

# Entre la història dels escacs i els estudis literaris: el poema al·legòric *Scachs d'Amor* (vers el 1475)

Matthias Aumüller (Kiel / Wuppertal)

**Summary:** The subject of the article is the poem *Scachs d'Amor* by the Valencian authors Bernat Fenollar, Francí de Castellví und Narcís Vinyoles. Written towards the end of the 15th century, it has attracted much interest of historians of chess, because in it one can find the first known description of chess moves distinguishing modern chess from that of the Middle Ages. The focus here, however, is on its literary characteristics and the literary tradition the poem is part of. Relying on recent research, one can show that the allegorical connection of chess with courtly love was no unknown literary topos. But nobody has asked so far why the 64 stanzas consist of 9 verses each, a number which does not harmonize with the arithmetic of chess, displayed in the poem by its 64 stanzas. The number nine can be linked to the religious subtext hinted at by “Apocalipsi”, the last word of the poem, as well as to a hitherto unknown literary tradition of religious poetry, rooting in Dante’s veneration of the number nine.<sup>1</sup>

**Keywords:** chess, history, literature, Dante, early modern period, Catalanian, Valencian stanza of nine lines ■

Received: 17-02-2021 · Accepted: 23-09-2021

## ■ 1 Introducció

Si un vol informar-se sobre el poema *Scachs d'Amor*, es troba molt aviat amb una disparitat. D’una banda, s’ha reconegut que és un dels textos relacionats amb els escacs, literari o no, més importants de la història. S’hi documenten per primera vegada seqüències de jugades que han donat forma als escacs moderns i els han canviat significativament en comparació amb els escacs medievals. D’altra banda, més enllà d’això –al cap i a la fi, es tracta d’un text literari complex– no es pot aprendre gairebé res en absolut sobre el poema; almenys no per part dels que per professió tenen els requisits i coneixements necessaris per a això. El camp es deixa enterament en mans de profans que saben molt d’escacs però poc de literatura. Per dir-ho de for-

---

1 Traducció editada i revisada per Lluís Múrcia i Tordera.



ma més polèmica: la literatura catalana té en el seu corpus un text de categoria literària universal, però ningú no hi sembla estar realment interessat.<sup>2</sup>

La present contribució pretén ser un impuls per a prestar més atenció al text. L'extens poema al·legòric no ha passat desapercebut en els estudis catalans. En el volum III de la *Història de la literatura catalana* de Martí de Riquer, se li dedica un apartat sencer en el qual es presenta amb les seves principals característiques (de Riquer, 1964: 327–330). Escrit a l'època dels primers llibres impresos, no va poder tenir, però, cap repercussió literària, ja que l'únic manuscrit en el qual es conserva va sobreviure durant segles en un arxiu i només va ser redescobert el 1905. El 1914 es va publicar per primera vegada el text en la seva totalitat, incloent reproduccions fotogràfiques de les dues primeres pàgines del manuscrit. Però fins i tot des de llavors, pel que veig, ha estat àmpliament ignorat fora del món dels escacs.

Encara que l'obra té poca importància en el conjunt de la història literària catalana, ha aconseguit gran fama en la historiografia del desenvolupament dels escacs. Això no es deu a les seves qualitats literàries, sinó al fet que el poema és el primer a descriure explícitament els moviments d'escacs que posteriorment revolucionarien els escacs i, essencialment, els convertirien en el que són avui a causa de la dinàmica resultant. En canvi, l'objectiu d'aquest treball és analitzar l'aspecte literari i treure conclusions que ajudin a comprendre millor l'únic nivell de significat (els escacs) que s'ha considerat fins ara en els seus contextos. La tasca que m'he proposat és identificar els contextos que són rellevants per al poema, més enllà dels escacs, i plantejar preguntes que els Estudis Catalans puguin examinar i possiblement respondre.

Per això, primer presentaré el poema, és a dir, descriuré com es va fer el text i analitzaré algunes característiques especials (2.). Els dos capítols següents estan dedicats cadascun a un nivell de significat: en primer lloc, tractaré el significat escaquístico-històric del poema, que és l'únic que ha rebut atenció fins ara (3.). A continuació, intento explicar el nivell al·legòric del significat recurrent a la tradició literària en què s'inscriu el poema, situant així una interpretació literàrio-històrica al costat de la interpretació escaquístico-històrica o factual-històrica (4.). Finalment, tractaré una peculiaritat del text que mereix especial atenció i la posaré en relació amb una

---

2 Fins i tot una recent publicació d'estudis literaris (Taylor, 2012) que pren el poema com a tema ignora aquests aspectes literaris i es dedica únicament a qüestions d'història dels escacs. Només O'Sullivan (2012) aborda l'aspecte al·legòric, certament també amb un enfocament històrico-escaquístico.

circumstància literària-històrica que fins ara no ha estat considerada i que potser pugui explicar aquesta peculiaritat (5.).

## ■ 2 *Scachs d'amor* – Com es fa el text

Segons el manuscrit, els autors del poema són Bernat Fenollar (c. 1438–1516), Francí de Castellví i Narcís Vinyoles, tres destacats personatges valencians al voltant de 1500.<sup>3</sup> L'oncle matern de Castellví, Luis de Vich, va ser canceller d'Hisenda («maestre racional») del rei valencià (Martí Grajales, 1927: 71); Vinyoles, que procedia d'una família d'advocats, va ocupar nombrosos alts càrrecs i posteriorment va treballar pel rei Ferran. Fenollar, per la seva banda, era clergue i professor de matemàtiques (Martí Grajales, 1927: 214) i va ser el responsable de la publicació del primer llibre imprès a la península Ibèrica, *Les obres o trobes davall scrites els quals tracten de la sacratíssima Verge Maria*, una col·lecció de poemes en honor a la Mare de Déu del 1474, en què també van participar Vinyoles i Castellví, entre d'altres.<sup>4</sup>

En una primera aproximació, es pot dir del poema *Scachs d'amor* que és una al·legoria dels escacs. A cadascuna de les estrofes se li assigna un moviment d'escacs, que es representa amb una acció al·legòrica. El joc representat en el poema és susceptible de ser realment reproduït, jugat, sobre el tauler d'escacs.<sup>5</sup> La seva obertura ja figura en el primer manual d'escacs que es conserva, de Lucena (c. 1496: 91), com «sisena regla», i avui s'anomena defensa escandinava. L'acció al·legòrica representa el festeig d'una dama.

El poema pròpiament dit, que consta de 64 estrofes de nou versos cadascuna, va precedir d'una introducció en prosa, en la qual s'anomenen tant el títol com els autors i es descriuen les principals característiques del poema. Als autors se'ls assigna un paper: Castellví és «Mart» jugant sota la bandera vermella de l'amor (és a dir, amb les figures vermelles, que corresponen a les blanques), Vinyoles, «Venus», representant la glòria amb les figures verdes (és a dir, negres), i Fenollar, «Mercuri», representant el temps i donant les regles, per això, en la literatura secundària se'l denomina àrbitre (Calvo, 1998: 4).<sup>6</sup> Si bé «Amor» i «Glòria» s'associen a l'acció al·legòrica

3 Per a detalls biogràfics, vegeu Martí Grajales 1927 i la introducció a l'edició de *Les obres o trobes davall scrites les quals tracten de la sacratíssima Verge Maria* (Fenollar et al.), que es va editar el 1894.

