida y, segons alguns han volgut, fon feta cugullada, dient lo pare, transformat en esmirla, encara vuy perseguir a la filla.

TEXT 9.1: La Fama, paràgraf 17 de la *Faula de Neptuno i Diana. Metamorfosis* d'Ovidi (XII, v. 39-63), *Transformacions* d'Alegre (f. 100v [f. 98v]).

Capítol segon continuant los fets de Troya, dient com per la Fama fon avisat lo rey Príam de la venguda dels grechs ab una gentil descripció de la casa de la Fama

Enmig del món és un loch entre l'aygua y la terra, en frontera de totes les tres principals parts del món, del qual loch totes les coses se míran per molt que sían luny y totes les veus penétran per forats en lo cor de la terra a les orelles de la Fama, qui en una gran torra enmig de aquest loch té la real cadira. A la qual torra se entre per mil parts, perquè estan en ella gran multitut de portes sens tancar de dia ni de nit y és feta tota de coure resonant, per on raporta y replica totes les veus que hou.

No ha degun repòs dintre aquesta torra ni silenci és observat en ella y no penseu que s'i senten grans crits, mes un suau murmur, qual sentir acustúman los poblats dintre terra de la mar somoguda o tal com solen ésser sentits los trons de luny. La sala habítan

los nobles cortesans, y va y ve lo poble, reportant, a mescla de algunes veritats, gran nombre de falcies; per lo report dels quals umplen los uns les lurs vanes orelles y als altres ho compten, crexent en les lurs boques del fengit la mesura, perquè tostemps lo darrer qui recita ajusta al primer; dintra aquesta torra estan Simpla Creensa e Folla Error, molt preuats de la Fama; Por y Vana Alegria; Sedició y Murmur, duptós de la autoritat del qui les noves compte y, enmig d'ells, la Fama mira lo que-s fa en lo cel, en la mar y en terra, no essent amagada a conaxença sua deguna¹⁷⁶ part del món. Y aquesta, ab despert ull mirant los fets dels grechs, avisà los troyans de la venguda d'ells y, per ço, disponent-se en defensar lur terra, quant l'axèrcit dels grechs volgué desembarcar, Hèctor, acompanyat d'altres molts cavallers, l'axir los contrestava, lançant entre los altres, que aquell dia matà lo rey Protesalau¹⁷⁷ ab encontra de lança. Mesclàs la gran batalla y los grechs obtengueren de exir tots en terra y palsigar los camps dels enemichs, mes encara no conaxían la força del gran Héctor ne los troyans sentían las proesas de Achilles.

TEXT 9.2: Al·legoria de la Fama (f. 223v [f. 207v]- f. 224r [208r]).

Capítol segon, tractant la al·legoria del fengit de la Fama

—Perquè Ovidi, continuant la guerra començada, diu en aquest segon capítol com reportà la Fama als troyans la venguda dels grechs, ornadament descrivint lo loch més propi e la casa de la Fama, ab lo exercici que-s té dintre aquel-[224r]la. Y per què de les coses mundanes la Fama és millor volria d'ella hoir alguna cosa.

BOCACI: —La Fama per los antichs en dos maneres considerada se mostra. La primera és aquella glòria y nom que resta après la mort a l'obrar virtuós, y per çò deya Sèneca: "Nunquam Astigias fertur ad umbras inclita virtus, vivite fortes"¹⁷⁸. Y de aquesta Virgili en lo deè, en persona de Júpiter aconsolant a Hèrcules per la mort de Pal·lanta, diu: "*Stat sua cuique dies; breve et irreparabile tempus Omnibus est vite, sed famam extendere factis hoc virtutis opus*"¹⁷⁹. Y de aquesta Fama ha escrit Tito Livio, loant après la mort los fets dels Scipions, dient: "Vivunt viventque Scipiones Fama rerum gestarum"¹⁸⁰. De aquesta digueren los poetes que com los déus, envejosos de la

¹⁷⁶ deguna] deguda

¹⁷⁷ Protesilau.

¹⁷⁸ *Hercules Oetaeus* (v. 1983-1984).

¹⁷⁹ *Aen* (X, v.466-468).

¹⁸⁰ *Dec* (XXV, 38).

glòria nostra, haguessen en lo món la mort introduïda, la Terra, obviant al voler de aquells, produhí a la Fama, per qui molts millers d'anys après la mort viuen los virtuosos.

» La segona Fama de què los antichs han scrit és aquella remor y aquella veu que corre entre los pobles reportant les noves de molt luny, de la qual dix Virgili, en lo quart: "Fama, malum quo non aliud velocius ullum: mobilitate viget viresque acquirit e undo, parva motu primo, mox sese tollit in auras ingrediturque solo et caput inter nubila condit"¹⁸¹, e poch après continua dient: "Pedibus celerem et pernicibus alis, monstrum orredendum ingens, cui quod sunt corpe plume, tot vigiles oculi sub termirabile dictu, tot lingue, totidemque hora sonant, tot subrigit aures, nocte volat medio celi terreque per umbras stridens, nec dulci declinat lumina sompno; luce cedet custos aut summi culmine tecti turribus aut altis, et magnas territat urbes, tam fictin paruique tenax quam nuncia veri"¹⁸².

» E axí com en aquests vessos descriu Virgili los actes e condicions del murmur de la Fama, Ovidi en lo present capítol nos amostra lo loch a on és la casa de la Fama, la forma de l'edifici de aquella e lo offici dels ministres en ella, com apar a la letra legint. E tot açò sol per dir com per ella foren los troyans avisats de l'exèrcit dels grechs, qui sobre ells venia, recitant en la primera brega com morí per mans de Héctor lo rey Protesalau.

TEXT 10: Al·legoria de les tres Parques, paràgraf 27 de la *Faula de Neptuno i Diana, Transformacions* d'Alegre (f. 266v [f. 238v]).

Part tersa de fat e fortuna e providència divina

Tals raons acabave Bocaci quant, seguint l'orde donat d'ell, en tal manera començà Teodonci:

—Fengiren los antichs que la vida dels hòmens en una philosa, per aquestes germanes que en persona de Cèsar recita lo poeta, era del tot regida, entenent aquella philosa¹⁸³ en tres ordes del temps, passat, present y esdevenidor: Cloto, que vol dir "evocació", té per propi offici lo fil de nostre viure, tirant, metre en lo fus, per qui és

¹⁸¹ *Aen* (IV, v.174-177).

¹⁸² *Aen* (IV, v. 181-187).

¹⁸³ philosa] phi loli

designat tot lo que d'aquell passa; Latesis, qui és "protactió"¹⁸⁴, té per propi offici lo tirar dall qui és lo temps present e, per Àntropos, que vol dir "sense conversió", és entès lo que resta compost en la philosa, lo qual en lo temps venidor, sens conversió o pietat de res, és consumat per mort. Aquests són lo officis d'aquelles tres germanes a qui Tul·li diu Parcas, "quasi neminem parcentes", e foren dites filles de Herebo y de la Nit, entenent per Herebo, com ja t'és estat dit, la profunditat de la pensa divina e per la Nit, la ignorància de l'enteniment nostre, perquè en cert, com millor entendràs del pare Agustí, la providència de Déu, ab just orde causant lo succeir de les coses creades, produeix tals effectes, que criats en lo ventre del nostre ignorar són nomenades "fades" y "fat", que ab diversos respectes un significat tenen, com fat sia entès per l'orde universal de les coses creades, e les fades se diga per special cura en lo nàixer dels hòmens ordenant promulgar la ley de la lur vida.

¹⁸⁴ protactió] protarctio

6. CONCLUSIONS

Amb la finalitat de resoldre les qüestions plantejades a la introducció, hem estructurat l'estudi de la ficció sentimental catalana en tres grans blocs principals: el primer, enfocat a la caracterització del fenomen català com una moda literària que es comença a gestar a l'inici del s. XV en les composicions en vers i que es consolida a la segona meitat de segle amb les obres de Joan Roís de Corella, Francesc Alegre i Francesc Moner, entre d'altres; el segon, a la confecció d'un cens que recull i organitza el corpus i que dóna compte de les edicions i la bibliografia disponibles, així com dels trets recurrents en aquestes obres i, finalment, el tercer, centrat en l'estudi i l'edició dels textos que ho requerien: la *Requesta* i la *Faula de Diana* d'Alegre. La detecció de llacunes importants al cens, que ha determinat la tria d'aquestes dues obres, no ha estat una tasca fàcil, atès que la brevetat dels textos que hi figuren ha comportat que alguns s'haguessin editat com a annex en publicacions sobre altres autors o aspectes de la ficció sentimental; per tant, el fet de disposar d'un cens també afavoreix la localització dels escrits.

La presentació del cens de les obres catalanes de ficció sentimental (capítol 3) demostra que aquest fenomen també es produeix a la literatura catalana durant el s. XV i que, lluny de donar lloc a composicions aïllades o situades exclusivament en l'òrbita de la tradició castellana, té com a resultat una producció variada i rica que no s'explica només per dependència dels textos castellans i que permet establir relacions i detectar influències entre els autors que conreen aquesta moda literària, que abraça, principalment, l'eix hispànic.

A banda de la documentació d'arxiu, els textos literaris són una font més per determinar els contactes entre escriptors. Així, les epístoles entre autors no només són un testimoniatge de l'intercanvi d'idees entre emissor i destinatari, sinó que també aporten informació sobre les autoritats literàries del moment. De la mateixa manera, els textos narratius traeixen els models literaris dels escriptors, a vegades de forma clara: és el cas de les trames de ficció en les quals apareixen personatges vinculats a determinades tradicions literàries, com Petrarca i Boccaccio (tradició italiana), Macías (tradició castellana) i Oliver (tradició catalana, però relacionat, alhora, amb la traducció de la *Belle dame sans merci*); altres cops, la intertextualitat és fruit de la imitació i l'emulació literàries, com mostra la línia de continuïtat que s'estableix entre la *Tragèdia de Caldesa* de Corella i les seues proses mitològiques i la *Faula de Diana* de Francesc

Alegre, transmeses a través d'un mateix manuscrit. En tot cas, disposar d'un marc de referència afavoreix l'anàlisi conjunta d'unes obres que, amb poques variacions, fan ús dels mateixos recursos i materials de procedència diversa que convergeixen en la ficció sentimental, i que, alhora, també s'influeixen les unes a les altres tot transcendint les fronteres genèriques i lingüístiques.

De fet, inicialment, vam partir d'una visió restringida de la ficció sentimental que només donava compte de les obres en prosa, atès que així s'havia fet tradicionalment en els estudis sobre tema. Però el cert és que no és operatiu traçar una línia divisòria entre les proses i les composicions en vers que no existia en la ment dels escriptors medievals, com explica Blay Manzanera (1992). Whinnom (1973) ja havia advertit que tenir en compte els poemes de Diego de San Pedro, a més de les dues grans obres en prosa que va escriure (*Arnalte y Lucenda* i *Cárcel de amor*), enriqueix l'estudi de la ficció sentimental, però tot i així, no s'havia fet. De la mateixa manera que l'autor castellà, Francesc Carrós Pardo de la Casta i Francesc Moner tenen composicions en vers i en prosa amb un tractament de l'amor idèntic, que en alguns casos, com en la *Regoneixença* (en prosa i en català) i el *Consuelo de amor* (en vers i en castellà) de Carrós es poden considerar dues elaboracions del mateix argument.

Així, el nucli més representatiu de la ficció sentimental catalana està constituït tant per obres en vers com en prosa: el *Fronchino e Brisona*, la *Glòria d'amor* de Bernat Hug de Rocabertí, les proses mitològiques i la *Tragèdia de Caldesa* de Corella, *Lo despropriament* de Romeu Llull, la *Regoneixença* i el *Consuelo de amor* de Francesc Carrós Pardo de la Casta, la *Faula de Diana* i el *Somni* de Francesc Alegre i el *Bendir de dones*, *La noche* i *L'ànima d'Oliver* de Francesc Moner. Val a dir que el fragment inicial de la *Glòria d'amor* va ser copiat al final de les *Lamentacions* de Corella, com si en fos la continuació, en dos manuscrits, un dels quals és el *Jardinet d'orats* (Bassegoda 2011: 159); fet que confirma les connexions estretes que hi ha entre aquestes obres, en aquesta ocasió, entre un poema i un text en prosa.

I encara caldria destacar que dues d'aquestes obres estan escrites en llengua castellana per autors catalans que tenen una producció bilingüe, de manera que s'ha optat per incloure-les totes al cens. En primer lloc, perquè així es dona compte de la realitat sociolingüística de la segona meitat del s. XV; en segon lloc, per no dividir el corpus d'un mateix autor —com s'havia fet en l'edició de l'obra catalana de Moner (Cocozzella 1970); mentre que, més recentment, Rodríguez Risquete (2011), també a la col·lecció «Els Nostres Clàssics», edita tant els textos catalans com castellans de

Torroella— i facilitar-ne una visió íntegra i, en darrer lloc, perquè la crítica castellana no ha tingut en compte aquestes obres en l'estudi de la ficció sentimental. En canvi, la *Triste deleitación*, una obra de procedència catalana d'autor anònim, forma part del corpus castellà.

Com s'ha mostrat a l'apartat 2.6, l'única diferència rellevant entre la ficció sentimental catalana i la castellana rau en l'extensió dels textos i el desenvolupament novel·lístic, marcat per la poca presència dels fets de cavalleries a la tradició pròpia. Això no obstant, tenir en compte les composicions catalanes augmenta la casuística disponible per estudiar aspectes concrets de la ficció sentimental com l'ús de certes tècniques narratives que han despertat l'interès de la crítica castellana; per exemple, el funcionament de la història dins de la història en la ficció sentimental (*Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, però també la *Faula de Diana* d'Alegre, el *Parlament en casa de Berenguer Mercader* i les *Lamentacions* de Corella), la utilització d'un narrador-testimoni per relatar el patiment amorós aliè (*Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, així com la *Faula de Diana*) o l'ús de l'intercanvi epistolar per al desenvolupament de la trama (*Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura i *Les estil·lades i amoroses lletres*).

De la mateixa manera, la importància d'un text breu i probablement inacabat com la *Requesta* d'Alegre adquireix rellevància pel fet de posar-la en relació amb una sèrie d'obres coetànies que hi comparteixen recursos i materials. Així, la *Requesta* conté les figures retòriques pròpies dels debats introspectius sobre la passió que s'escriuen en aquell moment (*Lo despropriament* de Romeu Lull, la *Regoneixença* de Francesc Carrós Pardo de la Casta, la *Triste deleitación*...) i remet a la mateixa teorització de l'amor que les cartes de Pere Torroella, per citar un autor que és considerat un mestre en el tractament d'aquest tema per part dels seus contemporanis catalans i castellans i que, alhora, està lligat a la transmissió del llegat marquià.

El text de la *Requesta*, que no havia estat editat fins ara, plantejava un problema de lectura que s'ha resolt mitjançant l'esmena *ope ingenii*. Malgrat que el títol de l'obra anuncia una disputa entre Raó i Voluntat, allà on s'introdueix la intervenció de la primera entitat al·legòrica el text està redactat en primera persona, de manera que sembla que s'atribueixi el que diu a la veu del narrador que ha presentat el debat, identificat clarament amb l'enamorat. És més, el final del torn de paraula està marcat per l'expressió següent: «Acabant ell tals rehons», amb el pronom personal fort masculí, que no concorda amb el gènere de Raó. A continuació, respon Voluntat i es clou el fragment

de text copiat al *Jardinet d'orats*. A l'edició filològica que reportem s'ha resolt el problema, segurament provocat per una mala lectura de l'inici del parlament de Raó, que deia així: «apersabint sens la reho [...] de tal manera rehonar li comensi», on segurament hauria de reportar: «apersabint-se'n la Rehó [...] de tal manera rehonar-li comensà», tal com s'ha editat a les pàgines anteriors (vegeu 5.1); altrament, el text no fa sentit.

D'una banda, com s'ha apuntat més amunt, la constatació de les mancances crítiques que el cens posava de manifest ha estat decisiva a l'hora de dur a terme l'edició filològica i l'estudi de la *Requesta* i de la *Faula de Diana* de Francesc Alegre. De totes maneres, l'anotació d'aquestes composicions en particular no descuida l'anàlisi de conjunt del corpus ni la intertextualitat que s'estableix entre les obres que el constitueixen. Així, la traducció catalana de les *Metamorfosis* d'Ovidi per part de Francesc Alegre és una peça clau per entendre l'elaboració de la trama de la *Faula de Diana* i mostra la tendència de la literatura medieval a la imitació i l'emulació a partir de textos preexistents des de Bernat Metge fins a la *Faula de Diana* de Francesc Alegre, sense oblidar el *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell.

De l'altra, l'anàlisi dels trets comuns de les obres que formen part del cens ha fet possible delimitar el panorama de la ficció sentimental catalana, exposat àmpliament al capítol 2.

A tall de síntesi, aquesta tesi constitueix una aportació significativa al voltant de tres eixos. Dóna a conèixer la ficció sentimental catalana amb un cens ampli que permet avaluar tant la composició com l'abast del fenomen i posa de relleu les mancances de la crítica pel que fa al tractament del corpus. De la mateixa manera, contribueix a l'estudi dels autors de la segona meitat del s. XV (Carrós, Romeu Lull, Alegre, Moner), la producció en prosa dels quals ha estat sovint menystinguda per la crítica, a excepció de Corella. Recentment s'han publicat investigacions fonamentals per entendre la producció literària catalana d'aquesta època en relació amb les circumstàncies històriques i polítiques i les connexions entre literats coetanis (Cabré 1997a; Torró 2001, 2002, 2005 i 2009; Marfany 2007 i 2008; Rodríguez Risquete 2011 i Bassegoda 2011) que han permès reconstruir el context literari i cultural de mitjan s. XV a partir de documentació d'arxiu fins aleshores desconeguda.

Aquesta tesi s'ha beneficiat de les dades noves que han sortit a la llum per fer èmfasi, en aquest cas, no només en les composicions poètiques dels literats, que sovint han estat més ben valorades, sinó també en els seus escrits en prosa. Les proses d'aquests autors reflecteixen el gust literari del moment i revelen les expectatives dels

lectors d'aquestes obres, les inquietuds i les pràctiques de determinats estaments i les relacions entre autors; de manera que, un cop més, permeten parlar d'un àmbit de producció hispànic bilingüe amb un vincle estret amb la literatura provinent d'Itàlia que s'articula al voltant de la cort, com defensen els crítics esmentats i d'un intercanvi evident entre els escriptors de ficció sentimental catalana. Al mateix temps, es posa a l'abast dels especialistes uns textos que fins ara havien tingut una circulació limitada o fins i tot inexistent.

En suma, la ficció sentimental mereix un capítol a la història de la literatura catalana que doni compte dels materials i de l'imaginari literari de la segona meitat del s. XV, que es troba tant als textos en prosa com a les composicions en vers, influïts per diverses tradicions literàries (italiana, castellana, francesa i occitana). Em consta que així serà quan es publiqui el tercer volum de la nova *Literatura catalana medieval*, dirigit per Lola Badia, dins de la *Història de la literatura catalana*, coordinada per Àlex Broch i coeditada per Enciclopèdia Catalana S. A., la Fundació Carulla i l'Ajuntament de Barcelona.

CONCLUSIONS

In order to answer the questions highlighted in the introduction, I have structured my study of Catalan sentimental romance into three main areas. The first one described its development as a literary trend which started at the beginning of the fifteenth century as a poetic form and later spread during the second half of the century through works in prose. It is at this point, in the second half of the fifteenth century, that, among others, the works of Joan Roís de Corella, Francesc Alegre and Francesc Moner were written. The second area dealt with the creation of a census that listed and organised Catalan sentimental works; moreover, it also gave information about editions and bibliography, as well as detailing the common features of those texts. Finally, the third area has provided a study and edition of the works that required it the most: *Requesta* ('Love Request') and *Faula de Diana* ('Diana's Fable') by Alegre. These two texts in particular were chosen because the census I created showed important gaps regarding the critical response to these pieces. Verifying which works had previously been published was a complicated task as the shortness of the texts in this corpus means they were often published as appendices to papers about works written by other authors. The creation of

a census was, therefore, extremely necessary to allow scholars to locate and access these works easily.

The chapter on the census of Catalan sentimental romances proves that this literary form was influential in Catalan literature during the fifteenth century more widely. Furthermore, it outlines that the results of this trend were not a few isolated works depending only and exclusively on the Castilian tradition. On the contrary, there is a richer and wider production in Catalan sentimental romance than may first be expected and that cannot be explained simply by its relation with Castilian texts.

In addition to this, thanks to the census connections between the Hispanic authors (Castilians and Catalans, mainly) who shared a taste for sentimental romances can also be tracked. Besides historical documentation, literary texts such as letters are a complementary source to observe links between writers. Thus, their letters are not merely evidence of an exchange of ideas between two authors or more; they also provide information about the reputation of other authors and works and the way in which these were read. In the same way, narrative fiction reflects writers' literary models and sources of influence. Sometimes a text shows this quite explicitly, as is the case of narratives that imply the use of authors from certain literary traditions transformed into characters of the fiction, like Petrarch and Boccaccio themselves (Italian), Macías (Castilian) and even the love martyr Oliver (Catalan, but, at the same time, related to the *Belle dame sans merci* translation); on other occasions, intertextuality is the fruit of literary imitation and emulation, as can be seen, for instance, in *Faula de Diana* by Francesc Alegre, which is clearly influenced by Corella's mythological fables and by his *Tragèdia de Caldesa* ('Caldesa's Tragedy'), which were transmitted in the same manuscript. Taking the census as a frame of reference therefore enables a comprehensive study of Catalan sentimental works, which frequently use the same resources and materials taken from different traditions, and that are nevertheless closely interconnected regardless of the genre they belong to and the language they are written in.

In fact, scholarship has until now had a restricted view of sentimental romances and traditionally had just taken into account only works in prose. However, the truth is that it is difficult to justify a distinction between texts in prose and those in verse; to do so is anachronistic because such a division did not exist in the mind of medieval authors, as Blay Manzanera (1992) explains. Keith Whinnom (1973) has also suggested that it would be convenient to analyse Diego de San Pedro's *Arnalte y Lucenda* and

Càrcel de amor ('Prison of Love') together with his poems, although it has not yet been done. Similarly, Francesc Carrós Pardo de la Casta and Francesc Moner have works in verse that give the same treatment to love than their works in prose and which merited examination alongside their prose works if greater understanding was to be gained. For example, the Catalan work in prose *Regoneixença o Moral consideració* ('Contrition or Moral Meditation') and the Castilian poem *Consuelo de amor* ('Remedy for Lovers'), both written by Carrós, can be considered two versions of the same story.

In fact, the core of the corpus of Catalan sentimental romance is formed by texts in both verse and prose, that is to say: *Fronchino e Brisona*, Bernat Hug de Rocabertí's *Glòria d'amor* ('Glory of Love'), Corella's mythological fables and *Tragèdia de Caldesa, Lo despropriament* ('The Lover's Abdication') by Romeu Llull, *Regoneixença* and *Consuelo de amor* by Francesc Carrós Pardo de la Casta, Francesc Alegre's *Faula de Diana* and *Somni* ('Dream') and *Bendir de dones* ('Praise of Women'), *La noche* ('The Night') and *L'ànima d'Oliver* ('Oliver's Soul') by Francesc Moner. It should be noted that the *Glòria d'amor*'s initial passage, which is written in prose, was copied in two manuscripts at the end of Corella's *Lamentacions* ('Lamentations') as if it was its final part (Bassegoda 2011: 159). One of those manuscripts was *Jardinet d'orats*. This confirms that there are close connections between these works, in this case between a poem and a text in prose.

Moreover, it can be added that two of the works that have been mentioned as representative texts within the corpus were written in Castilian by Catalan authors whose literary output was bilingual; consequently, I have decided to include all their sentimental romances in the census, regardless of language. There are three main reasons for doing so. Firstly, it reflects the sociolinguistic situation in the second half of the fifteenth century. Secondly, in contrast to the methodology of previous publications, I do not believe that it is necessary to divide an author's corpus. Coccozzella (1970) is an example of how the Catalan works of a writer such as Francesc Moner have been printed apart from his Castilian ones, which does not benefit our understanding of the texts as a whole; in contrast, more recently, Rodríguez Risquete (2011) has published the Catalan and Castilian works of Pere Torroella together. Critics have not previously considered the Castilian works written by bilingual authors in their studies about Castilian sentimental romance, whereas *Triste deleitaci3n* is included in the Castilian corpus.

As it has been explained in chapter 2 (section 2.6), the only relevant difference between Catalan and Castilian sentimental romances lies in the length of the texts and the development of the narrative action, a difference almost certainly brought about by the almost inexistent chivalry adventures in the Catalan tradition. However, Catalan texts should be taken into account in order to study concrete aspects of the narrative techniques used in sentimental romances that have caught the attention of Castilian critics, for example, the way the 'story within a story' element works in texts such as *Siervo libre de amor* ('Free Servant of Love') by Juan Rodríguez del Padrón and the Catalan works *Faula de Diana* by Alegre, *Parlament en casa de Berenguer Mercader* ('Dialogue at Berenguer Mercader's home') and *Lamentacions* by Corella; the use of a narrator who witnesses the lover's suffering (*Càrcel de amor* by Diego de San Pedro, as well as *Faula de Diana*); or the epistolary exchange as a way of constructing the plot, in a manner similar to how it would be done in a novel, as in *Proceso de cartas de amores* ('Love Letters Exchange') by Juan de Segura and *Les estil·lades i amoroses lletres* ('Learned and Sweet Letters'). Analysing these particular issues also in Catalan sentimental romances would definitively increase the variety of cases available to scholars.

In the same way, the value of a short and probably unfinished work like *Requesta* by Alegre gains importance when it is compared with a series of coetaneous texts that use the same resources; such comparison brings to the fore the discourse on love that lies behind those compositions. *Requesta* contains rhetorical elements that were typical of introspective debates about passion at that time (see, for example, *Lo despropriament* by Romeu Llull, *la Regoneixença* by Francesc Carrós Pardo de la Casta or *la Triste deleitaci3n...*) and refers to the same theories about love as Pere Torroella's letters, to mention one writer who was considered by his Catalan and Castilian contemporaries to be an authority in such matters. He is essential for an understanding of the transmission of Ausiàs March's legacy too.

Requesta, which had not been published before, brings up an issue: a reading of the text as it was copied in *Jardinet d'orats* ('Lunatics' Garden', literally) suggests a misreading on the part of the copist that has been resolved in my edition by means of *emendatio ope ingenii*. Although the work's title announces a discussion between Reason and Will, the sentence that introduces Reason's discourse is written in the first person as if it was the narrator who was going to talk leading the reader to associate the first person narrator with the lover. Furthermore, at the end of this passage we find the

following expression: 'Acabant ell tals rehons' ('When **he** was finishing these arguments'), where the pronoun refers to a third, masculine gendered person; in contrast, in Catalan allegorical texts Reason is gendered as a female. Right after that, Will replies to Reason and this is how the text transcribed in this manuscript ends. In my edition the problem has been resolved. It is likely that the mistake was caused by a misunderstanding of the beginning of the above-mentioned passage, which reads: 'apersabint **sens** la reho [...] de tal manera rehonar li comensi' ('When I realised I could not count on Reason / When I realised I was left **without** Reason [...] I started the following argument') instead of 'apersabint-**se'n** la Reho [...] de tal manera rehonar-li comensà' ('When Reason realised it, [...] she started the following argument'), which would make more sense. This is the solution suggested in our edition (see 5.1).

As has been pointed out, taking into account the critical gaps revealed by the census were instrumental in our decision to edit and study Francesc Alegre's *Requesta* and *Faula de Diana*. In spite of the fact that I focused on those works in chapters 4 and 5, I have not overlooked the analysis of the corpus as a whole and the intertextuality between these works and other sentimental romances has also been addressed. Furthermore, Alegre's Catalan translation of *Metamorphoses* by Ovid is not only key to appreciating the construction of the plot in *Faula de Diana*, it confirms that imitating and emulating previous texts is the usual strategy employed when writing new literature in the Middle Ages, as is illustrated by Bernat Metge, *Curial e Güelfa*, Joanot Martorell's *Tirant lo Blanc* and Francesc Alegre's *Faula de Diana*.

Defining Catalan sentimental romances (as I did in chapter 2) was possible only because the census proved that certain features appeared repeatedly in those works, thereby helping to delimit the boundaries and components of the corpus (chronology, texts, materials, genres, transmission and reception).

To sum up, this thesis makes an original and relevant contribution for the following reasons. It represents the first time that an in-depth analysis of Catalan sentimental romances has been undertaken and a complete census of the texts influenced by this literary tradition made available. Furthermore, it studies authors from the second half of the fifteenth century (Carrós, Romeu Lull, Alegre, Moner), whose works in prose, apart from Corella's texts, have often been neglected by critics. Information about the historical and political context of this period has recently been published and scholars are now aware of several relationships between these coetaneous writers. These new studies (Cabré 1997a; Torró 2001, 2002, 2005 and 2009; Marfany

2007 and 2008; Rodríguez Risquete 2011 and Bassegoda) enable us to reconstruct the literary and cultural circumstances of the mid-15th century thanks to their discovery of previously unknown data in different archives.

This project has profited from the new information brought to light in the work of these scholars in order to stress the importance of the authors' sentimental works in prose, which, unlike their poems, have been undervalued. These sentimental works also reflect the literary taste of a social group related to the court and disclose readers' expectations, cultural practices linked of the courtly environment and connections between authors and texts. As a result, we can talk about a Hispanic focus in sentimental romance, whether written in Castilian, Catalan or Portuguese, closely related to Italian literature, whose authors were generally part of the court or had connections with it, as the abovementioned scholars argue. It is also clear that there was significant exchange among Catalan writers from this period. In the same way, this project has made available some texts that until now have had a limited or even nonexistent circulation.

In conclusion, sentimental romances deserve a greater emphasis in the history of Catalan literature that explains the communal elements uniting the works which were part of this trend in the second half of the fifteenth century, such as the imagery about love. To this end, it is good news that, finally, Catalan sentimental romances will be discussed in the third volume of *Literatura catalana medieval* ('Catalan Medieval Literature'), directed by Lola Badia, in the new *Història de la literatura catalana* ('History of Catalan Literature'), coordinated by Àlex Broch and published by Enciclopèdia Catalana S.A., Fundació Carulla and Ajuntament de Barcelona.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1 MANUSCRITS I EDICIONS DE REFERÈNCIA

- Aen* = Publi Virgili Maró, *Eneida*, Miquel Dolç (ed.), Fundació Bernat Metge, Barcelona, 4 volums, 1973-1978.
- Amorosa visione* = Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, Vittore Branca (ed.), G. C. Sansoni, Florència.
- Arcipreste de Talavera* = Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, González Muela (ed.), Castalia, València, 1970.
- B* = *París e Viana*, Diego de Gumiel, Barcelona, ca. 1497, incunable de la Biblioteca de Catalunya, 10-V-38 i digitalització de la *Memòria Digital de Catalunya*: <<http://mdc.cbuc.cat/index.html>>, consultada repetidament durant els anys 2008-2013.
- Bíblia = *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*, Michael Tweedale, Londres, 2005. En línia: <<http://vulsearch.sourceforge.net/html>>. Data de consulta: 10 de juny de 2008.
- Canzoniere* = Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, Giancarlo Contini (ed.), Einaudi, Torí, 1964.
- Curial e Güelfa* = vegeu Badia i Torró 2011.
- De amore* = vegeu Pagès 1930.
- Dec* = Tit Livi, *Ad urbe condita*, Robertus Maxwell Ogilvie, Carol Flamstead Walters i Robert Seymour Conway (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1974-1999, 6 volums.
- De bello gallico* = Juli Cèsar, *Guerra de les Gàl·lies*, Joaquim Icart (trad.), Fundació Bernat Metge, Barcelona, 8 volums, 1974-1976.
- De natura deorum* = Marc Tul·li Ciceró, *La naturalesa dels déus*, Juan Manuel del Pozo (trad.), volum II, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 2003.
- Despropiament d'amor* = vegeu Torró 1996.
- El cavaller del lleó* = Chrétien de Troyes, *El cavaller del lleó*, Meritxell Simó (trad.), Quaderns Crema, Barcelona, 2001.
- Farsàlia* = Marc Anneu Lucà, *Bellum civile*, C. E. Haskins (ed.), Georg Olms, Hildesheim, 1971.

Fiammetta = Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, Carlo Delcorno (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, volum V, Vittore Branca (dir.), Mondadori, Milà, 1994.

Filocolo = vegeu Quaglio 1967.

