

**A SOL POST**  
**ESTUDIS DE LLENGUA I**  
**LITERATURA**  
**2 (1991)**

MISCEL·LÀNIA A CURA DE:

VICENT MARTINES & JOSEP MARTINES & JOAN J. PONSODA

AQUEST NÚMERO HA COMPTAT AMB  
L'ASSESSORAMENT DE:

RAFAEL ALEMANY & JORDI COLOMINA

**EDITORIAL MARFIL**  
**"UNIVERSITAS, 3"**

EDITA: EDITORIAL MARFIL  
COL·LECCIÓ «UNIVERSITAS»  
Sant Eloi, 17  
03800 - ALCOI

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja siga electrònic, mecànic, per fotocòpia, per enregistrament o per altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars de copyright i de la casa editora.

©ELS AUTORS - 1991

IMPRÉS A ESPANYA  
PRINTED IN SPAIN

ISBN: 84-268-0701-1  
DIPÒSIT LEGAL: A-8-1992

Imprés per: Arts Gràfiques Alcoi, S.A.  
Sant Eloi, 17  
Tel. 652 07 61 • Fax: 552 34 96  
03800-ALCOI

Fotocomposició: Arts Gràfiques Alcoi, S.A.  
Sant Eloi, 17  
Tel. 652 07 61 • Fax: 552 34 96  
03800-ALCOI

## ÍNDEX

ES PUIG DE S'ENVESTIDA (FELANITX), UN POSSIBLE RASTRE TOPONÍMIC D'UN FET D'ARMES CATALANO-MEDIEVAL.....7 <i>Cosme Aguiló</i>	
APROXIMACIÓ A L'OBRA FOLKLÒRICA DE FRANCESC MARTÍNEZ I MARTÍNEZ.....15 <i>Josep M. Baldaquí Escandell</i>	
BIBLIOGRAFIA CRONOLÒGICA DE LA POESIA D'AUTORS VALENCIANS PUBLICADA ENTRE 1939-1959.....25 <i>Josep Ballester</i>	
PENÀGUILA: UN TOPÒNIM ÀRAB.....39 <i>Carme Barceló</i>	
«ESCACS D'AMOR»: UNA OBERTURA AL JOC.....45 <i>Alexandre Bataller &amp; Carme Narbon</i>	
LA POESIA NORD-CATALANA DE JORDI PERE CERDÀ.....75 <i>Ferran Carbó</i>	
BATALLA A ULTRANÇA PER JOANOT MARTORELL.....83 <i>Jaume Josep Chiner Gimeno</i>	
MORFOLOGIA I ORTOGRAFIA: A PROPÒSIT D'ALGUNES GRAFIES CONTROVERTIDES.....129 <i>Jordi Colomina i Castanyer</i>	
«IN ROMANCIO», «EN ROMANÇ» I DE L'ENTUSIASME PATRIÒTIC-FILOLÒGIC.....155 <i>Germà Colón Domènech</i>	
SOBRE LA RESPONSABILITAT DE L'ESCOLA EN EL PROCÉS DE REDREÇAMENT NACIONAL AL PAÍS VALENCIÀ.....163 <i>Gabriel Garcia Frasquet</i>	
EL TORTOSÍ. EXTENSIÓ I CARACTERÍSTIQUES DIALECTALS.....171 <i>Lluís Gimeno Betí</i>	
ELS LLOCS DE VORA MAR DE L'ALBIR (l'Alfàs del Pi, la Marina, País Valencià).....193 <i>Josep Martines</i>	
UN DOCUMENT PALLARÈS DEL 1254.....223 <i>Enric Moreu-Rey †</i>	

CABANES, M.D. & FERRER, R. & HERRERO, A., *Documentos y datos para un estudio toponímico de la región valenciana*, Valencia, 1981.

COROMINES, J., *Estudis de Toponímia Catalana*, Barcelona, 1965, 2 vols.

*Llibre del Repartiment*, Ed. A. Ferrando et alii, València, 1978.

MARTÍNEZ FERRANDO, J.E., *Catálogo de la documentación relativa al Antiguo Reino de Valencia contenida en los Registros de Jaime I*, Madrid, 1934, 2 vols.

PEÑARROJA, L., *El mozárabe de Valencia*, Madrid, 1990.

TERÉS, E., «Antroponímia hispanoàrabe (reflejada por las fuentes latino-romances)» [ed. F. Corriente], *Anaquel de Estudios Arabes*, I, (1990) 129-186.

## «ESCACS D'AMOR»: UNA OBERTURA AL JOC

Alexandre Bataller & Carme Narbon

Veritable prodigi de dificultats vençudes, [Escacs d'Amor] ens ofereix una prova, la més alta, de la perfecció ab que era manejada la nostra llengua, ja bon xic decadent, pels principals representants de l'escola poètica valenciana, poc abans de clarejar la setzena centúria.

Ramon Miquel i Planas

### 1

L'únic manuscrit que conservem del poema col·lectiu *Escacs d'Amor* fou descobert a les primeries d'aquest segle pel P. Ignasi Casanovas en l'arxiu de la Real Capella del Palau de Barcelona. A ell devem la primera notícia del text que ara ens ocupa, la qual data de 1905<sup>1</sup>. L'estranya qualitat d'aquesta perla bibliogràfica suscità ben prompte un extraordinari interès, compartit tant pels estudiosos de la literatura com pels historiadors del joc dels escacs. L'any 1912, Josep Paluzie, patriarca de la historiografia dels escacs catalans, comentà al seu *Manual de Ajedrez*<sup>2</sup> el contingut de doctrina escaquística que conté aquests *Escacs d'Amor*, considerada, encara avui en dia, la primera partida coneguda amb les regles modernes. La primera publicació completa de l'*Obra intitolada Escacs d'Amor* la féu Ramon Miquel i Planas l'any 1914<sup>3</sup>, acompanyada d'un elogiós comentari del poema que, encara que l'omplia de goig, reconeixia provisional. Miquel i Planas reclamava un estudi més complet des del coneixement de la literatura escaquística. Un exemple més de la seducció exercida per aquesta troballa és l'article que

1. P. Ignasi CASANOVAS, «Còdexs de l'Arxiu del Palau», *Revista de Bibliografia catalana*, VI, (1905), pp. 32-34.

2. Josep PALUZIE, *Manual de Ajedrez*, Barcelona, 1912.

3. Ramon MIQUEL i PLANAS, «Escacs d'Amor, poema inèdit del XV segle», *Bibliofilia*, I, Barcelona, 1914, pp. 413-440. RIBELLES COMIN reproduí l'estudi, transcripció i traducció castellana de R. Miquel i Planas a la seua *Bibliografia de la lengua valenciana*, I, Madrid, 1915, pp. 275-297.

publicà Salvador Guinot l'any 1921<sup>4</sup> continuant la línia que havia iniciat amb la sèrie d'articles intitolats «Tertulias literarias en la Valencia del siglo XV»<sup>5</sup>. Guinot reconeix no estar especialitzat en la literatura d'aquest joc, però no deixa de valorar «la relativa originalidad de las estrofas» d'aquesta obra a la qual ell denomina contínuament –sempre amb un dubtós diminutiu– «poemita». Guinot acaba el seu article expressant una intuïció lectora: la influència italiana del poema va més enllà de l'estrofisme o el lèxic i podria afectar «a cosas de mucha mayor importancia»<sup>6</sup>.

La *Història de la Literatura Catalana* de Jordi Rubió i Balaguer publicada l'any 1948<sup>7</sup> se'n feia ressó també de «les dificultats que hagueren de vèncer els autors del curiós poema *Escacs d'Amor*», al qual dedica unes poques línies on valora els recursos, la temàtica i l'especial «indumentària» al·legòrica. El professor Martí de Riquer al capítol «Bernat Fenollar i els seus amics» de la seua *Història de la Literatura Catalana* de 1964<sup>8</sup> fa també la descripció del text i continua en la línia de destacar, per damunt d'altres consideracions, l'elevada traça versificatòria dels seus autors: «Una vera filigrana, autèntic prodigi d'habilitat versificatòria». Per Riquer es tracta, sobretot, «d'un mer joc poètic».

La més recent reedició del text complet és la que inclogué l'any 1978 Antoni Ferrando al seu documentat estudi *Narcís Vinyoles i la seua obra*<sup>9</sup>. Es tracta d'una edició de les Obres Completes de Narcís Vinyoles precedida d'una exhaustiva introducció. En la descripció històrico-bibliogràfica del manuscrit, Ferrando suggereix la datació del text com anterior al 1497 (data de la publicació de *Lo procés de les olives*, ja que Vinyoles no rep ací el tractament de «mossén» amb què allí se l'anomena) i posterior al 1495, data de la publicació del *Libre dels jochs partits dels scachs*<sup>10</sup>. També s'hi remarca l'esperit renaixentista de l'obra: «*Escacs d'Amor*» representa, pel tema, pel seu tractament i per la condició social dels seus autors, una obra de transició entre el realisme burgès i l'irrealisme aristocràtic. És, en realitat, un producte de la permeabilitat social valenciana del Quatrecent»<sup>11</sup>. Altres comentaris dedicats a *Escacs d'Amor* inclouen escasses aportacions novedoses. Per bandejar la paternitat exclusiva del poema a Vinyoles es contrasta la freqüència de versos accentuats en la sisena síl·laba («a la italiana») en les cobles de Vinyoles i Castellví amb l'absència d'aquesta pràctica en Fenollar, el qual destaca també pel seu purisme idiomàtic. Per Ferrando, Vinyoles «podria molt bé haver-ne suggerit l'esquema mètric»<sup>12</sup>. Se segueix amb el lloc comú de

4. Salvador GUINOT, «El ajedrez en la tertulia de mossén Fenollar», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, II (1921), pp. 132-143.

5. Salvador GUINOT, «Tertulias literarias en la Valencia del siglo XV», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, II (1921), pp. 1-5; 40-45; 66-76; i 97-104.

6. S. GUINOT, «El ajedrez ...», p. 143.

7. Jordi RUBÍO I BALAGUER, *Història de la Literatura Catalana*, vol I, Pub. Ab. Mont., 1984, pp. 456-57.

8. Martí de RIQUER, *Història de la Literatura Catalana*, 2<sup>a</sup> ed., vol. IV, Ariel, Barcelona, 1980 pp. 181-224.

9. Antoni FERRANDO, *Narcís Vinyoles i la seua obra*, Institut de Filologia Valenciana, València, 1978.

10. *Ibid.*, pp. 32-34.

11. *Ibid.*, p. 44.

12. *Ibid.*, pp. 60-62.

fer-ne una valoració comparativa amb el realisme burgès d'altres obres col·lectives coetànies –*Lo procés de les olives* i *Lo somni de Joan Joan*–, destacar-ne el «reeixit joc versificatori» i retreure-li «un llenguatge poc natural i bastant monòton»<sup>13</sup>. A pesar de ser inclosa dintre una col·lecció universitària, aquesta edició d'Antoni Ferrando ha servit per aconseguir una més ampla difusió d'aquesta autèntica joia de la literatura catalana<sup>14</sup>.

Els estudis sòcio-literaris que incideixen en la situació cultural valenciana de la fi del Quatre-cents integren *Escacs d'Amor* en el context d'uns nous gustos literaris burgesos<sup>15</sup>. Una de les últimes aportacions que incideix en la moderna via de revalorització dels textos produïts pel grup d'autors de l'anomenada «Escola Sàfrica Valenciana» és l'estudi de Salvador Jàfer que encapçala l'edició de *Lo procés de les Olives. Lo Somni de Joan Joan*<sup>16</sup>. Jàfer considera «aquesta qualificació de *literatura menor* com totalment anodina, perquè no aporta res al coneixement específic de la realitat literària en què van nàixer aquests textos». Calen, doncs, més estudis de contextualització històrico-cultural sobre la producció d'aquests textos. Jàfer fa un repàs globalitzador a l'ambient humanístic de la segona meitat del segle XV a la ciutat de València, els diferents sectors literaris, les tertúlies i els contertulians, la concepció literària i una anàlisi formal, temàtica i textual dels dos llibres reeditats.