4 Pel que fa a Vinyoles comp. Ferrando Francés (1978: 16–28).

5 La notació dels moviments pot trobar-se, per exemple, en Calvo (1998: 4).

6 La primera impressió (1914), editada per Ramon Miquel i Planas, s'acosta més a l'original que l'edició de Ferrando Francés (1978: 147–173), ja que, per exemple, no té

–l'amorós Mart festeja la gloriosa Venus– i, per tant, fan referència a un topos mític, la menció del temps com a factor en el poema podria suggerir hipotèticament un reàlia, atès que, ja en aquell temps, cada jugador tenia assignat un cert temps de deliberació. No obstant això, com deixa clar la tercera estrofa, el temps és representat pel tauler d'escacs, on les caselles blanques i negres s'entenen com el dia i la nit.

Però tornem a la introducció: la distribució dels papers als autors va seguida en cada cas d'una indicació dels significats al·legòrics de les peces del joc. També elles compleixen un paper en la partida d'escacs de l'amor:

| Peces                                  | Rei          | Dama            | Torre           | Cavall                                 | Alfil                            | Peó              |
|--|--------------|-----------------|-----------------|--|----------------------------------|------------------|
| vermelles<br>[blanques]<br><i>Amor</i> | <i>rabo</i>  | <i>voluntat</i> | <i>desigs</i>   | <i>laors</i>                           | <i>pensa-<br/>ments</i>          | <i>serveys</i>   |
| verdes<br>[negres]<br><i>Gloria</i>    | <i>honor</i> | <i>bel·leja</i> | <i>vergonya</i> | <i>desdenys</i><br>( <i>ultratge</i> ) | <i>dolços</i><br><i>esguarts</i> | <i>cortesies</i> |

Aquestes atribucions es repeteixen en les dues primeres estrofes. La introducció conclou amb un paràgraf sobre la forma del vers i l'estrofa, i una referència als «epitafi» que precedeixen cada estrofa i que contenen el sentit literal («seny literal»): les jugades i les regles d'escacs. Com veurem, això pot interpretar-se com una indicació que hi ha altres sentits o nivells de significat. En aquest punt, però, només s'ha d'assenyalar en primer lloc que el sentit al·legòric i el sentit literal així designats es presenten, per dir-ho així, un a la banda de l'altre. El que els versos descriuen literalment no és el sentit literal (les jugades d'escacs). El sentit literal s'ha de determinar primer a partir del sentit al·legòric amb l'ajuda dels títols.

Es dona especial importància a l'estructura interna. Els nou versos de cada estrofa es componen d'un quartet, un tercet i un aparellat final. Així és també com s'han d'escriure i llegir-se.<sup>7</sup> Les unitats de sentit d'una estrofa corresponen a aquesta estructura, encara que l'aparellat, pot afegir-se, sol

---

marques diacrítiques modernes (cf. «Glòria»). Tanmateix, en ambdós casos la majúscula difereix de l'original, del què s'imprimeixen (s'han copiat) els dos primers fulls a l'edició de Miquel i Planas (1914: 422a i 422b). A més, a l'edició de Miquel i Planas, les al·legories apareixen en cursiva per facilitar la lectura. Cito la introducció en prosa del poema segons l'edició de Miquel i Planas sota la sigla MiP, els versos sota la indicació del número d'estrofa i el número de vers (romà, àrab).

7 «y axis deuen escriure e legir» (MiP, col. 414).

contenir una inferència gnòmica de sentit generalitzador o de caràcter proverbial.

A més, es pot descriure la forma del poema amb una mica més de detall. L'esquema de rima d'una estrofa és el següent: ABAB / BAB / CC, les estrofes s'encadenen per la represa de les rimes dels apariats en els versos 1, 3, 6 de la següent estrofa, de manera que el seu esquema de rima amb referència a l'estrofa precedent queda així: CDCD / DCD / EE, etc. En altres paraules, la rima «C» de l'estrofa anterior es converteix, d'alguna manera, en la rima «A» de la següent. Es pot, per tant, arribar a la conclusió que la construcció és extremadament enginyosa, i així refutar fàcilment l'afirmació de Calvo (1998: 4) que el poema és «probably improvised, as is possible to see even today in literary contests in Valencian towns».

Els versos són decasíl·labs i la cesura es realitza regularment després de la quarta síl·laba, que també està marcada gràficament i sempre té el segon realç. En la lletra d'impremta, la cesura es marca amb una ratlla (MiP) o un espai extra (FF), en la lletra manuscrita amb una barra.

Més amunt s'ha assenyalat que el poema consta de 64 estrofes. Òbviament, representa el nombre de caselles d'un tauler d'escacs. La forma d'estrofa més estesa a l'època és la de l'octava, que, amb els seus vuit versos, hauria encaixat idealment en les proporcions numèriques del poema. No només el nombre d'estrofes correspon al nombre de caselles dels escacs, sinó que cada estrofa, individualment, simbolitzaria amb el seu número de versos una fila o línia del tauler d'escacs amb les seves vuit caselles cadascuna.

Les estrofes de *Scachs d'Amor*, però, consten de nou versos. Així, el poema viola flagrantment dues normes: una norma intertextual en rebutjar l'habitual octava de vuit versos, i una norma intratextual, és a dir, una norma autoimposada resultant de les propietats del tema al què està dedicat el poema: els nou versos violen les proporcions numèriques del poema dictades pel tauler d'escacs. Em sembla que això requereix una justificació. Torno a parlar-ne en l'última secció.<sup>8</sup>

En el present apartat ens queda —a més de la reconstrucció de la trama al·legòrica— considerar la disposició de les estrofes en relació amb els esmentats rols que els tres autors assumeixen en elles. Com s'ha dit, Mart i Venus s'enfronten com a jugadors. Mart fa el primer moviment. Cada tercera estrofa s'assigna a Mercuri / Fenollar i dona una regla. Així, la seqüèn-

---

8 La forma de la cobla també s'ha interpretat com un sonet abreujat i s'ha associat a Petrarca (cf. Ferran Francés, 1978: 61).

cia s'alterna regularment. Les tres primeres estrofes, en què es repeteix el que s'ha dit a la introducció –les posicions de les peces i els seus significats al·legòrics– i es descriu el tauler d'escacs, van seguides en la quarta estrofa per la primera (mitja) jugada de Mart, en la cinquena per la segona (mitja) jugada de Venus i en la sisena per la primera regla. Aquesta seqüència es manté fins al final. Les 64 estrofes, dividides entre tres, donen 21 estrofes per cadascuna de les parts. L'última estrofa sobrant descriu el moviment de mat de Mart, a qui se li assigna així una estrofa més.