G = *Història de París e Viana*, Diego de Gumiel, Girona, 1495, incunable de la Biblioteca Reial de Copenhagen, Inc. Haun., 3044, facsímil de Cátedra 1986 i digitalització oferta pel servei de préstec de la biblioteca.

Genealogia deorum = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, Vittorio Zaccaria (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, volum VII-VIII, Vittore Branca (dir.), Mondadori, Milà, 1998.

Glòria d'amor = vegeu Heaton 1916.

Hercules Oetaeus = *Annaei Senecae Tragoediae*, Otto Zwierlein (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1986.

Heroides = Publi Ovidi Nasó, *Heroides*, Adela M^a Trepà i Anna M^a de Saavedra (trad.), Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1927.

Jardinet de Orats = *Jardinet de Orats*, Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 151 i digitalització de la Xarxa Lluís Vives (<<http://www.lluivives.com/servlet/SirveObras/jlv/01159529764588406340035/index.htm>>), consultada repetidament durant els anys 2010-2013.

Le roman de la Rose = vegeu Lecoy 1970.

Ausiàs March = vegeu Gómez i Josep Pujol 2008.

Met = Publi Ovidi Nasó, *Les metamorfosis*, Adela Maria Trepà i Anna Maria de Saavedra (trad.), Fundació Bernat Metge, Barcelona, 3 volums, 1929-1932.

Phy = Aristòtil, *Física*, Guillermo R. de Echandía (ed.), Gredos, Madrid, 1995.

Speculum doctrinale = Vicenç de Beauvais, *Speculum quadruplex sive maius: Naturale, Doctrinale, Morale, Historiale*, Baltazar Belier, Douais, 4 volums, 1624.

Teseida = Giovanni Boccaccio, *Filostrato. Teseida. Comedia delle ninfe fiorentine*, A. Limentani (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, volum II, Vittore Branca (dir.), Mondadori, Milà, 1990.

Tirant lo Blanc = vegeu Hauf 2004.

Tragèdia de Lançalot = vegeu Riquer 1984.

Transformacions = Publi Ovidi Nasó, *Transformacions*, Francesc Alegre (trad.). Pere Miquel, Barcelona, 24-IV-1494 (Manid 1776), incunable de la Biblioteca de

Catalunya, 11-VII-16 i digitalització de la *Memòria Digital de Catalunya*:
<<http://mdc.cbuc.cat/index.html>>, consultada repetidament durant 2011-2013.

Triomfs = vegeu Bezzola 1957.

Tusculanae disputationes = Marc Tul·li Ciceró, *Tusculanes*, Eduard Valentí (trad.),
Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1948-1950.

7.2 ESTUDIS ESMENTATS

Aguiló, 1904 = *Historia de las amors e vida del cavaller Paris e de Viana filla del dal·fi de França. Biblioteca d'obretes singulars del bon temps de nostra lengua materna estampades en letra lemosina*, Àngel Aguiló (ed.), A. Verdaguer, Barcelona.

Aguiló, 1873-1905 = Joanot Martorell, *Libre del valeros e strenu caualler Tirant lo Blanch, scrites les tres parts per lo magnific e virtuos caualler Mossen Johanot Martorell e la mort sua acabada la quarta, a pregaries de la senyora Dona Isabel de Loriç, per Mosen Marti Joan de Galba*, Marià Aguiló (ed.), Celestí Verdaguer i Fidel Giró, Barcelona, 4 volums.

Akermann, 2004 = Gerhard Akermann, «Orfeo a la literatura catalana», '*Vestigia fabularum*'. *La mitologia antiga a les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna*, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 49-61.

Alberni, 2003 = Anna Alberni, *El Cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8): estructura i contingut*, Universitat de Barcelona, Barcelona. Tesi doctoral. En línia: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/1679>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.

Alcina, 1998 = Juan F. Alcina, «El poeta como Dios: la poética de Landino en España (de Francesc Alegre a Alfonso de Carvallo)», *Salina*, 12, p. 40-49.

Alcina, 2009 = Juan F. Alcina, «Notas sobre las *Metamorfosis* de Ovidio (Corona de Aragón)», *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, 10, p. 7-15.

Alemaný, 2000 = Rafael Alemany, «Tres reescrituras del mito de Orfeo en las letras catalanas medievales: Bernat Metge, Joan Roís de Corella y Francesc Alegre», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de literatura medieval*, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, p. 117-127.

Alemaný, 2008 = Rafael Alemany, «Els amors dels parents de Tirant amb les parentes de Carmesina», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 11, p. 5-18.

- Alonso, 1951 = Dámaso Alonso, «*Tirant lo Blanc*, novela moderna», *Revista Valenciana de Filología*, 1, p. 179-215.
- Amador de los Ríos, 1969 = José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, ed. facsímil, volum VII, Gredos, Madrid.
- Annicchiarico, 1978-1979 = Annamaria Annicchiarico, «Per il testo della *Fiammetta catalana*», *Studi Mediolatini e Volgari*, 26, p. 5-50.
- Annicchiarico, 1983-1987 = Annamaria Annicchiarico, *La Fiammetta catalana: edizione critica, con introduzione, note e glossario*, Japadre, L'Aquila, 2 volums.
- Annachiarico, 1990 = *Fronchino e Brisona*, Annamaria Annicchiarico (ed.), Adriatica Editrice, Bari.
- Annicchiarico, 1991-1992 = Annamaria Annicchiarico, «Perché *tragedia*? Il gioco delle ambiguità nella *Tragèdia de Caldesa* di Joan Roís de Corella», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 43, p. 59-79.
- Annicchiarico, 1996 = Annamaria Annicchiarico, *Varianti corelliane e «plagi» del Tirant: «Achille e Polissena»*, Rubettino, Fasano di Brindisi.
- Annicchiarico, 1998 = Annamaria Annicchiarico, «“Voglia di pathos” e un'altra *connexió*: *Fiammetta* e *Corella* nel *Tirant lo Blanch*», *Caplletra*, 24, p. 25-44.
- Annicchiarico, 1999 = Annamaria Annicchiarico, «Presenza e presenza-assenza di madonna *Fiammetta* e *Corella* nel *Tirant lo Blanc*», *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Marfil, Alcoi, p. 55-69.
- Annicchiarico, 2003 = Annamaria Annicchiarico, «*Narracions en vers*» catalane medievali. *Appunti e materiali per una guida bibliografica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Annicchiarico, 2004 = Annamaria Annicchiarico, «L'edizione critica delle *Faules* mitologiche di Joan Roís de Corella: bilanci, sondaggi, proposte», *La Parola del Testo. Semestrare di Filologia e Letteratura Europea dalle Origini al Rinascimento*, 8, p. 443-466.
- Annicchiarico, en premsa = Annamaria Annicchiarico, ressenya de Cocozzella (2012), *Llengua & Literatura*.
- Aramon, 1930-1933 = *Curial e Güelfa*, Ramon Aramon (ed.), Barcino, Barcelona, «ENC A-30», 3 volums.
- Archer, 1989-1990 = Robert Archer, «Ausiàs March i els mercaders», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 42, p. 209-219.

- Archer, 2001 = Robert Archer, «Tus falsas opiniones e mis verdaderas razones. Pere Torroella and the Woman Haters», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78.5, p. 551-566.
- Archer, 2004 = Pere Torroella, *Obra completa*, Robert Archer (ed.), Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Archer, 2006 = Robert Archer, «Mujeres enamoradas: un epistolario de Pere Torroella y Pedro d'Urrea», *Hispanic Research Journal*, 7.4, p. 291-305.
- Archer, 2011 = Robert Archer, *La cuestión odiosa. La mujer en la literatura hispánica tardomedieval*, Institució Alfons el Magnànim i Diputació de València, València.
- Armanguè, 1989 = Joan Armanguè, «El *Triomf del Temps* de Petrarca: la traducció catalana dels comentaris d'Ilicino (s. XV)», *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, nuova sèrie 13, p. 125-191.
- Arnau, Rico i Gustà, 1980 = Joan Roís de Corella, *Tragèdia de Caldesa i altres proses*, Carme Arnau, Francisco Rico i Marina Gustà (ed.), Edicions 62, Barcelona, «MOLC 50».
- Asperti, 2001 = *Salut d'amor*, Stefano Asperti (ed.), *Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Catalana*, <<http://www.riale.unina.it/0.38.htm>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Aubrun, 1951 = Charles V. Aubrun, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle). Édition précédée d'un étude historique*, Féret, Bordeus.
- Auferil, 1987 = Francesc Ferrer, *Lo conhort*, Jaume Auferil (ed.), Stelle dell'Orsa, Bellaterra.
- Auferil, 1989 = Jaume Auferil, Francesc Ferrer, *Obra Completa*, Barcino, Barcelona, «ENC A-128».
- Auferil, 2007 = Antoni Vallmanya, *Poesies*, Jaume Auferil (ed.), Fundació Noguera, Barcelona.
- Aybar, 1994 = María Fernanda Aybar, *La ficción sentimental del siglo XVI*, Universitat Complutense de Madrid, Madrid. Tesi doctoral. En línia: <<http://eprints.ucm.es/3350/1/H3021001.pdf>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Aylward, 1985 = Edward T. Aylward, *Martorell's "Tirant lo Blanc". A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

- Babbi, 1985 = Anna Maria Babbi, «Appunti sulla tradizione italiana del romanzo cavalleresco “Paris e Vienna”», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 10, p. 187-208.
- Babbi, 1986 = Anna Maria Babbi, «Immagine alla fortuna del *París e Vienna*», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 11, p. 393-397.
- Babbi, 1988 = Anna Maria Babbi, «Ancora sul *París e Vienna*: le traduzioni italiane», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 13, p. 5-13.
- Babbi, 1991a = Anna Maria Babbi, *Paris et Vienne. Romanzo cavalleresco (Parigi B. N. ms. fr. 20044)*, Franco Angeli, Milà.
- Babbi, 1991b = Anna Maria Babbi, *Paris e Vienne. Romanzo cavalleresco*, Marsilio, Venècia.
- Babbi, 2011 = Anna Maria Babbi, «L'innamoramento nella narrativa cavalleresca del Quattrocento», *La novel·la de Joanot Martorell i l'Europa del s. XV*, volum II, Institució Alfons el Magnànim, València, p. 319-332.
- Bach i Rita, 1930 = Pedro Bach i Rita, *The Works of Pere Torroella: A Catalan Writer of the Fifteenth Century*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nova York.
- Badia, 1986 = Lola Badia, «Per la presència d'Ovidi a l'Edat Mitjana catalana amb notes sobre les traduccions de les *Heroides* i de les *Metamorfosis* al vulgar», *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, volum I, Quaderns Crema, Barcelona, p. 79-109.
- Badia, 1987a = Lola Badia, «La segona visió mitològica de Curial: Notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV *Curial e Güelfa*», *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, volum VI, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes 14», p. 265-292.
- Badia, 1987b = Lola Badia, «De la reverenda letradura en el *Curial e Güelfa*», *Caplletra*, 2, p. 5-18.
- Badia, 1988 = Lola Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Badia, 1989a = Lola Badia, «Materiales para la interpretación de la obra de Joan Roís de Corella», *Revista de Filología Románica*, 6, p. 97-109.
- Badia, 1989b = Lola Badia, «Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, volum I, Universitat de Barcelona, Barcelona, p. 75-93.

- Badia, 1991 = Lola Badia, «Traduccions al català dels segles XIV-XV i innovació cultural i literària», *Estudi General*, 11, p. 31-50.
- Badia, 1991-1992 = Lola Badia, «Bernat Metge i els "auctores": del material de construcció al producte elaborat», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 43, p. 25-40.
- Badia, 1993 = Lola Badia, «*Aucis amors*. Teoria i pràctica del desengany d'amor segons Joan Roís de Corella», *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1991)*, volum III, Cosmos, Lisboa, p. 275-282.
- Badia, 1997 = Lola Badia, «Fa che tu scrive: variaciones profanas sobre un motivo sagrado, de Ramon Llull a Bernat Metge», *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Tamesis, Londres, p. 3-20.
- Badia, 2003 = Lola Badia, *Tres contes meravellosos del segle XIV*, Quaderns Crema, Barcelona, p. 91-112.
- Badia, 2005 = Lola Badia, «Ride opportunamente l'uomo moderno? Come definire la comicià ne *Lo somni* di Bernat Metge (1399)», *Il riso. Atti delle I Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 2002)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, p. 341-366.
- Badia, 2010 = Lola Badia, «"Volent viure a vostra consolació e plaer": Metge, Corella and other 14th and 15th century masters of Catalan prose», *Catalan Historical Review*, 3, p. 55-68.
- Badia, 2013 = *Literatura medieval*, Lola Badia (coord.), *Història de la literatura catalana*, volums I i III (en premsa), Àlex Broch (dir.), Enciclopèdia Catalana, Barcino i Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- Badia, en premsa = Lola Badia, ressenya de Coccozzella (2012), *Anuario de Estudios Medievales*.
- Badia i Torrò, 2010 = Lola Badia i Jaume Torrò, «Curial entre Tristán y Orlando», *Estudios sobre la Edad Media y la temprana Modernidad*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, San Millán de la Cogolla, p. 43-60.
- Badia i Torrò, 2011 = *Curial e Güelfa*, Lola Badia i Jaume Torrò (ed.), Quaderns Crema, Barcelona.
- Balzo, 1893 = Carlo del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, Forzani, Roma, volum IV, p. 5-62

- Bandini i Baroncelli, 1984 = Bruno Valerio Bandini i Dedi Baroncelli, «*Fallit imago*». *Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, Longo Editore, Ravenna.
- Baselga, 1896 = Mariano Baselga, *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, Gasca, Saragossa, p. 206.
- Bassegoda, 2005 = Enric Bassegoda, «Els poetes de l'Orde de l'Hospital», *X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Universitat d'Alacant i Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, volum III, p. 365-374.
- Bassegoda, 2011 = Enric Bassegoda, *Vida i obra de Fra Bernat Hug de Rocabertí*, Universitat de Girona, Girona. Tesi doctoral. En línia: <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/77758/tebp.pdf?sequence=2>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Bastardas, 1993 = Joan Bastardas, «Fembra i dona en *Lo Somni* de Bernat Metge», *Revista de l'Alguer. Anuari acadèmic de cultura catalana*, 4, p. 11-20.
- Beltran, 1983 = Rafael Beltran, *Tirant lo Blanc: evolució i revolta en la narració de cavalleries*, Institució Alfons el Magnànim, València.
- Beltran, 1988 = Rafael Beltran, «Paralelismos en los enamoramientos de Tirant lo Blanc y Calisto: los primeros síntomas del "mal de amor"», *Celestinesca*, 12.2, p. 33-53.
- Beltran, 2006 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, Rafael Beltran (ed.), Editorial Síntesis, Madrid.
- Beltran, 2000 = Vicenç Beltran, «Tipologia i gènesi dels cançoners. La reordenació de K i J», *Llengua & Literatura*, 11, p. 355-395.
- Bescós, 2007 = Pere Bescós, *Humanisme i traduccions catalanes durant la segona meitat del segle XV: Ferran Valentí, Arnau d'Alfarràs, Francesc Alegre i Aleix de Barcelona*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Treball de recerca de tercer cicle. En línia: <<http://repositori.upf.edu/handle/10230/1268>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Bescós, 2010 = Pere Bescós, *Francesc Alegre: La primera guerra púnica, 1472. Estudi i edició crítica*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Tesi doctoral. En línia: <<http://repositori.upf.edu/handle/10230/12103>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.

- Bescós, en premsa = Pere Bescós, «E com res no·s puga dir que no sia estat dit...»: el comentari als *Trionfi* de Bernardo Illicino com a manual literari a la fi del segle XV», *Llengua & Literatura*, 23.
- Besó Portalés, 2004 = Cèsar Besó Portalés, «La ficción sentimental: apuntes para una caracterización», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 27. En línia: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero27/fsentime.html>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Bezzola, 1957 = Francesco Petrarca, *Trionfi*, Guido Bezzola (ed.), Rizzoli, Milà.
- Bigvava, 1999 = Isolda Bigvava, «Tragèdia de Caldesa i Lo jardí d'Amor com a postres de la narració poètica corelliana», *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Marfil, Alcoi, p. 83-88.
- Binnotti, 2010 = Lucia Binnotti, «Humanistic Audiences: «Novela Sentimental and Libros de Caballerías in Cinquecento Italy», *La Corónica*, 39.1, p. 67-114.
- Biondetti, 1999 = Luisa Biondetti, *Dizionario di mitologia classica*, Baldini & Castoldi, Milà.
- BITECA = «Bibliografia de textos antics catalans, valencians i balears», Vicenç Beltran, Gemma Avenozza i Lourdes Soriano (dir.), *Philobiblon*, University of California, Berkeley. En línia: <<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index.html>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Blay Manzanera, 1992 = Vicenta Blay Manzanera, «La conciencia genérica en la ficción sentimental (planteamiento de una problemática)», *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Universitat de València, València, p. 205-226.
- Blay Manzanera, 1995 = Vicenta Blay Manzanera, «A propósito de las relaciones literarias de D. Carlos de Viana: poeta y humanista», *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, volum I, Universidad de Granada, Granada, p. 347-370.
- Blay Manzanera, 1997a = Vicenta Blay Manzanera, «Las cualidades dramáticas de *Triste delectación*: su relación con *Celestina* y con las llamadas "artes de amores"», *Revista de literatura medieval*, 9, p. 61-96.

- Blay Manzanera, 1997b = Vicenta Blay Manzanera, «Espectáculos cortesanos y parateatralidad en la ficción sentimental», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74.1, p. 61-91.
- Blay Manzanera, 1998 = Vicenta Blay Manzanera, «La convergencia de los caballeresco y lo sentimental», *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Universitat de València, València, p. 259-287.
- Blay Manzanera, 2000 = Vicenta Blay Manzanera, «Prosa y verso en la ficción sentimental del siglo XVI: el caso de la *Questión de amor*», *La Corónica*, 29.1, p. 15-51.
- Boehne, 1991 = Patricia Boehne, «Guy i Tirant: contagiositat de la malaltia d'amor», *Homenatge a Josep Roca Pons. Estudis de Llengua i Literatura*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Universitat d'Indiana, Barcelona, p. 111-125.
- Bohigas, 1976 = Pere Bohigas, «Curial e Güelfa», *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Cambridge, 1973)*, The Dolphin Book, Oxford, p. 219-234.
- Bohigas, 1985 = Pere Bohigas, «Repertori de manuscrits catalans. Missió a Anglaterra», *Sobre manuscrits i biblioteques*, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 20-70.
- Bohigas, 1988 = Pere Bohigas, *Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- Braet, 1985 = Herman Braet, «Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence», *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, p. 11-23.
- Briz, 1868 = Francesc Pelai Briz, *Jardinet de orats. Manuscrit del segle XV (fragment)*, Joan Roca i Bros, Barcelona.
- Brownlee, 1990 = Marina Scordilis Brownlee, *The Severed Word: Ovid's "Heroides" and the "Novela Sentimental"*, Princeton University Press, Princeton.
- Brownlee, 2003 = Marina Scordilis Brownlee, «Genre, History and the "novela sentimental"», *La Corónica*, 31.2, p. 239-244.
- Brunat, 2000 = Vicenç Comes, «Destret per fin'amor», Gemma Brunat (ed.), *Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Catalana*, 2000. En línia: <<http://www.riale.unina.it/43.1.htm>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.

- Bulbena i Tosell, 1869 = Antoni Bulbena i Tosell, Pere Joan Ferrer, *Pensament*, manuscrit inèdit, Biblioteca de Catalunya, ms. 3283, f. 1-11.
- Bulbena i Tosell, 1907 = Antoni Bulbena i Tosell, *Crestomatia de la Llengua Catalana*, Biblioteca Clàssica Catalana, Barcelona.
- Butinyà, 1987-1988 = Júlia Butinyà, «Sobre l'autoria del *Curial e Güelfa*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 45, p. 63-119.
- Butinyà, 1990 = Júlia Butinyà, «Una nova font del *Tirant lo Blanc*», *Revista de Filología Románica*, 7, p. 191-196.
- Butinyà, 1991 = Júlia Butinyà, «Tres comentaris sobre la novel·la *Curial e Güelfa*», *Revista de Filología Románica*, 8, p. 251-265.
- Cabanes, 1980 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, Maria dels Desemparats Cabanes (ed.), Del Cénia al Segura, València, 3 volums.
- Cabré, 1997a = Lluís Cabré, «From March to Petrarch: Torroella, Urrea and other *Ausiasmarchides*», *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Tamesis, Londres, p. 57-73.
- Cabré, 1997b = Lluís Cabré, «Dos lectors antics del mestre Ausiàs March i un context», *Ausiàs March: textos i contextos*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Alacant i Barcelona, p. 59-71.
- Cabré, 2002 = Lluís Cabré, «De nou sobre Metge, *Laelius* i el *Somnium Scipionis*», *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XV)*, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 49-62.
- Cabré, 2010 = Bernat Metge, *Llibre de Fortuna i Prudència*, Lluís Cabré (ed.), Barcino, Barcelona, «ENC B-30».
- Cabré, Coroleu i Kraye, 2012 = Lluís Cabré, Alejandro Coroleu i Jill Kraye, *Fourteenth-century Classicism: Petrarch and Bernat Metge*, The Warburg Institute i Nino Aragno Editore, Londres i Torí.
- Cabré i Torró, 2008 = Lluís Cabré i Jaume Torró, «Vicenç Comes, cambrer reial i conegut de Bernat Metge», *Mot So Razo*, 7, p. 32-41.
- Cacho Blecua, 1993 = Juan Manuel Cacho Blecua, «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu», *Actes del Symposium "Tirant lo Blanc"*, Quaderns Crema, Barcelona, p. 133-169.
- Cahner, 1977 = Max Cahner, «Debat epistolar entre Bernat Fenollar i Isabel Suaris», *Els Marges*, 10, p. 71-75.

- Cambouliu, 1858 = François-Romain Cambouliu, *Essai sur l'histoire de la Littérature Catalane*, Durand, París.
- Campanelli i Pennetta, 2004 = Adele Campanelli i Maria Paola Pennetta, *Attaverso lo specchio. Storia, inganni e verità di uno strumento di conoscenza*, Carsa, Pescara.
- Cantavella, 1994 = Rosanna Cantavella, «La crítica de la ornamentación femenina en Metge: comentarios sobre un fragmento de *Lo somni*», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 octubre 1989)*, volum I, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 219-226.
- Cantavella, 1997a = Rosanna Cantavella, «On the Sources of the Plot of Corella's *Tragèdia de Caldesa*», *The Medieval Mind: Hispanic Studies in honour of Alan Deyermond*, Tamesis, Londres, p.75-90.
- Cantavella, 1997b = Rosanna Cantavella, «Dames a l'aigua: el tema del debat entre el Príncep de Viana i Joan Roís de Corella», *Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura*, 8, p. 37-45.
- Cantavella, 1999 = Rosanna Cantavella, «Aspectes argumentals de la *Tragèdia de Caldesa*», *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Universitat d'Alacant i Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, p. 299-318.
- Cantavella, 2000 = Rosanna Cantavella, «The Medieval Catalan *Demandes d'amor*», *Hispanic Research Journal*, 1, p. 27-42.
- Cantavella, 2004 = Rosanna Cantavella, «El capellà, el vicescanceller i el secretari, o *De amore*, Mascó i Metge», *Llengua & Literatura*, 15, p. 31-66.
- Cantavella, 2007 = Rosanna Cantavella, «Les anotacions marginals al *De amore català*», *Caplletra*, 42, p. 37-58.
- Capdevila, 1925 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, Josep Maria Capdevila (ed.), Barcino, Barcelona, «ENC A-2, 4-5, 11-12, 15-16, 25-26».
- Carbonell, 1955-1956 = Jordi Carbonell, «Sobre la correspondència literària entre Roís de Corella i el Príncep de Viana», *Estudis Romànics*, 5, p. 127-139.
- Carbonell, 1973 = Joan Roís de Corella, *Obres completes*, Jordi Carbonell (ed.), Albatros, València.
- Carbonell, 1983 = Joan Roís de Corella, «*Tragèdia de Caldesa*», Jordi Carbonell (ed.), *Obra profana*, Edicions 3 i 4, València, p. 66-70.

- Cardini, 1984 = Franco Cardini «Lo specchio e l'enigma. Una nota sulli "specchi magici" medievali», *«Fallit imago». Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, Longo Editore, Ravenna, p. 71-79.
- Carmona, 1995 = Fernando Carmona, «La aventura y el amor en el *Tirant lo Blanc*», *Estudios sobre el Tirant lo Blanc*, Universidad de Granada, Granada, p. 45-58.
- Carreras, 1926 = Ricardo Carreras, «Observaciones críticas», *Règles de amor i Parlament de un hom i una fembra: obra atribuida al canceller mossen Domingo Mascó, segle XIV*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló, p. 169-217.
- Casacuberta, 1924 = Josep Maria de Casacuberta, Bernat Metge, *Lo somni*, Barcino, Barcelona, «ENC A-1».
- Casas Rigall, 2003 = Juan Casas Rigall, «"Género literario", "novela" y narrativa sentimental», *La Corónica*, 31.2, p. 245-249.
- Castro Lingl, 2003 = Vera Castro Lingl, «On Rohland de Langbehn's: "Una lanza por el género sentimental..."», *La Corónica*, 31.2, p. 250-255.
- Cátedra, 1986 = Pedro M. Cátedra, «Estudi literari i tipogràfic», *Història de París e Viana, edició facsímil*, Girona.
- Cátedra, 1989 = Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la edad media*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Chance, 1994 = Jane Chance, *Medieval Mytography. From Roman North Africa to the School of Chartres*, University Press of Florida, Gainesville.
- Chas Aguión, 2000 = Antonio Chas Aguión, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Toxosoutos, Noia.
- Chiner Gimeno, 1993a = Jaume Chiner Gimeno, *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell*, Marfil, Alcoi.
- Chiner Gimeno, 1993b = Jaume Chiner Gimeno, «Aportació a la biografia de Joan Roís de Corella: noves dades sobre el seu naixement i la seua mort», *Caplletra*, 15, p. 49-62.
- Ciccarello, 2003 = Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, Maria Ciccarello di Blasi (ed.), Bagatto Libri, Roma, 2003.
- Cingolani, 1990-1991 = Stefano M. Cingolani, «"Nos en leyr tales libros trobemos plazer e recreation". L'estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV», *Llengua & Literatura*, 4, p. 39-127.

- Cingolani, 1994 = Stefano M. Cingolani, «Finzione della realtà e realtà della finzione. Considerazioni sui modelli culturali del *Curial e Güelfa*», *Intel-lectuals i escriptors a la baixa Edat Mitjana*, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 129-159.
- Cingolani, 1998 = Stefano M. Cingolani, *Joan Roís de Corella. La importància de dir-se honest*, Edicions 3 i 4, València.
- Cingolani, 1999a = Stefano M. Cingolani, «Anticavalleria com a anticlassicisme a l'obra de Joan Roís de Corella», *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Marfil, Alcoi, p. 107-123.
- Cingolani, 1999b = Stefano M. Cingolani, «L'art al·lusiú: Ausiàs March a l'obra de Joan Roís de Corella», *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Universitat d'Alacant, Alacant, p. 247-263.
- Cingolani, 2000 = Stefano M. Cingolani, «Bernat Metge i els poemes de *Lo somni*», *Revue d'Études Catalanes*, 3, p. 121-150.
- Cingolani, 2002a = Stefano M. Cingolani, *El somni d'una cultura: Lo somni de Bernat Metge*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Cingolani, 2002b = Stefano M. Cingolani, «Un geniale lettore di Petrarca: Bernat Metge», *Studi Petrarqueschi*, 15, p. 187-219.
- Cingolani, 2006 = Stefano M. Cingolani, Bernat Metge, *Lo somni*, Barcino, Barcelona, «ENC B-27».
- Ciocchini, 1967 = Hector Ciocchini, «Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes (Juan Rodríguez del Padrón, Garcí-Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)», *Revista de Filología Española*, 50, p. 229-336.
- Climent, 2005 = Joan Mahiques Climent, «*Lo somni* de Bernat Metge i els relats d'apareguts», *Llengua & Literatura*, 16, p. 7-31.
- Cocozzella, 1966 = Peter Cocozzella, *The two major prose works of Francisco Moner: a critical edition and translation*, Saint Louis University. Tesi doctoral inèdita.
- Cocozzella, 1970 = Francesc Moner, *Obres catalanes*, Peter Cocozzella (ed.), Barcino, Barcelona, «ENC A-100».
- Cocozzella, 1979 = Peter Cocozzella, «Fray Francisco Moner: Bilingualism, Love and Experience in Spanish Pre-Renaissance Literature», *Estudis de Llengua i*

- Literatura catalanes. Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 209-237.
- Coccozzella, 1986 = Peter Coccozzella, «Pere Torroella: Pan-Hispanic Poet of the Catalan Pre-Renaissance», *Hispanófila*, 86, p. 1-14.
- Coccozzella, 1987 = Peter Coccozzella, «Pere Torroella i Francesc Moner: aspectes del bilingüisme literari (catalano-castellà) a la segona meitat del segle XV», *Llengua & Literatura*, 2, p. 155-172.
- Coccozzella, 1991 = Peter Coccozzella, *Obras castellanias. Fray Francisco Moner*, 2 volums, Edwin Mellen Press, Nova York.
- Coccozzella, 1993 = Peter Coccozzella, «Roques and Pageantry: artificis as a Function of Joanot Martorell's Dramatic Text», *Tirant lo Blanc: Text and Context. Proceedings of the Second Catalan Symposium (volume in memory of Pere Masdevall)*, Peter Lang, Nova York i Berna, p. 19-37.
- Coccozzella, 2008a = Peter Coccozzella, «Fra Francesc Moner y el auto de amores en el dominio del catalán y del castellano a finales del siglo XV», *Estudios sobre el teatro medieval*, Publicacions de la Universitat de València, València, p. 57-80.
- Coccozzella, 2008b = Peter Coccozzella, «From the Perspective of a Narcissistic Lover: Joan Roís de Corella's *Tragèdia de Caldesa*», *Catalan Review*, 22, p. 229-261.
- Coccozzella, 2010 = Peter Coccozzella, *Fra Francesc Moner's Bilingual Poetics of Love and Reason. The «Wisdom Text» by a Catalan Writer of the Early Renaissance*, Peter Lang Publishing, Nova York.
- Coccozzella, 2012 = Peter Coccozzella, *Text, Translation and Critical Interpretation of Joan Roís de Corella's Tragèdia de Caldesa, a Fifteenth-Century Spanish Tragedy of Gender Reversal. The Woman Dominates and Seduces Her Lover*, The Edwin Mellen Press, Lampeter.
- Coll i Julià, 1953 = Núria Coll i Julià, *Doña Juana Enríquez lugarteniente real en Cataluña*, CSIC, Madrid.
- Coll i Julià, 1974-1979 = Núria Coll i Julià, «La estancia en Nápoles de Joan Boscà y Felip de Ferrera», *Anuario de Estudios Medievales*, 9, p. 595-615.
- Coll i Julià, 1977 = Núria Coll i Julià, «Nova identificació de l'escriptor i poeta Romeo Llull», *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, 5, p. 245-297.
- Colón, 1976 = Germà Colón, *El léxico catalán en la Romania*, Gredos, Madrid.

- Colón, 1985 = Germà Colón, «Era valencià l'autor del *Curial?*», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 61, fascicle 1, p. 83-91.
- Colón, 1986 = Germà Colón, «Filologia, etimologia i fantasia, *atovar en el *Curial e Güelfa*», *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, volum I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 327-344.
- Colón, 1987 = Germà Colón, «L'adverbi 'ausades' en el *Curial e Güelfa*», *Problemes de la llengua a València i als seus voltants*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, p. 43-74.
- Colón, 1992 = Germà Colón, «Una altra vegada 'atovar' en el *Curial e Güelfa*, *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 11, p. 378-384.
- Compagna, 2012 = Anna Maria Compagna, «Ai margini dell'Umanesimo. Una poetica rinascimentale nei paesi catalani? Il prologo de Francesc Alegre al suo commento alle *Metamorfosi* d'Ovidio», *eHumanista IVITRA*, 1, p. 31-41.
- Contini, 1964 = Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, Giancarlo Contini (ed.), Torí, Einaudi.
- Coromines, 1954 = Joan Coromines, «Sobre l'estil i la manera de Martí J. de Galba i el de Joanot Martorell», *Homenatge a Carles Riba*, Josep Janés, Barcelona, p. 168-178.
- Cortadellas, 1990 = Anna Cortadellas, «Sobre certes afinitats temàtiques entre el *Tirant lo Blanc* i el Romancer», *Revista de Catalunya*, 46, p. 145-151.
- Cortés Cañagueral, 1993 = Matilde Cortés i Cañagueral, «La infantesa de *Curial* i una font literària», *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, volum I, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València i Barcelona, p. 413-424.
- Cortés Cañagueral, 1996-1997 = Matilde Cortés i Cañagueral, «La coherència iconogràfica de la segona visió mitològica del *Curial*», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 5, p. 41-47.
- Cortés Cañagueral, 2000 = Matilde Cortés i Cañagueral, «*Curial e Güelfa* i la tradició trobadoresca», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 1999)*, volum I, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego, Santander, p. 559-560.