Totes aquestes recerques aporten dades al coneixement dels nuclis de lletraferits que actuen a la fi del segle XV a la ciutat de València. Bernat Fenollar, Narcís Vinyoles i Francesc de Castellví, les tres mans escriptores dels *Escacs d'Amor*, tenen en comú la condició de persones amb prestigi i ample reconeixement social. Tots tres es troben vinculats als interessos de la Corona. Fenollar, el major dels tres, canonge de la Seu, escrivà de ració i capellà del rei Ferran el Catòlic. Vinyoles, d'ascendència burgesa i emparentat amb una de les famílies converses més riques del moment –els Santàngel–, conseller de la ciutat, jurat, administrador de la llotja, justícia civil i col·laborador amb la inquisició reial. Castellví, cavaller, primer cambrer del príncep Ferran i després majordom quan aquest arribe a rei; a més de jurat i conseller de la ciutat. Encara que hi ha divergències ideològiques i estètiques en la mentalitat dels tres autors, la biografia els uneix en una visió social interessada, els matisos de la qual poden ser resseguits en aquest poema conjunt.

Per la seua part, Joan Fuster abunda, en un recent estudi, en la joganera concepció literària que hi dominava en aquests «escriptors subalterns», d'enginy

13. *Ibid.*, p. 63.

14. Una bona mostra de la divulgació del text d'*Escacs d'Amor* en fou la lectura del poema i la reproducció de la partida sobre un escaquer vivent per part del grup de teatre La Cassola d'Alcoi, amb motiu de la visita que l'actual campió mundial d'escacs, Garry Kasparov, féu en aquesta ciutat l'11 de febrer de 1986. Per a més detalls de l'acte, vegeu Àlex BATALLER –Fúlvia NICOLAS, «El dia alcoià de Garry Kasparov», *El Temps*, núm. 87, 17-2-86, pp. 38-40.

15. Joan FUSTER, «Lectors i escriptors en la València del segle XV», *Obres completes*, 1, Ed. 62, Barcelona, 1975, novament editat dins *Poetes, moriscos i capellans*, Ed. 3 i 4, València, 1986.

16. Salvador JÀFER, «Estudi introductori», *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*, Tres i Quatre, València, 1988.

retòric –es diu– «vulgar i moralitzador»: «Els escriptors subalterns del moment, escrivien, com deia Bernat Fenollar, »per espaiar la malenconia»: si no feien literatura d'»entreteniment», almenys s'entretenien fent literatura. Sovint per participar en un concurs de poesia piadosa; de vegades, per exercitar-se en la causticitat dels sobreentesos sexuals; més de tard en tard, com en els *Escacs d'amor* o en *Lo Passi en cobles*, per jugar amb l'enginy retòric de què eren capaços, vulgar i moralitzador»<sup>17</sup>.

## 2

El precedent més antic del joc dels escacs és el *xaturanga*, aparegut a l'Índia vers el 570 d.C., des d'on s'estengué cap a l'Orient i l'Iran, on fou molt popular. Deixant de banda algunes interpretacions llegendàries i mitològiques, citades en la major part de tractats antics, la introducció del joc dels escacs a l'Europa cristiana fou obra dels àrabs, els quals l'introduïren a través de la Península Ibèrica procedent, segons tots els indicis, de la llunyana Pèrsia<sup>18</sup>. Amb el temps, el joc s'instal·là en els usos i costums d'esplai dels nobles de totes les corts europees, des de la cort de Carlemany fins a Escandinàvia. Mostres literàries primerenques inclouen referències a la pràctica del joc dels escacs<sup>19</sup>. Una altra prova de la difusió del joc entre la noblesa la constitueix la freqüent aparició d'escaquers en testaments i inventaris notariais des del s. XI en avant<sup>20</sup>. També són freqüents els tractats sobre regles de joc, problemes, obertures i finals. En aquesta línia és molt important la recopilació d'Alfons X el savi, *Libro de ajedrez, dados i tablas* de 1283<sup>21</sup>, el qual descriu una variada sèrie de partides, il·lustrades amb esquemes, provinents de fonts àrabs, però sense cap discurs a banda.

Un altre grup de textos és aquell en què es pren el microcosmos del joc com un espill de la vida per extreure'n conseqüències morals<sup>22</sup>. Dins d'aquests, el text més reeditat i conegut a tota Europa és el del dominicà llombard Jaume de Cèssulis, redactat al primer terç del s. XIV amb el títol *De moribus hominum et de officiis*

17. Joan FUSTER, *Llibres i problemes del renaixement*, IFV-PAM, Barcelona, 1989, p. 70.

18. A pesar de no existir una confirmació taxativa sobre aquest aspecte, l'arabista LEVI-PROVENÇAL (*Historia de España*, dirigida per R. Menéndez Pidal, vol. V, Madrid, 1957) afirma que podria haver estat introduït a Còrdova en el segle IX pel músic Ziryāb, el qual arribà de Bagdad l'any 821 des d'on importà el gust oriental. Per a la història dels escacs l'obra clau continua essent el compendi erudit de H.J. MURRAY, *A History of Chess*, Oxford, 1913. N'existeix una versió reduïda: *A Short History of Chess*, Oxford, 1963. Amb un caràcter més divulgatiu, FINKENZELLER et alii., *Ajedrez (2000 años de historia)*, Anaya, Madrid, 1990.

19. *Chanson de Roland* (v. 112 ss.), *Erec* (v. 353), *Lancelot* (v. 1652). Citats a A. Van der LINDE, *Geschichte und literatur des Schachspiels*, Berlín, 1874.

20. Precisament, els primers textos europeus sobre escacs són testaments catalans del segle XI: devers el 1010 el del comte Ermengol I d'Urgell, el 1046 el d'un frare de Sant Cugat del Vallès, i el 1058 el de la comtessa Ermensinda de Carcassona, vídua de Ramon Borrell. Vid. J. BRUNET, *El ajedrez, investigaciones sobre su origen*, L'Avenç, Barcelona, 1890.

21. ALFONSO X el Sabio, *Libros de Ajedrez, Dados y Tablas*. Ed. Patrimonio Nacional, Valencia: Vicente García Editores; Madrid: Edic. Poniente, 1987. Ed. facsímil amb transcripció del text i estudis complementaris.

22. De la fi del segle XIII existeixen dos poemes anglo-normands en dístics octosíl·labs que descriuen una partida real i l'inserten en una sumària narració. Vid. H.J. MURRAY, *op. cit.*

*nobilium super ludum scaccorum*<sup>23</sup>. La seua funció fóra de fornir un model de representació social, a partir de la figuració dels escacs, que fos aplicable a l'oratória sermonària i moralitzadora<sup>24</sup>.

L'ampla difusió del joc dels escacs en els ambients de la Corona d'Aragó, i especialment a València, ens ve corroborada per les múltiples referències que hi trobem en autors quatre-centistes<sup>25</sup>. Cap a finals del segle XV s'hi produí una reforma en les regles del joc que afectà els moviments de l'alfil i la reina, els quals augmentaven la seua força. D'aquest fet en donen notícia el 1497 els *Escacs d'Amor* que, a més, descriuen la primera partida coneguda amb aquestes noves regles. El text que, suposadament, en serví de precedent fou el *Libre dels jocs partits dels escacs en nombre de cent* del soborbí Francesc Vicent, publicat a València l'any 1495 i actualment desaparegut<sup>26</sup>. Paral·lelament als *Escacs d'Amor* –i per tant posterior al tractat de F. Vicent–, s'edità a Salamanca l'obra *Repetición de Amores e Arte de Axedrez con CL Juegos de Partido* de Luís Ramírez de Lucena, també amb la nova normativa i, a més, amb una transposició al joc amorós. L'analogia entre el joc dels escacs i l' enamorament la trobem també al llarguíssim poema al·legòric francès *Echecs amoureux*. El desenvolupament d'una partida d'escacs és la metàfora de la naixença de l'amor, episodi que dona peu a llargs discursos de Natura, Venus, Diana, Amor i Pal·las.

Amb l'entrada en el segle XVI és Castella, juntament amb Itàlia, qui pren el protagonisme –també– en el terreny escaquístic. Ruy López de Segura, el jugador més famós del moment, és autor d'un tractat publicat el 1561, *Libro de la invención liberal y arte del juego del Axedrez*<sup>27</sup>, amb una primera part doctrinària que beu en les fonts de Cèssulis, a la qual s'han acumulat coneixements, i un tractat d'obertures en la segona, presentada com la refutació d'un manual publicat a

23. En el segle XV se'n feren diverses «traduccions» a l'alemany, francès, català, flamenc i italià. De les dues versions catalanes del s. XV se'n conserven, almenys, cinc manuscrits (vid. Josep PALUZIE, *Primer ensayo de Bibliografía española de ajedrez*, Barcelona, 1912. R. MIQUEL I PLANAS, «El joc d'escacs en la literatura catalana», *Bibliofilia*, I, Barcelona, 1913, pp. 398-401), dels quals se n'han publicat dues edicions contemporànies: *De les costums dels hòmens el dels oficis dels nobles, sobre el Joch dels Escachs*, a cura de Josep BRUNET, L'Avenç, Barcelona, 1900. *Libre de bones costums dels hòmens e dels oficis dels nobles*, transcripció d'en Manuel de BOFARULL i introducció d'Antoni BULBENA, Barcelona, 1902. De la versió castellana, publicada el 1549 a Valladolid amb el títol *Dechado de la vida humana. Moralmente sacado del juego del ajedrez*, es féu un facsímil a València el 1952 a la impremta de M.A. i V. Soler. Recentment, Marie-José LEMARCHAND ha preparat una edició d'aquest text: J. CESSOLIS, *El juego del ajedrez o dechado de Fortuna*. Siruela, Madrid, 1991.

24. Un còdex llatí del text de Cèssulis de 1458 originari d'Amberg (Baviera) conservat a la Biblioteca Vaticana (vid. ed. facsímil, ed. Encuentro) conté una miniatura on es reproduïx l'escena d'un predicador dominic explicant als seus oients les regles del joc.

25. Ausiàs March (cant CVI), *L'Espill* (v. 9996-97), *Lo procés de les olives* (v. 526), *El somni de Joan Joan* (v. 2803, 2811).

26. El llibre fou estampat per Lope de Roca Alemany i Pere Trinchet. Segons comenta R. MIQUEL i PLANAS, *op. cit.* existia un exemplar a Montserrat al segle XVIII, però desaparegué després de la destrucció de la llibreria esdevinguda el 1834, durant la guerra del francès.

27. D'aquesta obra se'n feren traduccions a l'italià, francès i portugués durant el s. XVII. Per a la seua consulta vid. Ruy LOPEZ, *Libro de la invención liberal ...*, edició facsímil amb introducció d'Antonio J. OSUNA, Zafra, 1989.

Roma l'any 1512 per l'italià Damiano, molt divulgat per tot Europa. L'èxit de l'obra féu que Felip II cridàs el seu autor a la cort com a conseller i confessor reial, i que s'hi organitzàs el 1575 el que podríem anomenar primer campionat mundial amb la participació dels millors jugadors italians. En els segles XVII i XVIII els centres escaquístics es desplacen cap a Itàlia i França, respectivament.

## 3

Tots els comentaristes situen *Escacs d'Amor* dins la tipologia discursiva del «poema al·legòric». La noció de «poesia al·legòrica» és moderna i respon a la necessitat d'aglutinar en un mateix sistema conceptual un conjunt de trets comuns. L'al·legoria és alguna cosa més que la «pantomima» de la personificació, figura amb la qual ha estat sovint confosa. L'al·legoria ofereix simultàniament una significació, una idea i una representació. Suposa una juxtaposició d'imatges i comentari. Una combinació de metàfores, metonímies i comparacions ordenades al voltant d'una imatge preminent (en aquest cas el joc dels escacs). Per aconseguir el «doble sentit» es fan servir una sèrie d'elements lingüístics, que són comuns als textos al·legòrics. En primer lloc, és preceptiva una lectura per sota del sentit immediat. Per donar el salt de la *lletra* a la *veritat*, de la *imatge* a la *sentència*, cal un vocabulari específic. I, per últim, calen indicis formals d'inversemblança.