Per tenir una primera impressió del poema, començaré per la quarta estrofa, que descriu el primer moviment. Aquí l'acció en el tauler segueix sent clara. Les blanques obren amb un moviment doble del peó de rei.<sup>9</sup> En aquest exemple ja hi podem observar algunes peculiaritats del poema:

[4] Castellui  
(*Lo Peo del Rey va a la quarta casa.*)

Lo camp partit – y tota la gent presta,  
Lo gran guerrer, – ab la [e]nsenya vermella,  
Mogue tantost – a tota se requesta,  
Prenent “Amor” – per nom en sa querela;  
E tramete – ves lo camp de la bella  
Lo pus valent – *Peo* de la conquesta:  
Lo qual tira – dos passos devers ella,  
Mouent aquest – lo *Rey*, *Rabo* descobre,  
E lo cami – de *Voluntat* se obre.

També es pot apreciar el caràcter introductor i d'aquesta estrofa. Es repeteix l'assignació de les figures vermelles i el lema sota el qual juga Mart/Castellví. Aquestes associacions encaixen: el vermell és el color de l'amor. Anàlogament, les figures verdes de Venus en la 5a. estrofa simbolitzen l'esperança: la dama porta la bandera verda de l'esperança, «vert bandera de sperança» (V, 2). Es manté en tot moment la paràfrasi del següent amb la metàfora marcial, apropiada per a Mart, per una banda, i original per a l'obra, per l'altra. També s'observa que els significats al·legòrics dels versos se substitueixen de vegades pels noms simples dels personatges. Això no manca d'importància. Des del punt de vista dels autors, els dona més flexibilitat per completar la mètrica del vers i l'esquema de rima. Tan-

---

9 Així que en la notació actual les blanques juguen e4. La possibilitat que els peons avançin dues caselles al principi no va ser una innovació d'aquest poema, sinó, almenys en part, una pràctica comuna; cf. Murray (1913: 458). Prescindiré en gran mesura de més referències a la història dels escacs en aquesta secció.

mateix, una de les conseqüències és que el sentit literal, és a dir, la partida d'escacs segueix estant en primer pla. La trama al·legòrica no ho té fàcil per imposar-se a ella.

Al final de l'estrofa, encara no hi ha la sentència que conclou les altres estrofes; en el seu lloc, es representa el que passa en el tauler. El fet que el camí de la voluntat s'obri, vol dir que la reina blanca pot ara moure en diagonal fora de la seva posició bàsica. Es pot trobar aquí també un significat al·legòric? La *raho* (el rei blanc) està exposada, també es diu. Amb el primer moviment, Mart confessa les seves intencions. La voluntat i la *raho* treballen juntes.<sup>10</sup>

Després que els dos primers peons hagin desaparegut del tauler, la reina verda (és a dir, per a nosaltres avui, la negra) es troba sola al centre. Cal destacar que ja aquí la reina ha realitzat un moviment fins aleshores desconegut.<sup>11</sup> Mercuri no fa comentaris al respecte en aquest moment. El fet que aquest moviment representi una característica especial no pot llegir-se en el text en aquest moment. Mercuri és el primer a formular la regla segons la qual «peça tocada, peça moguda», és a dir, una vegada s'ha tocat una peça, s'haurà de moure (sempre que es pugui realitzar una jugada legal amb ella). La regla del moviment especial de la reina només s'aborda explícitament cap al final del poema, després que les dues reines hagin recorregut ja llargues distàncies pel tauler.

La desena estrofa descriu el primer moviment del cavall de la reina blanca, al seu abast es troba la reina negra després del moviment del cavall, pel que ha d'evadir-se i retirar-se a la seva casella original (onzena estrofa).

[10] Castellui

(*Lo Cauall de la Reyna va a la tercera casa del Orfil, tirant ves la Dama.*)

La *Voluntat*, – desigiosa de plaure  
 En quant pogues – a la *Dama* eleta,  
 Deslibera – deuers aquella traure  
 Sa gran *Lleor* – ab lengua molt perfeta.  
 E fon auis – de persona discreta  
 Pensar tostemps – seruir y no desplaure  
 La que del cor – senyora [a]vem ja feta:  
 Foll es aquell – que gose fer vlttragie  
 Contra qui es – tengut de vassallatgie.

10 El poema també utilitza el sinònim *voler* per l'al·legoria *voluntat*.

11 Segons Murray (1913: 459), la reina (en els escacs medievals de la Península Ibèrica) podia saltar una casella al principi, de manera similar al peó, ja sigui en diagonal o ortogonal, però no podia capturar. Aquí, però, mou una casella més i captura el peó de l'adversari, que prèviament havia capturat el seu peó.

[11] Vinyoles

(*La Dama sen torna a son loch*.)

Per ben guardar – la torra domenatgie  
 Torna [en] son loch – la graciosa *Dama*;  
 Quel *Canaller*, – majorment de paratgie,  
 Voler no deu – taquar honesta fama.  
 Lanemorat, – quant passio linflama,  
 No vulla dar – als bens donor dampnatgie;  
 E, siu vol fer, – fogint se romp la trama.  
 Per que quant plou, – quis cobre de la fulla,  
 Crent ser exut, – dos vegades se mulla.

D'això es desprèn que el sentit literal (el cavall blanc amenaça amb capturar la reina negra) es reinterpreta en la lectura al·legòrica. L'amenaça es converteix en un festeig. Mart envia elogis a la dona festejada. El sentit al·legòric expressa la sinceritat de la sol·licitud. Mart se subordina a la seva estimada. Des del punt de vista actual, es podria descobrir aquí l'ambivalència que hi ha entre el sentit literal i l'al·legòric i que –de nou des del punt de vista actual– té un valor estètic afegit. Vist així, la connotació negativa del sentit literal (amenaça) soscavaria la connotació positiva del sentit al·legòric (lloança). Tot i que és més que dubtós que els contemporanis tinguessin tal concepció de l'ambivalència, sobretot de l'ambivalència estètica, es comunica, però, en la coexistència i oposició del sentit literal i al·legòric, que l'elogi potser no és del tot irreprotxable i pugui tenir conseqüències negatives, és a dir, possiblement deshonoroses.

La següent estrofa, l'onzena, dona suport a aquesta interpretació. Que també hi ha perill a la lloança queda clar per la formulació del primer vers: «Per ben guardar – la torra domenatgie» (XI, 1). Per protegir la torrassa, és a dir, probablement la seva innocència, de l'homenatge, la dama es retira a la seva casella. El contrast o la intenció poc clara s'expressa de nou en el tercet. D'una banda, es dona a entendre que «l' enamorat» no desitja fer mal a l'estimada; d'altra banda, pot ser que sí tingui intenció de fer-ho. I si la té, llavors ella frustra la seva intenció amb la seva fugida.<sup>12</sup>

En aquestes estrofes encara es poden observar dues coses. En primer lloc, les esmentades conclusions generalitzadores dels dos versos finals, que resumeixen els esdeveniments de forma proverbial. Val més prevenir que curar, semblen voler dir els versos finals de la 11a. estrofa. D'altra

12 En el poema, la gramàtica és una cosa opaca perquè el gerundi «fogint» es combina amb una construcció passiva. Per tant, en un primer moment es voldrà identificar l'agent de la fugida amb el subjecte que el precedeix, l'amant, però això no té sentit.



banda, s'observa que les designacions són divergents. La figura de la dama del partit blanc es diu «reyna», la del partit negre «dama». Aquesta diferència es manté (amb algunes excepcions, concretament en l'última estrofa, on la dama blanca també es diu «dama»).