- Cortijo, 1997 = Antonio Cortijo Ocaña, «The complication of the narrative technique in 15th century prose literature on love: the *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés d'una qüestió enamorada*», *Catalan Review*, 11, 1-2, p. 49-64.
- Cortijo, 1998 = Antonio Cortijo Ocaña, «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, p. 63-81.
- Cortijo, 2000a = Antonio Cortijo Ocaña, «La ficción sentimental: ¿un género imposible?», *La Corónica*, 29.1, p. 5-13.
- Cortijo, 2000b = Antonio Cortijo Ocaña, «La "Confessio amantis" portuguesa en el debate del origen del sentimentalismo ibérico: un posible contexto de recepción», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 1999)*, volum I, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Santander, p. 583-601.
- Cortijo, 2001 = Antonio Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*, Tamesis, Londres.
- Cortijo, 2003 = Antonio Cortijo Ocaña, «¿El rey ha muerto? ¿Viva el rey?», *La Corónica*, 31.2, p. 256-265.
- Cossío, 1998 = José María del Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, ISTMO, Madrid, 2 vols.
- Crespo, 2000 = Patricia Crespo, «Crítica mitológica en el *Grisel y Mirabella*», *La Corónica*, 29.1, 75-87.
- Cvitanovic, 1973 = Dinko Cvitanovic, *La novela sentimental española*, Prensa Española, Madrid.
- Cvitanovic, 1983 = Dinko Cvitanovic, *Estudios sobre la expresión alegórica en España y America*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Deyermond, 1975 = Alan Deyermond, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 43.3, p. 231-259.
- Deyermond, 1979 = Alan Deyermond, «Edad Media», *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (dir.), Crítica, Barcelona, p. 351-360.
- Deyermond, 1985 = Alan Deyermond, «The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e Moça* and *Clareo y Florisea*», *Portuguese Studies*, 1, p. 47-57.
- Deyermond, 1986 = Alan Deyermond, «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, p. 75-92.

- Deyermond, 1988 = Alan Deyermond, «El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2-6 diciembre 1985)*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, p. 45-60.
- Deyermond, 1989 = Alan Deyermond, «Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation, and Message», *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Juan de la Cuesta, Newark, p. 75-90.
- Deyermond, 1991 = Alan Deyermond, «Edad Media, primer suplemento», *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (dir.), Crítica, Barcelona.
- Deyermond, 1993 = Alan Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Universidad Autónoma de México, México.
- Deyermond, 1995a = Alan Deyermond, «Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos», *Revista de literatura medieval*, 7, p. 93-105.
- Deyermond, 1995b = Alan Deyermond, «La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia», *Cárcel de amor*, Carmen Parrilla (ed.), Crítica, Barcelona, p. vii-xxxiii.
- Deyermond, 2000 = Alan Deyermond, «On the Frontier of Sentimental Romance: The Dream-Allegories of James I and Santillana», *La Corónica*, 29.1, p. 89-112.
- Deyermond, 2001 = Alan Deyermond, «El estudio de la ficción sentimental: balance de los últimos años y vislumbre de los que vienen», *Insula*, 651, p. 3-9.
- Durán, 1973 = Armando Durán, *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, Madrid.
- Duran, 1982 = Eulàlia Duran, «Unes cartes amoroses del segle XVI en català», *L'Espill*, 15, p. 40-51.
- Duran i Solervicens, 1996 = Eulàlia Duran i Josep Solervicens, *Renaixement a la carta*, Universitat de Barcelona i Eumo, Barcelona, p. 34-42.
- Escobedo, 2011 = Joana Escobedo, *Una novel·la renaixentista difosa en plecs solts. Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora y per ella a ell*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Espadaler, 1984 = Anton Espadaler, *Una reina per a Curial*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Espadaler, 2000 = Anton Espadaler, «El *Tirant* com a comèdia. Els amors de Felip i Ricomana», *Révue d'Études Catalans*, 3, p. 39-58.

- Everett, 1955 = Dorothy Everett, «Chaucer's Love Visions, with particular reference to the *Parlement of Foules*», *Essays on Middle English Literature*, Oxford University Press, Londres, p. 97-114.
- Fàbrega, 1993 = Valentí Fàbrega, «Les *Transformacions* del poeta Ovidi segons la versió de Francesc Alegre: el mite de Pigmalión», *Zeitschrift für Katalanistik*, 6, p. 73-96.
- Fàbrega, 1998 = Valentí Fàbrega, «L'eròtica ovidiana i l'humanisme català: el mite d'Hermafrodit en les "transformacions" de Francesc Alegre», *Revista de l'Alguer*, 9, p. 257-271.
- Farinelli, 1922 = Arturo Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Fratelli Bocca, Torí, p. 29-196.
- Ferrando, 1979-1982 = Antoni Ferrando, «Un precedent del bilingüisme literari valencià: la tertúlia d'Isabel Suaris a la València quatrecentista», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 38, p. 105-131.
- Ferrando, 1993a = Antoni Ferrando, «Del *Tiran* de 1460-64 al *Tirant* de 1490», *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant / Elx, 9-14 setembre de 1991)*, volum II, Universitat d'Alacant, Universitat de València, Universitat Jaume I i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València i Barcelona, p. 25-68.
- Ferrando, 1996 = Antoni Ferrando, «Fortuna catalana d'una llegenda germànica: el tema de l'emperadriu d'Alemanya falsament acusada d'adulteri», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Frankfurt, 1994)*, volum I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 197-216.
- Ferrando, 1997= Antoni Ferrando, «Sobre el marc històric del *Curial e Güelfa* i la possible intencionalitat de la novel·la», *Estudis crítics sobre Tirant lo Blanch i el seu context. Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanch, l'albor de la novel·la moderna europea (Ais de Provença, 1994)*, Centre Aixois de Recherches Hispaniques, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 323-369.
- Ferrando, 2007 = Antoni Ferrando, «La traducció catalana de la *Història de les amors de París e Viana*», *Caplletra*, 42, p. 59-74.
- Ferrer i Isern, 2006 = Daniel Ferrer i Isern, «Les obres llatines de Francesc Tarafa com a principi i font de la *Chrònica de Catalunya*», *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Universitat de Girona, 8-14 de*

- setembre de 2003*), volum I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 163-176.
- Ferrer Maians, 1993 = Vicent Ferrer Maians, «Captius i enamorats: originalitat, convenció i interpretació de l'episodi africà del *Curial e Güelfa*», *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, volum VI, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, València, p. 47-78.
- Fluvià i Figueres, 2009 = Pep Flubià i Figueres, *Una petita novel·la en prosa en l'àmbit del Renaixement català: paràmetres teoricoliteraris renaixentistes que expliquen la paròdia de l'estil culte de Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona. Treball final de carrera. En línia: <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/1961?mode=full>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Francalanci, 2006 = Leonardo Francalanci, «Il commento di Bernardo Illicino ai *Triumph* di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo», *Studi di Filologia Italiana*, 64, p. 143-154.
- Francalanci, 2008 = Leonardo Francalanci, «La traduzione catalana del commento di Bernardo Illicino ai *Triumph* del Petrarca: alcune novità a proposito del modello italiano», *Quaderns d'italià*, 13, p. 113-126.
- Fraxanet, 1984 = María Rosa Fraxanet, «Estudio sobre los grabados de la novela *La Cárcel de amor* de Diego de San Pedro», *Estudios de iconografía medieval española*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, p. 429-482.
- Friedlein, 2004 = Roger Friedlein, «Mitologia antiga i forma dialògica en *Lo somni* de Bernat Metge (1398)», 'Vestigia fabularum'. *La mitologia antiga a les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna*, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 65-83.
- Forcadas, 1992 = Alberto M. Forcadas, «*El Bursario* (traducción de las *Heroidas* de Ovidio por Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón) en *La Celestina*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volum I, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, p. 179-188.
- Funes, 2012 = Leonardo Funes, «La impronta lírica de la narrativa de ficció sentimental del siglo XV», *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 23, p. 159-176.

- Fuster, 1975 = Joan Fuster, «Lectura de Roís de Corella», *Obres completes*, volum I, Edicions 62, Barcelona, p. 285-313.
- Fuster, 1993 = Joan Fuster, «Consideracions sobre el *Tirant*», *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant / Elx, 9-14 setembre de 1991)*, volum II, Universitat d'Alacant, Universitat de València, Universitat Jaume I i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València i Barcelona, p. 5-23.
- Galmés, 1970 = Álvaro Galmés de Fuentes, *Historia de los amores de París y Viana. Edición, estudio y materiales*, Gredos, Madrid.
- Ganges, 1988-1989 = Montserrat Ganges, Ressenya de l'edició de Reyes-Tudela (1987), «F. C. Pardo de la Casta, 'Obras'», *Llengua & Literatura*, 3, p. 586-589.
- Ganges, 1992 = Montserrat Ganges, «Poetes bilingües (català-castellà) del segle XV», *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 6.1, p. 57-232.
- Garcia Sempere, 1999 = Marinale Garcia Sempere, «Algunes connexions entre l'obra religiosa i l'obra profana de Joan Roís de Corella: l'*Oració* i la prosa mitològica *La història de Leànder i Hero*», *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Marfil, Alcoi, p. 169-181.
- Garcia Sempere, 2004 = Marinela Garcia Sempere, «La correspondència amorosa entre Isabel de Suaris i Bernat de Fenollar», *Epístola i Literatura. Epistolaris. La carta: estratègies literàries*, Denes, Alacant, p. 93-100, 443-445.
- Garcia Sempere, 2007 = Marinela Garcia Sempere, «La correspondència amorosa entre Isabel Suaris i Bernat Fenollar: algunes puntualitzacions», *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20 al 24 de septiembre 2005)*, Universidad de León, Lleó, p. 581-588.
- Garrido, 2002 = Josep-David Garrido, «La traducció catalana medieval de les *Heroides* d'Ovidi», *Faventia*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, p. 37-53.
- Garriga, 1991 = Carles Garriga, «Caldesa i Carmesina, Roís de Corella plagiat en el *Tirant lo Blanch*», *Miscel·lània Jordi Carbonell*, volum II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes 23», p. 17-27.
- Garriga, 1994 = Carles Garriga, «*Vidi cum foribus lassus prodiret amator*», *Els Marges*, 51, p. 86-99.
- Gascón, 1999 = Sergi Gascón, «Corelliana: l'amor dels orats», *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Marfil, Alcoi, p. 183-191.

- Gayangos, 1857 = Pascual de Gayangos, «Discurso preliminar y catálogo de los libros de caballerías», *Libros de caballerías*, Rivadeneyra, Madrid, p. iii-lxxxvii.
- Gerli, 1980 = E. Michael Gerli, «Eros y Ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja edad media castellana», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University Press, Toronto, p. 316-319.
- Gerli, 1982 = *Triste delectación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, E. Michael Gerli (ed.), Georgetown University Press, Washington.
- Gerli, 1989 = E. Michael Gerli, «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, Liverpool, p. 57-63.
- Gerli, 2000 = E. Michael Gerli, «Leriano and Lacan: the Mythological and Psychoanalytical Underpinnings of Leriano's Last Drink», *La Corónica*, 29.1, p. 113-128.
- Gerli i Gwara, 1997 = E. Michael Gerli i Joseph J. Gwara, *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1559): Redefinig a Genre*, Tamesis, Londres.
- Giles, 2012 = Ryan Giles, «El triunfo de Átropos en la *Celestina*», *Anales de Historia del Arte*, número especial (*El siglo XV hispano y la diversidad de las artes*), p. 285-294.
- Gili Gaya, 1968 = Samuel Gili Gaya, *Interpretació moderna del Tirant lo Blanc*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida.
- Gimeno Blay, 1992 = Francisco Gimeno Blay, «El manuscrit II-3096 (olim 2.Ll.1) de la Biblioteca del Palacio Real», *Caplletra*, 13, p. 175-184.
- Gimeno Blay, 1993 = Francisco Gimeno Blai, «Notes d'un paleògraf a propòsit del matritensis 9.750 de la Biblioteca Nacional (*Curial e Güelfa*)», *Caplletra*, 15, p. 75-88.
- Givanel, 1920-1921 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, Joan Givanel (ed.), Octavi Viader, Sant Feliu de Guíxols, 2 volums. Reed. 1991.
- Gómez, 2002 = Francesc J. Gómez, «L'ofici del poeta segons Orfeu: una clau hermenèutica per *Lo somni* de Metge?», *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XV)*, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 63-85.
- Gómez, 1990a = Jesús Gómez, «Los libros sentimentales de los siglos XV y XVI: sobre la cuestión del género», *Epos: revista de filología*, 6, p. 521-532.

- Gómez, 1990b = Jesús Gómez, «La aportación española al estudio de la ficción sentimental, 1980-1989: tendencias y posibilidades», *La Corónica*, 19.1, p. 119-136.
- Gómez Font, 1988 = Xavier Gómez Font, «*Curial e Güelfa*, petges mitològiques», *Caplletra*, 3, p. 41-63.
- Gómez Font, 1993 = Xavier Gómez Font, «Les Metamorfosis (d'Ovidi?) en *Curial i Güelfa*», *Miscel·lània Jordi Carbonell*, volum V, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, «*Estudis de Llengua i Literatura Catalanes 26*», p. 71-83.
- Gómez Redondo, 2002 = Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval española*, volum III, Cátedra, Madrid.
- Gómez i Pujol, 2008 = Francesc J. Gómez i Josep Pujol, *Ausiàs March. Per haver d'amor vida. Antologia comentada*, Barcino, Barcelona, «Biblioteca Barcino 3».
- Gonzálvez Escolano, 2000 = Héctor Gonzálvez Escolano, «El debat medieval de les armes i les lletres: l'aportació catalana del *Curial e Güelfa*», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 1999)*, volum I, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Santander, p. 869-881.
- Grafton, Most i Settis, 2010 = Anthony Grafton, Glenn W. Most i Salvatore Settis (eds.), *The Classical Tradition*, Harvard University Press, Cambridge.
- Grayson, 1973 = Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, Cecil Grayson (ed.), volum III, Laterza, Bari, p. 197-246.
- Grieve, 2003 = Patricia E. Grieve, «Sentimental romance: the Problem of Genre, and Regula Rohland de Langbehn's "Lanza"», *La Corónica*, 31.2, p. 278-281.
- Grifoll, 1995 = Isabel Grifoll, «Les noves rimades entre el jo líric i la ficció de la prosa», *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*, Edizioni ETS, Pisa, p. 109-144.
- Gros, 2012 = Sònia Gros, «*Amor omnia vincit*: la força de l'amor en el *Curial e Güelfa*», *eHumanista IVITRA*, 1, p. 197-239.
- Guinot, 1921 = Salvador Guinot, *Parlament de casa Mercader i Tragèdia de Caldesa*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló.
- Gustà, 1979 = Marina Gustà, *Curial e Güelfa*, Edicions 62, Barcelona, «MOLC 8».
- Guthmüller, 1997 = Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel rinascimento*, Bulzoni Editore, Roma.

- Harf-Lancner, 1985 = Laurence Harf-Lancner, *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Éditions Rue d'Ulm i Presses de l'École normale supérieure de jeunes filles, París.
- Hart, 1993 = Thomas R. Hart, «*Tirant lo Blanc*: between romance and epic», *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies presented to P. E. Russell on his eightieth Birthday*, Dolphin Book Co., Llangrannog, p. 59-68.
- Hauf, 1993 = Albert Hauf, «Tres cartes d'amor: contribució a l'estudi del gènere epistolar en el *Tirant lo Blanc*», *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelona, p. 379-409.
- Hauf, 2004 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc (València, 1490)*, Albert Hauf (ed.), *Tirant lo Blanch*, 2 volums.
- Hauf, 2005 = Albert Hauf, «"No és negú qui virtuosament ame": *Tirant lo Blanc* revisitado», *Antes y después del Quijote en el cincuentenario de la Asociación de Hispanistas de la Gran Bretaña e Irlanda*, Biblioteca Valenciana i Generalitat de València, València, p. 79-98.
- Hauf, 2011 = Albert Hauf (coord.), «Edat Mitjana. Segle d'Or», *Panorama crític de la literatura catalana*, Albert Rossich (dir.), volum II, Vicens Vives, Barcelona.
- Hauf i Escartí, 1990 = Albert Hauf i Vicent J. Escartí, Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, 2 volums, Generalitat Valenciana, València.
- Haywood, 1997 = Louise M. Haywood, «Lyric and Other Verse Insertions in Sentimental Romances», *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1559): Redefining a Genre*, Tamesis, Londres, p. 191-206.
- Haywood, 1998 = Louise M. Haywood, «Romance and Sentimental Romance as *cancionero*», «*Cancionero*» *Studies in Honour of Ian Macpherson*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres, p. 175-193.
- Haywood, 2000a = Louise M. Haywood, «Reading Song in Sentimental Romance: A Case Study of Juan de Flores' *Grimalte y Gradisa*», *La Corónica*, 29.1, p. 129-146.
- Haywood, 2000b = Louise M. Haywood, «"La escura selva": Allegory in Early Sentimental Romance», *Hispanic Review*, 68.4, p. 414-428.
- Haywood, 2003 = Louise M. Haywood, «What's in a Name?», *La Corónica*, 31.2, p. 282-291.
- Heaton, 1916 = H. C. Heaton, *The Gloria d'Amor of fra Rocabertí. A Catalan Vision-poem of the 15th Century*, Columbia University Press, Nova York.

- Hernández García i Ruiz de Elvira Serra, 1992 = Carmen Hernández García i Isabel Ruiz de Elvira Serra, «Estudio sobre la encuadernación del Ms. 9750 de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Curial e Güelfa*», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 11, p. 373-377.
- Hook, 2003 = David Hook, «An Historical Footnote on the Designation "Sentimental Romance"», *La Corónica*, 31.2, p. 292-293.
- Impey, 1980a = Olga Tudorica Impey, «The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón: from the Fictional *Cartas* to the *Siervo libre de amor*, *Speculum*, 55, p. 305-316.
- Impey, 1980b = Olga Tudorica Impey, «Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian translations of the *Heroides* and the beginnings of Spanish sentimental prose», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, p. 283-297.
- Indini i Minervini, 1986 = Maria Luisa Indini i Vincenzo Minervini, *Càrcer d'amor, Carcer d'amore: due traduzioni della "novela" di Diego de San Pedro*, Schena, Fasano.
- Indini i Panunzio, 1980 = Maria Luisa Indini i Saverio Panunzio, «Modelli e registri nelle traduzioni romanze della *Cárcel de Amor*», *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari*, 1.2, p. 85-112.
- Julià, 1926 = Eduard Julià, *Regles de amor i parlament de un hom i una fembra, obra atribuïda al canceller Mossèn Domingo Mascó (segle XIV)*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló.
- Kaltenbacher, 1904 = Robert Kaltenbacher, «Der altfranzösische Roman Paris et Vienna», *Romanische Forschungen*, p. 321-688.
- Kaplan, 2003 = Gregory B. Kaplan, «Una revisitación del concepto del género sentimental», *La Corónica*, 31.2, p. 294-298.
- Keightley, 1993 = Roger G. Keightley, «Moral(izing) aspects of love in *Curial e Güelfa*», *Antípodas*, 5, p. 105-127.
- Kelly, 1993 = Henry Ansgar Kelly, *Idea and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kerkhof i Gómez Moreno, 2003 = Íñigo López de Mendoza, *Poesías completas*, Maximiliaan Paul Adriaan Maria Kerkhof i Ángel Gómez Moreno (ed.), Castalia, Madrid.

- Kiviharju, 1995 = Jukka Kiviharju, *Las glosas del mestre Aleix de Barcelona en su edición catalana del De regimine principum de Edigio Romano y su versión navarroaragonesa*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki.
- Lacarra, 1988 = María Eugenia Lacarra, «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, p. 359-368.
- Lacarra, 1989 = María Eugenia Lacarra, «Juan de Flores y la ficción sentimental», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert, Frankfurt del Mena, p. 223-234.
- Lacarra, 2000 = María Eugenia Lacarra, «*Siervo libre de amor*: ¿autobiografía espiritual?», *La Corónica*, 29.1, p. 147-170.
- Lawrance, 1985 = Jeremy N. H. Lawrance, «On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism», *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Dophin Book, Oxford, p. 63-79.
- Lecoy, 1970 = Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la rose*, Félix Lecoy (ed.), Champion, París.
- Léglu, 2010 = Catherine E. Léglu, «The Multilingual *Paris and Vienne*», *Multilingualism and Mother Tongue in French, Occitan and Catalan narratives*, Pennsylvania State University, Pennsylvania, p. 141-158.
- Lewis, 1936 = C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford University Press, Londres. Reed. 1953.
- Lizabe de Savastano, 2003 = Gladys Lizabe de Savastano, «"Las cañas se volvieron lanzas" en la novela sentimental», *La Corónica*, 31.2, p. 299-307.
- Lozano, 1997 = Josep Lozano, «Corella, un clàssic negligit», *Saó*, 210, pags. 27-29.
- Lozano i Añón, 1998 = Joan Roís de Corella, *Leandre i Hero. Història de Josep*, Josep Lozano i Magda Añón (eds.), Bromera, Alzina.
- Lucero, 1996 = Lluís Lucero, «La tradició ovidiana en l'obra de Joan Roís de Corella: una aproximació parcial», *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Govern d'Andorra, Andorra, p. 437-442.
- Luria, 1982 = Maxwell Luria, *A Reader's Guide to the Roman de la Rose*, The Shoe String Press, Hamden.
- Madrenas Tinoco i Ribera i Llopis, 1993 = Maria Dolors Madrenas Tinoco i Joan Miquel Ribera i Llopis, «Oralitat i narratologia: de la *Història del Jacob Xalabín*

- a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella», *Literatura Medieval. Actas do Congresso da AHLM (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Edições Cosmos, Lisboa, p. 307-313.
- Mainer, 2011 = Sergi Mainer, «Traducció i transformació a la *Tragèdia de Lancelot* de mossèn Gras», *Journal of Catalan Studies*, 14. En línia: <<http://www.anglo-catalan.org/jocs/14/articles.html>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Manselli, 1985 = Raoul Manselli, «Il sogno come premonizione, consiglio e predizione nella tradizione medioevale», *I sogni nel Medioevo Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, p. 219-244.
- Marfany, 2007 = Marta Marfany, «D'Ausiàs March a Bernat Hug de Rocabertí: Antoni Vallmanya i el cànon poètic de mitjan segle XV», *Llengua & Literatura*, 18, p. 45-73.
- Marfany, 2008 = Marta Marfany, *La traducció catalana medieval de La Belle Dame sans merci*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008. Tesi doctoral inèdita.
- Marfany, 2010 = Marta Marfany, «La traducció catalana medieval de *La Belle Dame sans merci* d'Alain Chartier», *Translatar i transferir. La transmissió de textos i el saber (1200-1500)*, Obrador Edèndum i Universitat Rovira i Virgili Publicacions, Santa Coloma de Queralt, p. 179-188.
- Márquez Villanueva, 1966 = Francisco Márquez Villanueva, «*Cárcel de amor*, novela política», *Revista de Occidente*, 14, p. 185-200.
- Martí, en premsa = Sadurní Martí, «Els *Deseiximents* de Pere Pou i les seves seqüeles: una polèmica literària del segle XV», *Llengua & Literatura*.
- Martín i Pascual, 2009 = Llúcia Martín i Pascual, «La paròdia jurídica en *Lo somni de Joan Joan*», *Caplletra*, 46, p. 89-114.
- Martín i Pascual, en línia = Llúcia Martín i Pascual (dir.), «Joanot Martorell i el *Tirant lo Blanc*», *Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives*. En línia: <<http://www.lluisvives.com/portal/tirant/pcuartonivel.jsp?conten=presentacion>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Martines, 1997 = Vicent Martines, *El Tirant políglota: Estudi sobre el Tirant lo Blanch a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels segles XVI-XVIII*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- Martines, 1999 = Vicent Martines (coord.), *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Marfil, Alcoi.

- Martines, 2000 = Vicent Martines, *El Còdex Vaticanus Latinus 4802: els textos literaris de Moner a cavall de diverses edicions*, Biblioteca Apostòlica Vaticana, Ciutat del Vaticà.
- Martines, 2006 = Vicent Martines, «Lectors i traduccions per a *Tirant lo Blanch: Quixot*, Renaixement, Barroc i Il·lustració per a la recepció de *Tirant lo Blanch* a Europa», *El Quixot i els clàssics valencians*, Universitat d'Alacant, Vicerektorat d'Extensió Universitària, Alacant, p. 81-116.
- Martínez Romero, 1994 = Tomàs Martínez Romero, Joan Roís de Corella, *Rims i proses*, Edicions 62, Barcelona.
- Martos, 2001a = Josep Lluís Martos, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València i Barcelona.
- Martos, 2001b = Josep Lluís Martos, *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, Alacant.
- Martos, 2003 = Josep Lluís Martos, «Escola i aprenentatge literari a través de la traducció: Corella i els mites», *Quaderns de literatura. Estudis literaris*, 3, p. 245-266.
- Martos, 2005a = Josep Lluís Martos, «El Còdex de Cambridge, el *Cançoner de Maians* y el *Jardinet d'orats* a través de la obra de Joan Roís de Corella», *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, Londres, p. 113-140.
- Martos, 2005b = Josep Lluís Martos, «La *Lletra cosolària* de Joan Roís de Corella: edició crítica», *Revista de literatura medieval*, 17, p. 9-30.
- Martos, 2005c = Josep Lluís Martos, «"Con li suoi vestimenti asciugare il morto viso della salata acqua, e bagnarlo di molte lagrime": la *Fiametta* en el *Leànder y Hero* de Roís de Corella», *Caplletra*, 39, p. 257-276.
- Massip, 2010 = Francesc Massip, *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, Cossetània Edicions, Valls.
- Massó i Torrents, 1902 = Jaume Massó i Torrents, «Manuscrits catalans de Vich: Arxiu Municipal. Museu Episcopal», *Revista de Bibliografia Catalana*, 2, p. 229-253.
- Massó i Torrents, [1926] = Jaume Massó i Torrents, *El Príncep de Viana i les seves relacions literàries*, discurs llegit en la sessió inaugural del curs acadèmic 1926-

- 1927 de l'Ateneu Barcelonès (4 de desembre de 1926), Ateneu Barcelonès, Barcelona. Reed. 2005, Ministeri de Cultura (2005).
- Massó i Torrents, 1932 = Jaume Massó i Torrents, *Repertori de l'Antiga Literatura Catalana*, volum I, Editorial Alpha, Barcelona, p. 397-405.
- Massó i Torrents, 1936 = Jaume Massó i Torrents, «Poetesses i dames intel·lectuals», *Homenatge a Rubió i Lluch. Miscel·lània d'Estudis Literaris, Històrics i Lingüístics*, volum I, Barcelona, p. 414-416.
- Massot i Muntaner, 1993 = Josep Massot i Muntaner, «Falsificacions i falsificadors en la literatura catalana», *Serra d'Or*, 403-404, p. 66-67.
- Mata, 1906 = Diego de San Pedro, *Lo Carcer d'amor*, ed. facsímil de l'exemplar conservat a Londres, Lambert Mata (ed.), Johan Oliva, Vilanova i la Geltrú.
- Matas, 1979 = Julio Matas, *La cuestión del género literario y casos de las letras hispánicas*, Gredos, Madrid.
- Mayo, 1819 = Robert Mayo, *A New System of Mythology*, volum I, imprès per l'autor, T. S. Manning, Filadèlfia, p. 129-136.
- McVaugh i Giralt, 2011 = Arnau de Vilanova, *Tractat sobre l'amor heroic*, Michael McVaugh (ed.) i Sebastià Giralt (trad.), Barcino, Barcelona, «Biblioteca Barcino 7».
- Menéndez Pelayo, 1905-1915 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela española*, volum I, Bailly-Baillière, Madrid, p. 281-309. Reed. 1925.
- Menéndez Pelayo, 1944 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, volum III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Menéndez Pelayo, 1951 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, p. 255-261.
- Mérida Jiménez, 2012 = Rafael M. Mérida Jiménez, «L'exemplar incunable de les *Transformacions* d'Ovidi en versió de Francesc Alegre (Barcelona, Pere Miquel, 1494) a "La Casa del Libro" de San Juan de Puerto Rico», *Tirant*, 15, p. 171-174.
- Meyer, 1891 = Paul Meyer, «Nouvelles Catalanes Inédites», *Romania*, 20, p. 599-613.
- Milà i Fontanals, 1876 = Manuel Milà i Fontanals, «Notes sur trois manuscrits catalans, II. Un roman catalan», *Revue des Langues Romanes*, 10, p. 233-238.
- Milà i Fontanals, 1890 = Manuel Milà i Fontanals, *Obras completas*, volum III, A. Verdager, Barcelona.

- Milà i Fontanals, 1895 = Manuel Milà i Fontanals, «Estudio sobre los poetas catalanes del siglo XV y principios del XVI», *Obras completas*, volum VI, A. Verdaguer, Barcelona, p. 381-424.
- Miquel i Planas, 1907 = Bernat Metge, *Lo somni d'en Bernat Metge*, Ramon Miquel i Planas (ed.), Fidel Giró, Barcelona, «Històries d'altre temps 2».
- Miquel i Planas, 1908 = Giovanni Boccaccio, *La Fiameta de Johan Boccacci. Traducció catalana del XVen segle ara per primera volta publicada sòts el patronat de la Societat Catalana de Bibliòfils per R. M. P. segons el manuscrit existent en l'Arxiu general de la Corona d'Aragó*, Ramon Miquel i Planas (ed.), Societat Catalana de Bibliòfils i Estampa La Académica, Barcelona.
- Miquel i Planas, 1908-1916 = *Novelari català dels segles XIV a XVIII*, Ramon Miquel i Planas (ed.), Miquel Rius, Barcelona, 3 volums.
- Miquel i Planas, 1910a = *Les obres d'en Bernat Metge*, Ramon Miquel i Planas (ed.), Ramon i Planas, Barcelona.
- Miquel i Planas, 1910b = *Valter e Griselda, arromançada per Bernat Metge: seguida de les de La filla del rey d'Hungria, Frondino e Brisona y Paris e Viana*, Ramon Miquel i Planas (ed.), Fidel Giró, Barcelona, «Històries d'altre temps 1».
- Miquel i Planas, 1913 = *Obres de J. Roiç de Corella*, Ramon Miquel i Planas (ed.), Miquel Rius, Barcelona.
- Miquel i Planas, 1932 = *Curial e Güelfa*, Ramon Miquel i Planas (ed.), Barcelona, Miquel Rius.
- Mira, 2005 = Joan Francesc Mira, *Don Quijote, Tirant lo Blanc i els amors del cavaller i la donzella*, Generalitat de Catalunya i Institució de les Lletres Catalanes, Barcelona.
- Molas, 1999 = Joaquim Molas, «Francesc Moner o un romàntic del segle XV», *Obra crítica*, volum II, Edicions 62, Barcelona, p. 24-28.
- Moll, 1935 = Francesc de Borja Moll, *El Corbatxo de Giovanni Boccaccio traduït en català per Narcís Franch (segle XIV). Transcrit i publicat per primera vegada amb pròleg, notes i glossari*, Edicions de l'Obra del Diccionari, Palma.
- Moncunill, en premsa = Noemí Moncunill, «Las *Metamorfosis* de Ovidio traducidas por Francesc Alegre (1494). Algunas observaciones sobre la problemática de las fuentes», *Del latín a las lenguas romances: lengua entre lenguas, cultura entre culturas. Actas del VII Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos*.