Hom situa l'aparició de la tècnica al·legòrica en llengua vulgar al s. XII, com a síntesi de dos corrents de reflexió: la retòrica antiga perpetuada a les escoles i el treball d'exègesi bíblica. P.Y. Badel<sup>28</sup> fa un repàs històric dels textos al·legòrics en les lletres franceses. En el pas de l'al·legoria d'inspiració religiosa a l'al·legoria d'inspiració profana, cortesana i amorosa —que s'esdevé als segles XIV i XV i té el seu inici al segle XIII amb *Le Roman de la Rose*— destaca la importància que cobra el significat per sobre el significand. Són textos en què el missatge es diu i es rediu, i que busquen un «efecte de massa». Prova d'això és la inclusió de proverbis, exemples i citacions d'autors profans i sagrats. A tall d'exemple, Badel cita els *Eschecs Amoureux* i la traducció francesa del text de Cèssulis. Una altra modificació és la major importància del didactisme per sobre la descripció, reflectit en la introducció de personatges dins el discurs. I, finalment, s'hi remarca la importància creixent del narrador, que dona entrada massiva a la història i les històries per accentuar la seua natura eminentment moral.

Ara bé, els *Escacs d'Amor* no és només un discurs al·legòric. En els *Escacs d'Amor* cadascun dels narradors pren la veu dels seus correlats mitològics per elaborar un discurs ple d'analogies simbòliques i filosòfiques. El joc literari que ací s'estableix consisteix a fer-les coincidir amb la partida d'escacs que s'hi juga, mitjançant un procediment acumulatiu de superposició de plànols o nivells.

L'adequació joc real-joc textual és perfecta. El text se'ns presenta com una estructura tancada —com el joc mateix— en forma circular, on el «paratext» del títol

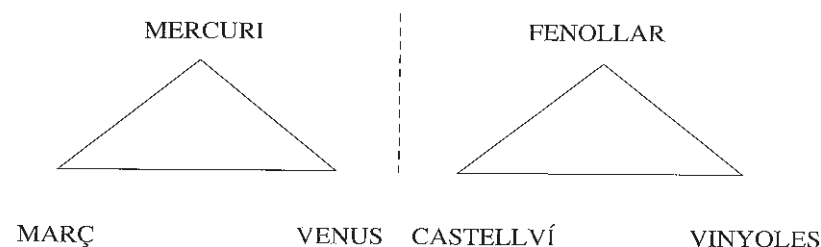
28. Pierre-Yves BADEL, «Le Poème Allégorique», *GRLMA*, vol VIII/1, Heidelberg, 1988, pp. 139-160.

(«Hobra intitulada Scachs d'Amor, feta per don Francí de Castellví e Narcís Vinyoles e Mossén Fenollar, sots nom de tres planetas, ço és Març, Venus e Mercuri, per conjuncció e influència dels quals fon inventada») actua de «marca textual» discursiva, amb indicació dels noms dels autors i explicitació de la correspondència astrològica que serveix de fil conductor del discurs al·legòric. Els dos versos amb què finalitza el poema («En lluna stà lo punt d'aquest eclipsi, / e qui l'entén, entén l'Apocalipsi») són la clau de volta que ens remet de bell nou a l'inici.

La presentació dels jocs real i literari per part de Fenollar —guia de lectura prèvia al text—, junt amb les tres primeres estrofes —prèvies a la pròpia acció— actuen d'elements definidors de les correspondències entre el real i els diversos plànols del simbòlic.

La concepció triple de l'autoria es correspon amb un sistema estructural trimembre pel que fa a la mútua connivència de nivells. D'acord amb aquesta idea analitzarem ara l'original disposició literària.

#### Esquema 1. El simbolisme mitològic-al·legòric.



La tradició simbòlica sobre la qual és dissenyat aquest pla de joc procedeix, entre d'altres fonts: a) de l'*astrologia*: representació mental de l'ordre particular del cosmos; b) del *simbolisme alquímic*: procés simbòlic que busca la producció d'or com a símbol de la il·luminació, la salvació, la purificació de la matèria, i que inclou diverses tradicions, entre elles la mística cristiana; i c) de la *mitologia*: sota els mites s'amaguen els principis morals, les lleis naturals, i els contrastos i transformacions que regeixen el transcurs de la vida còsmica i humana. Aquestes tres vies, indistricablement unides en la tradició simbòlica medieval, introdueixen el text en una cruïlla de significants i significats que s'entrecruen i s'acumulen. A aquesta dificultat de l'heretatge divers dels símbols se n'afegeix la pròpia del text, ja que molts d'ells es redefeixen dins l'obra a través de les sinonímies, de les aposicions i dels canvis de valor que resulten del moviment del joc i de la relació d'unes peces amb les altres.

De vegades el joc de correspondències no és perfecte, però no és això tampoc el que es pretén. L'important, en aquest cas, és l'«efecte global». L'aparença d'ordenació d'un caos a través de la conjunció d'elements de diversa procedència, sotmesos tots a una rigorosa reglamentació i jerarquització.

Analitzem tot seguit l'abast simbòlic dels principals elements que hi intervenen, partint de referències textuais que hi són explícites<sup>29</sup>.

El joc es planteja com un combat, una guerra, una batalla, una querella, el símbol d'un conflicte. Mitològicament representat com la lluita entre la llum i les tenebres. Però la competició no se centra només en la partida d'escacs, també està en joc la prosa versificatòria dels tres participants i la seua concepció amorosa i filosòfica.

*L'espai del joc.* La significació simbòlica del «taulell» és explicitada al text per Fenollar. El tauler, dona idea de combinació, demostració, atzar i possibilitat. Els colors, es relacionen simbòlicament amb la dualitat, alternant positiu-negatiu («sorts clares i obscures»). *Blanc* (positiu, intemporal, derivat solar, espiritual, puresa) *versus Negre* (negatiu, temporal, subterrani, terrenal, penitència). El «taulell» localitza, en el doble eix espàcio-temporal, el joc real i el simbòlic. En l'eix espacial, l'horitzontalitat representa l'estat estàtic, la disposició jeràrquica de les peces-potències; la verticalitat, el moviment, la possibilitat ascensional. En l'eix temporal la dualitat es relaciona amb una extensió en el temps i, per tant, amb el destí. El tauler, símbol del quaternari, representa el *continent*: mode d'organització i intel·lecció. L'esperit –el *contingut*– és representat per les peces en joc<sup>30</sup>.

*Els jugadors.* Són representats sota el símbol dual, en oposició: Març/Venus. Remet a una doble tradició simbòlica, procedent de la Mitologia i l'Astrologia, íntimament unides al llarg de l'E.M.

- MART: – Principi actiu +  
 – Ascendent >  
 – Masculí ♂  
 – Assimilat a la deïtat de la Guerra –necessitat d'allò cruent, del sacrifici que assegura la conservació.  
 – Comunica món superior-món inferior.  
 – Atributs: armes (sobretot l'espasa) i color vermell.

#### VERMELL:

- Atribut de Mart : passió, sentiment, principi vivificador (sang, foc) i sofriment, sublimació, amor.  
 – Penúltim color en la via d'ascensió espiritual (negre>blanc>vermell>or).

29. Emprem el marc referencial dels estudis de J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1991 i Santiago SEBASTIAN, *Iconografía medieval*, Etor, Donostia, 1988.

30. La simbologia del quaternari (4x4x4=64) associada al tauler –implícita en la cobla III– prové de la tradició de Cèssusis, per qui el tauler representa una ciutat quadrada, Babilònia. Sobre aquest aspecte Ruy López afirma "Assi que yo creo el philosopho aver mas aludido a la razon del numero octonario, sobre el qual fundo aquesta invencion, ... que no la ciudad de Babylonia. Porque este numero deduzido en su multiplicacion de ocho vezes ocho, viene a hazer y constituyr este numero de sessenta y quatro. Y porque este numero constituye un quadro perfecto... Demas desto, porque en este tablero no (se) representa sino un campo, donde concurren dos reyes a darse batalla, y no ciudad". Ruy LOPEZ, *op. cit.*, fol. 10.

- VENUS: – Principi passiu –  
 – Descendent <  
 – Femení ♀  
 – Assimilat a la deïtat de l'Amor -desdoblant en amor espiritual i sexual.  
 – Atributs: una lluna sobre el cap i color verd.

#### VERD:

- Atribut de Venus: la natura, la fertilitat, la percepció.  
 – Penúltim color en la via inversa, descendent (negre<verd<blau<groc)

El tercer vèrtex del triangle, neutre, l'ocupa Mercuri.

- MERCURI: – Ascendent >  
 – Masculí ♂  
 – Deïtat mitològica que representa el missatger, l'«intèrpret». Emissari entre dos móns.  
 – La fluència i la transformació. L'eloqüència.  
 – L'energia intel·lectual.  
 – Símbol de la duplicitat per la seua doble natura acostat al sol (+, ♂) i a la lluna (-, ♀), té poder per transmutar la matèria en esperit, transportant-la de l'inferior al superior, del transitori a l'estable.  
 – Associat al color blanc.

#### BLANC:

- Color associat a Mercuri: il·luminació, ascensió, perdó, voluntat.  
 – Intermedi en la gradació (verd > blanc > vermell). Funciona com a nexa.

El correlat astrològic es completa amb els símbols del Sol i la Lluna, implícits a l'«eclipsi final», i relacionats sinonímicament amb Mart i Venus.

- SOL: – Actiu +  
 – Masculí ♂  
 – Relacionat amb el cor (seient de la intel·ligència).  
 – Associat al foc -la passió- i a l'or -la glorificació i l'ascensió espiritual.  
 – Representa la condició divina.  
 – Via solar: raó, reflexió, objectivitat.

- LLUNA: – Passiu –  
 – Femení ♀ (volàtil i mutable).  
 – Associat amb el cervell (instrument de la intel·ligència).  
 – Associat a l'aigua i a la plata.  
 – Representa la condició humana.  
 – Via lunar: intuïció, imaginació, màgia.

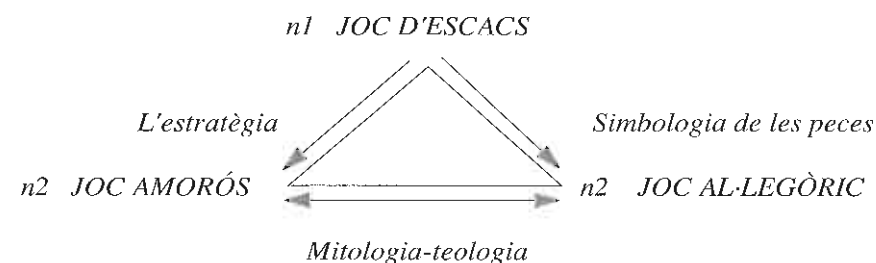
Finalment, la relació d'aquests símbols ve determinada per «la Conjunció dels tres planetes». Simbòlicament, la *conjunctio* o unificació representa la *coincidentia oppositorum*, l'aspiració mística a la «suprema unitat» de tot allò particularitzat, escindit. En concret, s'associa a la idea platònica de la reintegració dels dos sexes a llur unió perptua.

*Les peces.* Les peces de Castellví (Rei-raó; Reina-voluntat; Rocs-desig; Cavalls-laors; Orfils-pensaments; Peons-serveis), sota el símbol de Mart, representen potències o virtuts atribuïdes a l'home (genèricament en tant que ésser racional, individualment en tant que mascle). Les peces blanques, que tenen el dret de l'obertura, prenen la iniciativa, plantegen l'estratègia de joc i actuen més agosaradament en la recerca del triomf. Aquestes característiques es trasplanten al terreny del joc al·legòric, amorós, filosòfic, teològic, moral i social. Les peces de Vinyoles (Rei-honor; Reina-bellesa; Rocs-vergonya; Cavalls-desdenys; Orfils-dolços esguards; Peons-cortesies), sota el símbol de Venus, es corresponen amb la categoria femenina, representen atribucions de la dona (genèricament en tant que dona, individualment en una classe de dona concreta: «les Reynes tals que tant poden i manen»). Les peces negres, tot i que podrien modificar-la, segueixen l'estratègia del contrari. Els moviments marquen una actitud defensiva, també amb un trasplantament al·legòric<sup>31</sup>.