Resumint el que ha passat fins ara, la trama és la següent:<sup>13</sup> Mart ofereix els seus *serveis* a Venus, que són rebuts amb *cortesia*. Això fa que Mart se senti convidat a anar més enllà (el seu peó venç l'altre peó), però Venus li mostra immediatament els límits (venç el seu peó amb la reina). A continuació, li ofereix un elogi (*laor*), però ella s'allunya amb cautela. Mart ho pren com un rebuig («Raho, trobant pus aspre que larista / la Dama [...] vent que *Laors* i *Serueys* desdenyaua» [XIII, 1–4]),<sup>14</sup> de manera que reflexiona. Envia els seus *pensaments* (és a dir, un alfil) per espigar. Perquè, com diu el lema final, «Qui vol saltar en alt per alleuarse, / primer coue algun poch abaxarse» (XIII, 8f.). Però Venus sembla veure a través de Mart i mostra que el rebutja (traient el seu cavall per tallar el camí de l'alfil). Trasl·ladant l'acció al·legòrica al que passa en el tauler d'escacs, es podria pensar que el cavall es mou cap a la diagonal de l'alfil per tallar-li el pas. Però aquest no és el cas. El cavall hauria d'estar a la casella adjacent per fer-ho. És intencionada aquesta desproporció entre l'expressió al·legòrica i la posició de les peces d'escacs? Si és així, indicaria que l'estratègia defensiva de Venus és inexacta. Que això no és del tot absurd i que els successos al·legòrics i els escaquístics es comenten mútuament, ja ho vam poder observar en les estrofes 10 i 11.

Després d'aquesta maniobra fallida, Mart ho intenta de nou amb *laor* (i treu l'altre cavall). Aquesta vegada Venus va a per totes i li regala a Mart un *dolçe esguart* (XVII). Aquest és l'impuls perquè Mart torni a oferir els seus *serveis* (XIX), però el *dolçe esguart* de Venus es queda en la *laor* (pren el cavall) i així desperta la voluntat de Mart (XXII): després que l'alfil negre prengui el cavall blanc, aquest és capturat per la reina blanca. Com el *pensament* de

13 En el següent resum posaré en cursiva les al·legories, de forma anàloga a l'edició de MiP, i donaré aquí i allà entre parèntesis els moviments corresponents. Tot i això, l'objectiu principal del resum és donar una visió general de la trama al·legòrica. El resum suavitzava l'acció perquè no esmento totes les peculiaritats i irregularitats: per exemple, que ocasionalment el caràcter al·legòric és més restringit en favor de les designacions reals de les peces d'escacs, o que en lloc de Mart i Venus a les estrofes són sovint les figures de la dama o les seves al·legories de la *voluntat* i la *bellea* les que apareixen com a agents i controlen les altres figures.

14 Un evident joc de paraules amb la frase llatina «per aspera ad astra», que, d'una banda, cleua a la dama al sobrenatural i inabastable i, per una altra, la dota d'una qualitat poc femenina.

Mart segueix aquí, Venus es protegeix amb *cortesia*, és a dir, es posa en el camí de l'alfil amb un peó (XXIII). Com la *bellea* de Venus tempta fins i tot els més savis, la *voluntat* de Mart, fent cas omís de la seva *cortesia* (és a dir, prenent un peó negre), penetra ara a la zona de Venus. Així, la *voluntat* de Mart evoca la *vergonya* de Venus (XXV). La seva forta *laor* trenca la *vergonya* de Venus, que llavors reacciona amb un ultratge (= *desdeny*) i repel·leix la *laor* (XXVIII–XXXV).

Mart ha aconseguit un primer èxit i continua el seu atac amb un nou moviment. De nou ofereix el seu *servei*, ja que «Lo joch damor se deu jugar ab manya, / E qui forçat lo vol guanyar, nol guanya» (XXXVII, 8s.). El *servei*, però, és rebutjat per Venus, que vol allunyar la *voluntat* i el *pensament* de Mart. (Amb l'ajuda del cavall, les negres ataquen la reina i els alfils blancs al mateix temps.) Mart sap com ajudar-se a si mateix apuntant directament a l'*honor* de Venus (és a dir, donant escac per escapar de la forquilla de cavallers). Venus neutralitza la intenció o el *pensament* de Mart amb un *desdeny*, però la *voluntat* de Mart s'agita encara més i ara també amenaça l'*honor* de Venus (XLIII), de manera que Venus de nou sap com ajudar-se a si mateixa només rebutjant (movent l'altre cavall al mig). Mart no s'acovardeix i li ofereix el seu *servei* una vegada més, que s'ofereix a la *cortesia* (empeny el peó una casella més enllà i l'ofereix com a sacrifici, perquè el peó de l'adversari el pugui capturar). Aquesta no pot rebutjar el que se li ofereix i accepta el *servei* sense pensar en les conseqüències. Aquí també s'expressa en el poema que és un sacrifici de peons amb l'objectiu de la deguda compensació (XLVII).

Mart està *pensant*. Això és motiu perquè Venus estigui més atenta. Obre els *ulls*. Això també es refereix a l'alfil, de qui el *dolçe esguart* no es dirigeix aquesta vegada a l'amant, sinó a la conservació de la seva pròpia innocència. Malgrat tot, els *bells ulls* suscitaven el *desig* en l'altre, que es dirigeix al lloc de la voluntat (és a dir, la plaça original de la reina blanca) i així s'enfronta directament a la *bellea*, que ara s'aventura a sortir (LIII).<sup>15</sup> El fet que la dama adorada es mostri en la seva *bellea* anima el *desig* i li fa menysprear tota *cortesia* (la torre blanca guanya el peó negre). La *bellea* fa un pas al costat per així castigar un dels *serveis*.

---

15 Aquí la figura de la dama, a la qual també es dirigeix el poema com «dama» –i no com a «reina», com és habitual en la tradició llatina– torna a estar activa per primera vegada des de l'obertura. A continuació, les quatre últimes estrofes de Mercuri també estan dedicades al paper de la reina. (Més informació sobre això a la següent secció.)

Però què fa Mart? No defensa el *servei*, sinó que ofereix un sacrifici més valuós a primera vista: el seu *pensament*, al què el *dolçe esguart* respon immediatament (LIX). Una maniobra de distracció, ja que ara s'obre el camí cap a l'*honor* de Venus, que ja està gairebé nua, protegida només pel *desdeny*. Però el gran valor d'aquesta protecció es mostra ja en la següent estrofa de Mart. La seva *voluntat* combat el desdeny i, sota la protecció del *desig*, s'acosta a l'*honor* de Venus, que ara es troba en el vestíbul (la reina blanca ofereix escac a la casella del peó de la reina negra). L'*honor* de Venus ja no es pot salvar. La seva retirada és només per observar les formes, i en l'última estrofa el *voler* de Mart penetra més en el regne de Venus i supera l'*honor* com «Fruyt damor» a la casella de la *bellea* (fent escac i mat així en la casella de la reina de l'adversari).