- Muntaner, 1873 = Bartomeu Muntaner, Boeci i Carrós Pardo de la Casta, *Libre de consolació de philosophia ab Moral consideració*, A. Verdaguer, Barcelona, p. 275-328.
- Neugaard, 1993 = Edward J. Neugaard, *Motif-Index of Medieval Catalan Folktales*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binhamnton.
- Nicolau d'Olwer, 1928 = Lluís Nicolau d'Olwer, «Manoscritti catalani dei *Trionfi*», *Studi Medievali*, 1, p. 186-188.
- Nieto Ibáñez, 2004 = Jesús María Nieto Ibáñez, *La novela en la literatura española. Estudios sobre mitología y tradición clásicas*, Universidad de León, Salamanca, p. 39-68.
- Orazi, 1998 = Veronica Orazi, «Il *Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada* di Francesc Algre: cornice onirica per un'allegoria di sapore umanistico nella Barcellona della fine del XV sec.», *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Bulzoni Editore, Roma, p. 289-304.
- Ors, 1985 = Joan Ors, *Els Saluts d'amor provençals. Estudi i edició del Salut-Lai del còdex de Carpentras*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2 volums. Tesi doctoral.
- Ortiz, 1782 = José Mariano Ortiz, *Descubrimiento de las leyes palatinas [...] que V. M. tiene como a rey de Aragón en vuestro palacio*, Andrés de Sotos, Madrid.
- Orts, 1994 = Antoni Orts, «La llengua de *Les estil·lades y amoroses lletres*. Contribució lingüística a la problemàtica sobre la seva autoria», *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 14, 59-86.
- Pacca i Paolino, 1996 = Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti: Codice degli abozzi*, Vinicio Pacca i Laura Paolino (ed.), Arnoldo Mondadori, Milà, 1996.
- Pacheco, 1970 = *Novel·letes sentimentals dels segles XIV i XV*, Arseni Pacheco (ed.), Edicions 62, Barcelona.
- Pacheco, 1983 = Arseni Pacheco, «L'anàlisi de la passió amorosa en alguns texts del segle XV. Anatomia d'un gènere en embrió», *Miscel·lània Pere Bohigas*, volum III, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 25-38.
- Pacheco, 1988 = Arseni Pacheco, «La narració en primera persona en els segles XIV i XV: notes per a una revaluació crítica», *Actes del Cinquè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord Amèrica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 99-109.

- Pacheco, Bover i Gallofré, 1982 = *Novel·les amoroses i morals*, Arseni Pacheco, August Bover i Maria Josepa Gallofré (eds.), Edicions 62, Barcelona, «MOLC 73».
- Pagès, 1927-1928 = Amadeu Pagès, «La Version catalane du *Chastel d'Amours*», *Annales du Midi*, 39-40, p. 361-374.
- Pagès, 1930 = Andreae Capellani regii francorum, *De Amore libri tres. Text llatí amb la traducció catalana del segle XIV*, Amadeu Pagès (ed.), Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló.
- Pagès, 1936a = “*La Belle Dame sans merci* d’Alain Chartier. Texte français et traduction catalane”, Amadeu Pagès (ed.), *Romania*, 62, p. 481-531.
- Pagès, 1936b = Amadeu Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle a la fin du XVe*, Privat i Didier, Tolosa i París.
- Pallarés, 1994 = Miguel Ángel Pallarés, *La Cárcel de amor de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: membra disjecta de una edición desconocida*, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Saragossa.
- Panunzio, 1982 = Saverio Panunzio, «Sobre la traducció catalana de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro», *Miscel·lània Pere Bohigas*, volum II, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes 4», p. 209-227.
- Par, 1928 = Alfons Par, «*Curial e Güelfa*: notes lingüístiques i d’estil», *Anuari de l’Oficina Romànica de Lingüística i Literatura*, 1, p. 119-150.
- Parramon i Blasco, 1995 = Jordi Parramon i Blasco, «Roís de Corella i l’enigma de Caldesa», *Miscel·lània Germà Colón*, volum III, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes 30», p. 69-79.
- Parrilla, 1985 = Carmen Parrilla, «El *Tratado de amores*: nuevo relato sentimental del siglo XV», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 2, p. 473-486.
- Parrilla, 1988 = Carmen Parrilla, «Una versión inédita del *Grimalte y Gradisa* en la Biblioteca Colombina», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela (2 al 6 de diciembre de 1985)*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, p. 509-514.
- Parrilla, 1995 = Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Carmen Parrilla (ed.), Crítica, Barcelona.
- Parrilla, 2001 = Carmen Parrilla, «La novela sentimental en el marco de instrucción retórica», *Insula*, 651, p. 15-17.
- Parrilla, 2003a = Carmen Parrilla, «La ficción sentimental y sus lectores», *Insula*, 675, p.

21-24.

- Parrilla, 2003b = Carmen Parrilla, «Carta abierta a la Profa. Regula Rohland de Langbehn», *La Corónica*, 31.2, p. 308-311.
- Parrilla, 2004 = Carmen Parrilla, «La visión reparadora y los elementos fantásticos en la prosa sentimental del siglo XV», *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Iberoamericana i Vervuert, Madrid i Frankfurt, p. 299-310.
- Parrilla, 2010 = Carmen Parrilla, «Cantar y contar en el *Siervo libre de amor*», *Revista de literatura medieval*, 22, p. 217-354.
- Paxton, 1994 = James J. Paxton, *The Poetics of Personification*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pellicer i Giner, 1991 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, Joan Pellicer i Rosa Giner, Edicions del País Valencià, València.
- Pellissa Prades, 2009 = Gemma Pellissa Prades, *Materials per a una edició crítica i comentada del París e Viana català*, Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Barcelona, Barcelona. Treball final de màster. En línia: <<http://www.recercat.net/handle/2072/169744>>.
- Pellissa Prades, en premsa = Gemma Pelissa Prades, «La forma francesa del *París e Viana*, l'elaboració literària d'un conte?», *Actes del 26è Congrés Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques (València, 6-11 de setembre de 2010)*, volum VIII, Walter de Gruyter, Berlín.
- Perarnau Espelt, 1992 = Josep Perarnau Espelt, «El manuscrit medieval del *Curial e Güelfa*», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 11, p. 363-377.
- Perera i Parramon, 1995 = Joan Perrera i Parramon, Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, 3 volums, Universitat de Barcelona, Barcelona. Tesi doctoral.
- Pieras, 1998 = Felipe Pieras, «Amor bilingüe: estudi comparatiu del lèxic sentimental a *Curial e Güelfa*», *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma de Mallorca, 8-12 de setembre de 2008)*, volum I, Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 479-493.
- Post, 1915 = Chandler Rathfon Post, *Medieval Spanish Allegory*, Harvard University Press, Cambridge. Reed. 1971.
- Prieto, 1975 = Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona.
- Prieto, 1976 = Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, Antonio Prieto (ed.), Castalia, València.

- Pujol, 1994 = Jaume March, *Obra poètica*, Josep Pujol (ed.), Barcino, Barcelona.
- Pujol, 1995 = Josep Pujol, «El narrador al verger. Tradicions i models en les *Ventures* al·legòriques amoroses del segle XIV», *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*, Edizioni ETS, Pisa, p. 161-184.
- Pujol, 1995-1996 = Josep Pujol, «El desenllaç tràgic del *Tirant lo Blanc*, *Les Troianes* de Sèneca i les idees de tragèdia al segle XV», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 45, 29-66.
- Pujol, 1997 = Josep Pujol, «De Guido delle Colonne a l'Ovidi epistolar: sobre el rendiment narratiu i retòric d'unes fonts del *Tirant lo Blanc*», *Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura*, 8, p. 133-174.
- Pujol, 1998 = Josep Pujol, «“Micer Johan Bocaci” i mossèn Joanot Martorell: presències del *Decameron* i de la *Fiammetta* al *Tirant lo Blanc*», *Llengua & Literatura*, 9, p. 49-100.
- Pujol, 1999 = Josep Pujol, «Boccaccio al *Tirant lo Blanc*: les *questioni d'amore* del *Filocolo* (IV 14-72)», *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, volum III, Universitat Jaume I, Castelló, p. 181-198.
- Pujol, 2000 = Josep Pujol, «Escriptura, imitació i memòria al *Tirant lo Blanc*», *Els Marges*, 65, p. 23-50.
- Pujol, 2002 = Josep Pujol, *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el Tirant lo Blanch*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- Pujol, 2005 = Josep Pujol, «Les glosses de Guillem Nicolau a la seva traducció de les *Heroides* d'Ovidi (1930): una proposta d'identificació», *Caplletra*, 39, p. 199-129.
- Pujol, 2008 = Josep Pujol, «Texto y glosas en la traducción catalana medieval de las *Heroidas*», *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia*, volum III, Manchester Spanish & Portuguese Studies, Manchester, p. 175-188.
- Pujol, 2010 = Josep Pujol, «Traducció, transmissió, divulgació. Tres aspectes de les *Heroides* de Guillem Nicolau», *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i del saber (1200-1500)*, Obrador Edendum i Universitat Rovira i Virgili, Santa Coloma de Queralt, p. 123-159.
- Pujol, 2011a = Josep Pujol, «The Hispanic Vernacular Reception of William of Orléans's *Bursarii ovidianorum*: The Translations of Ovid's *Heroides*», *The Journal of Medieval Latin*, 21, p. 17-34.

- Pujol, 2011b= Josep Pujol, «Les traduccions hispàniques de les *Heroides* d'Ovidi i els *Bursarii Ovidianorum* de Guillem d'Orléans: una aproximació», *Estudios del Latín Medieval Hispánico. Actas del V Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico. Barcelona, 7-10 de septiembre de 2009*, SISMELE, Florència, p. 663-676.
- Pujol, 2013 = Josep Pujol, «Noves dades sobre l'ús de la versió de les *Heroides* al *Tirant lo Blanc*», *Llengua & Literatura*, 23, p. 195-206.
- Pujol, en premsa, a = Ovidi, *Heroides. Traducció catalana medieval de Guillem Nicolau*, Josep Pujol (ed.), Barcelona, Barcino, «ENC».
- Pujol, en premsa, b = Josep Pujol, «Per a les fonts de la *Història de Leànder i Hero* de Joan Roís de Corella: la "lleugera ombra" de l'heroi i la mort de l'heroïna», *Cultura Neolatina*.
- Quaglio, 1967 = Giovanni Boccaccio, *Il Filocolo*, Antonio Enzo Quaglio (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, volum I, Vittore Branca (dir.), Mondadori, Milà.
- Quer, 1988 = Pere Quer, *Estudi sobre Francesc Alegre: dues obres inèdites*, El sermó de Amor i La Paciò de Jesucrist, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra. Treball de recerca.
- Rábade Obradó, 1988 = «El arquetipo femenino en los debates intelectuales del siglo XV castellano», *En la España medieval*, 11, p. 261-301.
- Recio, 1996a = Roxana Recio, «La literalidad y el caso de la *Cárcel de amor*: el quehacer del traductor catalán y del traductor italiano», *Hispanic Journal*, 17.2, p. 271-283.
- Recio, 1996b = Roxana Recio, «Proceso y significación de un desfile de personajes: el *Somni* de Francesc Alegre», *Caballeros, monjas y maestros en la edad media. Actas de las V jornadas medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mèxic, p. 299-309.
- Recio, 2000a = Roxana Recio, «Intertextuality in Carroç Pardo de la Casta», *Mediaevalia*, 22, p. 157-181.
- Recio, 2000b = Roxana Recio, «Puntualizaciones sobre la traducción catalana del *Triunfo de amor* de Petrarca según el manuscrito 534 de la Biblioteca Nacional de París», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, volum I, Castalia, Madrid, p. 213-220.

- Recio, 2009 = Roxana Recio, *Los Trionfi de Petrarca comentados al catalán: manuscrito 534 de la Biblioteca Nacional de París y al Manuscrito del Ateneu de Barcelona*, Artes Gráficas Soler, València.
- Reid, 1993 = Jane Davidson Reid, *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1990s*, Oxford University Press, Nova York.
- Renedo, 1989 = Xavier Renedo, «De libidinosa amor los efectes», *L'Avenç*, 123, p. 18-23.
- Renedo, 1992 = Xavier Renedo, «Quin mal és lo besar? (Literatura i moral al voltant de la quarta línia de l'amor)», *Caplletra*, 13, p. 99-116.
- Renedo, 1994 = Xavier Renedo, «L'heretge epicuri a *Lo Somni* de Bernat Metge», *Intel·lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 109-127.
- Renesto, 2001 = Barbara Renesto, «Note sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429», *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraordinari, p. 295-313.
- Reynier, 1908 = Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Armand Colin, París.
- Reyes-Tudela, 1987 = Francesc Carrós Pardo de la Casta, *Las obras de Francesch Carroç Pardo de la Casta*, José Enrique Reyes-Tudela (ed.), Albatros Hispanófila, València.
- Ribelles Comín, 1914 = José Ribelles Comín (ed.), Francesc Carrós Pardo de la Casta, *Moral consideració contra les persuassions e forces de amor*, Catalonia, Barcelona.
- Ribera i Llopis, 1990 = Juan Miguel Ribera i Llopis, *Narrativa breu catalana: segles XIV-XV*, Tres i Quatre, València.
- Ribera i Llopis, 1991 = «Viajeros catalanes a Ultratumba», *Revista de Filología Románica*, 8, p. 121-131.
- Ribera i Llopis, 1994 = Juan Miguel Ribera i Llopis, «Narrativa sentimental peninsular del s. XV: les raons íntimes del jo», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 4, p. 289-306.
- Ribera i Llopis, 2007 = Juan Miguel Ribera i Llopis, «Uns i altres en la cartografia de la narrativa breu medieval», *Caplletra*, 43, p. 199-212.
- Ribera i Llopis, 2012 = Juan Miguel Ribera i Llopis, «Joan Roís de Corella & Caldesa: Notas sobre la representación lírica y dramática del yo poético», *eHumanista IVITRA*, 1, p. 141-153.

- Rico, 1982 = Francisco Rico, *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Quaderns Crema i El Festín de Esopo, Barcelona, p. 91-93.
- Rico, 1984 = Francisco Rico, «Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldesa*», *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Vervuert, Frankfurt, p. 15-18.
- Riera, 1993 = Jaume Riera, «Falsos dels segles XIII, XIV i XV», *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, volum I, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València i Barcelona, p. 425-449.
- Riley, 1893 = Ovidi, *Metamorphoses*, Henry T. Riley (trad.), George Bell & Sons, Londres.
- Riquer, 1934 = Martí de Riquer, *L'humanisme català (1388-1494)*, Barcino, Barcelona.
- Riquer, 1935 = Pere Torroella, *Poesies*, Martí de Riquer (ed.), Llibreria Catalònia, Barcelona.
- Riquer, 1947 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, Martí de Riquer (ed.), Selecta, Barcelona.
- Riquer, 1949 = Martí de Riquer, «Nuevas contribuciones a las fuentes del *Tirant lo Blanch*», *Ciniferencias desarrolladas con motivo del IV centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes (1547-1947)*, volum III, Biblioteca Central, Barcelona.
- Riquer, 1955 = Martí de Riquer, «La *Tragèdia de Lançalot*, texto artúrico catalán del siglo XV», *Filologia Romanza*, 2, p. 113-139.
- Riquer, 1956 = Martí de Riquer, «*Triste deleytación*: novela castellana del siglo XV», *Revista de Filología Española*, 40, p. 33-65.
- Riquer, 1959 = Bernat Metge, *Obras de Bernat Metge*, Martí de Riquer (ed.), Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Riquer, 1962-1967 = Martí de Riquer, «Francesc Carrós Pardo de la Casta», *Estudis Romànics*, 10, p. 301-303.
- Riquer, 1964 = Martí de Riquer (dir.), *Història de la literatura catalana*, Ariel, Barcelona, 11 volums. Reed. 1983, volum III.
- Riquer, 1969-1970 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, Martí de Riquer (ed.), Seix i Barral, Barcelona, 2 volums.
- Riquer, 1975 = Martí de Riquer, «Boccaccio en la literatura catalana medieval», *Filologia Moderna*, 55, p. 451-471.

- Riquer, 1978 = Martí de Riquer, «Il Boccaccio nella letteratura catalana medievale», *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Olschki, Florència, p. 107-126.
- Riquer, 1979 = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch i altres escrits*, Martí de Riquer (ed.), Ariel, Barcelona.
- Riquer, 1983a = Alain Chartier, *La Belle Dame sans merci, amb la traducció catalana del segle XV de fra Francesc Oliver*, Martí de Riquer (ed.), Quaderns Crema, Barcelona.
- Riquer, 1983b = Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, Martí de Riquer (ed.) amb la col·laboració de Maria Josepa Gallofré, Edicions 62, Barcelona, «MOLC 99-100», 2 volums.
- Riquer, 1984 = Mossèn Gras, *Tragèdia de Lançalot*, Martí de Riquer (ed.), Quaderns Crema, Barcelona.
- Riquer, 1990 = Martí de Riquer, *Aproximació al Tirant lo Blanch*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Rodríguez Moñino, 1958 = *Cancionero general*, facsímil, Antonio Rodríguez Moñino (introd.), Real Academia Española, Madrid, f. 154v.
- Rodríguez Risquete, 2002 = Francisco J. Rodríguez Risquete, «Pere Torroella i les corts dels infants d'Aragó el segle XV», *Llengua & Literatura*, 13, p. 209-222.
- Rodríguez Risquete, 2003 = Francisco J. Rodríguez Risquete, *Vida y obra de Pere Torroella*. Tesi doctoral, Universitat de Girona, Girona. En línia: <<http://dugidoc.udg.edu/handle/10256/4622>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.
- Rodríguez Risquete, 2005 = Francisco J. Rodríguez Risquete, «La Regoneixença de Francesc Carrós Pardo de la Casta», *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, p. 1379-1389.
- Rodríguez Risquete, 2011 = Pere Torroella, *Obra completa*, Francisco J. Rodríguez Risquete (ed.), Barcino, Barcelona, «ENC B-31-32», 2 volums.
- Rohland de Langbehn, 1975 = Regula Langbehn de Rolhand, «Curial e Güelfa: los hechos caballerescos y la unidad constructiva de la novela», *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario (1923-1973)*, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, Buenos Aires, p. 146-170.
- Rohland de Langbehn, 1983a = *Triste deleytación*, Régula Rohland de Langbehn (ed.), Universidad de Morón, Moron.

- Rohland de Langbehn, 1986 = Régula Rohland de Langbehn, «Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *Filologia*, 21, p. 57-76.
- Rohland de Langbehn, 1989a = Régula Rohland de Langbehn, «Argumentación y poesía: función de las partes integradas en el relato de novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, volum I, p. 575-582.
- Rohland de Langbehn, 1989b = Régula Rohland de Langbehn, «Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *Literatura Hispànica. Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispànica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, p. 230-236.
- Rohland de Langbehn, 1989c = Régula Rohland de Langbehn, «El problema de los conversos y la novela sentimental», *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, Liverpool, p. 134-143.
- Rohland de Langbehn, 1999 = Régula Rohland de Langbehn, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres.
- Rohland de Lanbgehn, 2000 = Régula Rohland de Langbehn, «La legitimación del héroe mediante los retos y desafíos en la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *La Corónica*, 29.1, p. 171-186.
- Rohland de Langbehn, 2002 = Régula Rohland de Langbehn, «Una lanza por el género sentimental... ficción o novela», *La Corónica*, 31.1, p. 137-141.
- Romano, 1979 = David Romano, «La versió catalana del *De claribus mulieribus* de Boccaccio», *Miscel·lània Aramon i Serra*, volum I, Curial, Barcelona, p. 507-509.
- Romano, 1983-1984 = David Romano, «Quin Narcís Franch fou traductor del *Corbaccio?*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 39, p. 5-62.
- Romano, 1987-1988 = David Romano, «Acerca del Ms. del Ateneo Barcelonés de los *Trionfi* de Petrarca», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 41, p. 5-18.

- Romano i Tenenti, 1969 = Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, Ruggiero Romano i Alberto Tenenti (ed.), Nova Universale Einaudi, Torí.
- Romeu i Figueras, 1983 = Josep Romeu i Figueras, «Quatre epístoles paròdiques procedents d'un plec solt valencià en prosa del segle XVI», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, p. 582-593.
- Romeu i Figueras, 1992 = Josep Romeu i Figueras, «Dos poemes de Joan Roís de Corella: *A Caldesa* i *La sepultura*», *Miscel·lània Sanchis Guarner*, volum III, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 109-138.
- Romeu i Figueras, 1998 = Josep Romeu i Figueras, «*Tragèdia de Caldesa*, de Joan Roís de Corella: una aproximació textual», *Caplletra*, 24, p. 81-92.
- Rubió i Balaguer, 1932 = Jordi Rubió i Balaguer, «Les versions catalanes de la llegenda del bon comte de Barcelona i l'emperadriu d'Alemanya», *Estudis Universitaris Catalans*, 17, p. 250-287.
- Rubió i Balaguer, 1949 = Jordi Rubió i Balaguer, *Història de la literatura catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 3 volums. Reed. de 1984, volum I, p. 402-407, 433-440, 445-447.
- Rubió i Lluch, 1889 = Antoni Rubió i Lluch, *El Renacimiento clásico en la literatura catalana*, Impremta de Jaime Jesús Roviralta, Barcelona, p. 90.
- Rubió i Lluch, 1901 = Antoni Rubió i Lluch, *Curial e Güelfa, novela catalana del XVen segle*, Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona, Barcelona.
- Rubió i Ors, 1840 = Joaquim Rubió i Ors, *Mostras de la collecció de obras antigas catalanas escullidas entre las de nostres millors poetas y prosistas*, Estampa de Josep Torner, Barcelona, p. 21-25.
- Ruiz-Doménec, 1991 = José Enrique Ruiz-Doménec, *Set dones per a Tirant lo Blanc*, Columna, Barcelona.
- Ruiz-Gálvez Priego, 2007 = Estrella Ruiz-Gálvez Priego, «*La Noche de Moner*, más propiamente llamada *Vida humana*», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 30, p. 167-182.
- Ruiz Simon, 2002 = Josep M. Ruiz Simon, «*Lo somni de Metge*: el malson filosòfic d'un epicuri», *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XV)*, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 25-47.
- Russell, 1973 = «Spanish Literature (1474-1681)», *Spain: A Companion to Spanish Studies*, Methuen, Londres, p. 265-380.

- Sabaté, 1999 = Glòria Sabaté, «*Curial e Güelfa* i *Tirant lo Blanch* davant la cavalleria de la tardor medieval», *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 1997)*, volum III, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, p. 335-344.
- Sabaté, 2000 = Glòria Sabaté, «La concepció de l'heroi al *Curial e Güelfa*», *Zeitschrift für Katalanistik*, 13, p. 7-20.
- Sabaté, 2003 = Glòria Sabaté, «Alegorías amorosas en la literatura catalana del siglo XV: el *Jardinet d'Orats* (BUB ms. 151) y el *Curial e Güelfa*», *Cancioneros en Baena II. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Jesús L. Serrano Reyes i Ajuntament de Baena, Baena, p. 144-155.
- Sabaté, 2005 = Glòria Sabaté, «Una cort per a *Curial*», *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 18-22 de setembre de 2003)*, volum III, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, p. 1433-1445.
- Sabaté i Soriano, 2005 = Glòria Sabaté i Lourdes Soriano, «Moda, cultura i lectura a la Corona d'Aragó: el gènere epistolar», *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispànica de Literatura Medieval*, volum III, Universidade da Coruña i Toxosoutos, La Corunya, p. 489-501.
- Sabaté i Soriano, 2006 = *Història de les amors de París e Viana. Edició i estudi*, Glòria Sabaté i Lourdes Soriano (ed.), Nuova Cultura, Roma.
- Sabaté i Soriano, 2008 = Glòria Sabaté i Lourdes Soriano, «Més sobre literatura *De Amore*: estudi i edició de dos epistolaris medievals», *Studi Mediolatini e volgari*, 54, p. 251-267.
- Saint-Lu, 1985 = Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, André Saint-Lu (ed.), volum I, Fundación Biblioteca Ayacucho, Veneçuela, p. 84-89.
- Samonà, 1960 = Carmelo Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Carucci, Roma.
- Samonà i Varvaro, 1972 = Carmelo Samonà i Alberto Varvaro, «Il romanzo sentimentale», *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, volum I, Florència, Sansoni, p. 185-195.
- Sanpere, 1902 = Salvador Sanpere, «*Lo carcer d'amor* de Diego de Sant Pedro. Edició catalana de Rosembach (Barcelona 1493)», *Revista de Bibliografia Catalana*, 2, p. 46-84.

- Sanvisenti, 1902 = Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Hoepli, Milà, p. 257-267.
- Schevill, 1913 = Rudolph Shevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California, Berkeley.
- Schönberger, 1991 = Axel Schönberger, «*Tirant lo Blanc* (1490) und *Curial e Güelfa* (ca. 1450): Formen ritterlicher Liebe im späten katalanischen Mittelalter», *Zeitschrift für Katalanistik*, 4, p. 174-248.
- Severin, 2000 = Doroty Sherman Severin, «Diego de San Pedro from Manuscript to Print: the Curious Case of *La pasión trobada*, *Las siete angustias* and *Arnalte y Lucenda*», *La Corónica*, 29.1, p. 187-192.
- Severin, 2003 = Dorothy Sherman Severin, «The Sentimental Genre: Romance, Novel, or Parody?», *La Corónica*, 31.2, p. 312-315.
- Severin, 2010 = Dorothy Sherman Severin, «Audience and Interpretation: Gradisa the Cruel and Fiometa the Rejected in Juan de Flore's *prosimetrum*, *Grimalte y Gradisa*», *Cultural Contexts / Female Voices*, Queen Mary and Wesfield College, Londres, p. 63-71.
- Sharrer, 1983-1984 = Harvey L. Sharrer, «La fusión de la novela artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón, Anuario de Filología*, 1, p. 147-157.
- Solervicens, 2000 = *Literatura catalana moderna I: el Renaixement*, Universitat Oberta de Catalunya, UOC.
- Thompson, 1966 = Stith Thompson, *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, flabiaux, jest-books and local legends*, Indiana University Press, Bloomington, Londres, 6 volums.
- Torres, 1880-1881 = Josep Maria Torres, «El príncipe de Viana y el poeta Corella», *Revista de Valencia*, mar. 48.1, p. 330-332.
- Torres i Amat, 1836 = Fèlix Torres i Amat, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Imp. de J. Verdaguer, Barcelona. Reedició 1973, Curial, Barcelona.
- Torró, 1987 = Jaume Torró, «Context: l'autobiografia sentimental literària», *Lo despropriament de amor*, Romeu Lluç, Stelle dell'Orsa, Bellaterra, p. 10-93.
- Torró, 1991 = Jaume Torró, «Sobre el Curial, Virgili i Petrarca», *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, volum III, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 149-169.

- Torró, 1992 = Jaume Torró, «El ms. 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona (*Jardinet d'Orats*): descripció i estudi codicològic», *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 6.1, p. 1-55.
- Torró, 1994 = Jaume Torró, «“Officium poetae est fingere”: Francesc Alegre i la *Faula de Neptuno i Dyana*», *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*, Lola Badia i Albert Soler (ed.), Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 221-242.
- Torró, 1996a = Romeu Lull, *Obra completa*, Jaume Torró (ed.), Barcino, Barcelona, «ENC A 135».
- Torró, 1996b = Jaume Torró, «El mite de Caldesa: Corella al *Jardinet d'orats*», *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, 7, p. 103-116.
- Torró, 2001 = Jaume Torró, «Una cort a Barcelona per a la literatura del segle XV», *Revista de Catalunya*, 163, p. 97-123.
- Torró, 2002 = Jaume Torró, «Joanot Martorell, escrivà de ració», *L'Avenç*, 273, p. 12-18.
- Torró, 2005 = Jaume Torró, «Ausàs March, falconer d'Alfons el Magnànim», *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, p. 1521-1538.
- Torró, 2006 = Jaume Torró, «Notes per a llegir el *Curial e Güelfa*», *De la Bíblia a Joyce. Onze obres del cànon literari*, CCG Editors, Girona, p. 57-80.
- Torró, 2009 = Jaume Torró, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, Barcino, Barcelona, «ENC B 29».
- Torró, 2010 = Jaume Torró, «El cançoner de Saragossa», *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Obrador Edèndum i Universitat Rovira i Virgili Publicacions, Santa Coloma de Queralt, p. 379-423.
- Torró, en premsa = Jaume Torró, *Jardinet d'orats*, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Torrueia i Casañas, 1995 = Joan Torruella Casañas, *Cançoner L. Barcelona*, *Biblioteca de Catalunya, ms. 9*, Fundació La Caixa i Seminari de Filologia i Informàtica del Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, p. 85-101.
- TRANSLAT DB = *TRANSLAT. Traduccions al català medieval fins a 1500*, Lluís Cabré, Montserrat Ferrer i Josep Pujol (coord.), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. En línia: <<http://www.translatdb.narpan.net>>. Data de consulta: 10 de juny de 2013.

- Trilla i Cristóbal, 1996 = «Las *Heroidas* de Ovidio en Joan Roís de Corella», *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Govern d'Andorra, Andorra, p. 693-697.
- Vaeth, 1966 = Joseph A. Vaeth, *Tirant lo Blanc: A Study of its Authorship, Principal Resources and Historical Setting*, AMS Press Inc., Nova York.
- Valls i Taberner, 1917 = Ferran Valls i Taberner, *El cançoner del XVè segle de l'Ateneu Barcelonès*, Ateneu Barcelonès, Barcelona.
- Varela, 1965 = José Luis Varela, «Revisión de la novela sentimental», *Revista de Filología Española*, 48, p. 351-382.
- Varela, 1970 = José Luis Varela, «La novela sentimental y el idealismo cortesano», *La transfiguración literaria*, Editorial Prensa Española, Madrid, p. 1-51.
- Vargas Llosa, 1985 = Mario Vargas Llosa, *Lletra de batalla per Tirant lo Blanc*, Edicions 62, Barcelona.
- Vázquez, 1991 = Pablo Vázquez, «Interpretación para una nueva lectura del *Curial e Güelfa*», *Revista de Filología Románica*, 8, p. 243-249.
- Velasco, 1990 = Jesús Rodríguez Velasco, «The Chivalresque Worlds in *Tirant lo Blanc*», *Tirant lo Blanc, New Approaches*, Tamesis, Londres, p. 1-14.
- Vicens Vives, 1936-1937 = Jaume Vicens Vives, *Ferran II i la ciutat de Barcelona, 1479-1516*, Emporium, Barcelona, 3 volums.
- Vicens Vives, 1952 = Jaume Vicens Vives, *Fernando el Católico, Príncipe de Aragón, Rey de Sicilia, 1458-1478: Sicilia en la política de Juan II de Aragón*, CSIC, Madrid.
- Viera, 1987 = David J. Viera, «Francesc Eiximenis, Courtly love, and de *De amore* (I-II)», *Romance Quarterly*, 34, p. 311-316.
- Vigier, 1984 = Françoise Vigier, «Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne aux XVe et XVIe siècles», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 20, p. 229-259.
- Vila, 2013 = Pep Vila, «Un nou testimoni de *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora y per ella a ell*», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 1, p. 137-158.
- Vilallonga, 2007 = Mariàngela Vilallonga, «*Quid Tum*. La pervivència hispànica de Leon Battista Alberti en dos traduccions catalanes», *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, Polistampa, Florència, p. 755-776.
- Vilanova, 1946 = Bernat Metge, Antoni Vilanova (ed.), *Lo somni*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio Nebrija, Barcelona.