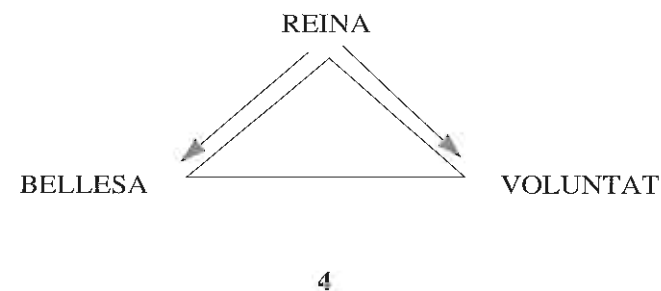
Subjaent a aquestes interaccions, trobem una altra funció simbòlica aglutinadora: el simbolisme dels *números*, considerats des de Plató com l'essència de l'harmonia que fonamenta el cosmos i l'home. Seguint la tradició alquímica, l'ú es converteix en dos, el dos en tres; i del ternari procedeix l'ú (la nova unitat o ordre) com a quatre. La unitat representa el principi actiu que es fragmenta per originar la multiplicitat –el joc mateix. També s'identifica amb el centre –Mercuri, Fenollar. El dos és el conflicte, la contraposició –Mart/Venus. El tres suposa la resolució del conflicte, plantejat pel dualisme, en l'ordre ternari. El primer terme –Mart– actua com a element actiu, el segon –Venus– com a passiu, i el tercer –Mercuri– com a neutre o resultant. Finalment, l'estructura quaternària representa l'espacialitat terrestre, allò situacional, l'organització racional –el tauler. També s'associa a aquesta simbologia numèrica la disposició de les cobles que, segons el mateix Fenollar ens indica, porten «orde de seqüència, so és quatre, tres y dos; y axí .s deuen escriure e legir. En lo epitafi de les quals veureu lo seny literal sumat, ço és lo joch dels eschacs e les paccions».

31. Aquests correlats al·legòrics de les peces presenten concomitancies amb els emprats al *Roman de la Rose* (Raó, Amor, Dol Pensament, Dolça Paraula, Llegoter, Fals Semblant, etc.). Encara que en Ramon Llull a l'*Arbre de Filosofia d'Amor* se n'hi veu la petjada, és al segle XV quan l'influx és més clar. D'aquesta època se'n conserva un manuscrit, procedent de Nàpols, a la Biblioteca de la Universitat de València.

**Esquema 2. Mecanisme de superposició de tres nivells de representació.**



**Esquema 3. Metonímies emblemàtiques dels tres móns anteriors** (les tres són femenines i fan referència a la dama genèrica del joc dels escacs i a les seues representacions al·legòriques).



Abans d'emprendre l'anàlisi dels jocs textuais cal fer un comentari a la funció de Bernat Fenollar com a jutge de la contesa, guardià i enunciator de la lleis que regeixen tan especial combat. Les cobles de Fenollar no mantenen la relació dialògica directa que s'estableix en la partida entre Castellví i Vinyoles, per bé que participen de la mateixa coherència semàntica i, en molts moments, suposen una acotació al desenvolupament del joc en totes les seues facetes. Per aquesta raó permeten un comentari previ a banda.

Dels tres contertulians és mossén Fenollar qui més al·lusions emprà de la tradició dels escacs moralitzats, provinent de Cèssulis. La fascinació per aquesta imatge d'ordenament social no estranya en un home que aglutina en la seua personalitat les atribucions del cavaller i del capellà i que, en aquest poema, exerceix al temps la veu del jutge i de presentador d'alguna de les regles del joc. En enunciar-les, Fenollar s'instal·la de ple en la creença –recollida de Cèssulis– d'una relació immediata entre el joc dels escacs i la societat que aquest representa. Les cites d'autoritats que acompanyen el text de Cèssulis i les correspondències socials –de vegades acompanyades de sentències populars– que utilitza Fenollar són la combinació necessària que aquest fet demana. L'afany de versemblança



exigeix l'adequació de les regles del joc amb el valor que cada figura —com a representant d'un estament social— aconsegueix en el joc. Els canvis en l'estructura social i les noves actituds que comporten són un procés parell a l'evolució de les regles pròpies del joc.

De les vint lleis enunciades per Fenollar cinc fan referència a regles generals sobre la mecànica del joc (jugar les peces tocades, jugar per tandes, etc.). La resta es refereixen a moviments de peces: una referida al peó, deu al rei i quatre a la dama. Sobre aquestes lleis Fenollar basteix la seua cosmovisió social, d'arrel conservadora. De bon començament remarca un motiu que dona coherència semàntica als tres discursos: la primacia de la voluntat (la «senyora altiva» que arrasa els senys) que ha de considerar la voluntarietat de l'amor. Però el motiu temàtic que exclusivitzava i reitera Fenollar és, en primer lloc, l'exaltació de la figura del rei (representació sintètica del comportament del noble i del gènere masculí) sobre la resta d'estaments servils. El rei ha de seguir amb honor i valentia camins segurs, és el «cap» que ordena, mereixedor d'un tracte diferenciat de la resta dels mortals. Però com ells, també té temor als perills i tampoc no escapa a la mort (fi última i inevitable del joc), reglamentada en tres variants: trista, solitària o enmig del seu poble.

La implicació de Fenollar en el discurs és tal que arriba a incloure dues referències intratextuals a si mateix en la cobla XXXVI, amb un aclucament d'ull irònic cap al lector model. De primer, parla del «mirador del joc», el déu que tot ho veu, però també l'observador i el jutge. Per cloure, censura dos estaments insatisfets amb el seu protagonisme social: els capellans que voldrien més que «pompa» i els cavallers que voldrien més que l'honor. Virtuts que el poema sentenciava com a decadents i que Fenollar arreplega biogràficament per partida doble. També es mostra irònic quan enuncia l'«still novell» —«e strany a qui bé .l mira»!— que incorporen les noves regles del joc, especialment les quatre últimes cobles referides als moviments de la dama (representació de la dona noble-burguesa, amb inclusió d'una valoració masculina de to moralitzant i immobilista: «les Reynes tals que .n tot poden y manen»). Aquesta peça ha incorporat al seu poder més llibertat i reuneix els moviments de les altres peces, assimilant-se quant a atributs al rei («pom, ceptre i cadira»). Front a la poligàmia dels vilans, les «lleis d'amorosa malícia» sentencien una dama per cada rei, restringint la seua aparició duplicada al tauler. Però també inclouen l'assimilació total al rei: quan es perda la dama es perdrà també la partida. Tanta igualtat de poders es contraresta en l'últim apartat escrit per Fenollar, on es justifica el valor d'agressivitat amorosa com «natural» en l'home i es condemna el seu recatament, considerat obligació femenina: «Vergonya y por virtud són en la dona; / en l'om empaix, contraris a gran fama».

## 5

Comentem, tot seguit, les quaranta-una cobles que fan referència a les vint-i-una jugades de la partida, amb una descodificació dels mecanismes al·legòrics que hem enunciat als esquemes anteriors. En primer lloc, transcrivim cada jugada utilitzant el sistema algebràic (en detriment del sistema descriptiu de representació,

del qual el text n'és un precedent històric, caigut en desús els darrers anys —*Oh tempora, oh mores!*). Continuem amb la descripció del comentari al·legòric, primer en referència a cada jugada concreta, després en relació al devenir del joc amorós. Partim, en tot moment, de l'edició del text inclosa en l'edició de les obres completes de Vinyoles, a cura d'Antoni Ferrando<sup>32</sup>.

## IV 1. e4, ...

El «gran guerrer» (Març) trameta «vers lo camp de la bella / lo pus valent peó de la conquesta». Aquesta jugada del Peó de Rei posa al descobert aquesta peça («raó descobre») al temps que obre el camí de l'altra peça fonamental, la Dama (Voluntat).

Establertes les condicions adequades —el cavaller iniciat en el coneixement de les regles que regeixen el joc amorós— comença la «requesta» o «querella» de l'amant-guerrer a la conquesta de l'amor de la Dama-Bellesa. El primer pas, en el llarg camí de perfeccionament per aconseguir la dama, a qui arribarà si persisteix en els treballs menat per Voluntat<sup>33</sup> («camí de voluntat se obre»), és l'ofertament dels seus «serveis», per als quals haurà de ser «valent» (però és arriscat i temerari) i raonable, (però, «Raó descobre»).

## V 1. ..., d5

La Dama «passa avant» el seu Peó «cortés». Entre les múltiples possibilitats de defensa inicial, aquesta pot qualificar-se de valenta i decidida ja que planteja una immediata tensió entre dos peons. No és, per tant, una jugada conservadora. Ans de fugir el combat, aquest es planteja des del seu inici amb tota la seua cruesa. Aquesta decisió és explicitada al text amb la qualificació virtuosa de «gran temprança». Més avant, en l'estrofa 7ena, es fa l'associació de la jugada amb el correlat cortés: aquest peó (Cortesia) ha sortit a rebre l'altre (Servei).

La dama respon amb cortesia els serveis de l'amant. Aquesta cortesia, revestida de les virtuts de «temprança» i «humilitat», comprendrà l'amant.

## VII 2. ed5, ...

El peó blanc captura («pren», «accepta», «cull») el peó negre, i per tant «es fa senyor» de la casella que aquest abans ocupava.

L'amant, en veure acceptats els seus serveis amb cortesia, es predispone a continuar el joc amorós forçant-ne temeràriament les regles («sens pus pensar si podrà .nujar-la»). Aquesta idea és remarcada als dos últims versos («l'emprenedor, per eixir amb la sua, / no .s deu parar per nengun plech ni rua.»)

32. *Op. cit.* pp. 145-173.

33. La Voluntat és entesa en el sentit tomista («Appetitus sensitivus et appetitus rationalis, id est voluntas, sunt duae potentiae» *Sum. T. I, 82,3*). L'apetit racional, guiat per la raó, és lliure; el sensitiu és subjugat quan la passió domina la raó.

**VIII 3. ..., Dd5**

La Dama «ix de casa sua» i pren el peó «que feya valenties».

La dama, violentada, rebutja aquest intent de possessió per la força i reprén l'amor «foll»<sup>34</sup>, que mena l'amant als actes temeraris («valenties»). Els dos últims versos, que conviden a la reflexió dels actes, donen un contrapunt de conservadurisme al pragmatisme dels de l'estrofa VII<sup>35</sup>.

**X 3. Cc3, ...**

El Cavall de Dama blanc surt amenaçant la Dama negra («La Voluntat ... deslberà devers aquella traure sa gran Lleor»).

L'amant reflexiona davant el rebuig de la dama i decideix actuar amb «discrecció». Intenta la conquesta valent-se de Lleor (Laors, Dolces paraules,...), val a dir, de la paraula, l'eloqüència<sup>36</sup>. No obstant, l'amant que, seguint les regles de l'amor cortés, es considera vassall reprén el desdeny de la seua senyora.

**XI 3. ..., Dd1**

La Dama amenaçada retrocedeix a la seua casella inicial («torna en son loch la graciosa Dama»). Al text s'insinua la causa: «per ben guardar la torra d'omenatgie». Com que aquesta torre o roc serà abatuda més tard podem pensar que el coneixement de la partida en el seu conjunt és una fase prèvia a la redacció de les cobles. Després d'aquesta jugada, les negres no compten amb cap peça activa sobre el tauler, la qual cosa posa en evidència la gratuïtat i la gosadia de la jugada 1. ..., d5.