Aquest és el final del poema. S'observa que Venus està principalment en posició defensiva. Atès que ella actua en segon lloc, això és gairebé inevitable, és *comme il faut* segons l'escenari cortesà. La part femenina és més aviat passiva, la masculina activa. Excepte un moviment d'alfil que correspon al *dolçe esguart* i que, per tant, implica una cosa semblant a la seducció, Venus es veu obligada a respondre als avenços de Mart. Ho fa sobretot amb els cavalls, és a dir, el *desdeny*. És difícil dir si això pretén expressar una determinada imatge de la dona. Sembla comunicar alguna cosa més aviat negativa. Tanmateix, això es contraresta amb el fet que s'emfatitza la singularitat del personatge a qui es dirigeix tan conspícuament com una dama al poema. Això sembla estar d'acord amb el caràcter cortesà del poema, que es pot prendre com una reverència a la dama. L'estratègia de Mart és d'atac i propòsit. El seu èxit sembla donar-li la raó al final, és a dir, l'amor que s'ha proposat no és denunciat per la trama al·legòrica. Per contra, després de l'acció al·legòrica, Mart no es precipita a la seva perdició, sinó que completa el seu seguici. Potser que es pugui afegir: pot fer-ho, perquè no és cristià.

Fins aquí el sentit literari i el sentit al·legòric. Però, com a molt tard amb el apariat final, s'indica un tercer nivell de significat que cal esperar de totes maneres en un text d'una època en què l'edat mitjana està lluny de ser superada: el nivell del significat religiós. Però abans de seguir amb això, en la següent secció resumiré la investigació històrico-escaquística, perquè quedi clar on rau la importància del text.

### ■ 3 Sobre la importància històrico-escaquística del poema

Originari de l'Índia, el joc d'escacs es va obrir pas ràpidament a través de Pèrsia fins a l'àrea cultural àrab i d'aquí a Europa. Ja abans de l'any 1000 era conegut al cor del continent, com testifica el text més antic que es conserva: el poema d'escacs d'Einsiedeln (cf. Gamer, 1954). Sens dubte, els escacs van arribar a Europa a través de diverses rutes: de la regió àrab a la península Ibèrica, així com a Sicília i al sud d'Itàlia (Petzold, 1987: 65ss.). Un altre factor de propagació van ser els vikings, que es movien tant a la zona de la Mediterrània com en l'actual Rússia. També cal pensar en Bizanci com a punt de transbordament. Finalment, cal esmentar la via especial russa. Així ho indiquen les peculiars denominacions russes d'algunes peces d'escacs, que difereixen de les variants de denominació a la resta d'Europa.<sup>16</sup>

Les regles medievals del joc, però també les designacions de les peces, diferien en part considerablement dels escacs moderns. Només els moviments de les peces de torre i cavall han romàs constants des de l'antiguitat.<sup>17</sup> Aquestes dues solien considerar-se les peces més fortes, mentre que els rangs de les altres peces eren limitats. Per tant, podem imaginar que el joc medieval era molt lent.

Això va canviar al començament de l'era moderna. En poques dècades es va estendre per tot Europa una nova tècnica de joc que el va fer molt més dinàmic i va possibilitar noves combinacions de mat. La raó rau en l'enfortiment de les peces del flanc de dama i del flanc d'alfil. Aquestes últimes poden ara moure's sense restricció del nombre de caselles en les respectives diagonals, sempre que no hi hagi cap altra peça entre elles. Anteriorment, el seu abast es limitava a les caselles contigües de les diagonals. Més revolucionàries encara eren les noves possibilitats de la reina, com se l'anomenava en la majoria dels casos (però no en tots). De ser la peça més feble després dels peons, va avançar fins a convertir-se en la potència dominant del tauler.

Gran part de l'interès de la investigació històrico-escaquística es dirigeix a la qüestió de quan, on, per què i en quines circumstàncies es van introduir aquestes innovacions. Durant molt temps es va considerar que Itàlia

---

16 La figura de l'alfil es designa amb la paraula russa per elefant, la designació de la torre ve de la paraula per vaixell, i la reina és masculina i es diu *ferz'*. Les expressions russes indiquen una adopció directa de la regió oriental. Parlen en contra de la mediació a través d'Europa.

17 El ventall de relats històrico-escaquístics és impressionant. Murray (1913) segueix sent l'obra estàndard definitiva.

era el lloc des del qual s'estenien les noves regles. Aquí hi havia una animada escena escaquística i un nombre corresponentment gran de llibres que també es llegien o traduïen fora del país. Fins i tot Murray (1913: 778) va situar l'origen allà, encara que ja coneixia i esmentava l'antic poema valencià (ibid.: 781).

Mentrestant, València ha demostrat ser el lloc més probable —o un dels més probables— on es van aplicar per primera vegada les noves normes. La primera prova d'aquestes regles és precisament el poema *Scachs d'Amor*. Com sosté Calvo (1992: 41), va ser escrit entre 1470 i 1490 en el llavors Regne de València, pertanyent a la Corona d'Aragó.

La raó de la datació és que dos dels tres autors esmentats són esmentats amb els seus títols honorífics, Mossèn Fenollar i Don Francí de Castellví, però no el tercer, Narcís Vinyoles (MiP: col. 414). Aquest últim era probablement més jove que els altres dos i va rebre el títol més tard. En un diccionari biobibliogràfic hi ha una referència de 1497 en la qual es parla de Vinyoles com «Mossèn» (Martí Grajales, 1927: 254). Calvo (1992: 41) esmenta el títol honorífic «el magnífich» que ostentava Vinyoles el 1488. Per tant, suposant que el títol honorífic de Vinyoles no s'hagi omès accidentalment en el manuscrit de *Scachs d'Amor*, es pot concloure que el manuscrit és consegüentment més antic. No obstant això, Vinyoles, que procedia d'una família d'advocats, ja havia participat activament en els afers de la ciutat com a conseller des de 1468 i va ocupar diversos càrrecs influents a la borsa en les dècades següents (cf. Ferrando Francés, 1978: 19).

Per tant, es pot suposar que el manuscrit va ser escrit fins i tot en un moment anterior dins de les dècades esmentades entre 1470 i 1490, i no més tard. Una possible pista que podria portar a una datació més precisa és la menció de la conjunció planetària de Mercuri, Mart i Venus a la primera frase de la introducció en prosa, sota la influència de la qual es va escriure el poema («fon inventada»). Aquí caldria consultar l'astronomia històrica. Govert Westerveld (2015: 68 i ss.), citant a José Antonio Garzón, pren un camí diferent cap a una datació exacta. Es basa en versos del poema que ell associa amb la coronació d'Isabel de Castella el desembre de 1474.

[54] Fenollar

(*Diu que la Reyna vagie axi com tots, sino Cavall.*)

Mas nostre joch – de nou vol enremarse

De stil nouell – e strany a qui bel mira,

Car, sobre tot, – la *Reyna* fa honrarse.

Prenent lo pom, – lo ceptre [e] la cadira.

Donchs, puix que diu – que mes ual e mes tira,  
 Per tot lo camp – pot mol be passegarse,  
 Mas torçre no, – per temor ni per ira:  
 Quant mes se veu – la libertat altiua,  
 Mes tembre deu – de caure may catiua.