- Vilanova, 1957-1958 = Antoni Vilanova, «La génesis de *Lo somni* de Bernat Metge», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27, p. 123-156.
- Villanueva, 1851 = Jaume Villanueva i Astengo, *Viage literario a las iglesias de España*, volum XVIII, Imp. de la Real Academia de Historia, Madrid.
- Walde Moheno, 2000 = Lillian von der Walde Moheno, «Dos ejemplos y consejos en *Grimalte y Gradisa*», *La Corónica*, 29.1, p. 193-204.
- Walde Moheno, 2003 = Lillian von der Walde Moheno, «La novela sentimental, un género posible», *La Corónica*, 31.2, p. 316-319.
- Walde Moheno, 2006 = Lillian von der Walde Moheno, «La novela sentimental española», *Temas de literatura medieval española*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 55-61.
- Weissberger, 1997 = Barbara Weissberger, «Resisting Readers and Writers in the Sentimental Romances and the Problem of Female Literacy», *Studies of the Sentimental Romance*, Tamesis, Londres, p. 173-190.
- Weissberger, 2000 = Barbara Weissberger, «The Gendered Taxonomy of Spanish Romance», *La Corónica*, 29.1, p. 205-229.
- Whinnom, 1972 = Keith Whinnom, «Introducción crítica», Diego de San Pedro, *Obras completas, II: Cárcel de amor*, Castalia, València, p. 7-66.
- Whinnom, 1973 = Keith Whinnom, «Introducción bibliográfica y crítica», Diego de San Pedro, *Obras completas, I: Tractado de amores de Arnalte y Lucenda, Sermón*, Castalia, València, p. 9-70.
- Whinnom, 1983 = Keith Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance (1440-1550). A Critical Bibliography*, Grant and Cutler, Londres.
- Wittlin, 1989 = Curt J. Wittlin, «La valenciana prosa del traductor Bernardí Vallmanya», *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, volum I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 125-151.
- Wittlin, 1993a = Curt J. Wittlin, «Joan Roís de Corella. Introducció a una concordança de les seves obres», *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, volum I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 327-366.
- Wittlin, 1993b = Curt J. Wittlin, «The Oen That Eases Pain: A first translation of Joan Roís de Corella's *Tragèdia de Caldesa*», *Antípodes*, 5, p. 47-59.
- Wittlin, 1997 = Curt J. Wittlin, «La *Biblis*, *Mirra* i *Santa Anna* de Joan Roís de Corella: traduccions modulades, amplificades i adaptades», *Lo gentil estil fa plus clara*

sentència. De literatura i cultura a la València medieval, Agrupació Borrianenca de Cultura, Borriana, p. 175-189.

Ynduráin, 1988a = Domingo Ynduráin, «Las cartas en prosa», *Literatura en la época del Emperador*, Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 53-79.

Ynduráin, 1988b = Domingo Ynduráin, «Las cartas de amores», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, p. 487-495.

Zaderenko, 1999 = Irene Zaderenko, «Dante en la ficción sentimental», *Dicenda*, 17, p. 251-261.

8. APÈNDIX. L'EDICIÓ DEL *PARÍS E VIANA* CATALÀ

8.1 PREÀMBUL

La versió catalana del *París e Viana* (impresa el 1495) mereix un apunt a part. D'una banda, el fet d'incloure-la al corpus de la ficció sentimental (vegeu el capítol 3) demana una justificació, ja que només en forma part en tant que l'argument de la història ha donat lloc a una altra versió —desconeixem si anterior o posterior a la que reporta la traducció catalana— que s'inscriu plenament en aquesta moda literària. Es tracta de la forma llarga francesa, que pertany a un grup diferent de la forma catalana segons la classificació genealògica que en féu Kaltenbacher (1904: 351-352).

De l'altra, devem la hipòtesi de partida d'aquesta tesi doctoral a les preguntes que ens va suscitar la preparació dels materials per a l'edició i estudi del *París e Viana* català al treball final del màster en Estudis Avançats i Aplicats en Llengua i Literatura Catalanes (curs 2008-2009), dirigit, també, per la Dra. Lola Badia.¹⁸⁵ En aquell moment, vam recollir el desafiament que Cátedra (1986: 37-38 i 43-52) havia llançat a la comunitat investigadora pel que feia a diversos punts controvertits del *París e Viana* català, entre els quals destacaven la hipòtesi d'una possible dependència del *Curial e Güelfa* respecte d'aquesta obra —desmentit a Pellissa Prades (2009)— i el plantejament que els materials que només apareixen a la versió llarga francesa del *París e Viana* podrien estar estretament relacionats amb una reelaboració de la novel·la influïda pel gust de la ficció sentimental.

De fet, Cátedra sostenia, al contrari que Kaltenbacher (1904), que el grup del qual forma part la versió catalana, on es troben totes les formes breus de l'obra, hauria precedit el grup constituït per tots els testimonis francesos menys un —el manuscrit 20044 de la Biblioteca Nacional de França—. Així, els recursos i motius que incorporaria la forma llarga francesa serien part d'una operació d'*amplificatio* basada en materials propis de les obres de ficció sentimental. Tot i que aleshores l'extensió del treball no ens va permetre comparar punt per punt les diferències entre les dues versions —que oferírem, finalment, a Pellissa Prades (en premsa)—, sí que vam apuntar que és

¹⁸⁵ El treball, titulat, precisament, *Materials per a una edició crítica i comentada del París e Viana català* (2009) està disponible en línia al web <www.recercat.net> i es pot consultar en paper al Centre de Documentació Ramon Llull al Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona. Hi remetem tant pel que fa a l'estat de la qüestió de la bibliografia sobre el *París e Viana* i la circulació i traducció de l'obra com per a les notes que acompanyaven una primera proposta d'edició del text. També conté una comparació dels *usus scribendi* dels caixistes dels dos incunables que es conserven de la versió catalana: l'incunable de Girona (1495), que es troba a la Biblioteca Reial de Copenhagen i l'incunable de Barcelona (ca. 1497), a la Biblioteca de Catalunya. Per a la filiació dels testimonis que transmeten la història i l'elaboració del *stemma*, vegeu Babbi (1991b), que també edita una versió italiana de l'obra i en ressegueix la tradició italiana. Així mateix, Babbi (1991a) edita el manuscrit francès 20044 de la Biblioteca Nacional de França i analitza el *París e Viana* com a embrió de la novel·la moderna.

el tractament dissemblant del relat —el grau d'importància que es concedeix als elements narratius, l'elaboració discursiva i retòrica del text i el desenvolupament de determinats motius— i no l'argument, amb el benentès que fos de tema amorós, el que determina que la versió catalana del *París e Viana* no pugui ser considerada una obra de ficció sentimental i la francesa sí, com argumentarem en aquest apartat.

L'anàlisi de les dues versions del *París e Viana* en relació amb la ficció sentimental partia de l'abundant bibliografia castellana que, sobretot de la dècada dels vuitanta, s'ha publicat sobre el tema i de la lectura de les obres més representatives de la moda en la literatura castellana. La crítica insistia en l'heterogeneïtat i les dificultats del que s'havia entès, tradicionalment, com un gènere o un subgènere literari.

Aleshores, arran de les conclusions a les quals havíem arribat, ens vam plantejar dues qüestions més. En primer lloc, quines eren les característiques distintives de les obres de ficció sentimental, que fins i tot s'escapaven de la trama de la història i, en segon lloc, es podien trobar aquests trets en obres catalanes de final del s. XV? Són un fenomen aïllat o es pot parlar d'un corpus al voltant del que encara no havíem descrit com un «gust» o una moda literària?¹⁸⁶ Efectivament, aquestes són les preguntes que han guiat la investigació d'aquesta tesi.

Com a colofó, mostrem com la comparació de les dues versions del *París e Viana* posa de manifest de manera molt clara quins ingredients converteixen un text en una obra de ficció sentimental i per què hauríem de considerar-la el resultat de la utilització d'una sèrie de recursos estilístics i del desenvolupament d'uns motius literaris relacionats amb el tema amorós que responen a la difusió d'uns gustos determinats i que es presenten, sobretot a la segona meitat del s. XV, com una moda literària. Els recursos i motius literaris als quals ens referim es troben, obra rere obra, als textos que constitueixen el cens, com s'indica a l'apartat corresponent (vegeu 3.1). A continuació, els veurem exemplificats en la forma llarga francesa del *París e Viana*, alhora que farem èmfasi en la manca d'atenció que reben a la forma breu catalana.

El *París e Viana* és una novel·la cavalleresca que explica la història d'amor entre dos joves acompanyats dels seus confidents, en la qual també hi apareixen els personatges que Deyermond (1979) havia identificat com a característics de les obres de ficció sentimental: el rival amorós —el fill del duc de Borgonya— i el pare cruel —el

¹⁸⁶ Per a l'abast de la ficció sentimental fora de les lletres castellanes (portugueses i catalanes, bàsicament; atès que no s'aprofundeix en la literatura francesa ni italiana si no són com a influència en l'origen de les obres sentimentals a la península ibèrica), vegeu Deyermond (1985), Ribera i Llopis (1994), Torro (1996a) i Cortijo (2001).

delfí de la ciutat de Viana, progenitor de la noia—. De fet, el motiu folklòric de la crueltat del pare (Thompson 1966: S11), que a la versió catalana es mostra només a través de les accions del personatge, és tractat amb més deteniment a la forma francesa, on s'hi poden llegir amenaces de caire cruent per part del delfí a sa filla: «Je le scay et si te dy que ains que je consentisse ad ce que tu penses, je te destruiroye et defferoye de tous tes membres l'un apres l'autre, et ta cher a beaux petits morceaux, et les mengeroye».¹⁸⁷ La caracterització del delfí com a governant just i pare cruel alhora també és palesa al *Filocolo* de Boccaccio —en la figura del rei Felice— i al *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores —el rei d'Escòcia—, una de les obres que formen part del cànon de la ficció sentimental castellana des de Menéndez Pelayo (1905- 1915).

En canvi, la forma breu catalana només narra els elements que són necessaris perquè l'acció avanci, de manera que tampoc no dóna lloc a digressions ni insisteix en les descripcions sobre la passió amorosa i els seus símptomes, que dotarien l'obra d'un to marcadament sentimental. Per exemple, tot i que els confidents fan costat en tot moment als protagonistes en les dues versions de la història, a la forma francesa adquireixen una certa importància —segons Cátedra (1986: 49) per influència de les obres de Boccaccio—, mentre que a la forma catalana aquests personatges no realitzen intervencions notables. Així, l'explotació de la figura dels confidents a la versió francesa afavoreix la posada en escena de grans expansions sentimentals per part dels enamorats, que els revelen els seus sentiments. En conseqüència, la forma llarga conté més diàlegs i monòlegs que la forma breu. Precisament és en boca del confident de l'enamorat que trobem la definició més elaborada sobre l'amor de la versió francesa:

Amour est de telle condition que pour la grant chaleur de celle flame il convient que les cens et la raison soit surontee et gouvernee par la volunte, dont il s'ensuit beaucoup de mal. Car la volunte de desir fait fayre aucunes foyes aux amans maintes chouses non rasonables [...], dont il en convient puyes soffrir aux amans.¹⁸⁸

A diferència de la versió catalana, que no arriba a formular una teoria amorosa, darrere d'aquestes paraules hi ha una determinada concepció de l'amor, com a passió que anul·la la capacitat de fer judicis de l'ànima intel·lectual, però que, tot i això, a l'obra que ens ocupa és compatible amb el matrimoni. De fet, aquest pensament sobre l'amor és compartit pels altres personatges de l'obra, de manera que es manté coherent al llarg de tot el relat (Kaltenbacher 1904: 397, l. 9; p. 413, l-2) i es complementa amb

¹⁸⁷ Kaltenbacher (1904: 530, l. 5-7).

¹⁸⁸ Kaltenbacher (1904: 471, l. 8-15).

les referències als efectes de la passió, expressats a través d'imatges molt similars a les que apareixen en textos com la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, com es mostra a continuació:

Premierement je [Paris] feray ung lit qui sera de douleur, on je coucheray sans relever, le chevet que te tendray desoubz ma testes sera de larmes, et les couvertures seront de tristesse. Mes vestimens seront de duelh, mon mangier et mon boyere sera de soussy, et tous mes parlens seront des plains.¹⁸⁹

La silla de fuego en que asentado me vees es mi justa afición, cuyas llamas siempre arden en mis entrañas. Las dos dueñas que me dan, como notas, coronas de martirio, se llaman la una Ansia y la otra Passión, y satisfazen a mi fe con el galardón presente. [...] El negro de vestiduras amarillas, que se trabaja por quitarme la vida, se llama Desesperación. El escudo que me sale de la cabeça, con que de sus golpes me defiendo, es mi juicio, el cual, viendo que voy con desesperación a matarme, dízeme que no lo haga.¹⁹⁰

Un passatge d'aquest tipus és impensable trobar-lo al *París e Viana* català, ni per les imatges, el registre elevat ni l'elaboració retòrica que implica. És més, les expansions sentimentals dificulten la narració lineal de l'acció a la versió francesa, de manera que el narrador ha de recórrer sovint a falques que a la forma breu no són necessàries («Mes oures vous laira le compte a parler de Paris et de Edoardo et retournera a parler du dauphin, et de messire Jacques, et de Vienne»¹⁹¹).

Tot i que el passatge esmentat es relaciona amb el martiri d'amor, l'autor de la forma llarga no oblida la resta de símptomes de la passió. N'indicarem només un cas de cada tipus: l'efecte que provoca en l'enamorat la visió de la persona estimada (p. 469, l. 2-6); la manca de gana, set i son (p. 477, l. 14); el decandiment físic (p. 517, l. 4-5); la malenconia (p. 414, l. 11); la pèrdua dels sentits per un excés d'emocions (p. 507, l. 18); l'enyorament causat per l'amor de lluny (p. 518, l. 17-18); el plany amorós (p. 527, l. 1-2) i el desig de morir per amor (p. 449, l. 22).¹⁹²

Com sabem, un altre mitjà per vehicular les expansions sentimentals són les epístoles. Tot i que figuren a les dues versions de l'obra i que no només hi són esmentades, sinó que n'hi ha transcripcions, la forma catalana no inclou totes les lletres a les quals fa referència. En canvi, sí que apareixen a la forma francesa, on es pot llegir, per exemple, la carta que el protagonista escriu al confident pensant-se que el delfí ha

¹⁸⁹ Kaltenbacher (1904: 562, l. 12-17).

¹⁹⁰ Parrilla (1995: 73).

¹⁹¹ Kaltenbacher (1904: 443, l. 14-16).

¹⁹² Per a les referències de les pàgines del *París e Viana* francès utilitzem l'edició de Kaltenbacher (1904).

casat l'estimada amb el fill del duc de Borgonya (p. 540, l. 1-13), que, tot i que també se'n parla a la forma catalana, no la hi reporta. A més, com assenyala Cátedra (1986: 48), les cartes de la forma llarga són més fidels a l'estructura de les *ars dictaminis*.

La preocupació per l'ús d'un registre elevat i per la *dispositio* del text es posa de relleu en nombrosos fragments de la versió francesa, però potser el que millor il·lustra el contrast formal entre aquesta versió de l'obra i l'estil senzill, més proper al conte, de la versió catalana és el següent. El confident demana a París que intenti aconseguir son pare i el protagonista respon, segons la versió:

E què vols que fassa?, §22.

Edoardo, mon tres doulx amy, les parolles sages et cortoyses que vous m'aves dist, je les recoy et prens en gre comme de mon vray amy et compaignon et vous en remercie tant et de si bon cuer comme je puy. Et si voys bien et cognoys que les parolles que vous m'aves dictes, sont vrayes, et raison veult que je les doye mettre en accomplissement et perfection. Mes vous scavez bien que oncques je ne vous celay chouse du monde, ains vous ay tousjours fait scavoit mon corage et mes secretz sans nul escondit, si scavez bien que je vays celant mes fayes et mes voyes dissimulant le plus que je puy, non pur aultre chose fors seulement a celle fin que les gens ne se apercevent de mon fait. Et pourtant je vous requier comme vray amy et compaignon que vous moy veulhes doner aucun bon remede et moy conseiller comment je me doys gouverner, car tout ainsi comme vous me conseilletes, je veulh fayre sans nulle contradiction.¹⁹³

Cal fer notar que els paràgrafs en què això és més evident són els que contenen els parlaments de la protagonista (com a la p. 531, l. 1-533, l. 13), Viana, on hi ha una gran cura de l'estructura del text i hi apareixen citacions d'autoritat que permeten reconstruir el bagatge cultural de l'autor, que fan pensar que aquesta versió de l'obra devia anar destinada a un públic instruït i que per això devia haver tingut una circulació més reduïda que la forma breu de la història, a través de còpies manuscrites de les quals no es coneix cap traducció. La tradició impresa francesa del *París e Viana* transmet la forma breu de la història en una versió molt propera al ms. 20044 de la Biblioteca Nacional de França i les traduccions de l'obra a altres llengües depenen fonamentalment de les edicions franceses i de la divulgació que en suposa la traducció anglesa de William Caxton el 1485 (Babbi: 1991b). En concret, la versió catalana és, probablement, una traducció de l'italià (Cátedra 1986: 33 i Ferrando 2007: 70-71), tot i

¹⁹³ Kaltenbacher (1904: 441, l. 3-16).

que anteriorment s'havien apuntat hipòtesis sobre la procedència francesa (Galmés 1970: 41-42) i castellana (Colón 1976: 371-372) del text.

Un altre dels recursos que Deyermond identificava com a característics de la ficció sentimental era l'ús de les al·legories per manifestar els conflictes interiors de l'enamorat. Un cop més, el *París e Viana* francès emprà aquest recurs i presenta Amor, Raó i Pietat aconsellant el protagonista (Cátedra 1986: 48). A la versió catalana, l'única mostra del que es podria entendre com a personificació d'un sentiment és el clam de l'enamorat contra Amor, al qual acusa de ser cec i injust (llocs comuns); però Amor no gaudeix de prou entitat com per arribar a interactuar amb el protagonista.

Un altre element singular de la forma llarga francesa són els somnis o visions, que no figuren a la versió catalana. En total, se'n descriuen cinc, sempre just abans que hi hagi un punt d'inflexió a la vida dels protagonistes (p. 454, l. 4-10; p. 476, l. 22-477, l. 12; p. 495, l. 4-14; p. 583, l. 17-584, l. 21 i p. 602, l. 16-603, l. 3). Contenen molts paral·lelismes amb els somnis premonitors del *Filocolo* de Boccaccio (Pellissa Prades, en premsa), però, a diferència del que passa a la novel·la italiana, on les aparicions divines dels somnis intervenen en el desenvolupament de la trama, fins i tot després que el dorment s'hagi despertat, els somnis del *París e Viana* francès són complementaris i no modifiquen ni aporten res a l'acció narrativa.

Si es posen en relació tots aquests elements amb la caracterització de la ficció sentimental, hom s'adona que la versió francesa del *París e Viana* no només compleix totes les premisses de les obres que en formen part, sinó que també s'hi empen els recursos propis d'aquests textos, descrits per Deyermond (1979): la presència del rival amorós i del pare cruel —motiu que, tot i aparèixer a la forma breu, no s'hi acaba de desenvolupar—, la descripció de la simptomatologia amorosa, la importància de les epístoles, les al·legories i els somnis i l'ús de la imatgeria sentimental. Els únics elements freqüents de les obres de ficció sentimental que no hi figuren són l'aspecte autobiogràfic — que estudiosos com Lacarra (1988) i Gómez (1990a) han posat en dubte— i la relació desgraciada dels enamorats ja que l'obra s'acaba amb un matrimoni doble dels protagonistes i els confidents, malgrat el patiment prolongat que els ha causat la passió.

Pel que fa al final feliç en matrimoni, el retrobem en dues obres que també formen part del corpus de la ficció sentimental catalana, el *Fronchino e Brisona* i el *Curial e Güelfa*. Cortijo (2001) apunta l'existència d'una solució satisfactòria per als enamorats de les obres de ficció sentimental en el matrimoni. És una alternativa a la

mort o al desengany dels protagonistes. En ambdós casos es tracta d'una solució allunyada de les relacions adúlteres de la *fin'amors*. Per tant, tot i que el desenllaç desgraciat dels enamorats és un tret molt recurrent en les obres d'aquest tipus, no s'hauria de considerar l'únic final possible. Si no fos així, tot i que la *Fiammetta* de Boccaccio formaria part de la ficció sentimental, se n'hauria d'excloure el *Filocolo*.

Així doncs, mentre que la forma llarga francesa del *París e Viana* s'inscriu plenament dins de la moda literària de la ficció sentimental, no passa el mateix amb la forma breu catalana. Malgrat no diferir de la trama de la versió francesa, el *París e Viana* català, no prioritza l'expressió dels sentiments per damunt de l'acció, sinó que els motius que hi apareixen estan merament al servei de l'avançament de la trama. De manera que una de les diferències més notables entre les dues versions és la predilecció que l'autor de la versió catalana mostra per l'estil indirecte, que permet expressar de forma sintetitzada el mateix que a la versió francesa es descriu a través d'exclamacions i diàlegs de caire amorós amb rèpliques i contrarèpliques. En conseqüència, a la versió catalana no hi ha grans planys per part dels personatges, però sabem com reaccionen als fets a través d'explicacions breus com aquesta: «E [Viana] començà's a plànyer molt e en tal pensament passà molts dies la sua vida» (§21). Certament, no hi ha interès per les expansions sentimentals, les descripcions de la passió amorosa ni els recursos que les vehiculen —somnis, epístoles, al·legories, llistat d'enamorats cèlebres i imatgeria sentimental— i l'autor tampoc no fa ús del virtuosisme retòric palès a la versió francesa. Es tracta, simplement, d'una diferència en el tractament d'un argument que conté matèria de tema amorós que es pot desenvolupar en major o menor mesura.

Per aquesta raó, el *París e Viana* català ocupa un lloc al corpus només perquè l'argument de la història ha donat lloc a una elaboració de gust sentimental com la francesa. Il·lustra, per absència, els elements que configuren aquest gust.

Un altre aspecte a favor de la inclusió del text del *París e Viana* en aquest estudi és l'ampliació de la perspectiva o del marc de referència de la ficció sentimental. Sabem que abans de 1432 en circulava una versió catalana perduda a la corona catalanoaragonesa (Cátedra 1986: 26-27), anterior, doncs, al text francès amb pròleg de La Cepède del qual prové el manuscrit més antic que se'n conserva, el fragment francès de Carpentras de 1438. Això ens permet traçar una línia que uneix els textos de ficció de principi de segle que es troben en l'òrbita (*París e Viana*) o en el nucli (*Fronchino e Brisona*) de la ficció sentimental amb les produccions de final del s. XV, que normalment prescindeixen de l'element cavalleresc que encara trobem al *Curial e*

Güelfa i al *Tirant lo Blanc*, però que no apareix a les obres de Joan Roís de Corella, Romeu Llull, Francesc Carròs Pardo de la Casta, Francesc Alegre i Francesc Moner. A banda d'això, la concepció de l'amor que es desprèn del *París e Viana* o del *Fronдино e Brisona*, vinculades a les novel·les d'aventures, no coincideix amb la d'aquests escriptors. Si bé a la *Requesta* i al *Raonament* d'Alegre assistíem a la defensa de l'amor virtuós i al *Despropriament* Romeu Llull proposa una alternativa fora de la passió en el matrimoni, les relacions que es retraten en aquests textos comporten només angoixa i patiment i no es resolen de forma satisfactòria per a l'enamorat. En cap cas, els seus desitjos culminen en el matrimoni amb la dama a la qual servien, com sí que passa al *París e Viana*, que legitima i premia, com l'autor del *Curial e Güelfa*, l'amor cortès i el comportament honest dels protagonistes. Això no obstant, Babbi (1991b: 22-23) assenyala que ja al s. XV els enamorats del *París e Viana*, lluny de constituir un exemple del triomf de l'amor, es vinculen al sofriment i a la tristor d'amar, és així en Bernat Hug de Rocabertí i en Antoine della Salle, on fins i tot són descrits com a «màrtirs d'amor».

Precisament, el contrast entre la trama, però també entre els recursos del *París e Viana* català i les dues obres que hem editat de Francesc Alegre, la *Faula de Diana* i la *Requesta*, enriqueix l'anàlisi de la ficció sentimental.

8.2. CRITERIS D'EDICIÓ

En català només s'han conservat dos testimonis del *París e Viana*: l'incunable de Girona (*G*), 1495, que es troba a la Biblioteca Reial de Copenhagen i l'incunable de Barcelona (*B*), c. 1497, a la Biblioteca de Catalunya. Els dos testimonis deriven del mateix antecedent. Al text de *G* hi manquen dos fulls (a.iv^r-a.iv^v), *B* és complet, només li falta el full del colofó amb la data de l'edició i l'impressor. La proximitat geogràfica i la integritat de *B* han afavorit que tradicionalment s'hagi utilitzat com a testimoni de base, amb l'excepció de l'edició de Kaltenbacher (1904: 647-670).

Anteriorment, Miquel i Planas havia editat el text de *B* en diverses ocasions (1904, 1905, 1906, 1909 i 1910), que comparava amb l'edició de Kaltenbacher (1904: 647-670) de *G*. Més endavant, Galmés (1970: 23-39) transcriví una selecció de fragments de *G* per confrontar-los amb l'edició del text aljamiat i, finalment, la publicació del facsímil d'aquest incunable per Càtedra l'any 1986 l'acostà als estudiosos catalans. L'última edició de l'obra la devem a Sabaté i Soriano (2006), que tornen editar *B* i recullen algunes de les lliçons variants de *G*.

Com a resultat de la col·lació completa dels dos testimonis hem decidit editar *G* com a testimoni de base.¹⁹⁴ La tria ha estat motivada perquè, en primer lloc, *B* presenta quatre errors més d'interpretació del text que *G* (notes 333, 249, 437 i 537) i les solucions que dona als problemes d'interpretació de l'antecedent són menys satisfactòries que en l'altre testimoni (notes 280, 415). A més, els errors de composició hi són nombrosos. En segon lloc, la voluntat d'escriure un text culte és lleugerament més palesa en *G* —formes verbals conservadores, ablatiu absolut, la *lectio difficilior* de «faent» (nota 11)—. En tercer lloc, les traces d'un estadi lingüístic més antic són més evidents en *G* —sobretot pel que fa a les formes verbals—, tot i que ambdós testimonis alternen les formes arcaïques amb les modernes. A més a més, hom ha pogut constatar que les ampliacions de *B* no modifiquen la història.

El text s'ha transcrit seguint els criteris d'edició d'«Els Nostres Clàssics», s'han restituit els dos fulls que manquen a *G* amb el text de *B* —en cursiva i assenyalat a l'aparat—, d'acord amb la tradició iniciada per Kaltenbacher (1904: 647-670). Després d'examinar el text i de seleccionar les variants de més valor, hem realitzat les esmenes necessàries. Pel que fa a les variants equipol·lents s'han mantingut les del testimoni de base, ja que no és possible saber quina s'acosta més a l'antecedent. Acte seguit, hem numerat els paràgrafs del text i hem constituït un aparat positiu que segueix el text de l'edició. L'aparat inclou totes les variants de *B* i les esmenes i s'introdueix amb el nombre de la crida del text en negreta seguida de la lliçó editada que precedeix l'esmena o la variant. No hi ha cap cas d'esmena *ope ingenii*. En una publicació futura de l'obra, hauríem de seleccionar les variants significatives i, per tant, desestimar les que només reporten un canvi de grafia.

Pel que fa a la foliació, s'indiquen entre claudàtors els canvis de foli. Quan fan referència a *B* es marquen en negreta.

¹⁹⁴ Vegeu Pellissa Prades (2009: 6-12) per a la comparació dels dos testimonis.

Història¹ de las amors e vida del cavaller París e de Viana, filla del dalfí de França

[1] En lo temps del gran emperador Carles, rey de França, fill del rey Pepí, qui² de la una part d'Espanya lançà los moros e de aquella tragué e expel·lí lur infael e cruel senyoria, era dalfí de la ciutat de Viana un noble baró, per nom Godoffré de Lançó, del linatge real de l'emperador e per aquell molt amat. Aquest tenia per muller³ Viana, filla del comte de Flandes, discreta e⁴ virtuosa; la qual, après de haver stat⁵ per set anys sens infants, parí una filla molt bella, de qui⁶ fon feta gran festa e fon⁷ nomenada Viana. E fon donada a criar a una noble dona qui havia una filla dita Ysabel,⁸ que fon en lo servey de la dita Viana criada. Aquesta Viana cresqué en tanta bellesa y saber de letres y⁹ música que maravella era e en totes coses segons lo desig seu era servida.

[2] Aquest dalfí havia en sa terra un noble home e de gran linatge, per nom micer Jacobo, qui havia un sol fill nomenat París en qui era tota sa sperança, **[a.ii.v]**¹⁰ molt gran sonador e cantador, lo qual en edat de setze anys fon faent¹¹ e valent de sa persona que era cosa maravellosa. E tenie's molt ataviat de vestir e adreçat de coses de guerra e de caça, que basta-[a.ii.v]¹²ra per star-ne servida una real persona. E per ço era molt amat per lo emperador e per lo dalfí. Aquest París tenia gran amistat ab un fill de un cavaller appellat Adoardo, los dos de una edat, e amaven-se molt. Aquests dos eren¹² sonadors e cantadors, però més París. Adoardo era molt enamorat de una noble dona del comtat de Braybant. París no·s curava de amors, posat que havia un any tenia grat per estrem de Viana, filla del dalfí, e com més anave lo amor més li augmentava. Però com pensava aquell amor no era yqual,¹³ desliverava dexar-lo. Viana no apercebia les intencions de París, perquè ell no·s¹⁴ gosave¹⁵ demostrar com los altres barons qui per amor d'ella fahien¹⁶ moltes coses de cavalleria.

Com París per servey de Viana venia les¹⁷ nits sonar y cantar ab Adoardo baix de la finestra on ella dormia e com escaparen¹⁸ a aquells qui·ls volgueren pendre

[3] París sacretament ab Adoardo les nits anave¹⁹ vers la part on dormia la bella Viana e aquí sonaven e cantaven maravellosament, en què lo dalfí, sa muller e Viana prenien molt gran pler.²⁰ E, volent **[a.iii.r]** lo dalfí saber qui eren, féu un gran convit on tots los sonadors de instruments foren.²¹ E com no y fossen aquells per qui·s fahia, anujà-sse'n.²² Viana, vaent que en lo convit no y eren [a.iii.r] los qui venien cascun vespre debaix de la sua finestra, dix a Ysabel:

—Què és açò que cascuna nit vinguen ací tan merevellosos²³ cantors e sonadors e no sàpia qui són?²⁴ Crech que per amor mia vénen.

[4] E lo dalfí, per fer-ne pler²⁵ a sa filla Viana, ordenà que ·x· hòmens armats stiguessen amagats cerca de on aquests sonaven²⁶ e, com haguessen sonat, los menassen davant ell. Per què venguda la nit, París e Adoardo vengueren al loch acostumat ab un mosset qui·ls portave los instruments e sonaren molt millor del que solien. E, com hagueren sonat, los deu²⁷ hòmens isqueren dient-los havien anar davant lo dalfí. E París dix a Adoardo:

—Ja veus en quin punt som, e desplaume per mi hages enuig. En veritat yo més ame la mort que si venia davant lo dalfí, veges què aconselles. Lo mosset és de guardar com nós matexs,²⁸ car per ell seríem descoberts.²⁹

Adoardo respòs:

—De mi no curs sinó tant com de la tua persona.

París dix als deu³⁰ hòmens:

—Senyors, lexau-nos³¹ anar, car nosaltres som al servey e honor del senyor dalfí, mas no yríem ara davant³² ell.

E los ·x· hòmens digueren que forçat los era de anar.³³ París e Adoardo, conexent que forçat los era fer armes,³⁴ se de-[a.iii.v]feneren, que ells ab lo mosset se n'anaren sens lesió de lurs persones e feren molt de dan en los deu hòmens.

Com lo dalfí e Viana se anujaren³⁵ per no saber qui eren los sonadors

[5] Vengut lo dia, los deu hòmens arribaren davant³⁶ lo dalfí narrant-li lo dan que pres havien³⁷ [a.iii.v] ab gran vergonya,³⁸ de què lo dalfí fon molt anujat³⁹ e féu-hi anar l'altre⁴⁰ nit tanta gent que bé foren par a cent hòmens. Mes París no y tornà més, ans tench molt sacret⁴¹ lo cas. E a Viana pesà molt no poder saber los qui sonàvan, tant⁴² restà enamorada que no podia parlar sinó d'ells. E París, vehent quant parill⁴³ era descobrir ses intencions, desliverà apartar-se'n, e tots dies anava a casa del bisbe de sanct⁴⁴ Lorens e ab ell passava sa vida en gran pensament.