La dama, que es vol virtuosa, en veure amenaçada la seua »honestat» (representada a través del »roch» com a »vergonya» i parafrasejada com »honesta

34. Al llarg de tota l'obra ens trobem, alternant sinòmicament, la concepció aristotèlica-tomista de les tres classes d'amor: pur, mixt i útil. Sobre la confusió amistat/amor al llarg de l'E.M., l'evolució i la fortuna d'aquesta concepció des del s. XII fins a A. March *vid.* A. PAGES, *Ausiàs March i els seus predecessors*, Ed. Alfons el Magnànim, València, 1990 p. 299-332. El darrer paràgraf és especialment esclareidor: «Ja no som, doncs, en l'edat heroica de l'amor pur. Aquesta il·lusió, que havia constituït la noblesa moral dels temps passats, comença a esvanir-se. Debades es farà l'esforç, a la fi del segle XV, de recórrer a Plató per infondre nova vida a aquesta doctrina, eixida en part d'Aristòtil. Es una religió que es mor. Només se'n repeteixen els signes per esnobisme, i amb el somriure als llavis».

35. Aquesta actitud conservadora de Narcís Vinyoles, en contrast amb una de més arriscada en l'estrofa VII de Castellví, manifestació del pragmatisme burgès del s. XV, és assenyalada per A. FERRANDO, *op. cit.*, p.63.

36. El valor de l'eloqüència, de l'*Ars Amatoria* ovidiana, és considerat com un dels modes d'incrementació de l'amor per Andreas Capellanus (*vid.* Andreas CAPELLANUS, *De amore*, a cura d'Inés CREIXELL, Quaderns Crema, Barcelona, 1984, p. 295). L'eloqüència s'executa a través del cavall de Castellví, anomenat entre altres sinònims «Legot» (que transmet la idea de mentida, adulació i afalac enganyós per aconseguir algun fi). Sobre l'etimologia i l'abast semàntic del mot vegeu J. COROMINES, «Llagot i Llagoter», *DECLC*, VI, pp. 28-31.

fama», «béns d'onor» i «torre d'omenatgie» —símbol ascensional— s'apresta a defensar una virtut cabdal en aquesta concepció amorosa tot recordant-li a l'amant-Cavaller els seus deures en el camí de perfeccionament i ascensió, com són la negació del plaer físic —essència de la cavalleria— i el respecte i culte quasi místic a la dama<sup>37</sup>. Malgrat tot, aquesta virtut amenaçada acabarà sent-li arrabatada a la dama.

**XIII 4. Ac4, ...**

Es desenvolupa una segona peça (fins al »quart grau»), l'alfil (Pensament). El text acompanya l'alfil amb la figura de l'espia (Cèssulis el relaciona amb el jutge). En concret, el seu moviment en diagonal es relaciona amb la funció estratègica d'esguardar i apuntar de lluny.

L'amant, en veure la inutilitat de la paraula i de les obres ofertes a la dama inaccessible, fa entrar en joc el Pensament.

**XIV 4. ..., Cf6**

L'entrada en joc d'aquest cavall és justificada com a mesura preventiva davant l'acció de l'alfil. Cal «contraminar» «per a tallar del Pensament la mina». La missió última és la «defensió d'honor», ço és, la defensa del Rei.

La dama desdenya de nou l'amant, el qual es val del Pensament (poc virtuós i fora de mesura) per posar en perill la seua Honestat. L'amant, que malda per l'aconseguit de la dama-bellesa espiritual («si vol ésser divina»), haurà d'exercitar-se en la virtut, camí de perfecció i elevació espiritual, per tal d'accedir-hi.

**XVI 5. Cf3, ...**

Es «tramet» el Cavall de Rei. Associar aquesta jugada amb «amprar Rahó» incideix en la pertinença d'aquest cavall al rei. Al·legòricament, s'associa per metonímia el cavall a «Dolç Parlar», qualitat de «Llahor».

L'amant es veu empès a utilitzar la Raó, els poders harmònics de la qual; exercits a través de la paraula («Dolç Parlar»), li facilitaran la comunicació amb la dama-Bellesa sense haver de fer ús de la força («sens pendre longa spassa»). Als dos darrers versos es fa, però, una al·lusió irònica a la vàlua de la paraula com a eina d'engany i estalvi d'esforç —més encara si es té en compte el valor simbòlic de l'ús de l'espasa com a instrument de purificació.

37. *Cfr. Roman de la Rose*, vv. 21675-21688.

**XVII 5. ..., Ag5**

Tot seguit, l'Alfil de Dama negra «clava» aquest cavall que no pot ésser mogut si no es vol perdre la Dama. Metàforicament, aquest «Dolç Esguard» se situa en posició de «mirar lo invisible» i «turmentar l'esperit impassible», substantius que fan referència a la Dama blanca (Voluntat) encoberta al fons de la diagonal.

La dama, en adonar-se de la intencionalitat enganyosa a què pretén sotmetre-la l'amant, el combat amb la mirada («Dolç Esguard»), instrument amb doble funcionalitat –guarir, però també turmentar. Aquesta facultat d'engany equipara la paraula a l'esguard.

**XIX 6. h3, ...**

S'avança un punt el Peó (Servei) de Torre (Desig) de Rei (Rahó) per obligar l'alfil negre (representat al·legòricament per «Mirar» i «hulls», metonímies del Dolç Esguard) a definir-se («per rebre qui l'excita»). Aquesta jugada es comentada al text amb gran precisió descriptiva i imatgística.

L'amant, excitat el seu Desig pel Mirar de la dama, li ofereix nous serveis. Es referma la idea d'acceptació voluntària, de conformitat dels amants<sup>38</sup>.

**XX 6. ..., Af3**

L'Alfil negre (Dolç Esguard) pren el cavall blanc (Lahor). Aquest intercanvi de peces significa l'entrada en joc de la Dama, la qual cosa explica la paradoxa argumentativa que tanca la cobla «el descontent (la pèrdua del cavall-lahor) content se representa (possibilitat futura d'atac en el flanc de dama contrari)». Per tant, la temuda «esperança tancada» torna a obrir-se.

La dama, malgrat combatre les paraules enganyoses de l'amant amb la mirada, reconeix el poder d'aquelles en la consecució de l'objecte de desig. De retruc, s'hi filtra una crítica a la condició de la dona com a gustosa receptora d'adulacions, per més que puguen fer perillar la seua virtut («que los legots fan dama tan contenta»).

**XXII 7. Df3, ...**

La Dama pren l'Alfil («los Hulls tan vius», «los Rays del Sol que tant la penetraren»).

38. Sobre la voluntarietat de l'amor, *vid.* A. CAPELLANUS, *op. cit.*, p. 103. «Así, pues, el amor ha dejado al arbitrio de la amante que ella ame, si quiere, cuando es amada, pero que no está obligada a amar, si no quiere, ya que el que actúa de forma espontánea es considerado digno de mayores recompensas que el que lo hace obligado. Y creemos que esto lo permite a semejanza del Rey del Cielo que deja a cada hombre a su propio arbitrio, cuando han adquirido el conocimiento de lo bueno y de lo malo, ...»

L'amant, subjugat per la mirada de la dama, emmudeix. El poder de la mirada es reforça amb la imatge de l'amant com mariner que pereix en els ulls de l'estimada. La voluntat que l'empeny en el camí de perfeccionament el mou a ascendir espiritualment. La mirada de la dama ha estat transfigurada («los Rays del Sol»).

**XXIII 7. ..., e6**

Es mou el peó (lo Peó) de Rei (la Honestat) un pas endavant. Aquesta jugada és un error estratègic evident, ja que ignora l'amenaça sobre el punt b7. Es fàcil suposar que aquesta consideració no escapa als nostres jugadors, però es justifica tenint en compte la planificació que hi ha sobre el final de la partida en un nombre de jugades preestablert, la qual cosa obliga a un escurçament del nombre de moviments. Prova d'això és l'èmfasi que posa a justificar la defensa d'un altre punt (f7) de l'acció conjunta de l'alfil i la dama (aquest peó «defensa la porta» davant l'amenaça de l'alfil). Per això el moviment és qualificat d'acte de «discrecció».

La dama, valent-se del «joc cortés», protegeix la seua Honestat del Pensament de l'amant que la cobeja. Aquesta virtuosa «discrecció» de la dama la defensarà del «voler foll» que guia el pensament de l'amant. La dama confia que la seua actuació discreta desesperançarà l'amant.

**XXV 8. Db7, ...**

La Dama (Voluntat) captura el peó de b7 («un cortesà que desdenyar intempte») també dit peó de Cavall de Dama<sup>39</sup> (Desdenys). La Dama ha entrat en el camp contrari («lo Camp de Venus») en busca de «l'amorosa fruyta» que, com en el mite bíblic, s'ofereix temptadora («Bellea gran, que los pus savis temta»). Aquest guany d'un peó i de la iniciativa que comporta es vehicula amb la recurrent metàfora de la fruita amorosa a punt, «ja cuyta». El blanc és conscient que la victòria, ço és, la consecució del disegni últim de la Voluntat (aconseguir la Bellea) és pròxima i així ho amenaça: «Quant veu que .l foch del fum a fet ja flama / tothom se guart, que lo verí .s derrama».

Però el desig acrescut de l'amant mou la Voluntat lliure a entrar de ple en el «camp de Venus», amb intenció d'assaborir «l'amorosa fruita» que considera a punt per ser collida. L'amant es creu perfeccionat i per tant mereixedor d'aquella. Empés per la passió –simbolitzada pel «foch» i la «flama»– amenaça amb la violència.

39. En l'escaquer tradicional es representava aquest peó com un guardià amb unes grans claus a la mà dreta, una vara a l'esquerra i una bossa verda i una espasa a la cintura. La funció d'aquest era guardar la ciutat i es col·locava davant dels cavallers pels quals era protegit. *Cfr.* J. DE CESSOLIS, *op. cit.*, p. 83-87, i RUY LÓPEZ, *op. cit.*, cap. XXI, fol. 34.

**XXVI 8. ..., Cd7**

La funció d'aquesta jugada de cavall (Desdeny) és posar en comunicació la Dama (Bellea) amb la Torre (Vergonyosa Fama) que es trobava amenaçada per la Dama blanca (Voluntat). Vinyoles ha advertit l'amenaça («que Voluntat s'inflama») i s'afanya a enunciar autocomplaent: «may segex desastre / al qui bé sab d'aquell trobar lo rastre». Aquesta asserció entra en oberta contradicció amb l'esdevenir de la partida, que en les jugades immediates es decantarà en contra seua.

Desposseïda de la defensa que li oferien les cortesies i vençut el Cortesà que barrava el pas d'accés, la dama, en veure de nou amenaçada la seua Vergonya («vergonyosa fama», equivalent a «Honestat», «castetat», etc.), s'esforça a defensar-se amb desdeny contra la Voluntat que mena l'amant. La Voluntat, en aquest cas, és contextualitzada negativament –voler foll, passió– ja que actua a través del Cavall<sup>40</sup>.

**XXVIII 9. Cd5, ...**

El cavall s'incorpora a l'atac. En clara al·lusió visualitzadora al seu moviment de salt, «hun Cavaller» hi acudeix travessant les dificultats orogràfiques («corrent per plans y serra»). Per accentuar la seua superioritat, les blanques concentren els seus efectius («sa gent pus unida») apuntant al camp enemic que es troba descoordinat («la Cortesa Desferra, / que stava mal en lo camp repartida»)<sup>41</sup>. L'apariat final aporta la màxima militar de la conveniència de l'investida contra les línies d'avantguarda. Cal «contrastar als primers» per arribar «als darrers», la retaguarda on s'arreglaren les figures majors. En aquest cas el cavall de b5 apunta el peó c7, amb la doble amenaça al Rei i a la Torre.

L'amant, mogut per Voluntat «gran» -contextualització positiva-, reclama l'ajut del Cavaller<sup>42</sup> per vèncer l'oposició de la dama («cortesies» i «desdenys»). L'amant-Cavaller, per vèncer aquesta oposició i arribar al fi que pretén –l'Amor «bell»– es valdrà de tots els seus atributs i eines, que funcionen com a forces d'espiritualització i sublimació (« ab sa gent pus unida»).