Westerveld entén el quart vers d'aquesta estrofa com una referència històrico-factual a la coronació d'Isabel. És una observació interessant, però cal tenir en compte el seu caràcter hipotètic. No és segur que sigui una al·lusió a aquesta coronació. Caldria contrastar aquesta hipòtesi (H1) amb dues altres que són igualment vàlides i trobar raons que la facin més convincent. Les altres hipòtesis són:

- (H2) El vers no és una al·lusió a un esdeveniment històric, sinó una imatge poètica que es limita a il·lustrar la regla de moviment particular de la figura de la dama i dona pes poètic al seu significat.
- (H3) L'al·lusió històrico-factual es refereix al període posterior a 1479, quan Ferran va heretar el tron d'Aragó i Isabel, com a seva dona, va entrar així en relació monàrquica amb l'estat en què es trobava València.

Aquestes lectures històrico-factuals no les puc jutjar de forma conclouent, però hi ha raons per posar-les en dubte. Westerveld interpreta el nou pç de la peça de la reina descrit en aquesta estrofa com una conseqüència directa de la coronació d'Isabel. La regla d'escacs, tan seminal, s'interpretaria així com un homenatge a la monarca.

Isabel va ser coronada reina de Castella el 1474, després de la mort del seu germanastre gran, Enrique IV («l'Impotent»). València, la pàtria dels tres autors de *Sachs d'Amor*, no formava part de Castella, i es planteja la qüestió de per què aquests tres autors valencians havien d'homenatjar-la amb aquest poema en particular. En aquesta època el seu marit, Ferran, tampoc va ser entronitzat, ja que fins 1479 el seu pare Joan II seguiria governant Aragó i per tant València. Com és sabut, la successió al tron va ser bastant disputada. Era difícil preveure qui guanyaria la cursa a la fi.

Per tant, és poc probable que el vers es refereixi a la coronació d'Isabel el 1474, encara que no s'exclou. Però si es vol inferir la datació del poema a partir de la presumpta al·lusió a la reialesa d'Isabel, potser es podria argumentar amb (H3) una composició cap a 1479–1480. A part del fet que és fonamentalment problemàtic relacionar les al·lusions en un text, com *Sachs d'Amor*, amb els esdeveniments històrics, també cal assenyalar que la posició d'Isabel el 1474 estava ben lluny d'estar resolta i fins i tot abans de resoldre's es va produir una guerra de successió de cinc anys en què van

participar, entre altres, Portugal i França. Es podria adaptar la tesi de Westerveld i afirmar que el poema s'ha d'interpretar com una presa de partit per Isabel; però la qüestió que es planteja amb més urgència és, en primer lloc, per què els escaquistes valencians s'han de comprometre amb ella en particular, i en segon lloc, si aquesta al·lusió és realment plausible com a missatge del text.

Finalment, hi ha una altra raó que suscita dubtes. Westerveld (2015: 70ss.) subratlla que la Isabel històrica va ser obsequiada amb una espasa com a signe de la seva dignitat real, i ho relaciona, entre altres coses, amb l'estrofa esmentada anteriorment, referint-se a una versió en prosa de la seva traducció a l'espanyol (cf. MiP, col. 432). De fet, parla de «l'espasa, el ceptre i el soli» com a traducció de «el pom, el ceptre [i] la cadira» en el quart vers. Aquesta representació no té sentit per a mi. Potser no és una traducció literal, sinó apropiativa, adaptant les insígnies reals esmentades en el poema a les castelleses, que (només puc suposar) inclouen l'espasa. El «pom» és, segons el Diccionari català-valencià-balear, un «Fruit carnós, d'exocarpi blan i endocarpi membranós o cartilaginós». Hi ha proves de connexions amb la poma del paradís. De totes maneres, del que òbviament aquí es tracta és de l'orbe, que –tampoc no és una poma, sinó una esfera– simbolitzava la universalitat del cristianisme en aquella època com a símbol del Sacre Imperi Romà. Aquesta imatge, doncs, si es considera que el seu contingut simbòlic és significatiu pel poema, sembla referir-se a una cosa diferent d'un esdeveniment mundà.<sup>18</sup>

La interpretació de Westerveld es basa en la convicció que el text no només té una referència històrico-factual (a la coronació d'Isabel), sinó també una espècie de missatge performatiu (homenatge). Tanmateix, això no és més que una especulació basada en un argument sense fonament. En lloc d'una interpretació polític-factual de la reina, és, al meu entendre, més apropiat limitar-se a una interpretació tòpica. A més, cal tenir en compte el rastre d'un subtext religiós. Al cap i a la fi, es tracta d'una al·legoria, és a dir, d'una forma d'expressió que estava molt associada a nivells religiosos de significat.

---

18 Cal esmentar la doctrina dels quatre regnes, segons la qual l'orbe podria simbolitzar la continuïtat dels regnes romà i cristià. Indirectament relacionada amb això hi ha també la qüestió de la fi dels temps, perquè l'Imperi Romà es va interpretar com l'últim, que encara no podia acabar. Al mateix temps, la gent vivia a l'expectativa de la fi. No és casualitat que l'última paraula del poema sigui «Apocalipsi». Tornaré sobre això a la cinquena secció.

Abans de finalitzar aquesta secció, cal assenyalar algunes observacions escaquístiques que contribueixen a la classificació del poema. És cert que les jugades de dama i alfil aquí descrites no són, pel que se sap, les que eren habituals a l'edat mitjana, però just quan un compara el que el poema té a dir sobre els moviments de la reina amb el que diu sobre els moviments de l'alfil, crida l'atenció el fet que, tot i que reproduïx aquests últims, no els comenta de la mateixa manera que ho fa amb els moviments de la reina. Els moviments de l'alfil no destaquen per Fenollar / Mercuri en la seva particularitat o novetat. Això és estrany. Podria suggerir, senzillament, que el poema es preocupa molt més per la peça de la reina. Però també podria indicar que aquesta innovació no va ser percebuda veritablement com a tal pels autors, potser perquè el tipus de moviments d'alfil corresponia al seu costum i ja s'havia establert com una variant d'escacs a València des de feia temps.

Finalment, cal esmentar una altra peculiaritat que no ha pogut establir-se. Ja aleshores es coneixia la conversió de peons, si arriben a l'última fila contrària. Precisament aquesta regla se suspèn en el poema, com diu l'estrofa 57.

[57] Fenollar

*(Lo Peo no puga muntar a Dama, ni hagié pus d'una Dama.)*

Y sils antichs, – per aucentar la casta,  
 Sens altre sguart – de ley ni de iusticia,  
 De baixa sanch – y de vilana pasta  
 Consentén fer – mil *Reynes* per malicia;  
 Dien les leys – damorosa milicia,  
 Quel dyamant – en lor pus fi sencasta,  
 Y en hun encast – relluu ab gran claricia  
 Lamant e fel, – sol duna sanamora;  
 Lingrat infel, – les ydoles adora.