Com lo dalfí per alegrar a sa filla Viana féu cridar un torneig

[6] Lo dalfí, vehent que Viana stave⁴⁵ pensosa per no poder saber qui eren los sonadors, per alegrar-la ordenà un torneig, per execució del qual tramés per tota França

e Anglaterra que tot baró o cavaller qui volgués fer actes de cavalleria per amor de dames que fossen en la ciutat de Viana lo primer dia de maig; car Viana, filla del dalfí, posava [a.iii.r] un escut de crestal⁴⁶ per al qui més esforçat seria ensemps ab una molt richa⁴⁷ garlanda sua. Sabut per tota França e Anglaterra, la major part dels barons se aparellaren⁴⁸ per ésser al torneig, en special alguns barons qui eren enamorats de Viana, dels quals eren Phelip de Borbó, nabot⁴⁹ del rey de França [a.iv.r];⁵⁰ *Adoardo, nabot del rey de Anglaterra; Anthoni, fill del comte de Proença; lo comte Isnaldo; Assallon, nabot del comte de Proença; Girardo, fill del marquès de Montferrat; Lanço, fill del duch de Gaunes. Aquests set barons vengueren per amor de Viana, molt adressats, ab molts d'altres.*

Com París delliberà anar en lo torneig e de qual manera

[7] *Vent París lo aparell de aquesta festa tan noble, per consell de Adoardo desliverà anar secretament, e trameteren per cavalls e feren selles e armes ab senyals blanques. E lo dalfí féu convit a molts dels barons qui eren arribats per causa de la festa, on hagué grans sons de instruments; mes a Viana semblava no res, pensant en aquells qui tant la havien enamorada.*

[8] *Lo jorn del torneig arribat, tot hom fon aparellat segons és de costuma. Arribà la il·lustríssima senyora en companyia de la senyora sa mare e servida de molts cavallers e dames, vestida a la francesa: uns tapins xichs de vellut vert; lo brial de domàs burell, sembrat de unes mana-[a.iii.v]des de fe brodades, en les fulles molts maragdes e en les flors balaixs e robins, cosa rica, y en la vora de la falda e cabés unes letres de or de martell en què·s legia:*

*«té la fe poder tant gran
sobre nostra voluntat
que l'esforça més del grat»;*

una roba ab gran falda que una dama portava de brocat carmesí morat y en lo cap ligassa de la terra y en lo bras la garlanda qui era lo pris de aquella festa. E París e Adoardo vingueren tots blanchs e posaren-se a una part, e algú no·ls conexia. E ans del torneig, lo dalfí manà que cascú per si faés mostra per lo camp. E Viana dix a Ysabel:

—Què·t par de aquests cavallers? Quals fan més per la mia amor?

Ysabel respòs:

—*Aquell qui porta la corona d'or o aquell qui té lo leó de atzur me paren millor.*

Dix Viana:

—*Germana, aquells qui no tenen algun senyal me obliguen molt més dels altres.*

Lo torneig com París restà vencedor

[9] *Com tots los cavallers foren aparellats, vénch primer aquell de la corona d'or e ysqué-li altre cavaller e encontraren-se de tant poder que trencaren las lanças e meteren mans a les spases e feriren-se tant, que molts ne anaren a terra. E molts de aquells animosament tornaren en les selles e [a.v.r]cascú s'esforçava haver-ne la honra. E com vénch al vespre, molts de aquells eren cansats, mes París, tant sforçat al vespre com al matí, donave tals colps, que negú no-l gosave sperar. Lo torneig acabat, gran honor fon dada al cavaller no conegut de les armes blanques. E fon menat al cadafal del dalfí e fon-li donat l'escut de crestall. E de present, París se'n tornà secretament ab Adoardo. Anava sovint a casa del bisbe de san Lorens, no faent demostració alguna, sperant que-s diria.*

Com lo dalfí e los altres se enujaren per no saber qui era lo cavaller que havia la honra, e de la qüestió del valer de les dames e del torneig que lo rey de França féu cridar

[10] *Lo dalfí stech no poch desijós de saber qui era stat lo cavaller tant secret. E los cavallers tornaren-se'n parlant de la molt gran gentilesa de Viana e de la sua discreció, tant, que se'n mogué entre-ls barons grans differències. Alguns qui amaven la filla del duc de Normandia e altres qui amaven Costança, germana del rey d'Anglaterra, dehien que eren més belles que Viana. És ver que Viana avançave totes aquestes de graciositat e bellesa. Tant fon gran la contesa de aquests, que Joan de Flandes se enfelloní contra lo frare del rey de Boèmia e-s nafraren malament, tant, que vénch a saber al rey de França, qui, duptant açò no fos ocasió de gran [a.v.v] dan, tramès a dir a tots los barons e cavallers que vinguessen tots davant ell e daria en lurs differències sentència de què tots serien contents.*

[11] *E pensà lo rey que ordenàs un torneig per amor d'aquestes dames, a ·viii· de setembre en la ciutat de París e qui més sforçat d'armes fos se n'aportàs la honor de aquella festa. E aquella donzella qui millor fos defesa fos declarada per més bella de*

tota França, Anglaterra e Flandes. E tramès lo rey a dir als parents d'aquestes tres donzelles que vinguessen en aquella festa. E cascú de aquells tramès per amor d'elles joyes, les quals fossen donades al més sforçat. E cascú de aquells trameteren la cosa que millor e més rica pogueren.

Lo pris que fon tramès per los parents de cascuna de les dames per la jornada del torneig de París

[12] *Primerament, per Costança d'Anglaterra fon tramesa una molt rica corona orlada de perles e de pedres precioses. Lo duch de Normandia tramès per sa filla una garlanda molt rica e de gran preu. Lo dalfí tramès per amor de sa filla Viana un rich capell francès orlat de perles e de pedres, lo qual li havia donat una noble dona de França. París, que véu que axí gran festa se aparellava en França, aconsellàs ab Adoardo de l'anar-hi, lo qual li dix que anàs e secretament, per què si no a-[a.vi.r]nava tostemps se doldria. Per què París acordà de anar e secretament apparellà's molt bé de armes e de cavalls.*

De l'aparell que lo rey de França manà fer de la plaça per lo torneig

[13] *Lo rey de França féu spatxar lo camp e féu-hi fer cadafals on poguessen star les gents. És ver que algunes de les tres donzelles no y foren, e per ço lo rey féu fer tres banderes en loc d'elles, la una ab lo camp blanch ab letres d'or que deyen: «Viana, filla del dalfí de França»; l'altra ab lo camp vert ab letres d'argent que deyen: «Costança, germana del rey d'Anglaterra»; l'altra ab lo camp blau ab letres de perles qui deyen: «Floriana, filla del duch de Normandia». E féu partir lo camp en tres parts e en cascuna part féu metre una bandera.*

Les rahons que lo rey de França dix als cavallers la jornada del torneig

[14] *E⁵¹ vengut lo jorn del torneig, foren ajustats en la ciutat de París molts cavallers de França, d'Anglaterra,⁵² Flandes, Spanya, Alamanya, Lombardia e de altres parts. En lo qual dia lo rey féu metre aquelles tres banderes ab aquelles tres joyes qui·s mostraven gran cosa en lo mig del camp. E lo rey de [a.vi.v] França stech en peus e parlà molt alt:*

—Barons, tot hom se meta sota aquella bandera que vol mantenir per amor de la sua senyora⁵³ e aquesta cavalleria sia de amor e de cortesia. Emperò bé volem que cascú fassa com més valentment puga, car bé us deveu tenir per honrats que us combatats⁵⁴ per les més belles dames del món. E us dich que aquell qui haurà la honor del camp haurà lo preu de la cavalleria e aquestes tres banderes ab les tres joyes qui y són. E aquella donzella qui millor serà defesa daré sentència que sia la més bella del món e haurà lo preu de la bellesa de tota França, Anglaterra e de Flandes. E la reyna tramet aquesta corona que sia posada al cap de aquella per senyal que haurà la honor de aquesta festa. [a.v.r]

La mostra que feren les banderes que seguiren los servidors de les dames de qui
eren

[15] E manà que la bandera Floriana fos la primera que faés mostra per lo camp, e sote⁵⁵ aquesta se meteren tots los qui la amaven, so és, Johan, fill del comte de Flandes, Felip, nabot⁵⁶ del rey de França, lo fill del duch de Burgunya, lo fill del comte Ysnaldo, lo fill del comte de Proença e Jofre de Picardia, e après de aquests molts d'altres.⁵⁷ Après aquesta bandera, vénch la de Costança, la qual acompanyaven Fradericho⁵⁸ de Valoys; Johan, germà del rey de Boèmia; lo germà del duch de Burgunya; lo duch de Braybant, [a.vii.r] e après de aquests molts d'altres. Après vénch la de Viana, on anaven Origo, fill del duch de Borbó; lo fill del rey d'Anglaterra; lo fill del comte de Proença; París, fill de micer⁵⁹ Jacobo; lo fill del marquès de Montferrat;⁶⁰ tres fills del duch de Gaunes; Johan Peralló, duch de Normandia, e après d'ells molts altres cavallers, tots richs de paraments⁶¹ y simeres.⁶² Feta la mostra, aquesta bandera tornà en son loch. E per cert gran cosa era veure tant noble festa. Lo dalfí e lo pare de París vengueren en aquella jornada.

La jornada del torneig del qual fonch vencedor París. [a.v.v]

[16] E a hora⁶³ de vespres vénch en lo mig del camp lo fill del comte de Flandes e vénch-li a l'encontre lo frare del rey de Bohèmia, qui per aquell fon ferit axí durament que·l mes a terra. Après vénch lo frare del rey d'Escòcia, qui axí mateix fon per aquell derrocat. Après vénch Origo de Borbó, e tots aquests derrocà lo fill del comte. Après vénch Adoardo, fill del rey d'Anglaterra e ferí aquest tan poderosament que li trencà lo

braç.⁶⁴ E aquest derrocà ·v· cavallers. Aprés vénch Jofre de Picardia e derrocà aquest Adoardo e, après d'ell, ·vi· cavallers.

[17] A la fi la sort vénch a París e feriren-se tant fortment que los dos ne anaren a terra, per què torna-[a.vii.v]ren a la junta e París fari⁶⁵ tan poderosament a Jofre, que·l mes a terra molt luny de son cavall e, al colp, lo caval de Jofre sclatà e per ço la gent dix que tornassen a la junta. Mes París, com no era conegut, no havia qui parlàs per ell; mas al rey paria que Jofre fos vençut, dient que no volria fer tort⁶⁶ al cavaller no conegut,⁶⁷ com a bon cavaller. E tramès-li un cavaller dient com al rey aparia que Jofre fos vençut, mes si ell volia justar altra volta per cortesia, que fos a sa voluntat, car ell li donava victòria de aquell torneig. E París respòs que la bellesa de Viana era tanta, que lo obligava de justar ab lo cavaller una e tantes voltes fins se mostràs vençut sens contrari. Les quals paraules aparegueren al rey que eren de gran noblesa e virtut, dient que ell devia ésser noble ca-[a.vi.r]valler.

[18] Lavors París mudà de cavall que⁶⁸ Adoardo li tenia aparellat⁶⁹ e tornaren a la junta e feriren-se de tan gran poder la hu a l'altre, que Jofre vénch a terra del cavall molt durament. A la fi, de part de Viana no romàs sinó París tot sol. E de la part de Floriana no restaren sinó tres. E de la part de Costansa, altres tres. E digueren que la junta romangués fins l'endemà. E París dix que no, e ferí tan sforsadament⁷⁰ que algú no li gosà star davant.

[19] E axí, portat lo camp a fi, fon menat al cadafal del rey e foren-li donades les tres banderes ab les tres joyes e la honra de aquella festa. [a.viii.r] E molt secretament, París e Adoardo se'n tornaren en lo dalfinat e París tornà visitar⁷¹ lo bisbe de sanct⁷² Lorens, qui·l reebé ab gran amor, encobrint tota cosa del que era stat sperant que·s dirie⁷³ de la festa.

La nova que lo dalí portà a sa filla, com lo torneig era stat vençut per sa part, mes no·s sabia qui era lo cavaller qui tant l'avía defesa

[20] Los altres cavallers se'n tornaren⁷⁴ cascú en lur terra anojats,⁷⁵ no portant alguna joya de la enamorada⁷⁶ e lo rey convidà lo dalí e lo pare de París. E la reyna donà al dalí una corona que donàs a sa filla en senyal de la més bella dama.⁷⁷ Lo dalí e lo pare⁷⁸ de París se'n tornaren en lo dalfinat molt alegres e la filla⁷⁹ hisqué⁸⁰ a rabre'l⁸¹ segons ha-[a.vi.v]via acostumat e ell la besà e la abraçà dient-li:

—Aquesta corona que yo us pos al cap vos tramet la reyna de França en senyal de la més bella donzella. Vós haveu haguts prou contrestadors, mes millors defenedors, bé que y és⁸² estat⁸³ mester; car de cascuna part restaven tres cavallers molt forts e de la part vostra no restava sinó un cavaller de França sens senyal e és-se'n partit que ni lo rey ni altres han pogut saber qui era. E per ço vós no sabeu a qui haver⁸⁴ gràcies de tanta honor. Lo pris de les tres banderes li és stat donat ab les tres joyes. Prech a Déu li do honra e exalçament. [a.viii.v]

La dolensa que Viana mostrà a Ysabel per no saber qui era lo cavaller qui tant la havia honrada

[21] Viana restà molt enojada⁸⁵ per no poder saber lo cavaller qui era, dient a Ysabel: —Germana, e no digui⁸⁶ yo l'altre dia que era amada per lo més valerós cavaller⁸⁷ de tota França? Per cert, germana, aquest és aquell qui tant bé sota la mia finestra sonà e cantà tantas⁸⁸ nits e qui⁸⁹ vencé lo torneig en aquesta ciutat de Viana. E ara mira quanta honra m'è feta. Bé tinch a desventura no poder saber qui és, bé és rahó sia ma vida trista per no saber a qui ame.

E començà's a plànyer molt e en tal pensament passà molts dies la sua vida. [a.vii.r]

Com lo pare de París mostrà a son fill e Adoardo stava anujat del star retret de París e perço París anà ab Adoardo a Braybant

[22] Lo pare de París, qui⁹⁰ no havia vist son fill en la festa, hagué gran dolor e una nit, dormint ab son fill, dix-li:

—Fill, de tu sperava haver honra e plaer, mes ara veig-me⁹¹ lo contrari, car tu solias⁹² anar en festes e fer actes de cavalleria e⁹³ ara he vist no est stat en aquesta festa. E no pots partir-te del bisbe, tinch a maravella de què és venguda tan gran amistat.⁹⁴

Al qual París res no res-[b.i.r]pòs e lo dia après, lo pare dix a Adoardo:⁹⁵

—Yo veig la gran amistat que tens ab⁹⁶ mon fill, qui lexa morir sos falcons e cavalls de fam e no va sinó ab aquest bisbe. Dupte⁹⁷ no·s faça religiós, lo que yo no poria veure e per so te deman per mercè⁹⁸ li parles e faces que, mudant ses obres, sia més alegre e larga⁹⁹ la mia vida.

Lo qual Adoardo aconsolà lo millor que pogué e, partint¹⁰⁰ d'ell,¹⁰¹ anà-sse'n a París dient-li:

—Yo veig que amor te danya tant que no est de tu mateix¹⁰² e ton pare e amichs són en gran enuig per tu, per què placie't que vulles fer coses que més los plàsien.¹⁰³

E París dix-li:

—E què vols que fassa?¹⁰⁴

Dix Adoardo:

—Yo volria que anàssem a Braybant,¹⁰⁵ vuyt mesos ha no he vista ma senyora.

París fon content e aparellaren-se de armes e cavalls e totes coses necessàries a lur anada. E ans de la [b.i.r] partida, París dix a sa mare:

—Senyora, la clau de la mia cambra vos coman e plàcie-us no y entre nagú.¹⁰⁶

E cavalcaren e anaren a Braybant, on¹⁰⁷ faeren galas d'armes,¹⁰⁸ de què alcansaren¹⁰⁹ fama e honra¹¹⁰ e amor de dames.

Com, absent París, Viana fon en sa casa e conegué clarament ser París lo qui tant
la servia

[23] En aquest temps lo pare de París fon malalt e fon-ne ocasió lo pensament del fill. E un dia lo dalfí lo anà a veure¹¹¹ aconsolant-lo ab molt gra-[b.i^v]ciosa e discreta manera. E, après alguns dies, la muller del dalfí ab Viana foren a veure'l e visitar-lo demanant de son mal. E ell respòs que tot son mal havia per pensament del fill, duptant no-s faés hom de religió. E la dalfina lo aconsolà¹¹² levant-li aquella opinió.

[24] Après, la mare de París mostrà a la dalfina e a Viana lo castell e primerament li mostrà una gran sala on¹¹³ havia diverses coses de combatre. Après, una cambra on¹¹⁴ havia diversos aucells de cassa.¹¹⁵ Après, li mostrà la cambra on¹¹⁶ dormia París, en la qual havia molts atavios, e tals, que eren cosa real. Entre les quals belleses hi havia¹¹⁷ dues perxes grans, la una, plena de diversos draps d'or e de seda molt abtement¹¹⁸ lavorats; l'altre¹¹⁹ era plena de diverses cubertes de cavall¹²⁰ d'or e de seda de gran valor. E Viana dix:

—Per cert, negú no-s deu meravellar si de aquest París és fet gran [b.i^v] cars,¹²¹ lo orde de les sues coses manifesta gran part de la sua valor.

[25] E mirant axí, Viana vahé¹²² una cuberta de cavall tota blanca, la qual li aparech fos aquella que París havia portada en la ciutat de Viana e dix-ho a Ysabel e, tota alterada, no¹²³ podia tenir-se en peus. E dix a sa mare congoxa li havia venguda e que-s

volia reposar un poch en aquell lit e que li lexàs Ysabel. Tots isqueren¹²⁴ de la cambra e Ysabel tancà la porta e elles entraren en un estudi no gran on¹²⁵ stave¹²⁶ la ymatge de nostre Senyor ab lànties e canalobres d'argent. E aquí París se retraïa **[b.ii.r]** per sas¹²⁷ devocions e aquí era la bandera blanca e totes les joyes que ell havia guanyades en la ciutat de París.

[26] Vehent¹²⁸ Viana aquestes coses, fon certa que París era aquell qui tant havia desijat saber e dix a Ysabel:

—Germana, quant és gran aquesta jornada per a mi, ara sé lo que tant he desijat e de aquesta cambra no desige¹²⁹ jamás partir-me.

A la qual dix Ysabel:

—Guardau, senyora, no fassau ne digau coses de què siau represa, car a vós no fa res la amor de aquest, bé sabeu que barons vos demanen que són de vostre¹³⁰ condició e aquest no¹³¹ és.

E Viana, molt anujada,¹³² respòs:

—Per una folla presumpció tua no vull perdre tanta amor que fins ací he haguda¹³³ e, en veritat, la segona vegada que digues tals paraules no hauràs spay de dir-les-me. Mes si a mi has amor, hages-la a ell, car és la mia ànima sua. E si consideraves les sues nobleses tu lo stimaries més de cavaller del món. **[b.ii.r]** E lo rey de França volria haver donat la una part del seu regne que Antoni¹³⁴, fill seu, fos axí valent e sforçat.¹³⁵ E no és algú qui·s¹³⁶ puga¹³⁷ ygualar al valer seu, perquè totes coses d'estima¹³⁸ són en ell e, com totes li faltassen,¹³⁹ pense¹⁴⁰ que la mia ventura m'à portada a la sua amor.

Viana e Ysabel prengueren les joyes per tenir-les fins a la venguda de París e exiren de la cambra. E tantost, la dalfina e Viana, pres¹⁴¹ comiat,¹⁴² tornaren a lur palau.

Com París, tornat del comptat, tro-**[b.ii.v]**ba ser-li stades preses les joyes

[27] Viana stava pensant dia e nit en la venguda de París, lo qual ab Adoardo arribaren de Braybant alegres. E París, ans de descavalcar, anà veure lo dalfí, més per amor de sa filla que d'ell. E al vespre, entrant en lo oratori per fer reverència a Déu, no vahé¹⁴³ les joyes, qui eren stades per Viana levades. E dix a sa mare que mal havia tenguda tancada la cambra sua; al qual dix sa mare que no y havia entrat algú sinó Viana. E París no replicà, pensant que algun ladre ho hagués pres, e no dexà de fer sa oració.

[28] E l'endemà visità¹⁴⁴ lo bisbe de sent¹⁴⁵ Lorens, qui·l rebé ab gran alegria. Viana, que molt havia desijada la sua venguda, vahent-lo¹⁴⁶ vestit d'una roba de brocat rich que se havia vestida a Braybant, folrada de valut¹⁴⁷ carmesí ab una cadena de gran vàlua, refermà e¹⁴⁸ augmentà lo¹⁴⁹ gran amor¹⁵⁰ li tenia. E acordà ab Ysabel que tornassen les joyes a París. Per què un jorn, parlant Viana¹⁵¹ a sa mare, dix-li: [b.ii.v]

Com concertà Viana poder veure's ab París

[29] —Senyora mare, may no m'haveu manat parlar ab algun home de religió qui·m donàs doctrina de les coses divines. Ací és lo bisbe de sent¹⁵² Lorenç, qui és sancta¹⁵³ persona, plàcie-us¹⁵⁴ que yo parle ab ell.

E [b.iii.r] la dalfina féu venir lo bisbe e aquí parlaren de moltes coses sanctes.¹⁵⁵ E al partir, Viana lo pregà que y tornàs lo sendemà, perquè li volia dir algunes coses de secret.

[30] Al matí, lo bisbe hi tornà e Viana li dix que algunes joyes eren stades levades de algun loch e ella sabia que eren de París e¹⁵⁶ temien-se'n¹⁵⁷ de consciència e volian-las-li¹⁵⁸ tornar, per què·l pregà que lo y digués e·l faés venir en aquell loch on li poguessen parlar.

Com arribà París devant¹⁵⁹ Viana

[31] Lo bisbe, com a sancta¹⁶⁰ persona, ignorant les intencions de aquests, dix açò a París e·l menà al loch que havie emprès ab Viana, on¹⁶¹ la trobaren ab Ysabel. E Viana los acullí ab molt graciosa manera, perquè era de les més gracioses del món. E pres París per la mà e, apartant-lo un poch perquè no fossen oyts, dix:¹⁶²

Parla Viana a París

[32] —París, stant vós absent,¹⁶³ la senyora ma mare e yo anam¹⁶⁴ visitar vostre pare, qui [b.iii.r] era malalt. E cercant lo vostre castell, en vostre retret vahem¹⁶⁵ algunes joyes e paregueren-nos tam bé que les prenguem e, sabent¹⁶⁶ que són vostres, volem-les-vos tornar, demanant-vos perdó de la descortesia.¹⁶⁷

A la qual París respòs dient:

Respon¹⁶⁸ París a Viana [b.iii.v]

[33] —Il·lustríssima senyora, visitar la senyora vostra mare e vostra senyoria a mon pare és estada mercè gran a nosaltres, vassalls vostres. E posat siam¹⁶⁹ de vosaltres, ser-vos en major deute obligats que de feheltat¹⁷⁰ nos obliga, sotmetent-nos a tota ordinació de vostra il·lustríssima senyoria. Les joyes, si tenir-las no us és deserverey, soplich a vostra senyoria les vulla acceptar de ma voluntat. E són la major cosa mia, no per la vàlua, mes per ser-me stades donades per lo que tinch més car. E per ço no poria presentar-les sinó a vostra senyoria, de qui és tot lo de nosaltres.

Replica Viana a París

[34] —París, fins ací dissimulat haveu la voluntat vostra, mes ara no podeu, que no és en vós, per què us demane per la cosa que¹⁷¹ més amau si sou vós lo que sonàs tantes nits baix del nostre palau e vencés lo torneig en aquesta ciutat portant-vos-ne la garlanda mia, e aquell qui en la ciutat de París restàs¹⁷² de ·XXV· juntes de tants barons e cavallers, portant-vos-ne les tres banderes ab les tres joyes que nosaltres [b.iii.v] havem preses en vostre retret, restant tant honrat de aquella jornada. Per cert, París, açò no és servey de tenir encubert; si açò haveu fet per amor de mi, molt ho dech sti-
[c.iii.r[b.iii.r]]mar¹⁷³ yo e de molt vos reste en obligació e molt és rahó desige vostra honra, car per la menor de aquestes coses no deu ésser-vos negada gràcia alguna.

Guardant París la gran voluntat de Viana, restà per sobres de amor sens respondre. A la fi, prenent esforços,¹⁷⁴ dix:

Respon París

[35] —Il·lustríssima senyora, no puch negar a tanta mercè la veritat ne vull lo camí desviar, qui és sols per al restaurar de ma vida, y pus tant me sou senyora, obeir-vos he en lo que manau, majorment si volrà vostra senyoria recordar a quants desvarios lo amar en estrem¹⁷⁵ és excusa.¹⁷⁶ Ver és que só yo aquell qui per haver solàs les nits libertes en fer-vos serveys, aquelles arribí cerca de vostre palau y les dos voltes fiu armes. Y si de aquesta desigualtat¹⁷⁷ restau desservida, siau contenta que aquell qui m' a¹⁷⁸ fet vostre, ell¹⁷⁹ farà de mi la venja a vostra senyoria.

Replica Viana

[36] —París, no és de oblidar aquella discreció que porà tenir-se en nostra vida. Yo us faré avís de loch on ab major spay porem fer-nos certs de les intencions [b.iv.r] nostras.¹⁸⁰

[37] Pochs¹⁸¹ dies après fon París on manà Viana, la qual conexent quant ab rahó dubtava¹⁸² París palesar ni [b.iii.v] rahonar¹⁸³ la voluntat que ab tanta congoxa portava per la excel·lència¹⁸⁴ que per bellesa, stat y dispusició¹⁸⁵ sobre les altres tenia com a senyora, li¹⁸⁶ dix aquestes noves:

Les rahons que Viana dix a París en la segona vista

[38] —París, les condicions y¹⁸⁷ criansa¹⁸⁸ que teniu vos fan tant gran que no sé qui¹⁸⁹ fossen per ygualar-se a vós. E la dispusició¹⁹⁰ e sfors e serveys, de què per vós só stada¹⁹¹ servida, tals són, que a vós sol me fan deutora. Y pus per vostre tan sforçat ànimo he merescut renom de la més bella, no és rahó sia sinó del major cavaller. E no [u]s vull negar que lo major bé per a mi és sentir la voluntat vostra. Y lo que és sols lo descans per a vós, és lo repòs par¹⁹² a la vida mia.

Respon París

[39] —Tant gran és lo bé de vostra senyoria y tan palès a tot lo món, que soferint yo dolors may no vists vivia y nunca us senyalí ni us parlí y encubert vos¹⁹³ serví perquè no us fos deservey en la opinió dels miradors, qui no sentien quant lo estrem del voler no sols m'escusava de tan¹⁹⁴ folla empresa; mes encara en alguna manera me ygalava ab los grans a qui alguna presumpció acompanyava en vostre servey [b.iiii.v]. Dexa¹⁹⁵ de dir quant só més de [b.v.r] satisfer de la mercè que vostra senyoria me fa en voler no anujar-vos¹⁹⁶ de ser-vos servidor y besa-us¹⁹⁷ los peus per no haver abandonat a mi, qui tant vivament desige poder-vos plaure.

Com senti¹⁹⁸ París¹⁹⁹ lo dalfí casava sa²⁰⁰ filla

[40] Moltes enamorades noves passaren entre aquells en moltes jornades que pogueren parlar-se, tenint lur pensament sols en poder-se plaure. Axí descansant los

treballs de lur enamorada vida per algun temps ab demostracions de lur amor, fins que sentí París²⁰¹ lo dalfí casava²⁰² sa filla. E si ab molt gran cautela se tractava lo casament, a París fon manifest,²⁰³ perquè al ver amor nenguna cosa està²⁰⁴ encuberta. Y perquè los tals ans dels altres desfien, desesperat, ab aquell major strem de passions que poden sentir-se, deya:

Lo que París deya congoxant-se del casar²⁰⁵ de Viana

[41] —O, desaventurat! Y que he volgut yo sforçar-me a coses impossibles! O, trist! E no podia pensar aquests e majors encontres en la fortuna tan pròspera! E com podia creure cosa tan²⁰⁶ gran fos per mi pacífica, tant contra opinió dels altres? O, Amor sega,²⁰⁷ que tu sola²⁰⁸ me has embenat en la creensa de aquesta seguratat²⁰⁹ **[b.v.v]** que tenia! O, quant descans és en los desastres poder mostrar ser estades²¹⁰ les empreses rahona-[b.iiii.v]bles! E per ço és major passió la mia, perquè no tinch rahó de scusació alguna, sinó en aquells qui han navegat en les mars en què io·m²¹¹ trobe. O, amor! Y per què a tots ygualment no senyoreges? O per què a nosaltres no·ns dones un altre món en què visquéssem separats dels qui a tu no temen, pus les leys ab què·ns governes tant diferen de les altres?

Ab aquesta major congoxa que tenia, arribà en lo loch on havia acostumat hoir-lo Viana, la qual, vehent-lo²¹² ab mostres de tanta passió alterada, dix:

Les rahons que Viana diu a París vehent-lo²¹³ arribar alterat e la resposta

[42] —O, París, com sou tal? Qual és la ocasió²¹⁴ de vostre treball? A penes puch creure siau lo qui tant ha mostrat voler-me, pus sens desfiar de la voluntat mia, pot altra cosa anujar²¹⁵ vós tant ab strem quant ara anujat vos mire?

A la qual respon París:

—Ygnora vostra senyoria la causa de ma dolor? O, quant a maravella tinch no s'espanta vostra mercè ma vida haja bastat acompanyar-me en aquesta derrera vista. Y per cert, quant ab major glòria só stat, tant²¹⁶ ab major e més viva passió resta y ab menor spay per a plànyer mes²¹⁷ pèrdues, que tant gran mutació natura nostra no comporta. **[b.vi.r]** A mi és cosa certa lo senyor dalfí ha apuntat casament de vostra senyoria y per consegüent de la mort ab lo temps que·m era consentit²¹⁸ més viure. **[b.v.r]**

Manà Viana a París que fos²¹⁹ parlar ab lo dalfí de casament entre ells

[43] —E²²⁰ no sou cert, París, que yo a vós vull? Per què, donchs, feu cars²²¹ del voler de mon pare? No sou content que io²²² us ame? Pensau que no·m só tant enemiga que per tant gran interès meu no oblide a mon pare. E no us anugeu²²³ vós fins sapiau yo haver elegit altre senyor sinó a vós, a qui sols ame. E per fer vós més cert de ma desliberació, vull que vostre pare parle al senyor dalfí sia content yo sia vostra muller. E si no u volrà mon pare, conaxareu²²⁴ a què·m força aquesta voluntat que·m governa e no hajau spant de qualsevol empresa que als dos qualsevol cosa deu ésser a nosaltres leugera,²²⁵ pus la ensenya és amor tant viva.

Com lo pare de París parlà al dalfí del casament e les noves qui·s saguiren²²⁶

[44] E París, posat²²⁷ se alegràs de les noves de Viana, tant spantat²²⁸ restà del que manava que pensà en fer-li contraris. Però tant la aguardava, que regraciant e oferint²²⁹ obeir-la, pres licència e descobrí a son pare lo que tenia ab Viana e com ell volia ell parlàs **[b.vi.v]** ab lo dalfí del matrimoni.

Lo pare de París stech²³⁰ molt alterat de la erra de son fill e s'esforçà desviar tan²³¹ folla empresa. A la fi, vehent²³² la porfia e congoxa sua, parlà al dalfí, qui no dexant-lo acabar de dir-li, manassà²³³ de sos folls atreviments lo castigaria, manant que ell ni son fill més no [b.vi.r] fossen davant sa vista. E entrà-sse'n en la cambra de Viana, dient quant era descontent de l'atreviment de un seu vassal²³⁴ qui presumia²³⁵ casar ab ella e que no s'anujàs, que en breus dies la casaria ab tal, que·n²³⁶ restaria molt honrada.

[45] Viana, fora son pare de la cambra, dix a Ysabel,²³⁷ ab qui sola restà:

—Mon pare vol que yo visca sens París e yo²³⁸ fas vot de no casar ab altre, de manera que si volrà mon pare veure'm casada, París serà son gendre.

Dix Ysabel:

—Senyora, mala desliberació és la vostra, que ocasió sereu de la mort de París, que sabut vostra²³⁹ desliber per lo senyor dalfí lo farà matar perquè vós siau altrament casada.

Viana se anujà²⁴⁰ molt de les raons de Ysabel, fent-li demostració no prenia a servey sos contraris.

Com París, sabent lo dalfí volia fer-lo matar, fon per haver licència de Viana per a partir-se e com Viana volgué seguir-lo

[46] Gran temps stigueren los enamorats sens poder-se parlar ni veure e Adoardo descobrí²⁴¹ un dia a París lo dalfí lo volia matar e que fóra bo se apar-[b.vii.r]tàs²⁴² per algun²⁴³ temps. E París, no volent partir sens licència de Viana, acabà que de nits parlaren e, vista la intenció que lo dalfí havia contra París, deslberaren los dos se n'anassen. E volgué Viana de París dos coses: la una, se-[b.vi.v]guretad de²⁴⁴ persona sua fins a matrimoni; l'altra, que Ysabel nunca per ells fos oblidada.