**XXIX 9. ..., Tc8**

El posicionament d'aquesta Torre (Vergonya) junt a la Dama (Bellea) neutralitza l'amenaça latent del cavall (Legots) sobre c7, que apuntava també cap al Rei (Honestat). El valor de protecció de la jugada té el seu correlat al·legòric amb les referències a «la talaia» i «la naia», vigilància i entrada al castell

40. Sobre la significació simbòlica del Cavall, *vid.* J.E. CIRLOT, *op. cit.*, p. 110

41. Principi militar i escaquístic d'«atacar amb les gents ben ordenades i unides». *Vid.* Ruy LÓPEZ, *op. cit.* fol. 50.

42. Sobre el simbolisme del Cavaller, *vid.* J.E. CIRLOT, *op. cit.*, p. 109.

respectivament<sup>43</sup>. L'apariat final no nega «la por» que domina en aquest moment Vinyoles, sinó que intenta extaure'n el costat positiu: l'actitud defensiva.

La dama, recelosa de ser enganyada per les paraules afalagadores («Legots») que usen l'Estil Cortés<sup>44</sup>, es posa en guàrdia per defensar la seua Honestat (castetat). La «por» que l'estimula a la vigilància es mostra com «cautela» que acreix la virtut en la dama i li evita de ser enganyada i desposseïda dels seus béns.

**XXXI 10. Ca7, ...**

El Cavall (cavaller) captura el peó-cuirassa («rompent el Pavès») que la Torre ha deixat desprotegit per fer valença simultània al Rei (Honor), al Peó (cortesia) i a la Reina (Bellea). Quan tot sembla guanyat, la lliçó moral dels versos finals recomana prudència: qualsevol descuit del vencedor (acomparat ara amb una fera) pot ser aprofitat pel vençut.

L'amant-Cavaller, en veure la cautela de la dama per tal de conservar aquella virtut, decideix emprar la paraula amb mesura («ab bona continença»). L'amant, però, reconeixerà la cautela i s'exercitarà en ella.

**XXXII 10. ..., Cb6**

Incomprensiblement, a pesar que el cavall blanc (Lahor) amenaçava la torre negra, les negres no desplacen aquesta peça per defensar-la sinó que mouen el Cavall de Dama cap a una banda del tauler (zona definida al text com «el carrer», en oposició a aquella on es situa el gros de les peces majors: «la part pus noble»). Paradoxalment, aquest moviment de cavall que comporta la pèrdua de la torre ens es presentat com una acció «ferma, constant, ymmoble» de «guarda i defensa» de la Dama (Bellea) cap als seus («lo seu Moble»).

Per compensar aquesta «aparent» errada, Vinyoles recorre a un interessant mecanisme pragmàtic dirigit cap al lector tant per guanyar-se la seua adhesió com per aportar al joc un major efecte de versemblança. Davant del lector model es presenten dues opcions, dues eventualitats envers l'encert o no de la jugada: a) Discrepància: veure's representat en el «juhí de poble» al qual «semblarà que fora

43. La imatge de l'assalt al castell, a la ciutat, és redundant a l'al·legoria medieval. La tradició de Cèssulis considera el tauler una ciutat i les seues vores els murs. El castell amorós és l'espai central al *Roman de la Rose*. Per a la tradició trobadoresca dels paral·lelismes entre l'amor i la guerra vegeu el comentari de Lola BADIA a «Lo setge d'amor», *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, València, 1984, pp. 105-113. Aquesta metàfora militar és també redundant al cap. 436 de *Tirant lo Blanc* («entrar lo castell»; «Los combats d'amor no es volen molt estrényer; no ab fora, mas ab ginyosos afalacs e dolços engans s'atenyen»). Sobre les resonàncies ovidianes que inclou aquesta concepció vegeu Martí de RIQUER, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Quaderns Crema, Barcelona, 1990, pp. 223-224.

44. Sentit irònic que mostra el distanciament respecte de l'Estil Cortés. Vegeu, també, estrofes XXVIII, XLVII, ... Compareu amb el poema XXIII d'Ausiàs March («lexant a part d'estil dels trobadors/ que per escalf, trespassen veritat»).

el carrer tira / lo seu Desdeny»; i b) Conformitat: l'opinió del «discret», a la qual ens aboca la lògica interna del mecanisme argumentatiu, ja que en aquest cas la veu popular és una sentència que ens remet a una codificació de l'experiència col·lectiva («Bé sab què fa lo qui sa casa crema»).

L'amant, malgrat la insistència amb què reclama la passió de la dama per mitjà de la paraula, no aconsegueix moure la dama-Bellesa, la qual es manté ferma, constant i immòbil en la defensa dels seus béns («lo seu moble»), manifestant l'estat latent d'una possibilitat pròxima a resoldre's: el desdeny amb què es defensava és a punt de rendir-se.

#### XXXIV 11. Cc8, ...

El Cavall (lo Cavaller) abat la Torre (Vergonya). Aquest intercanvi del cavall per una peça més valuosa com és la torre pren al text un valor metafòric en comparar-lo amb la mort del cigne («amb goig i riassa») i, també, amb el símbol bíblic del sacrifici de l'«anyell benigne».

L'amant-Cavaller aconsegueix, mitjançant la paraula, abatre la Vergonya i acostar-se perillosament a la dama. El preu que paga és la mort, simbolitzada a través de la del cigne –au de Venus, símbol de l'autosacrifici, de la realització suprema d'un desig, del plaer que mor en si mateix. La mort marca el canvi, la fi d'una etapa. La Voluntat és, així, transformada, renovellada i purificada per l'esperit del sacrifici. Així ho remarca la transformació del «cavall» –símbol de les forces inferiors, els instints– en «anyell benigne» –el sacrifici immerescut, la puresa de ment.

#### XXXV 11. ..., Cc8

El Cavall negre (Ultratie - Desdeny) captura («li dóna martiri») el Cavall blanc (Llegot - Lahor). Per mitigar el dol de la pèrdua es recorre a racionalitzar-lo a través d'un joc de contraris («el falç amarch ab son turment aprima, / y del suc dol fa hun suau col·liri»).

Surt la dama irada i venjativa que es rebel·la contra les paraules de l'amant. El turmenta per reduir el dolor que li ha produït en arrabatar-li la seua virtut actuant amb falsia. La sang sacrificada del Cavaller –símbol de purificació– apaivaga el seu dolor. Es valora positivament la dificultat d'accés amorós a la dama.

#### XXXVII 12. d4, ...

Les blanques avancen dos passos el seu Peó de Dama («un nou servey»). Irònicament, Castellví diu oferir-li un present «perquè lo joc no s'interrompa». Aquest «regal» porta verí i no pot ésser pres si no es vol perdre el Cavall de Dama. L'estol ja és romput i encara es vol rompre més. El blanc, que es diu «lo vencedor»,

increpa els seus amb crits «d'ànim perquè veu Bellea com un vaixell a contracorrent que »va a l'orça». L'aparent inocuitat d'aquesta jugada aprofita a Castellví per fer l'exaltació de la destresa en tot joc, de l'enginy més que no pas de la força («Lo joch d'amor se deu jugar ab manya»).

L'amant «vencedor» després de sotmetre la dama al seu imperi, i per subratllar més «el trencament», persisteix en l'esforç per obtenir la dama. Per no interrompre el joc amorós i refermar-ne l'amistat li ofereix nous serveis. Es sobrevalora la «manyà» sobre la força, incidint en la idea de la voluntarietat amorosa.

#### XXXVIII 12. ..., Cd6

El Cavall («hun gran desdeny») es col·loca en d6 amenaçant simultàniament («pensava y creya / foragitar») la Dama (Voler) i l'Alfil (Pensament) blancs, sense caure en el parany abans comentat («per ultrajar la çelada que veyà»). L'apariat final resumeix el principi militar de la cautela, no atacar l'enemic que fingeix abandonar-se. De nou, es remarca el sentit de rèplica d'aquests versos respecte l'apariat de la cobla anterior.

La dama, en sentir-se novament servida amb engany, fuig i es defensa de la celada desdenyant l'amant. Intenta allunyar el perill a què l'exposa el Pensament que guia la Voluntat («Voler») d'aquell. La dama respon l'engany de l'amant «manyós» també «manyà»: «que l'art amb l'art se dona» («art» entés en el sentit d'artifici, d'il·lusió, de mentida).

#### XL 13. Ab5+, ...

L'Alfil de Rei blanc (Pensament) dóna sus («importuna») al Rei negre (Honestat).

L'amant, esperonant amb Pensaments la Voluntat, ataca la Honestat de la dama, intenta convèncer-la de la bondat del seu propòsit i redefineix positivament el Pensament com a font d'amor (virtut) i contenció del mal (vici).

#### XLI 13. ..., Cb5

El Cavall (l'Ultrajós Gest) pren l'Alfil (Pensament) que amenaçava el rei (Honestat). La protecció al Rei justifica aquesta «mort en plaça». L'apariat final, que acudeix a la màxima del «curar-se en salut», mostra un excés d'optimisme ja que la posició de les negres no es pot definir com sanitària.

La dama, caracteritzada hiperbòlicament com a Ultrajós Gest, no es refia i es manté ferma en la defensa de l'Honestat amenaçada.

**XLIII 14. Db5+, ...**

La Reina (Voluntat) pren el cavall (Desdeny) al temps que dóna sus al rei (Honor).

L'amant, veient la seua Voluntat contínuament desdenyada per la dama («Bellesa»), determina de bandejar-la festejant directament Honor, a qui requereix planerament l'entrega, «sens moltes embaxades». Per aconseguir-la, anuncia que es valdrà de tots els mitjans.

**XLIV 14. ..., Cd7**

D'entre les possibilitats de cobrir-se del sus, les peces negres descarten el moviment del rei («l'autoritat real nunque .s deu moure, / sinó per cas molt gran y necessari») i decideixen «deslliberar-se» amb la interposició d'una figura. Per indicar que la peça que «s'inclou» és el cavall es recorre al seu correlat al·legòric (Desdeny) a través de la seua habilitació morfològica en verb («Desdenyant molt l'intent de l'adversari»). Les escasses possibilitats defensives fan el joc «estret». La jugada cal fer-la amb rapidesa: en aquests casos «la gravitat i la pompa»cortesanes no hi tenen cabuda.

L'amant és desdenyat també per Honor. Aquesta virtut reclama la cortesia, «lo Cortés Estil» -assimilat a la «gravitat» i «pompa»-, que l'amant li ha negat en requerir-la. Es censura, doncs, la pressa en la consecució de l'amor, al qual no s'hi accedeix sinó amb l'esforç.

**XLVI 15. d5, ...**

S'avança el Peó de Dama («lo seu Servey» o «graciós patge»). Amb la fi d'obrir línies ofensives es dóna «de grat tot avantagie». La gosadia d'haver travessat el camp contrari cal pagar-la d'alguna manera. Una vegada a l'altra riba del pont el peó convida «ab gest humil» el Peó de Rei contrari (Cortesia) a prendre-li la vida en justa paga al dret de «pontagie». Encara que muïren, els peons col·laboren eficaçment en la consecució dels objectius finals. La seua virtut és la Humilitat. Aquests dos peons en tensió són definits mitjançant una personificació metonímica i una matisació sobre la seua naturalesa diversa, concretada pel seu diferent color: «dos cors ensemps de molt diversa taca».

L'amant, en veure's rebutjat, reprén el camí d'oferiment a la dama. Es disposa humilment a la immolació, oferint el seu sacrifici per tal d'assolir la purificació que el faça digne del seu bé. La humilitat és concebuda com eina de purificació.

**XLVII 15. ..., ed5**

La cobla sencera constitueix una justificació de l'acceptació del peó en vista de

la delicada situació del joc negre. La tria d'un registre lingüístic popular acostat a l'estètica literària realista d'altres obres del grup burgés domina aquesta cobla de Vinyoles. Acomparant la situació del peó amb la del cortesà pobrelló i famolenc que accepta tot donatiu («té la bossa flacha», «l'apetit, que. s sech y vol la pluja»), que en prendre'l somnia a «fer castell de sa xica barracha» i que a la fi «agrament s'anuja» en adonar-se de la il·lusió. Prendre, diu la lliçó moral, obliga sempre a tornar.