El poema, es pot resumir, es desvia per ressaltar la singularitat de la dama. No només és més mòbil que les altres figures; només pot haver-hi una reina. Per contra, no es dona, en el poema, especial importància a les modificacions de les jugades d'alfil. La qüestió és si aquest paper central de la figura de la reina en el poema s'ha de prendre com un homenatge a la reina, i si és així, a qui es pretén homenatjar. Si no és així, potser es pugui inferir una varietat regional d'escacs que va inspirar els autors a escriure el



poema.<sup>19</sup> No obstant això, el que sí és cert és que els autors no van poder avaluar la importància de les modificacions de les regles dels moviments. Probablement es van imposar per tota una sèrie de raons: ja s'ha esmentat la dinamització del joc, en aquest context, també cal esmentar que existia un interès dels jugadors gairebé professionals per les victòries espectaculars i ràpides, que exhibien les seves habilitats en fires i tavernes i guanyaven diners amb això (Ehn, 1995: 60). L'arribada de la impremta va ser sens dubte un factor, així com l'expulsió dels jueus d'Espanya, que poden haver exportat el joc.<sup>20</sup> Tot i que el *Regularium* era probablement molt volàtil a causa de les diferències regionals, una d'aquestes variants, gràcies a la impremta, es va arribar a fixar molt aviat amb caràcter vinculant per escrit.<sup>21</sup>

#### ■ 4 L'aspecte de l'al·legoria i la seva tradició en la història literària

Per molt enginyosa que sigui la tècnica de les estrofes i per molt precisa que fos la descripció de les jugades d'escacs, l'aspecte al·legòric del poema no és menys significatiu i, tanmateix, ha passat fins ara completament desapercebut. Aquest aspecte, però no era res de nou a l'època: la imaginació medieval estava dominada pel pensament al·legòric. Les al·legories no eren només un procediment estètic en la literatura o en les arts escèniques, és a dir, no eren només les paraules les que podien referir-se a una cosa diferent dels seus objectes primaris de referència, sinó que els propis objectes tenien caràcter de signe i constituïen «*Sprache der Dinge*» bzw. «*zweite Sprache*» [un «llenguatge de les coses» o «segon llenguatge»] (Brinkmann, 1980: 25). Quan la dama negra que es troba sola al centre del tauler és

---

19 Taylor (2012) dona indicis d'un canvi gradual i supraregional en les regles del joc. Les seves observacions també equivalen a relativitzar l'exclusivitat del manuscrit valencià antic en termes d'història dels escacs.

20 Hi ha indicis que Lucena era un jueu convers (Ornstein, 1954: 3), a l'igual que Brianda, l'esposa de Narcís Vinyoles. Segons Calvo (1992: 42), era neboda de Lluís de Santàngel, que com a banquer o tresorer estava estretament relacionat amb la família reial castellana i implicat en el finançament dels viatges a Amèrica.

21 «Ein weiterer bedeutsamer Effekt des Buchdrucks bestand darin, daß genau in der Zeit, in der das Dameschach sich durchzusetzen begann, er durch die Verschriftlichung der meist nur mündlich verbreiteten Schachregeln enorm zu seiner Institutionalisierung und relativen Festigkeit beitrug» (Ehn, 1995: 63). [«Un altre efecte significatiu de la impremta va ser que, en el mateix moment en què els escacs de la reina començaven a arrelar, va contribuir enormement a la seva institucionalització i relativa fermesa en posar per escrit les regles dels escacs, la majoria de les quals només s'havien difós oralment.»]

comparada amb una «grua» (VIII, 6), no es tracta d'una imatge sorprenent o fins i tot idiosincràtica, sinó que s'entén que representa les qualitats de *vigilantia* i *prudèntia* que aquesta au ha simbolitzat des de l'antiguitat.<sup>22</sup>

Segons Brinkmann (1980: 215), el concepte d'al·legoria es basa en dues tradicions diferents, la retòrica i l'hermenèutica. Segons la primera, es pot resumir, l'èmfasi conceptual radica en el fet que l'al·legoria s'entén com un trop, com un ornament del discurs; segons la segona, en què s'entén com un signe que amaga un significat ulterior, de vegades secret. Les dues característiques no s'exclouen mútuament. Però cal preguntar-se, en un poema com *Scachs d'Amor*, quin és el tret predominant. Exhibeix l'al·legorització més bé el caràcter artístic del poema? És el poema, per així dir-ho, un mer exercici dels dits al teclat de la tradició, compost amb tecles ja existents (= topoi)? O serveix, a més, per transmetre un significat ocult (que podria ser en si mateix un topos)?

Examinem primer la tradició en la qual s'inscriu el poema en la seva qualitat d'al·legoria dels escacs. L'al·legoria d'escacs més famosa procedeix de Jacobus de Cessolis, un frare dominic que va basar els seus sermons en una al·legoria dels escacs i, a causa del seu èxit, la va posar per escrit «in der Form eines lateinischen Traktats um das Jahr 1275» [«en forma de tractat llatí cap a l'any 1275»] (Schmidt, 1961: 8). Atès el gran nombre de manuscrits que es conserven, tant en la llengua original com en les traduccions «in fast alle abendländische Sprachen» [«a gairebé totes les llengües occidentals»] (ibíd.), l'obra es considera un dels textos més difosos i coneguts de la baixa edat mitjana, que segueix gaudint de gran popularitat en l'època de la impremta primerenca. Jacobo va utilitzar el joc d'escacs com a al·legoria de la seva visió de la societat humana o cristiana o dels estaments i va assignar determinades professions i funcions a cada figura.<sup>23</sup>

La novetat en Cessolis va ser la connexió dels escacs amb la societat. La vinculació de les peces d'escacs amb un tractat moral-teològic o filosòfic era poderosa. El motiu dels escacs en els textos literaris sol anar unit a un

22 Segons una antiga edició francesa del *Fisiólogo*, «soll im Menschen die Vorsicht, deren Bild dieser Wache haltende Kranich ist, die andern Tugenden bewachen» [«la prudència, de la qual aquesta grua que vigila és la imatge, ha de guardar les altres virtuts en l'home»] (Lauchert, 1889: 142).

23 No cal concloure que va ser la popularitat dels escacs el que va ajudar que el tractat aconseguís tanta popularitat, ja que el Quart Llibre del Tractat, el més significatiu per als escacs, va ser abreujat o omès per complet en moltes edicions, segons Murray (1913: 541): «Had chess been the secret of the popularity of the sermon this would have been impossible.»

altre motiu, el de l'amor. Això era tan freqüent que certament es pot parlar d'un topos propi.<sup>24</sup> En moltes epopeies cavalleresques s'esmenta el joc d'escacs, al principi com a passatemps dels cavallers –també es considerava una de les virtuts cavalleresques juntament amb l'esgrima, l'equitació i l'escriptura de poesia–,<sup>25</sup> després cada vegada més com a passatemps intersexual i com a imatge del joc de l'amor, per exemple en *Apollonius von Tyrland* d'Enrique de Neustadt. Athanagoras passa la seva nit de noces al costat de Tarsia, els fets que succeeixen es presenten com una partida d'escacs (vv. 18.600–18.624).<sup>26</sup> Això és encara més cert en el cas de la tradició occitana, que és significativa per a la literatura catalana antiga (cf. Radatz, 1993) i en la qual hi ha nombrosos exemples del motiu dels escacs com a metàfora amorosa. El significat rau, d'una banda, en la representació de l'amor com una batalla i, de l'altra, en la representació de l'amor com una pràctica ritual segons regles vinculants (cf. Blakeslee, 1985: 216).