De qual manera París concertà la partida

[47] Ab aquest concert, partit París de la enamorada Viana, tramès un criat seu nomenat Jordi en Aygües Mortes e féu-li noliejar una fusta de rems e dexar cavalls per passos en lo camí, senyalant-li volia fer una mort e campar per aquella manera. E açò concertat,²⁴⁵ en la hora primera del dormir, baxà la delicada senyora ab Ysabel e a peu anaren fora la ciutat, on los sperava Jordi ab quatre cavalls. E cerca de dues hores après de ser partits, hagueren tanta pluja, que ab molt gran desatent cavalcaren tot lo dia. E arribats a una vileta, se apartaren en la casa del rector, qui era²⁴⁶ fora la població per desviar-se del camí, perquè d'ells no·s pogués haver nova. E reposaren aquella nit, e molt gran matí cavalcaren fins a una aygua, qui fon molt gran a causa de la pluja. París manà provar l'aygua a Jordi, lo qual entrant l'aygua lo se'n portà e ell e lo cavall negaren. E [b.vii.v] pensant star segurs tot aquell dia, tornaren en la posada del capellà d'on eren partits e dexaren aquí Viana ab Ysabel. Anà París ab son cavall per mirar l'aygua quant passar se poria. [b.vii.r]

Com sabé París²⁴⁷ los del dalfí qui·ls cercaven²⁴⁸ eren arribats en la vila on²⁴⁹ ells eren

[48] Lo dalfí sabuda la partida de Viana, ab aquella discreció que pugué, dels més fiats que tenia tramès per a cercar sa filla per diverses parts; la hu dels quals en aquella hora arribà en la vila on²⁵⁰ stava Viana e, no sabent nova, manassava²⁵¹ molt dient que si algú tenia amagada aquesta donzella que ell cercava, no anomenant qui era lo dalfí, lo condemnava²⁵² en béns e en persona²⁵³ e que ·xxv· de cavall de casa del dalfí venien après d'ell en cerca d'ella. Lo capellà, passant, hoí aquelles raons e duptà no fos la de sa

casa. E vénch a París e féu-li avís del que hoït havia e seny[a]llant ell no volguera encórrer la pena. París, quasi fora de si, entrà en la cambra on stava²⁵⁴ Viana dient:

Les raons que París dix a Viana descobrint-li²⁵⁵ la venguda dels qui·ls cercaven

[49] —Millor fóra per a mi no ésser que trobar-me en cars²⁵⁶ en què ab alguna manera de consell no poria remediarse; que si ab la mort podien haver fi los **[b.viii.r]** meus mals, alegre²⁵⁷ seria, mes morint no pot morir ésser stat yo ocasió²⁵⁸ a vostra senyoria de tanta congoxa. A mi més honrada mort y millor ampliada [b.vii.v] que ser puga m'espera, pus a vós és servida. Mas, què farà vostra il·lustríssima senyoria, los cavallers del senyor dalfí, pare y tant enemich vostre, són ací, qual stareu davant sa senyoria? Y les raons sues, com les hoireu? A la fe, ni veure no pot vostra mercè ni hoir-lo sens pena y és sola mia la culpa y, pus yo sol vos tinch offesa, és degut yo sol de mi faça la venja.

Y, tirada l'espasa,²⁵⁹ volgué levar-se la vida.

Les esforçades²⁶⁰ raons de Viana a París

[50] Viana, esforçada,²⁶¹ pres la mà a París e posà's entre ell e l'espasa dient-li:

—Què voleu fer, París? Voleu levar-me aquell bé que sol me reste? Més enemich me voleu ésser que mon pare. Si devant²⁶² ell arribe, filla li só, no·m levarà la vida y levareu-la'm vós la hora que de vostra mort seré certa. Y per ço vull que per mon servey cavalqueu y esforceu²⁶³ salvar-vos, perquè lo temps que viureu, viuré y ab sperança.²⁶⁴

Resposta de París

[51] —No vulla vostra senyoria manar-me cosa que l'hoir m'espanta.²⁶⁵ Y poria le-**[b.viii.v]**xar lo foch la sua spera? Y on viuré yo sens vostra senyoria? Y pus tinch a morir, millor és en vostra falda y no dexar vós en²⁶⁶ tanta cuyta. [b.viii.r]

Respon Viana esforçant-se²⁶⁷ París se'n vage

[52] —París, ara voleu començar a deservir-me? A mi par no us tinch merescut que per vós me perda. Partiu y salvau-vos, que ni mon pare pot mal tractar-me ni yo puch ésser sens descans sentint haureu acampada la vida.²⁶⁸

E féu-lo cavalcar sens lexar-lo més dir, donant-li²⁶⁹ un diamant perquè fos recort e senyal de la amor²⁷⁰ li tenia. París partí y²⁷¹ passà lo riu, sospesàs lo enteniment seu y memòria y sens descans ni repar de cosa alguna arribà per dues jornades en Aigües Mortes y ab la fusta passà en Gènova ab un criat seu qui·l governava y servia, stant en tan²⁷² gran pensament que solament no parlava.

En qual manera arribà Viana devant²⁷³ lo dalfí son pare

[53] Viana, partit París, per desviar los que son pare cercar-la havia tramesos²⁷⁴ no·l seguissen, demanà que arribassen, perquè era²⁷⁵ la que cercaven. E arribats, volgué partissen ab ella²⁷⁶ per anar a²⁷⁷ son pare. E posat²⁷⁸ se mostràs sforçada²⁷⁹ tant, que no go-[c.i.r]saven aquells cavallers desobeir-la. Tant soberga passió²⁸⁰ la acompanyava per la absència del per qui vivia, que no·s recordava qual se mostrara devant son pare,²⁸¹ axí era transportada en lo que amava, que li semblava la [b.viii.v] ànima sua en lo cors de aquell vivia. E per ço lo pensament seu era on era aquell, qual stava, quant perillava per la absència trist no desesperàs. Perquè quant major amor li havia coneguda y, per aquella majors gràcies li havia fetes, ab major perill lo mirava.

[54] Ab aquests debats e semblants, arribà davant²⁸² son pare ab lo capellà, son hoste, ab qui lo dalfí, no volent veure sa filla,²⁸³ parlà, informant-se del que d'ella e de París sabia, pregant-lo fos sacreta²⁸⁴ aquesta desventura. E ab fictió de altres interesos, pres la persona y béns del pare de París²⁸⁵ y féu-lo metre en presó, hon fon visitat e aconsolat e servit de tot lo que mester li era per Adoardo. E sa filla féu retraure en una cambra ab Ysabel com a persones preses, segons lo servey los era fet pensant ab aquest mal tracta²⁸⁶ se mudarien²⁸⁷ les intencions a Viana, la qual, posat per la absència²⁸⁸ de París no pogués alegrar-se, descansava²⁸⁹ en pensar vivint talment²⁹⁰ de alguna cosa lo servia.

Com lo dalfí tornà la²⁹¹ filla en la libertat²⁹² primera [c.i.v]

[55] Passat algun temps, lo amor de pare amansà las²⁹³ fúries del²⁹⁴ dalfí e manà²⁹⁵ tornar la filla en lo estament²⁹⁶ que estar²⁹⁷ solia e, parlant-li un dia, li dix se alegràs que ja no-s recordava de sas erras. Viana, no oblidada dels²⁹⁸ interessos del que amava, suplicà son pare tornàs a mícer Jacobo en sa casa e [b.viii.v] béns.²⁹⁹ Fon content lo dalfí per tirar a si la voluntat de sa filla.

Qual stava París en la ciutat de Gènova

[56] Estant³⁰⁰ París en la ciutat de Gènova, fora de tota speranza de cobrar lo stat que perdut havia, apartant-se de tota alegria, visitava e stava contínuament per les sglésies, pensant en lo procés de la sua vida. E un dia, desijant saber què era de Viana, acordà trametre un home seu ab dues letres: la una a son pare, l'altra a³⁰¹ Adoardo.³⁰²

La letra que París fa a son pare

[57] «Senyor pare,
La crehensa³⁰³ de vostra³⁰⁴ congoxa me dóna tant gran passió que no puch atrevir-me en scriure-us lo que tinch cregut, mes no-m poreu veure. Y³⁰⁵ si éreu cert de quant só aconortat³⁰⁶ de ma vida si no per causa vostra, no dupte perdonaríeu a mes [c.ii.r] erres, las quals la pena major de la culpa me par fa prou smenades. Mes per vostre servey me sforçaré³⁰⁷ poder-vos scriure, suplicant-vos³⁰⁸ descanseu prenent consolació ab Adoardo, qui és altra persona mia.

Besa³⁰⁹ les mans a vostra senyoria». [c.i.v]

La letra que París scriu³¹⁰ a Adoardo

[58] «Senyor germà,
De ma dolor són cert per ésser absent de tota cosa que descansar-me pogués, desterrat de ma senyora, de vós y de ma terra, quant perdre podia, en un dia perdí. Deman-vos de mercè, senyor, de tot lo ésser de mes pèrdues me aviseu. Recordant-vos exilat quant fractura³¹¹ vostres noves y si podia saber sa mercè quant les mans y peus li

besa,³¹² segons la fe que tinch, seria fer-li servey e a mi gràcia asenyalada, encomenant-vos³¹³ la vida de mon pare.

Resta³¹⁴ per a vostre manar».

Com Adoardo donà la letra de París al pare e reportà les noves d'ell a Viana

[59] Adoardo, rebudes les letres, donà al pare de París la sua e l'altra mostrà a Viana, la qual deslberà escriure³¹⁵ per los recels que de la vida e amor tenia, pensant no duptàs París ésser oblidat si per algú li era fet avís tornada en lo primer estat en salas e festes se mostrava.³¹⁶

La letra de Viana a París [c.ii.v]

[60] «Si de les dos³¹⁷ parts que tenim podien ésser les operacions distinctes,³¹⁸ poríeu creure, senyor, yo descanse; mes perquè les coses del cors sens³¹⁹ tenir les de la à-[c.ii.r]nima conformes no adeliten ni penen, són més de cert, pus tinch l'ànima tant trista en lo estat³²⁰ que mon pare m'à tornada, no sens gran congoxa-m trobe. Y les hores que apartada-m³²¹ tenia descansava, pensant en aquells³²² desatents de alguna cosa vós servia y ara, essent certa que absent de mi ninguna cosa vos pot plaure en tota alegria, vinch a perdre la vida que par³²³ a vostra mercè sola garde».

La letra de Adoardo a París

[61] «Ia teniu, senyor germà, ocasió³²⁴ gran de aleujar vostres passions, que per ésser la major pena duptar la persona de vostra senyora no fos en congoxa de mal tractes, ara que ja és en lo estat³²⁵ que solia, remediari deveu als estrens³²⁶ que preníeu, y del que per vós és estada³²⁷ en treballs de presó, no us ne anugeu, pus ella se n'alegra, que jurat m'à aquell estar³²⁸ més li satisfeya en absència vostra. Ella ha conduït³²⁹ és estat³³⁰ desliurat vostre pare e tornat en sa casa. Sa senyoria vos scriu e vol siau alegre, guardant-vos per les sperances,³³¹ que encara no la dexe. Sos esforços³³² són majors dels vostres e per ço li pesarà no hage reports, siau altre ab aquestes noves dexant-vos de més dolre.

Feu-[c.iii.r]nos resposta³³³ y³³⁴ sereu servit del que possible³³⁵ sia». [c.ii.v]

[62] Ab aquestes letres, tramès Adoardo una letra de crèdit a París ab què li foren donats ·v·m·³³⁷ ducats perquè pogués assentar-se. París, rabudes³³⁸ aquestes, estech³³⁹ tan³⁴⁰ alegre que era gran cosa³⁴¹ e, legint la letra de Viana, una volta era gloriós pensant aquella senyora era desliure de mals de què ell tanta congoxa tenia, per ésser-ne esta³⁴² causa; altra, quant pensava aquelles noves de quanta obligació eren, plorava las³⁴³ passions que cascú d'ells per lur absència tenien. Però esforçàs en vestir e mostrar-se, per ésser la voluntat de Viana, e per moltes letres scrivi a ella e a Adoardo e molt sovint. La primera qui fon resposta a la de Viana és³⁴⁴ aquesta:

Resposta de París a Viana

[63] «Aquella passió que l'ànima mia comporta, me feya cert, il·lustríssima senyora, sens vostre scriure, no és vostra senyoria en lo estat³⁴⁵ en què solia. Que no crech sia contenta, pus absent de vós, mon bé,³⁴⁶ passe la vida y yo servidor só de vostra senyoria, de qui los goigs³⁴⁷ se dolen de lurs mals. De vostra libertat me só alegrat, perquè és stat³⁴⁸ remediari a mes culpes. A la pena no, perquè absència la causa, del que manau he [c.iii.v] volgut obeir vós, que per ésser-vos obedient tinch l'estat y la vida, la qual vos supplica³⁴⁹ recordeu és sol vostra, perquè yo devant³⁵⁰ vostra mercè dexar-la volguí y vós la acceptà, comenant-la³⁵¹ a mi, qui³⁵² [c.iii.r] sols la guarda³⁵³ per vostre manar, en aquest exili de hon besa³⁵⁴ les mans a vostra senyoria».

Com lo dalfí, apuntat casament de Viana ab lo fill del duch de Burgunya, lo manifestà a ella

[64] Lo dalfí, perquè la edat de sa filla era de casar y per assegurar son stat, apuntà casament de Viana ab lo fill del duch de Burgunya, ab tracte e voluntat del comte de Flandes, son sogre. E sabent lo dalfí que lo fill del duch era a una jornada, parlà a Viana del que apuntat tenia, dient-li:

—Filla, aquella amor que als pares nunca dexa avivant dins mi, encara que vostra edat sia tendra, me ha conduït³⁵⁵ vos casàs tant a la honra vostra, perquè en vostra alegria descansàs yo vivint y morint restàs content de vostra contenta vida. Ací serà

demà lo fill del duch de Burgunya, la disposició³⁵⁶ y³⁵⁷ manera del qual vos plaurà y aquest serà marit vostre.³⁵⁸

Resposta de Viana a son pare

[65] —Senyor pare, posat en totes coses sia degut ésser-vos yo obedient y per ésser-**[c.iii.r]**ma³⁵⁹ senyor y³⁶⁰ pare, y per tantes gràcies de què vostra senyoria me ha feta mercè, no deveu cosa voler per a vós,³⁶¹ per³⁶² a mi y per al fill del duch tant danyosa, perquè no és en mon poder vuy ésser muller de ell ne de altre [c.iii.r] de qui vós, senyor, prenguésseu en servey. Y³⁶³ no volgués vostra senyoria sforçar so, perquè³⁶⁴ ell muller, e yo marit, y vós senyor, filla en una hora perdríem.

Lo pare hoint açò, treballà molt en conduir-la³⁶⁵ a sa voluntat e, vehent que no podia, li dix aquestes rahons:

Rèplica del pare³⁶⁶ a Viana

[66] —En ésser estat³⁶⁷ yo civil en castigar-vos, meresch hoir de vós aquestes respostes. Y per la que sou, no merexeu vós lo que yo us do. Aqueix tacany era per a vós, qui és causa de vostra follia. Sobre ma fe yo-l faré matar y a vós daré càstich tal que us³⁶⁸ faré conèixer-y a³⁶⁹ vós y a vostres obres.³⁷⁰

Partit lo pare³⁷¹ de la cambra de sa filla, treballà ab la mare e altres en conduir-la,³⁷² fins que fon arribat lo fill del duch, al qual donà scusa que no stava sana sa filla. E assí fon³⁷³ lo fill del duch detengut vuyt dies.

Com lo dalfí donà comiat al fill del duch e féu metre en presó Viana **[c.iii.v]**

[67] Vaent lo dalfí que Viana perseverava en sa deslberació e estave³⁷⁴ axí dura, dix al fill del duch:

—Yo veig ma filla en camí de trigar³⁷⁵ de millorar, per què us demane de mercè que³⁷⁶ no us anugeu.³⁷⁷ Tornat-vos-ne, car tornada ella en sanitat, sereu servit de nostra³⁷⁸ a-[c.iv.r]puntament.

E donà-li moltes coses³⁷⁹ de³⁸⁰ preu. E tornà-sse'n a son pare, fent-li relació del que era stat.

[68] Lo dalfí³⁸¹ manà fer una presó dejús terra, en la qual mes Viana e Ysabel, fent-les viure ab molt desatent y³⁸² pena tan gran que era compassió, sperant que ab aquests mals la conduyra³⁸³ o restaria venge³⁸⁴ de sa porfia.

Com lo fill del duch, anamorat³⁸⁵ per reports de Viana, tornà en casa del dalfí e volgué
parlar ab ella

[69] Sabent lo fill del duch de Burgunya per reports la gran bellesa de Viana, la desijà tant, que un dia partí secretament de la sua terra e anà en lo dalfinat per saber què era de ella.³⁸⁶ E lo dalfí lo rebé molt honradament e li dix com Viana no era encara guarida. Ell dix-li:

—Senyor, plàcie-us fer-me gràcia la vege tal qual és.

E lo dalfí, vaent³⁸⁷ açò, dix-li:

—Mon fill, yo no us vull³⁸⁸ tenir en noves, Viana no vol pendre marit per prechs ne per menaces, per què des que vós partís de ací està en presó e molt mal tractada e estarà fins hage mudades ses in-[c.v.r]tencions.

Lo fill del duch pregà lo dalfí pogués parlar ab Viana. E lo dalfí tramès a Ysabel que pregàs Viana que u atorgàs, e tramès-los de menjar e de vestir molt bé. E Viana dix a Ysabel:

—Crech³⁸⁹ lo senyor mon pare pensa poder mudar ma voluntat y no u farà.³⁹⁰ Digues-li que³⁹¹ só contenta, mes no vull sia d'aquests quatre dies e serà bo hi sia lo bisbe de sent³⁹² Lorenç.

Lo [c.iiii.v] dia assignat, lo fill del duch ab lo bisbe entrà en la presó e, saludada Viana e ell acullit ab aquella cortesia que·s devia, dix:

Parla lo fill del duch a Viana

[70] —Senyora, lo senyor vostre pare vos ha casada ab mi, qui tant desige poder-vos plaure; deman-vos de mercè siau contenta, que³⁹³ us do la fe los reports de vostre valer del dia que de vostra posada partí han feta ma vida trista, tant, que no podent més soferir, só forçat venir y posar-me en mans de vostra senyoria.

Respon Viana al fill del duch

[71] —Senyor, quant vostra senyoria ab major cortesia y mostres de voluntat se ha ves mi, tant yo só obligada més mirar en lo interès vostre y si en complaure-us yo més vos offenia que en fer-vos contrari, ab aquell satisfàs a la obligació y vós, senyor, més me'n sou³⁹⁴ en càrrech. Y perquè no pense vostra senyoria açò són excuses³⁹⁵ de què·m sia armada, mirau qual stich, [c.v.v] que bé se vos he feta major offensa³⁹⁶ en dar loch de entrar-me a veure que en no voler-ho, per lo que ab pena haureu sentit lo mal de ma persona.

E sentiren lo fill del duch e lo bisbe un pudor molt gran, que Viana se havia posada en si donant-los³⁹⁷ entendre era tota guastada. Aquests, meravellats del cars,³⁹⁸ ab discreció la³⁹⁹ aconsolaren e·s partiren [c.v.r] d'ella, havent compassió gran de sa desventura. E tornà-sse'n lo fill del duch en sa terra e jurà lo dalfí que jamás exiria de presó sinó morta.

Com París scrivi a Adoardo⁴⁰⁰ sabut lo casament de Viana fos avisat del dia de la festa

[72] París, qui havia entès per una letra de Adoardo⁴⁰¹ lo dalfí havia casada ab lo fill del duch de Burgunya Viana, estava⁴⁰² fora de si. Però pensant quant era lo que Viana havia fet per ell, conexia era rahó fos content e del bé d'ella no s'anujàs,⁴⁰³ mes no podia esforçar-se.⁴⁰⁴ Escriví⁴⁰⁵ a Adoardo pregant-lo⁴⁰⁶ li fes avís del dia de la festa de les bodes⁴⁰⁷ de Viana e que ell iria⁴⁰⁸ a Roma e tornaria en Gènova molt prest.

Com Adoardo⁴⁰⁹ minà la presó de Viana e parlà ab ella e la socorregué e aconsolà

[c.vi.r]

[73] Adoardo, partit lo fill del⁴¹⁰ duch de Burgunya, vehent⁴¹¹ la gran congoxa en què Viana estava,⁴¹² emprès ajudar-li per amor de París e per consolació de ella. E féu fer una capella dins una sglésia contigua⁴¹³ ab la presó on⁴¹⁴ stave⁴¹⁵ Viana e féu cavar tan pregon una sepultura fins trobà lo fonament de la presó. E ell⁴¹⁶ mateix féu un forat en la presó per on parlàs⁴¹⁷ ab Viana, la qual se alegrà tant com viu Adoardo, que fon maravel·la, e resità-li⁴¹⁸ tota la manera que havia tenguda [c.v.v] ab lo fill del duch. E molt lo pregà que⁴¹⁹ escrivís a París ella se comenave⁴²⁰ a ell e que sols li restava

l'asparança⁴²¹ de veure'l per a sostenir-li la vida. E Adoardo, per aquella finestra, socorria-la de moltes coses e tenia la clau de la capella molt guardada e escriví a París la manera que Viana havia tenguda ab lo fill del duch de Burgunya e que no havia altra sperança sinó ell, segons li era estat⁴²² manat.

Com París, sabuda la presó de Viana, passà en ultramar

[74] Vengut París de Roma, trobà aquella letra e, sabent que Viana estave⁴²³ en presó, dix que, pus axí era, que no seria d'aquí avant en loch on⁴²⁴ ne sabés noves,⁴²⁵ sabent que en Venècia havia tres galeres qui anaven en ultramar anà-sse'n per muntar en elles. E trobant-les ja partides, pensà [c.vi.v] encara era aquella una de les desaventures sues e aquí sperà navili qui anàs ultramar. E sperant axí, scriví una letra a Adoardo de la sua anada, en què li deya d'aquí avant speràs d'ell com si fos mort. E molt li comanà son pare e mare e la sua Viana. La qual letra Adoardo mostrand a Viana hac tanta⁴²⁶ dolor e féu tal complanta⁴²⁷ com si París fos mort. E romàs molt trista en la presó, tenint present contínuament la sua partida.

[75] París muntà en una galera ab son criat [c.vi.r] e, com fon en ultramar, demanà lo camí de Catà e de les Índies. E après de parlar morisch tam⁴²⁸ bé com si fos nat allí, e l'escuder axí mateix, e vestís com a moro e ab gran barba cercà les Índies e passà en les de Presta⁴²⁹ Johan. E aquí stech per algun temps e tornà après en la⁴³⁰ Terra Sancta.⁴³¹

Com lo dalfí, desfressat, passà en les terres del soldà e allí fon pres

[76] En aquell temps, lo Papa, fort sancta persona⁴³² e de bona vida, sabent⁴³³ lo soldà de Babilònia feya gran guerra als crestians, acordà ab lo rey de França fer empresa gran⁴³⁴ e venir sobre ell. E per execució⁴³⁵ millor de açò, acordaren que lo dalfí de França, perquè era molt discret e virtuós e home de grans tractes, pres càrrech de cercar e spiar la⁴³⁶ terra de Babilònia; lo qual se[c]retament com [c.vii.r] a pelagri⁴³⁷ se partí sol del dalfinat, tirant la via de Babilònia. E cercant la dita terra, lo soldà de Babilònia fon avisat e féu-lo pendre e metre⁴³⁸ en escura⁴³⁹ presó ab grans cadenes e ferros e tramès-lo en Alexandria.

Com París pres amiatat ab los falconés⁴⁴⁰ del soldà

[77] París, sercada⁴⁴¹ la terra de Hierusalem, tirà vers Babilònia, molt trist de la sua ventura, no havent-li romasos [c.vi.v] sinó fort poch béns. E tot jorn⁴⁴² exia al deport dels jardins, on venien molts falconés del soldà. E havia-hi un falcó qui era malalt e lo soldà amave'l molt e París dix-los:

—Aqueix falcó me par que haja⁴⁴³ mal de pedra.

Digueren los faconés:

—Moltes coses n'avem fetes e no li val res.

Dix París:

—Donau-li d'açò que yo us daré ab lo past e guarirà si res li deu valer.

E los falconés donaren-li lo que París los havia dit e en poch dies lo falcó fon bé guarit. E aquests per açò prengueren gran amiatat ab París e lo soldà, per amor del falcó e per lo bé que·ls faconés⁴⁴⁴ li digueren d'ell, féu-lo almirant.

Com París sabé lo dalfí stava pres en Alexandria e com anà per veure'l

[78] Estant⁴⁴⁵ axí, un⁴⁴⁶ jorn vengueren en aquell⁴⁴⁷ deport dos monjos de ponent e París pres gran amiatat ab ells e dix-los:

—Vo-[c.vii.v]saltres haveu vist lo sanct⁴⁴⁸ Pare, molt me meravell que ell comporta que moros sien senyors de aquesta terra.

E là un monjo dix:

—Ara és stat descubert un tracte que un gran baró de ponent era passat de ça per spiar aquesta terra e lo soldà à'l pres e à'l tramès en Alexandria e mes en⁴⁴⁹ presó, en gran dan e gran càrrech de crestians.

E demanà-li París qui era e lo monjo respòs lo dalfí de Viana de França, de què París fon molt alegre, mes no u⁴⁵⁰ mo-[c.vii.r]strà, e dix al monjo:

—Gran pler⁴⁵¹ hauria de veure'l e si vós hi voleu venir ab mi parlarem ab ell y no sé la sua lengua e vós sabeu-la.

Lo monjo essent content, París anà als seus amichs falconés⁴⁵² dient-los com ell se'n volia partir e havia mester una letra de comendació del soldà que pogués anar e star per tota sa terra. E aquests hagueren-li la letra molt favorable, ab comandament⁴⁵³ que en tot loch on fos li donassen posada la que⁴⁵⁴ volgués e totes coses necessàries. E manà

més lo soldà donar-li de vestir e moneda. París pres comiat del soldà e anà en Alexandria ab lo monjo.

Com París parlà ab lo dalfí

[79] Lo senyor de Alexandria, vist lo comandament, féu-li gran festa e li donà posada. E París, qui molt desijava veure lo dalfí, anà parlar ab les guardes dient-los com ell volia parlar ab lo dalfí. Las **[c.viii.r]** guardas⁴⁵⁵ obriren la presó e París e lo monjo entraren. E París dix al monjo que⁴⁵⁶ li saludàs lo dalfí. E lo monjo dix al dalfí les saluts de París e com era de cor e de voluntat cristià⁴⁵⁷ e que no era vengut aquí sinó per aconsolar-lo.⁴⁵⁸ E volent saber París què era de Viana, féu-li demanar si havia muller ne infants. E lo dalfí pres-se a plorar e contà-li com havia muller e una filla que estave⁴⁵⁹ en presó, e contà la manera com ne per què stave⁴⁶⁰ presa; las⁴⁶¹ quals [c.vii.v] paraules, París posat donàs a conèxer no les entenia, li eren molt plasents⁴⁶² de oyr.⁴⁶³ E parlaren de moltes coses, tant, que al dalfí donà de parer fos fora de presó lo temps que ab ells se aconsolà. E partint-se París pregà les guardes que ajudassen a passar la vida al presoner. E ells per amor de París milloraren-li moltes vegades les viandes.

Com París tractà de desliurar lo dalfí

[80] Un jorn, stant París parlant ab lo monjo, dix-li:

—Gran tala és aquest tan noble baró stigua⁴⁶⁴ pres, per què si vós volreu ajudar-me yo'l desliuraré ab la ajuda de Déu e de la Verge Maria; mes dupte com sia en sa terra no m'abandonàs e yo no he offici de què pogués viure, e per ço abans de traure'l volria me juràs e prometés yo pogués viure en sa terra segons ma condició.

Respòs lo monjo: **[c.viii.v]**

—Ab tot sia gran perill yo só prest a morir per tal empresa e yo li'n parlaré de molta voluntat.

Aquell dia, lo monjo anà a la presó e dix al dalfí com aquell bon cristià⁴⁶⁵ lo volia traure de presó, mes duptava com fos en sa terra no s'oblidàs d'ell. E lo dalfí dix:

La oferta⁴⁶⁶ que lo dalfí fa a París entrevenint lo monjo

[81] —És molta rahó fasse⁴⁶⁷ gràcies a ell e a vós de tant gran oferta e de tant [c.viii.r] gran perill e posat que yo tinch merescut ell fassa tant per mi, emperò digau-li que si ell per servey de Déu e per sa cortesia vehent ser⁴⁶⁸ possible volrà empendre tan⁴⁶⁹ gran cosa, no dupte que yo só content de jurar sobre lo preciós⁴⁷⁰ cors de Jesuchrist⁴⁷¹ que si ell me traue de aquesta presó yo·l faré senyor de tot lo meu dalfinat, sol que yo muyra⁴⁷² en terra de cristians.⁴⁷³

Com París, segur de la oferta del dalfí, lo soltà de la presó

[82] La resposta feta a⁴⁷⁴ París, ell féu sacrificar al monjo lo cors preciós⁴⁷⁵ de Jesuchrist⁴⁷⁶ e anaren a la presó. E lo dalfí jurà sobre lo sagrat cors de Jesuchrist⁴⁷⁷ que faria totes coses que París volgués e en senyal de prometença e amistat ell rehebé lo sacrament.

[83] París, partit de la presó, parlà ab un patró d'u-[**d.i.r**]na galera de venecians e pres aquell ab jurament⁴⁷⁸ e descobrí-li lo tracte que volia fer del dalfí e, donant-li gran moneda e faent-li gran prometensa de part del dalfí, lo patró li promès de portar-lo. E fet açò, París tornat dins la ciutat e haguts⁴⁷⁹ martells e tanalles,⁴⁸⁰ e feta singular provisió de bones viandes e de molt bon vi, anà a les guardes dient-los com per lo matí ell se'n volia partir e perquè li havien fet molts plers, aquella nit volia sopar ab ells.

[84] E com hagueren sopat, hagueren tant menjat e begut, que foren embriachs que no·s [c.viii.v] vehien ni·s podien moure. E París pres les claus de la presó e⁴⁸¹ donà-les al monjo, dient-li que desferràs lo dalfí com pus quedament pogués e ell miraria per les guardes. Lo monjo obrí la presó e desferrà les cames e mans al dalfí e vestí'l com a moro e partint de aquí tots tres, anaren a la marina e montaren en la galera hon ja eren l'altre monjo e lo criat de París.

Com arribà lo dalfí en sa terra ab París e ab lo monjo

[85] París féu fer vela e Déu donà'ls⁴⁸² tan bon temps que jamés calaren fins a Barut, qui era de cristians; de què lo dalfí hac molt gran pler⁴⁸³ e menlevà moneda. E partint d'aquí⁴⁸⁴ arribaren en Xipra,⁴⁸⁵ d'on era rey un qui era stat de les partides de França e conech lo dalfí e féu-li gran festa e li donà gran moneda e dues galeres qui·l menaren

fins **[d.i.v]** Aygües Mortes. E arribats en la ciutat⁴⁸⁶ de Viana, fon feta gran festa per tota la sua terra ·xv· jorns. E Viana là hon⁴⁸⁷ era se n'alegrà e·n pres⁴⁸⁸ consolació.

Com París demanà Viana per muller e com lo dalfí la tramès a pregar que l'atorgàs e la sua resposta

[86] Lo dalfí, ajustat son consell, dix-los:

—Senyors, vosaltres per vostra cortesia haveu mostrat trobar⁴⁸⁹ pler de nostra venguda, per què us prech façau [d.i.r] a Déu e⁴⁹⁰ en après en aquest bon home crestià gràcies, car ell m'à desliurat e tret de presó. E vull que en vide⁴⁹¹ e après la mort mia ell⁴⁹² haje la mia⁴⁹³ senyoria.

Per què tots los barons honraren⁴⁹⁴ molt a París.

[87] París totes coses oÿa⁴⁹⁵ e jamés no parlava sinó morisch e tots jorns vehia Adoardo, mes aquell no·l conexia. E parlant un jorn ab lo monjo, dix-li:

—Yo us prech digau al dalfí que aquella filla que té en presó vulla donar-la'm per muller.