La dama accepta els serveis de l'amant, després d'haver-ne sospesat la torna. Aquesta cobla suposa un canvi notable respecte de les anteriors. Formalment, està focalitzada per un registre lingüístic dominant plenament popular, el qual modelitza el comportament pragmàtic atribuïble al Cortesà.

**XLIX 16. Ae3, ...**

L'Alfil (Pensament) és col·locat tres cases davant el Rei (Rahó). En comptes de prendre el peó central negre amb la Dama («no fent stima .lguna / de res perdut, Serveys ni altre cosa»), la qual cosa la desplaçaria de la seua missió de «clavar» el rei contrari, es desenvolupa l'alfil. Obrir el pas a l'acció posterior de la torre és la funció d'aquesta jugada. Suposa, per tant, un incís, un lleuger deteniment en la llarga acció d'atac iniciada en la jugada núm. 8. Per això, la precisa imatge: «deixant lo test y fundant-se .n la glosa».

L'amant avantposa el Pensament a la Raó, sense tenir en compte els sacrificis soferts. Es proposa un canvi en la conducta que el faça digne de servir la dama, en la seua concepció espiritualitzada. Finalitza amb una aclamació a l'amor més enllà de la mort que reforça aquesta concepció.

**L 16. ..., Ad6**

En justa resposta a la imprecació de la Dama al Rei perquè vetlle el perill surt l'Alfil (los Hulls) per fer «la guarda». L'hora última «ja tarda» i aquests ulls (atribut del Dolç Esguard, l'Alfil) poden llegir «d'amor vermella tinta, / desperts vallant». La paradoxa del vers final aprofita per explicar la situació de la partida en aquest moment on hi ha una fase d'aparent calma: «el vencedor fuig i el vençut spera».

Davant l'actitud de l'amant, la dama es transforma assumint aquesta imatge espiritualitzada («cantant ab veu distincta»). Apel·la l'Honor perquè es servezca dels «ulls» com a barrera defensiva i guàrdia espiritual contra la passió amorosa («legint d'amor vermella tinta»). En veure la fermesa de la dama, l'amant es retrau.

**LII 17. Td1, ...**

La Torre ocupa la casella inicial de la Dama («pren lo loch de Voluntat per

pausa») apuntant en la distància la Dama contrària. Castellví adverteix que l'aparent lentitud de la jugada («si la fi s'allarga») no entra en contradicció amb l'afany de victòria («la su. ardor may cessa ny may pausa»), idea que torna a repetir-se a la sentència final on es proclama la inevitabilitat «d'algun defecte» per «arribar al desijat conspecte».

La privació i l'ajornament a què el sotmet la dama, més que fer-lo defallir, acreix «l'apetit» incessant de l'amant. El Desig pren «lo loch» de Voluntat. L'espera no minva el seu desig, el qual s'alimenta en l'anhel de recompensa amorosa final.

### LIII 17. ..., Df6

Tot el primer quartet constitueix una explicació de l'amenaça indirecta per la columna «d» («per camí recte») que l'anterior jugada blanca suposa per la Dama negra (Bellea), la qual es veu empesa a fugir a la tercera casella de l'alfil («en lo terç grau del Delitós Aspecte»).

El Desig, que ha suplantat la Voluntat «lliure», empeny l'amant a prendre el camí més fàcil, més ràpid i amb menys obstacles («recte») cap a la dama. Aquesta, que assumia el paper de guia espiritual de l'amant, el rep amb «Delitós Aspecte» («Dolços Esguards») posant, així, en perill l'Honor. Es fa una crida a la dama a la conservació de la virtut amenaçada.

### LV 18. Td5, ...

La Torre (lo bon Desig) pren el peó negre («de Cortesia .s eva») i entra en el camp contrari («el bosch pus vert») amb decidides intencions piròmanes («vol tot cremar sens treva»). Amb la participació d'aquesta torre s'inicia la maniobra conjunta («és hun delit que les forces aviva») que conduir al mat del rei negre. A diferència del foc del món físic, el foc amorós vol la llenya verda, que crema poc. El color verd té una significança polisèmica ja que, a banda de l'ús textual, ens remet tant a la qualificació d'un tipus de llenya com al seu valor de metàfora amorosa: el bosc verd o camp de Venus.

L'actitud d'acceptació de la dama, que perd la condició d'inaccessible i esquiva, porta l'amant, menat pel desig ardent, a prendre gustós els favors que ella li atorga («de Cortesia .s eva»). Aquest fet fa créixer en l'amant l'afany de possessió immediata, convençut que l'esperança relleva els treballs. L'esperança «aviva» un desig que redreça la Voluntat cap a un fi poc virtuós, «de llegea ffi».

### LVI 18. ..., Dg3

La Dama es desplaça a la tercera casella de cavall («mes-se davant lo Desdeny que desdenya»). És sumament interessant la comprensió profunda que hi ha del joc, on fins i tot les errades són prèviament calculades. D'una banda, explica el sentit de la jugada: amenaçar peons contraris («castigar los Serveys enganosos»).

De l'altra, es perfectament conscient de les nefastes conseqüències que durà la jugada: allunyar-se de la defensa de la casella d8 on rebrà mat el rei negre («pert-lo d'Onor»).

La dama reclama els treballs de l'amant i es plany dels enganys de què es val aquest per aconseguir els «grats cobdiciosos», els quals fan perillar l'Honor. Es referma en el valor de la castedat i en la censura de la Luxúria. Es condemna la facilitat de l'entrega amorosa en la dama.

### LVIII 19. Af4, ...

Aquest alfil (Pensament) «remunta» un grau i apunta, amb una mútua mirada, l'altre alfil (Dolços Hulls) amb un tema típic de desviament: si les negres el prenen, reben mat. La jugada d'alfil-ulls «enllaça» pel bon camí la victòria, tant en el joc real com en el figurat. L'última fase és estrényer l'amor, amenaçant la part (el moment) i el tot (la partida, el joc amorós).

L'amant, que se sap acceptat, però que veu barrat l'accés a la possessió de la dama, acut al Pensament i es refugia en la remembrança dels »Dolços Hulls« de la dama. El record n'augmenta el seu desig i el turmenta, en tornar-li la imatge enyoradisa dels moments passats amb ella («los reports que en el seu cap vacil-la»). És conscient de l'oportunitat perduda i n'extrau la moralització amorosa: «Amor és un que per los hulls s'enllaça,/ mas , si s'estreny, la par y .l tot manaça».

### LIX 19. ..., Af4

L'alfil negre (Dolç Esguart) «pren i mata» l'alfil blanc (Lo Pensament). Resulta curiós que en aquest moment no es faça cap comentari a altres jugades que retardarien el desenllaç, com per exemple 19. ..., De4+. La cobla constitueix una apologia de la figura de la Voluntat, que en la pròxima jugada iniciarà el mat al Rei («els béns d'Onor enfrasca y embarasa»), amb les propietats de ceguesa i de ser porta «de béns y mals».

Es reprén la idea del Pensament com font del desig que cega la Voluntat i l'allunya de la virtut, amenaçant així l'Honor. La dama recrimina aquest Pensament que incrementa la passió de l'amant. S'hi destaca la importància de la Voluntat. L'home és lliure a l'hora de conduir la Voluntat cap al bé (virtut) o cap al mal (vici, pecat). La conseqüència amorosa és doble: amor espiritual (lloable) i amor carnal (recriminable).

### LXI 20. Dd7+, ...

La Dama pren el cavall negre donant sus al rei. S'hi descriuen les contingències que hi intervenen: a) No es lamenta l'alfil entregat («no .s desaconsola / del Pensament despés en tal article»); b) S'hi incideix en l'ajut de la torre (Desig) per

la columna «d»; c) Es captura el cavall («tria y vola / contra.l Desdeny») que és protecció («menicle») del Rei; d) Comentari de la reacció última del rei en veure's perdut: espantat i tremolós veu l'entrada del Voler-Grat dins l'epistili; i e) Conclusió: la fi ha estat perfecta.

L'amant, sense plànyer-se del pensament despés i esperonat pel Desig s'apressa a abatre els obstacles que la dama, per defensar el seu Honor, interposa. És imminent la consumació de les pretensions amoroses de l'amant: l'amor-«Grat», a pesar de les queixes de la dama en adonar-se'n, «s'espanta y tremola». L'amant es justifica apel·lant al lliure albir que la Voluntat li atorga.

## LXII 20. ..., Rf8

El rei no té cap altra possibilitat que aquesta de desplaçar-se a la casella de l'alfil. La imatge d'aquest rei abandonat de tots, clamant inútilment a Venus, perdut el poder i «fugint», aprofita per llevar-li a la figura del rei tota àurea divina i humanitzar la figura d'aquell a qui aquests «espants» també «són naturals».

Admesa la força de l'empenta amorosa, la dama reconeix la legitimitat d'aquest amor-Grat com inherent a la «natura humana», malgrat no ser el més convenient<sup>45</sup>.

## LXIV 21. Dd8++

Castellví (Lo príncep Març) fa escac i mat al Rei negre (Honor). En aquesta cobla, plena de símbols i endevinalles, es culmina i intensifica el joc al·legòric. Mart agafa el rei i li l'ofereix a la Dama (el bon Voler), aprofitant-se del distanciament de la Dama negra («pujant en lo grau que li presta / la Bella Flor»). Es sacrifica, doncs, l'objecte de la victòria («lo Fruyt d'Amor sacrifica .b gran festa»).

Se celebra el triomf del joc de Març sobre el de Venus. La Voluntat, artífex de la victòria, es decanta cap a l'entrega amorosa, passant per sobre de l'Honor. L'entrega amorosa és concebuda com a sacrifici plaent («lo Fruyt d'Amor sacrifica ab gran festa»). La concepció amorosa que triomfa és, doncs, la defensada per Castellví -admesa i secundada també per Vinyoles i Fenollar- que, en les últimes estrofes, es concreta en l'amor plaent, grat, humà, terrenal. L'estrofa es clou amb els dos versos finals que sota la forma d'un «enigma» funcionen com a desllorigador del text.

45. En aquest cas la «natura humana» apunta a la natura de l'home masculí, (es atribuïda al Rei, el joc contrari (Mart) representa l'amant masculí i, en l'estrofa següent de Fenollar, es censura la dona en «les Reynes tals»).

## 6

Al llarg de les notes anteriors hem anat desvetllant, amb un model d'anàlisi fragmentària, els mecanismes de l'estratègia discursiva. Un nivell textual d'anàlisi exigiria, en primer lloc, un estudi de la sintaxi textual dominant (connectivitat basada en contínues acotacions, oracions de relatiu, hipèrbatons; temporalitat centrada en el passat; abundància de sinonímies co-referencials, redundàncies i repeticions -marca semiòtica necessària per homogeneitzar els tres discursos- etc.), així com també l'anàlisi de la semàntica textual. Ja hem explicat com el text planteja una incògnita a resoldre (joc al·legòric, paradoxes, endevinalla) per l'hipotètic «lector model». La resolució del joc i la coherència semàntica general del discurs -isotopia- ens acosta a la idea de «tema» del text. El final del poema culmina amb el triomf de la Voluntat-Dama-Lluna: en una paraula, de l'element femení. La victòria de Març s'aconsegueix mitjançant principis caracteritzats sota símbols femenins. Mentre els reis queden «fora de joc», els elements actius són les dames del tauler. En entregar-se, la dama-dona ha conduït l'home per un dels dos possibles camins de «voluntat», justament el «menys convenient». Sobre aquesta premissa destacarem ara alguns aspectes que ens han semblat especialment interessants.

En primer lloc, és notòria la petjada de les lectures d'Ausiàs March en els nostres contertulians<sup>46</sup>. Recordem la figura de Fenollar, pont entre Ausiàs March i la generació de poetes de la fi de segle<sup>47</sup>. Una possible lectura del text s'entendria com un comentari i acotació a la teoria amorosa enunciatada per March al llarg de la seua obra i, molt especialment, al poema LXXXVII. Aquest poema aporta molta llum per entendre la motivació última dels *Escacs d'Amor*. De fet, a més d'un motiu temàtic central comú al voltant concepció aristotèlica sobre la naturalesa de l'amor i les al·lusions als astres i els planetes, els versos finals de Castellví prenen els mateixos mots finals de l'apariat que clou aquesta estrofa de March:

«Doncs, si d'amor algun parlar m'escapa  
que la raó no.l lloe ne l'aprove,  
no sia algú que los dits meus reprove.  
Dels grans secrets que amor cobre ab sa capa  
de tots aquells, puc fer *apocalipsi*.  
Yo defallint, amor farà *eclipsi*.»

(vs. 327-330)

Aquest poema de March convidava a l'«hipotètic lector model» a un judici o debat sobre la concepció amorosa que hi enunciatava. Si tenim en compte l'afecció dels nostres lletraferits a les tertúlies i els debats, no ens sobta que *Escacs d'Amor* prenguéssim com a punt de partida o, si més no, com a marc referencial la teoria amorosa ausiasmarquiana.

46. Cfr. Joan FUSTER, «Lectures d'Ausiàs March en la València del segle XVI», *Llibres i problemes del Renaixement*, op. cit., pp. 65-100.

47. Martí de RIQUER, *HLC*, p. 224.



La datació de l'obra, en la València de la fi de la quinzena centúria, en una cruïlla històrica, en un moment de transició entre dos formes diverses però contínues de comprendre el món, ens aporta una altra de les claus explicatives del text. D'una banda, una visió medievalitzant totalment amerada de tòpics, figures i símbols jerarquitzats segons l'ordre de valors que funcionava en aquest *complex* de cultura feudal i teocèntric. Amb uns *patterns* literaris oscil·lants entre la cosmovisió de l'amor cortés i la literatura didàctico-moral, els quals actuen d'*enciclopèdia col·lectiva* compartida per tots els usuaris. De l'altra, el gust pel pragmatisme burgés que qüestiona els models anteriors i evidència la crisi dels seus valors. I un ressó dels corrents renaixentistes que ens arriben ben aviat de la literatura que s'hi produeix a Itàlia o França. Recordem l'influx italià procedent de la cort napolitana d'Alfons el Magnànim.

De la tensió entre aquests dos móns en pugna en naix un model bipolaritzat de percepció de la realitat, que actua no només significativament, sinó també en els significants. Es per això que trobem un llenguatge que oscil·la entre un classicisme que, de vegades, pot semblar encarcerat i una llengua totalment popular, amb insistents referències al fons paremiològic més nostrat<sup>48</sup>. O, en altres ocasions, un gust italianitzant que, a més de la mètrica<sup>49</sup>, el lèxic<sup>50</sup>, i certes imatges, assoleix nivells més profunds, com més endavant veurem. En quina proporció actuen cadascun d'aquests pols culturals. Com es manté l'equilibri entre aquestes tensions. Cap a quin centre tendeix i a través de quines tradicions literàries (models, corrents, obres concretes) s'hi evidència són algunes de les qüestions encara per esclarir.

De les múltiples possibilitats de tria d'un model literari sobre el qual bastir el seu discurs, hom escull la via poètica al·legòrica que pren com a pretext el joc d'escacs per formular la seua visió –per «dir la seua»– sobre una sèrie d'idees filosòfiques, morals, amoroses i socials, en continu conflicte. La metàfora del joc d'escacs, en comportar virtualment tot un feix de possibilitats expressives, se'ls mostra idònia per al seu propòsit. En primer lloc, la concepció mateixa del joc comporta aquest ingredient de debat entre la concepció medievalitzant (representació d'un món tancat, finit i ordenat jeràrquicament: *el tauler*) i una altra de renaixentista que presenta una nova forma de veure el món, individual, infinita i oberta a totes les possibilitats (gràcies a la variabilitat infinita que li atorga el moviment de *les peces*).

També reflecteixen l'oposició món medieval/món renaixentista la *dispositio* i la *inventio* dels temes debatuts. Pel que fa a la realització, es proveeixen d'una nòmina d'elements sostrets de la mitologia, l'astrologia i l'alquímia, que si bé tenen

48. Per al funcionament lingüístic d'aquesta classe de textos, *vid.* Maria CONCA, *Paremiologia*, Universitat de València, 1987.

49. S. GUINOT («El ajedrez...», *op. cit.* p. 137) destaca la procedència italiana d'aquestes cobles de nou versos, amb unes consonàncies (ABAB BAB AA) semblants a d'altres de Petrarca i Dino Compagni. La convenció que totes les cobles siguin encadenades era usual en la versificació dels debats poètics coetanis.

50. La presència d'italianismes lèxics fou destacada per MIQUEL i PLANAS, *op. cit.* p. 417. Aporta els exemples «aquistar», «longa spassa» i «penser».

les seues arrels en temps ben passats, experimenten un resorgiment a partir de la traducció dels textos hermètics que féu al llatí Marsilio Ficino per encàrrec de Cosme de Mèdici.

Es, també, a partir del redescobriment de Plató, amb Marsilio Ficino i els neoplatonitzants italians, que es reprén la valoració de la voluntat i el *lliure albir* per damunt la rigidesa de les lleis establertes i el destí que fonamenten la visió medieval del món<sup>51</sup>.

I, justament, el triomf de la voluntat i el *lliure albir* és el *leit-motiv* que es repeteix des de l'inici fins a la fi del text, amb un capgirament del valor que aquest concepte tenia per a la tradició tomista (on l'amor es distingia de l'apetit purament corporal i seguia sempre el coneixement). A aquesta percepció renaixentista de l'amor i la voluntat cal afegir un altre motiu temàtic associat al primer: el major protagonisme social de la dona<sup>52</sup>.

Aquests elements, que acabem d'esmentar, denuncien, si més no, un coneixement de les vies literàries, artístiques i ideològiques que s'estaven creant a la Itàlia renaixentista d'aleshores. Ara bé, si aquests se'n feien ressó de les formes i els motius, el signe que prenia el seu missatge era ben diferent. Prenguem, només a tall d'exemple, la representació que Ficino fa del combat entre Venus i Mart, citada per E. H. Gombrich en comentar la seua relació amb la representació mitològica de Botticelli:

«Marte se destaca entre los planetas por su poderío, porque hace más fuertes a los hombres, pero Venus le domina... Venus, cuando está en conjunción, oposición o recepción con Marte, o le observa desde los aspectos de sextil o trígono, como decimos, suele refrenar su malevolencia... parece ella dominar y apaciguar a Marte, pero éste nunca domina a Venus...»<sup>53</sup>

Si la comparàvem amb el final del combat que la trinitat literària Fenollar-Vinyoles-Castellví ens han ofert, ens adonem que el resultat ha estat totalment

51. A diferència de Sant Tomàs, que destacava la raó, Duns Escoto havia definit la voluntat com el motor que impulsa i dirigeix les facultats («voluntas est superior intellectus»). *L'Oració sobre la dignitat de l'home* de Giovanni Pico della Mirandola, resumeix el contingut programàtic del focus neoplatònic florentí, en aquests termes: «No t'hem donat -afirma Déu- semblant ni capacitat pròpiament teus, de manera que qualsevol lloc, forma o do que decideixis d'adoptar, després de deliberar-ho, el pots tenir i guardar mitjançant el teu propi judici i la teua pròpia decisió. Totes les criatures tenen llur naturalesa definida i limitada per lleis establertes; només tu deslligat d'aquestes limitacions, pots mitjançant el teu lliure albir establir les característiques de la teua pròpia naturalesa. T'he situat en el centre del món per tal que, des d'aquesta posició puguis indagar al voltant teu amb més facilitat tot allò que conté. T'hem fet una criatura que no és del cel ni de la terra, ni mortal ni immortal, per tal que puguis, lliurement i orgullosament, motllurar-te tu mateix en la forma que et plagui. En les teves mans està el fet d'embrutar-te, tot davallant a formes inferiors, o enlairar-te per la teua pròpia decisió als nivells superiors de la vida divina. Qui no admirarà aquest meravellós camaleó?...» Citat per Lluís RACIONERO, *La Mediterrània i els bàrbars del Nord*, Laia, Barcelona, 1985, p. 122.

52. Per a l'ambient de la societat valenciana del XV, *vid.* Manuel SANCHIS GUARNER, *La ciutat de València*, Ajuntament de València, 1985, pp. 201-207.

53. E.H. GOMBRICH, «Las mitologías de Botticelli: estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo», *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1983, p. 104.

capgirat. El missatge final se'n ressent. Cal tenir ben en compte la contribució que a aquest canvi de valors aporta el mecanisme pragmàtic de la ironia<sup>54</sup>, que traspua tot al llarg del poema. Aquesta es manifesta, generalment, amagada en refranys, dites populars, sentències o exemples que funcionen com a elements moralitzadors, de manera que els permeten posar en joc un vell mecanisme pragmàtic: *dir i no dir*.

*Ontinyent - Alacant, Primavera de 1991*

## LA POESIA NORD-CATALANA DE JORDI PERE CERDÀ.

*Ferran Carbó*

(Universitat de València)

Després de més de tres segles de submissió a l'estat francès, d'enlluernaments centralistes, de dirigismes i pautes marcades i dissenyades des de París, de barreges migratòries francoparlants, de turismes malintencionats..., la Catalunya Nord presenta actualment, entre la feblesa emblemàtica i la resistència de la cultura catalana, una situació de perifèria dins el món literari català que comporta un fort desconeixement en la resta del domini de la situació real en què sobreviu la llengua i la literatura catalanes. Com deia Fuster (1971:360), «ja és prou miraculós, malgrat tot, que es mantingui encara el foc sagrat del català literari». I és que en el nostre domini lingüístic allò de la perifèria gairebé s'ignora en bona part de les altres terres catalanes.

La Catalunya Nord és troba en una cruïlla històrica. Per a uns l'idioma es troba sentenciat, per als altres hi ha un fort reviscolament com mai no havia ocorregut. Entre la desolació i l'esperança, ara, a les acaballes del segle XX, assistim a un conreu literari certament interessant. Després de l'impagable exemple i mestratge de J.S.Pons, la literatura nord-catalana d'ençà dels anys cinquanta troba en els Jocs Florals de la Ginesta d'Or, en la revista *Tramontane* i en la col·lecció *Tramuntana*, la seua manera de sobreviure i consolidar-se. D'aquesta infraestructura sorgeixen veus essencials com ara Jordi Pere Cerdà (1920), Joan Morer (1922), Francesc Català (1929) i Pere Verdaguer (1929), entre d'altres. La literatura paisatgística, intimista i militant del primer, l'art naíf del segon, el vessant popular del tercer i la prosa poètica del quart, són una bona mostra de la literatura rossellonesa d'aquests anys, la qual té com a continuadors més rellevants en els anys setanta i vuitanta, Renada Laura Portet (1928), Joan Tocabens (1940), Jaume Queralt (1942), Josiana Cabanas (1952) i Patrick Gifreu (1952). Gairebé tots han passat pel Grup Rossellonés d'Estudis Catalans (1961), han participat en *Sant Joan i Barres* i en *Almanac Català del Rosselló*, i han conreat indistintament la poesia i la prosa.

Un dels escriptors més significatius de la literatura nord-catalana al llarg del segle XX és Jordi Pere Cerdà, el qual ha recuperat, amb nombrosos premis rebuts, el protagonisme que sense dubte li pertocava. Escollit recentment escriptor del mes per la Institució de les Lletres Catalanes, succeint Calders, Cerdà ha elaborat una obra en què ha conreat indistintament poesia, narrativa i teatre. Després de ser guardonat el 1984 amb el premi de la Crítica Serra d'Or per *Col·locació de*

<sup>54</sup>. Sobre els mecanismes lingüístics, funcions i joc pragmàtic de la ironia, *vid.* Vicent SALVADOR, *El gest poètic*, Institut de Filologia Valenciana, València, 1984, pp. 117-149.