E lo monjo dix-ho al dalfí, lo qual respòs era content, mes⁴⁹⁶ que no podia casar-la per força; mes per mostrar la voluntat⁴⁹⁷ que tenia en complaure'l, pregà lo bisbe de sent⁴⁹⁸ Lorenç ab lo monjo anassen parlar ab Viana. E arribats a la presó, lo bisbe dix-li com lo dalfí li perdonava de quant lo havia desobeït, sol⁴⁹⁹ que li plagués atorgar per marit aquell bon cristià⁵⁰⁰ qui l'havia tret de presó, car ell era noble home e de bon linatge. Viana, qui gran temps **[d.ii.r]** havia no havia vist negú, ab mostres de molta tristícia, respòs:

—De açò que mon pare m'à perdonat yo li'n fas gràcies, mes⁵⁰¹ no só en cars de star en lo món. Bé u sabeu vós, bisbe, no us recorda com fos ací ab lo fill del duch de Burgunya qual me sentís? Considerau que só pijorada,⁵⁰² per què us demane de gràcia digau⁵⁰³ a mon pare aquesta justa excusa mia. [d.i.v]

Com París volgué parlar ab Viana

[88] Lo bisbe e lo monjo digueren⁵⁰⁴ al dalfí la resposta de Viana devant París, refermant lo bisbe e⁵⁰⁵ dient que de veritat era mig podrida. París, qui sabia per letra de Adoardo la manera que Viana havia tenguda⁵⁰⁶ ab lo fill del duch, dix al monjo ell volia parlar ab ella. Tots tres anaren, e París féu-la saludar al monjo, dient-li:

—Senyora, vostre pare vos ha casada ab mi, plàcie-us vullau fer-me gràcia ser-ne contenta, recordant-vos que per traure vostre pare de presó he oblidat lo meu. E perquè fent-me aquesta gràcia satisfeu a quant he fet per a vostra honra, me par deveu complaure e fer lo manament del senyor vostre pare.

La resposta⁵⁰⁷ de Viana a París

[89] —Io só certa⁵⁰⁸ de vostre valer e discreció e del⁵⁰⁹ que haveu fet tant per al senyor mon pare no seria sufficient yo en poder satisfacer en ésser-vos muller ni **[d.ii.v]** en ésser-vos cativa, mes a la veritat no vull danyar yo persona a qui só tant obligada: yo tinch una malaltia que no só per⁵¹⁰ star al món, altrament servir vós fóra fer-ma⁵¹¹ gràcia.

París féu respondre al monjo per sa part no feya cars de la malaltia sua e que la suplicava fos contenta, que lo desig seu era no partir-se d'ella e que sa senyoria hi pensàs. E pregà a Ysabel volgués ésser de sa part, offerint fer per ella quant manara, e que per lo endemà⁵¹² tornaria per la [d.ii.r] resposta.

Com París tornà a Viana

[90] E l'endemà⁵¹³ París e lo monjo tornaren a Viana demanant-li sa senyoria què havia deslberat. Respòs Viana la sua deslberació era de nunca partir-se de sa intenció. Lo monjo per París la suplicà almenys li plagués portar una cosa de las suas⁵¹⁴ e, Viana, desijant exir de aquella porfia, le⁵¹⁵ y atorgà. París se tragué del dit lo diamant que Viana li havia dat en l'asglésia com d'ella se partí e donà'l a Viana e isqueren-se⁵¹⁶ de la presó. E essent defora, París dix al monjo que·l speràs e ell iria⁵¹⁷ per veure Viana què feya e trobà-la molt marvellada del diamant. E com París la viu⁵¹⁸ axí star, dix-li:

Com París dix qui era a Viana

[91] —Molt graciosa senyora, aqueixa joya és tal que no dupte per ella me hajau mer-**[d.ii.r[d.iii.r]]**cè, per cert la més bella e la més estimada és que⁵¹⁹ tingués de ma vida.

E Viana, que estave⁵²⁰ marvellada del diamant, fon més marvellada com hoí⁵²¹ parlar aquell qui⁵²² jamés havia parlat, en tant que estech spantada. E no podent París soffrir⁵²³ aquella congoxa dix-li:

—Senyora, tornau vostre pensament en alegria, que yo só París, lo servidor vostre, lo qual nostre Senyor vos ha portat perquè d'ell sia servida. Dexau [d.ii.v] de més dolre, que ja és hora descanse vostra il·lustríssima senyoria.⁵²⁴

Les rahons de Viana a París

[92] E conexent⁵²⁵ Viana aquest ser aquell que tant desijava, alterada per la novitat de la cosa, stech, no parlant, sospesa en un èxtasi tant gran, que bé senyalava la ànima⁵²⁶ sua, per la soberga alegria ocupada,⁵²⁷ les operacions sues no exersia,⁵²⁸ de què sa vida perillà,⁵²⁹ fins que lo desig de ser ab qui amava sforçà⁵³⁰ dient:

—París, e sou⁵³¹ vós aquell per qui tota ma vida sospire? Y és ver que tinch licència⁵³² descansar en vostres brassos⁵³³ y és content lo senyor mon pare yo sia vostra? O, París, y ab tercer demanàveu vós yo fos vostra y⁵³⁴ no éreu cert vós⁵³⁵ que ab totes mes forces he defesa per vós aquesta persona vostra,⁵³⁶ yo sola contra tants enemichs? O, París, y haveu pogut sofrir⁵³⁷ vós ser-me devant y no saber yo qui éreu? O, mesquina!, major pena tinch recordar-me de aquell poch temps que robat me haveu que [d.iii.v] de tants anys que vós absent tinch en aquesta presó despesos.

E dient aquestes noves estava⁵³⁸ entre los brassos⁵³⁹ de París e, girant-se a Ysabel, deya:

Les rahons de Viana a Ysabel

[93] —Veniu, dolça germana, veniu!⁵⁴⁰ Ací és lo molt amat París, que havem tant [d.iii.r] desijat.

E Ysabel vénch e, conexent-lo, entre ells fon tanta la alegria que no és de poder-se dir.

[94] Isqueren de la presó⁵⁴¹ e trobaren lo monjo molt meravellat d'aquesta⁵⁴² tan⁵⁴³ gran amistat e tots quatre anaren al dalfí. E lo dalfí e la muller, qui vaheren⁵⁴⁴ Viana, la qual havia tres anys que no havien vista, començaren de plorar. E lo [d. iii.r [d.iii.r]] dalfí dix-li:

Parlà lo dalfí a sa filla

[95] —Filla, ya sabeu com aquest bon cristià m'ha desliurat de presó e per ço vos stimaré lo atorgueu per marit.

Al qual Viana dix:

—Senyor pare, yo só aparellada en fer vostra voluntat, e plàcie-us perdonar-me les coses passades he·m doneu vostra benedictió.

La qual lo dalfí beney besant e abessant-la.⁵⁴⁵

Com París descobrí⁵⁴⁶ al dalfí qui era

[96] Lavors, París se agenollà als peus del dalfí, dient-li:

—Molt alt e molt noble senyor, sàpia la senyoria vostra que yo só París, vostre servidor, lo qual ventura gran ha portat en poder-vos fer aquell⁵⁴⁷ servey tant asenyalat⁵⁴⁸ per arribar en aquesta jornada e per ço suplique⁵⁴⁹ a vós, senyor, plàcia perdonar-me⁵⁵⁰ mes erres, restant a vostre manament com a vasall e servidor vostre.

Vaent lo dalfí que aquest era París, fon meravellat tant [d.iii.v] que una hora estech⁵⁵¹ que no poch res dir; mes, a la fi tornat, lo levà de terra per la mà, besant e abessant-lo⁵⁵² molt alegrament. E lo sendemà lo dalfí féu gran convit en lo qual foren molts barons e cavallers de la terra sua e lo pare e mare de París, no poch alegres de la venguda de lur fill e de la tanta honor sua. E foren fetes grans alegries per tota la terra qui duraren⁵⁵³ ·x· dies. [d.iii.v]

Lo casament de París e Viana

[97] Lo dalfí⁵⁵⁴ scrivi a son sogre, lo comte de Flandes, tota la⁵⁵⁵ manera de la exida de la presó e com donaria⁵⁵⁶ sa filla per muller⁵⁵⁷ a París e que li plagués ésser-hi, lo qual li tramès son fill com ell fos malalt.⁵⁵⁸ E arribat lo fill del comte en lo dalminat, lo dalfí⁵⁵⁹ aparellada gran festa e convit e sons e ministres, e⁵⁶⁰ convidats molts barons e cavallers, axí de la sua terra com estranys,⁵⁶¹ davant tots féu sposar a París⁵⁶² la enamorada Viana ab gran alegria. E fetes bodes,⁵⁶³ nostre Senyor los féu gràcia de fills, de molts béns e senyoria. E volgué París casàs ab Ysabel Adoardo, donant-li⁵⁶⁴ tots los béns seus qui eren estats⁵⁶⁵ de micer Jacobo, son pare,⁵⁶⁶ restant ell content y amat senyor e dalfí de França. [d.iv.r]

[76] La vida dels dos fon molt larga, sos fills e filles molt favorits en casar ab cases reals de Aragó y de França y en lo morir los fon feta molta honra segons la vida d'ells a tot lo món era estada⁵⁶⁷ accepta.⁵⁶⁸

Acaba la hystòria e vida dels dos anamorats, ço és, del cavaller París e de Viana, filla del dalfí de França. Empremtada en la insigna ciutat de Gerona a ·v· de juny, any mil·cccc·lxxxv·⁵⁶⁹

1 Història] Comença la historia *B* **2** qui] que *B* **3** muller] muller una molt noble dona anomenada *B* **4** e] e molt *B* **5** stat] estat *B* *B* **6** qui] que *B* **7** fon] fon axi mateix *B* **8** dita Ysabel] que Ysabel se deya *B* **9** y] e *B* **10** sa sperança] la sperança sua *B* **11** faent] molt dispost *B* **12** eren] eren bells *B* **13** ygal] igual *B* **14** no·s] no *G* nos *B* **15** gosave] gosava *B* **16** fahien] feyen *B* **17** les] moltes *B* **18**] escaparen] scapa *B* **19** París sacretament ab Adorado les nits anave] Molt secretament Paris e Adorado en les nits anaven *B* **20** pler] plaer *B* **21** foren] foren ajustats *B* **22** anujàsse'n] anujassen molt *B* **23** merevellosos] marevellosos *B* **24** són] son yom *B* **25** pler] plaer *B* **26** sonaven] sonar acostumaven *B* **27** deu] ·x· *B* **28** matexs] matex *B* **29** descoberts] descuberts *B* **30** deu] ·x· *B* **31** lexau-nos] leixau nos *B* **32** devant] davant *B* **33** anar] anar *B* **34** armes] armes meteren ma a les spases e tant animosament *B* **35** anujaren] enujaren **36** devant] davant *B* **37** Vengut lo dia [...] que pres havien *repetit* *G* **38** lo dan que [...] ab gran vergonya] narrant li ab gran vergonya lo dan que pres havien *B* **39** anujat] enujat *B* **40** l'altre] l'altra *B* **41** sacret] secret *B* **42** tant] tan *B* **43** parill] perill *B* **44** sanct] sant *B* **45** stave] stava *B* **46** crestal] cristall *B* **47** richa] rihca *G* rica *B* **48** aparellaren] apparellaren *B* **49** nabot] nebot *B* **50** Adoardo, nabot [...] qui deyen] *B* *falta a.iv'-a.vi'* a **51** E vengut] Vengut *B* **52** d'Anglaterra] d'Anglaterra de *B* **53** senyora] senyoria *B* **54** combatats] combatau *B* **55** sote] sota **56** nabot] nebot *B* **57** d'altres] de altres *B* **58** Fradericho] Fraderico *B* **59** micer] miser *B* **60** Montferrat] Montferrat *B* **61** paraments] peraments **62** simeres] cimeres *B* **63** E a hora] a hora *B* **64** braç] bras *B* **65** farí] feri *B* **66** tort] tor **67** conegut] conegut lo qual li paria hagues fet *B* **68** que] lo qual *B* **69** aparellat] aparellat *B* **70** sforsadament] esforçadament *B* **71** tornà visitar] torna a visitar *B* **72** sanct] sent *B* **73** dirie] diria *B* **74** se'n tornaren] se tornaren *G* sen tornaren *B* **75** anojats] molt enujats *B* **76** enamorada] enamorada sua *B* **77** dama] dona *B* **78** pare] para *B* **79** e la filla] la filla **80** hisqué] ysque *B* **81** rabre'l] rebrel *B* **82** bé que y és] y be ques *B* **83** estat] stat *B* **84** haver] haveu a donar *B* **85** enojada] enujada *B* **86** diguí] deguí *G* **87** valerós cavaller] valeros *B* **88** tantas] tantes *B* **89** e qui] qui *B* **90** qui] que *B* **91** veig-me] veix ne *B* **92** solias] solies *B* **93** e *repetit* *G* **94** venguda tan gran amistat] venguda entre vosaltres tanta amistat *B* **95** dix a Adorado] dix Adoardo *B* **96** ab] a *B* **97** Dupte] Dupte tinch *B* **98** mercè] mercer *B* **99** larga] alargara *B* **100** partint] partint se *B* **101** d'ell] del *B* **102** mateix] meteix *B* **103** plàsien] placièn *B* **104** fassa] faça *B* **105** Braybant] Braybant que *B* **106** nagú] negu *B* **107** on] hon *B* **108** galas d'armes] gales e armes *B* **109** alcansaren] alcançaren *B* **110** e honra] honra *B* **111** veure] veure e *B* **112** aconsolà] consola *B* **113** on] hon *B* **114** on] hon *B* **115** cassa] caça *B* **116** on] hon *B* **117** havia] havie *B* **118** abtemnt] abtament *B* **119** l'altre] l'altra *B* **120** cavall] cavalls *B* **121** cars] cas *B* **122** vahé] vae *B* **123** no] nos *B* **124** isqueren] ysqueren *B* **125** on] hon *B* **126** stave] estave *B* **127** sas] ses *B* **128** Vehent] Vaent *B* **129** desige] desije *B* **130** vostre] vostra *B* **131** no] no u *B* **132** anujada] enujada **133** haguda] aguda *B* **134** Antoni] Anthoni *B* **135** sforçat] esforçat *B* **136** qui·s] ques *B* **137** puga] pugua *B* **138** d'estima] de stima *B* **139** faltassen] faltasen *B* **140** pense] pensa *B* **141** pres] prengueren *B* **142** comiat] comiat e *B* **143** vahé] vae *B* **144** visità] vesita *B* **145** sent] sant *B* **146** vahent-lo] vaent lo *B* **147** valut] vellut *B* **148** e] y *B* **149** lo] la *B* **150** amor] amor que *B* **151** Viana] Viaya *G* Viana *B* **152** sent] sant *B* **153** sancta] santa *B* **154** plàcie-us] placiaus *B* **155** sanctes] santes *B* **156** París e] Paris *B* **457** temien-se'n] tenie sen *B* **158** volian-las-li] volien las hi *B* **159** devant] davant **160** sancta] santa *B* **161** on] hon *B* **162** dix] dix li *B* **163** absent] abcent *B* **164** anam] anam a *B* **165** vahem] vahent *B* **166** e sabent] sabent *B* **167** descortesia] descortesia que havem comesa *B* **168** Respon] Respòs *B* **169** siam] sian *B* **170** feheltat] feltat *B* **171** que] qui *B* **172** restàs] restas veneedor *B* **173** stimar] estimar *B* **174** esfors] esforç *B* **175** estrem] strem *B* **176** és escusa] scusa *B* **177** desigualtat] desegualtat *B* **178** qui m'à] quim ha *B* **179** ell farà] ell *B* **180** nostras] nostres *B* **181** Pochs] E pochos *B* **182** dubtava] dutava *B* **183** rahonar] raonar *B* **184** excel·lència] excelencia *B* **185** dispusició] disposicio *B* **186** li] il *B* **187** y] e *B* **188** criansa] e criança *B* **189** qui] que *B* **190** dispusició] disposicio *B* **191** stada] estada *B* **192** par] per *B* **193** encubert vos] encubert *B* **194** tan] tant *B* **195** Dexa] Deixat *B* **196** anujarvos] enujar vos *B* **197** besa-us] beseus *B* **198** sentí] sabe *B* **199** París] Paris que *B* **200** sa] as *B* **201** París] Paris que *B* **202** casava] volia casar *B* **203** manifest] manifesta *B* **204** està] sta *B* **205** casar] matrimoni *B* **206** tan] tant *B* **207** sega] cega *B* **208** sola] sol *B* **209** seguratat] seguretat *B* **210** estades] stades *B* **211** io·m] yom *B* **212** vehent-lo] vaent lo *B* **213** vehent-lo] vaent lo *B* **214** ocasió] ocasio *B* **215** anujar] enujar *B* **216** tant] tan *B* **217** mes] mas *B* **218** consentit] consentir *B* **219** que fos] fes *B* **220** E no] no *B* **221** cars] cas *B* **222** io] yo *B* **223** anugeu] enugeu *B* **224** conaxareu] conexereu *B* **225** deu ésser a nosaltres leugera] deu esser laugera a nosaltres *B* **226** saguiren] seguiren *B* **227** E París, posat] E posat que Paris *B* **228** spantat] spanta *B* **229** oferint] sofferint *B* **230** stech] stec *B* **231** tan] tant *B* **232** vehent]

vaent *B* 233 manassà] amanassa *B* 234 vassal] vassall *B* 235 presumia] presomia *B* 236 que-n] que *B* 237 Ysabel] Ysabell *B* 238 e yo] yo *B* 239 vostra] vostre *B* 240 anujà] enuja *B* 241 descobrí] descubri *B* 242 apartàs] apar *B* 243 per algun] algun *B* 244 de] de la *B* 245 concertat] concerta *B* 246 era] era bon trocet *B* 247 París] Paris que *B* 248 cercaven] cercaven *B* 249 on] hon *B* 250 on] hon *B* 251 manassava] manaçava *B* 252 condemnava] condemnava *B* 253 persona] persana *G* persona *B* 254 sestava] estava *B* 255 descobrint-li] descobrint li *B* 256 cars] cas *B* 257 alegre] alegre *B* 258 ocasió] ocasio *B* 259 l'espasa] la spasa *B* 260 esforçades] sforçades *B* 261 esforçada] sforçada *B* 262 devant] davant *B* 263 esforseu] sforceu *B* 264 viuré y ab sperança] ab sperança vostra yo viure *B* 265 m'espanta] me spanta *B* 266 en] en temps de *B* 267 esforçant-se] sforçant se *B* 268 vida] vida vostra *B* 269 donant-li] donant li *G* donant li *B* 270 amor] amor que *B* 271 y] e *B* 272 tan] tant 273 devant] davant *B* 274 Viana, partit París, [...] cercar-la havia tramesos] Com París fon partit ab discreta consideracio perque los cavallers del dalfi *B* 275 demanà que arribassen, perquè era] tramete Viana per aquells declarant ser ella *B* 276 partissen ab ella] partir sen ab ells *B* 277 a] o *G* a *B* 278 posat] pasat *B* 279 sforçada] sforçada *B* 280 passió] passio *B* 281 pare] pare e *B* 282 davant] davant 283 filla] filla largament *B* 284 sacreta] secreta *B* 285 París] partis *B* 286 tracta] tracte *B* 287 mudarien] mudaren *G* mudarien *B* 288 la absència] absència *B* 289 descansava] descaensava *B* 290 talment] talmen *B* 291 la] sa *B* 292 libertat] liberta *B* 293 las] les 294 del] dal *B* 295 e manà] mana *B* 296 estament] stament *B* 297 estar] star *B* 298 oblidada dels] oblidadals *B* 299 béns] bens. E *B* 300 Estant] Essant *B* 301 l'altra a] l'altra *B* 302 Adoardo] Adoardo les rahons de les quals son les següents *B* 303 crehensa] creensa *B* 304 vostra] vstora *B* 305 Y] E *B* 306 aconortat] acornortat *B* 307 sforçaré] sforçara *B* 308 suplicant-vos] suplicant vos *B* 309 Besa] Bese *B* 310 scriu] escrivi 311 fractura] freture *B* 312 besa] bese *B* 313 encomenant-vos] en comanant vos *B* 314 Resta] Reste *B* 315 escriure] scriure *B* 316 se mostrava] ses mostrava *B* 317 dos] dues *B* 318 distintes] distintes *B* 319 sens] sen *B* 320 estat] stat *B* 321 apartada·m] apartada *B* 322 aquells] aquell *G* aquells *B* 323 par] per *B* 324 ocasió] ocasio *B* 325 estat] stat *B* 326 estrems] strems *B* 327 estada] stada *B* 328 estar] star *B* 329 conduït] conduhit que *B* 330 estat] stat *B* 331 sperances] sperança *B* 332 esforsos] esforços *B* 333 resposta] rsposta *B* 334 y] e *B* 335 possible] possible nos *B* 336 estech] stec *B* 337 ·v·m·] cinch milia *B* 338 rabudes] rebudes *B* 339 estech] stech *B* 340 tan] tant *B* 341 era gran cosa] mes no podia *B* 342 esta] stat *B* 343 las] les *B* 344 es] fon *B* 345 estat] stat *B* 346 vós, mon bé] vos *B* 347 goigs] senyors *B* 348 stat] sta *B* 349 supplica] suplica *B* 350 devant] davant *B* 351 comenant-la] comanant-la 352 *B* qui] que *B* 353 guarda] guardi *B* 354 besa] bese *B* 355 conduït] conduhit *B* 356 disposició] disposicia *G* disposicio *B* 357 y] e *B* 358 vostre] vostre perque deveu ser molt alegre e aparellada per a rebre aquell axi com de vos sespera *B* 359 ésser-ma] esser me *B* 360 senyor y] senyor *B* 361 vós] vós y *B* 362 per] par *B* 363 Y] E *B* 364 perquè] perque y *GB* 365 conduir-la] conduhirla *B* 366 del pare] lo dalfi *B* 367 estat] stat *B* 368 que us] ques *B* 369 y a] y *B* 370 obres] obres e axi molt enujat sen ana *B* 371 pare] dalfi *B* 372 conduir-la] conduhir-la a la voluntat sua *B* 373 al qual donà [...]. E assí fon] rebe ab molta honor, mostrant esser molt alegre de la sua venguda e donant scusa que sa filla no era sana, fon *B* 374 estave] stave *B* 375 trigar] trigar *B* 376 mercè que] mercè *B* 377 anugeu] enugeu *B* 378 nostra] nostre *B* 379 moltes coses] molts donatlus *B* 380 de] de gran *B* 381 dalfi] dalfi molt enujat *B* 382 y] e *B* 383 conduyra] conduhiria *B* 384 venge] venjat *B* 385 anamorat] enamorat *B* 386 de ella] della *B* 387 vaent] veent *B* 388 vull] vnll *B* 389 Crech] Crec *B* 390 no u farà] no u rafara *B* 391 Dignes-li que] Dignes li *B* 392 sent] sant *B* 393 que] que *B* 394 me'n sou] me sou *B* 395 excuses] scuses *B* 396 offensa] offença *B* 397 donant-los] donant los a *B* 398 cars] cas *B* 399 la] la a *B* 400 Adoardo] Adoardo pregant que *B* 401 Adoardo] Adoarda *B* 402 estava] stava *B* 403 no s'anujàs] nos enujas *B* 404 esforçar-se] sforçar-se *B* 405 Escriví] Scrivi *B* 406 pregant-lo] preguant lo *B* 407 les bodes] la budes *B* 408 iria] yria *B* 409 Adoardo] Adoardo y *GB* 410 del] de *B* 411 vehent] vaent *B* 412 estava] stava *B* 413 contígua] continua *B* 414 on] hon *B* 415 stave] stava *B* 416 ell] ella *B* 417 per on parlàs] hon pogues parlar *B* 418 resità-li] recita li *B* 419 pregà que] pregà *B* 420 comenave] comenava *B* 421 l'asparança] lesperança *B* 422 estat] stat *B* 423 estave] stave *B* 424 on] hon *B* 425 noves] noves e *B* 426 tanta] tanto *B* 427 tal complanta] tanta complnata *B* 428 tam] tan *B* 429 Presta] Preste *B* 430 la] al *B* 431 Sancta] Santa *B* 432 persona] persono *G* persona *B* 433 sabent] sabent que 434 empresa gran] empresa o gran armada *B* 435 execució] excusacio *B* 436 la] lat 437 pelagrí] pelegri *B* 438 e metre] metre *B* 439 escura] scura *B* 440 falconés] falconers *B* 441 sercada] cercada *B* 442 tot jorn] tots jorns *B* 443 haja] aja *B* 444 falconés] falconers *B* 445 Estant] Stant *B* 446 un] vu *B* 447 aquell] quell *B* 448 sanct] sant *B* 449

en] en b una *B* 450 u] n *B* 451 pler] plaer *B* 452 falconés] falconers *B* 453 comandament] comendament *B* 454 que] qual *B* 455 Las guardas] les guardes *B* 456 monjo que] monjo *B* 457 cristià] cretia *B* 458 aconsolar-lo] consolar-lo *B* 459 estave] stave *B* 460 stave] stava *B* 461 las] les *B* 462 plasents] plents *B* 463 oyr] hoir *B* 464 stigua] stiga *B* 465 cristià] cretia *B* 466 oferta] offerta *B* 467 És molta rahó fasse] Molta raho es faça *B* 468 ser] esser *B* 469 tan] tant *B* 470 preciós] preceos *B* 471 Jesuchrist] Jesucrist *B* 472 muyra] muyra a *B* 473 cristians] crestians *B* 474 a] a a *B* 475 cors preciós] precios cors *B* 476 Jesuchrist] Jesucrist *B* 477 Jesuchrist] Jesucrist *B* 478 jurament] sagrament *B* 479 haguts] aguts *B* 480 tanalles] tenalles *B* 481 presó e] presó *B* 482 donà'ls] dolals *B* 483 pler] plaer *B* 484 d'aquí] de aqui *B* 485 Xipra] Xipre *B* 486 ciutat] ciuta *B* 487 hon] hou *B* 488 se·n alegrà e·n pres] se alegra e pres *B* 489 trobar] trobat *GB* 490 Déu e] Deu *B* 491 vide] vida *B* 492 mia ell] mia *B* 493 mia] mias *B* 494 honraren] honrren *B* 495 oÿa] ohia *B* 496 mes] mas *B* 497 voluntat] vounltat *B* 498 sent] sant *B* 499 sol] ol *B* 500 cristià] cretia *B* 501 mes] mas *B* 502 pijorada] pijurada *B* 503 gràcia digau] graci digsu *B* 504 digueren] digneren *B* 505 bisbe e] bisbe *B* 506 havia tenguda] tenguda *B* 507 resposta] respsta *B* 508 certa] cert *B* 509 e del] del *B* 510 per] per a *B* 511 fer·ma] fer·me *B* 512 endemà] sendemà *B* 513 E l'endemà] lendema *B* 514 las suas] les sues *B* 515 de aquella porfia, le] daquella porfidia la *B* 516 isqueren·se] ysqueren se *B* 517 iria] yria *B* 518 viu] veu *B* 519 que] que *B* 520 estave] estava *B* 521 hoí] hoy *B* 522 qui] que *B* 523 soffrir] sofferir *B* 524 senyoria] sanyoria *B* 525 E conexent] conexent *B* 526 la ànima] lanima *B* 527 ocupada] ocupada *B* 528 exersia] exercia *B* 529 perillà] perillava *B* 530 sforçà] sforçat *B* 531 e sou] sou *B* 532 licència] licencia de *B* 533 brassos] braço *B* 534 y] e *B* 535 éreu cert] creu *B* 536 persona vostra] persona *B* 537 sofrir] soferir *B* 538 estava] stava *B* 539 brassos] braços *B* 540 veniu] viniu *B* 541 presó] prso *B* 542 d'aquesta] daquest *B* 543 tan] tant *B* 544 vaheren] vaeren *B* 545 besant e abessant·la] besan e braçant la *B* 546 descobrí] descubri *B* 547 aquell] aquall *B* 548 asenyalat] assenyalat *B* 549 suplique] suplich *B* 550 perdonar·me] perdonar *B* 551 estech] stech *B* 552 abessant·lo] abraçant lo *B* 553 terra qui duraren] terra *B* 554 Lo dalfí] E lo dalfi *B* 555 tota la] la *B* 556 donaria] volia donar *B* 557 muller] mulser *G* muller *B* 558 li tramès son fill com ell fos malalt] com si trobas indispost per malaltia tramete son fill ab molt gran compilment de atavios e joyes e moneda *B* 559 dalfí] dalfi lo feu exir a rebre ab molta honor fon *B* 560 ministres e] minirns de diverses maneres de musica e foren *B* 561 estranys] estranys e *B* 562 París] Paris e *B* 563 fetes bodes] feren tantost bodes en les quals se feren de grans gasts e gales axi de justes e torneigs com de dances e momos e altres gales que alegraren molt la festa e *B* 564 E volgué París casàs ab Ysabel Adoardo, donant·li] E recordant se Paris de la molta amistat e amor que era stada entre ell e Adoardo e del que havia fet per ell lo casa ab Ysabel als quals dona *B* 565 estats] stats *B* 566 pare] pare e *B* 567 estada] stada *B* 568 accepta] accepta *B* 569 Acaba la història [...] Gerona a ·v· de juny, any mil·cccc·lxxxv·] *G*

de tants anys que vos absent tinch en aquesta
preso despesos. E dient aquestes noues st au a en
tre los braços d paris: e girāt se a ysabell deya

¶ Les rahons de viana a ysabel.



U Eniu dolça germana viniu: a cies lo
molt amat paris que hauem tant de
syat. E ysabel vench e conexēt lo: en
tre ells fō tanta la alegria que no es
de poder se dir. Isqueren dela prisō e trobarē lo
monjo molt marauellat daquest tant gran ami
stat. E tots quatre anarē al dalfi. E lo dalfi e la
muller qui vaerē viana la qual haura tres āys
que no hauen vista comença en de plorar : e lo

Imatge extreta de l'edició digitalitzada del *Paris e Viana* (B) de la Biblioteca de Catalunya:
<<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/14971>>, f. d.iii.v. Les caplletres
d'aquest incunable són de color vermell.

de mes dolre: que ia es hora descansa vostra il
lustrissima senyora.

¶ Les rahons de viana a paris.

Gonexent viana aquest ser aquell q̄
tant desijaua: alterada per la noui-
tat dela cosa: stech no parlant sospe-
sa en vn extasi tant gran que be sen-
yalaua la anima sua per la soberga alegria oc-
cupada: les operaciōs sues no exerfia: de que
sa vida perilla: fins que lo desig d̄ ser ab qui a
maua sforça dient. ¶ Paris e sou vos aquell p̄
qui tota ma vida sospire. ¶ Es ver que tinch li-
cencia descansar en vostres brassos ¶ Es con-
tent lo senyor mō pare yo sia vostra. ¶ Paris
y ab tercer d̄manau eu vos yo fos vostra: y no
ereu cert vos que ab totes mes forces he defe-
sa per vos aquesta persona vostra: yo sola con-
tra tants enemichs. ¶ Paris y haueu pogut
sufrir vos serme deuant y no saber yo qui ereu
¶ Mesquina maior pena tinch recordar me
de aquell poch temps que robat me haueu: q̄
de tants anys q̄ vos absent tinch en aquesta
preso despesos. E diēt aquestes noues eitaue
entre los brassos de paris: e girant se a ysabel
deya.

¶ Les rahons de viana a ysabel

v Enu dolça germana veniu: aci es
lo molt amat paris que haueu tāt

desijat. E ysabel vench: e conexent lo entre ell
fon tanta la alegria que no es de poder se dir
Isqueren dia preso e trobaren lo monjo molt
merauellat daquesta tan grã amistat. E tots
quatre anarè al dalfi. E lo dalfi e la muller q̄
vaheren viana: la qual hauia tres anys q̄ no
hauien vista començaren de plorar. E lo dalfi
dix li.

C Parla lo dalfi a sa filla.

F Illa ya sabeu com aquest bõ cristia
ma desliurat de preso: e perçovos sti
mare lo atorgueu p̄ marit. Ell qual
viana dix Senyor pare yo so aparel
lada en fer vostra voluntat: e placiens perdo
nar me les coses passades hem doneu vostra
benedictio. La qual lo dalfi beney besant e a
brassant la.

C Com paris descobri al dalfi qui era.

A Luors paris se agenolla als pe⁹ del
dalfi dient li. Adolt alt e molt noble
senyor sapia la senyoria vostra que
yo so paris vostre seruidor: lo qual
ventura gran ha portat en poder vos fer aq̄ll
seruey tant asenyalat per arribar en aquesta
ioznada: e perço suplique a vos sēyor: placia p̄
donar me mes erres: restant a vostre mana
ment com a vasall e seruidor vostre. Vaent lo
dalfi que aquest era paris fõ marauellat: tãt

d iij