Així, si es vol fer llum sobre el context topològic de *Scachs d'Amor*, cal buscar també la connexió entre al·legoria i amor. Un famós text literari que em ve a la ment com a possible pretext és la novel·la francesa antiga del segle XIII *Roman de la Rose*, en la qual un jo líric troba el seu amor en una història escenificada com un somni al jardí del *Plaer*, que està ple d'al·legories (com, a més del propi *Plaer*, l'*Ociositat*, la *Bella Recepció*, la *Mala Boca*, etc.). De fet, el joc d'escacs s'esmenta en ell, com a metàfora elaborada d'una batalla (vv. 6649–6720). Aquest passatge pertany ja a la segona part de la novel·la, que és de Jean de Meun. És l'al·legoria de la Raó parlant de Fortuna i el seu poder en un discurs dirigit a l'amant. Esmenta com a exemple la victoriosa campanya bèl·lica de Carles d'Anjou contra el Hohenstaufen Manfred, que va conduir a la pèrdua de Sicília i finalment a la caiguda de la dinastia Hohenstaufen. El motiu de l'escac i mat serveix com a símbol de l'assassinat de Manfred, el rei de Sicília.

En la tradició del *Roman de la Rose* hi ha un text en vers que té una referència als escacs sense igual i que es coneix sota els títols *Les Échecs amou-*

24 Strohmeyer (1895) recopila una gran quantitat de proves en la literatura del francès antic.

25 En el IV Exemplum de la mula i la guineu (*de mulo et vulpe*) de la col·lecció de novel·les *Disciplina clericalis* de Petrus Alfonsi, escrites a principis de segle XII, s'enumeren aquestes virtuts; cf. Alfonsi, *Disciplina*: 11.

26 «sie spilten schâchzabelspil. / der herre pegunde ez enden, / er zôch einen venden [Bauern], / der sagte der küniginne mat. / waz schadet daz, des wirt guot rât. / uber ine kurze zît sider / sagt im deu schœne hinwider / mat und puozte im den schâch / mê dan vier stunt darnâch.», Heinrich von Neustadt, *Apollonius*, 106s.

*reux* i *Les Echéz d'Amour*.<sup>27</sup> La constel·lació bàsica és similar a la del *Roman de la Rose*: el jo líric entra al jardí del *Plaer*, que també està poblat d'al·legories. Com en el *Roman de la Rose*, el jo líric és aconsellat per *Amor*, el germà del *Plaer* i fill de Venus. L'objecte del seu desig, però, és una donzella que juga a escacs. El clímax dramàtic és una partida d'escacs entre ella i l'heroi, en la qual aquest és acorralat per ella en una cantonada, com ja s'anuncia en els primers versos de el text (v. 11). Per la menció feta al principi, és natural pensar que el motiu dels escacs és el tema principal. Els contemporanis ho van veure de manera similar. En un voluminós comentari de diversos centenars de pàgines, es fa referència al text de l'al·legoria d'escacs en francès antic amb els títols esmentats (de Conty, 1993: 2). El comentari acaba després de l'anàlisi de l'escena dels escacs.

Tanmateix, això està en certa tensió amb l'abast del poema sencer, ja que el joc d'escacs és només una petita part d'aquest, «occupying some 580 lines of the 30,060 of the poem» (Murray, 1913: 476).<sup>28</sup> A la partida d'escacs li segueix una llarga instrucció d'un dels personatges de la història, Pallas. Per aclarir les proporcions: de 144 fulls escrits per les dues cares d'un manuscrit de Dresden (molt danyat en la Segona Guerra Mundial), 100 contenen el discurs de Pallas, interromput només aquí i allà per breus interjeccions d'un personatge designat com a autor (cf. Galpin, 1920: 283). L'«Acteur», com es denomina el narrador en primera persona en els epígrafs de les diferents seccions del text, només dona indicacions a Pallas en aquesta part, que (juntament amb Diana, a la qual troba fins i tot abans de la seva visita al jardí) està concebuda com una de les antagonistes de Venus i que vol fer palpable una alternativa a la vida de pur plaer sensual. Atès que no es conserva cap final (i ni tan sols se sap amb certesa si mai hi va haver un final), la qüestió de quin camí segueix finalment l'Acteur queda sense resposta.

---

27 Atès que el rerefons d'aquest text anònim i només fragmentari que es conserva és molt complex, qualsevol reproducció fins i tot de la informació bàsica, com la datació dels testimonis textuais, és simplista. Per aquesta raó, cal remetre aquí, en principi, a la informada narració de Heyworth et al. (2013), que, però, tendeix a una interpretació unilateral de les qüestions que, pel que puc jutjar, no poden respondre's amb certesa en alguns casos.

28 Aquesta afirmació és també una simplificació, ja que si bé és cert que la partida en si només comprèn el nombre de versos esmentats (vv. 4955–5538), hi ha un preludi (vv. 4509–4954), de manera que l'escena dels escacs en el seu conjunt té una proporció molt més gran. El jo líric observa primer a Plaer i a la Donzella jugant a escacs abans de ser convidat a jugar ell mateix una partida.

En observar ara l'escena dels escacs, crida l'atenció la descripció detallada del tauler i de les peces, primer les de la donzella, després les de l'heroi. Els materials són extremadament valuosos i magnífics.<sup>29</sup> Les figures del joc no només són al·legories en si mateixes, sinó que també es descriuen com a figures. A més, cada una d'elles està equipada amb escuts de disseny individual, els emblemes tenen, al seu torn, un caràcter simbòlic. Comparada amb l'esmentada al·legoria dels escacs de Jacobus de Cessolis, d'una banda, i amb la de *Scachs d'Amor*, de l'altra, l'al·legoria francesa dels escacs ocupa, doncs, una posició intermèdia. A diferència de l'antiga al·legoria, *Les Echéz d'Amours* inclou no només les peces, sinó també les posicions i les seqüències de moviments. El més recent *Scachs d'Amor*, en canvi, pot considerar-se el punt final d'aquesta evolució: no només perquè les al·legories en general van passar aviat de moda, sinó també perquè l'al·legoria catalana dels escacs es basa en un joc que s'ajusta a les regles i que es pot tornar a jugar, i també perquè ja no dona cap importància al material de les peces i del tauler. *Les Echéz d'Amours*, en canvi, pren com a tema un joc fortament construït a l'estil medieval amb una posició inicial de les peces estranya i no permet una reconstrucció impecable (cf. O'Sullivan, 2012).<sup>30</sup>

El significat del joc d'escacs pot deduir-se de les jugades de les respectives al·legories de les peces del joc. El mat al final de la partida vol dir que el jo líric s'enamora de la verge. El joc mostra el procés que porta a aquest resultat.<sup>31</sup> No cal relatar-lo aquí pas a pas, ja que el principi és similar al que ja coneixem de *Scachs d'Amor*. Només cal destacar el començament: la verge fa la primera jugada amb el peó *Bellesa*, a la qual l'Acteur respon primer amb *Mirades*, també d'una jugada de peó, i després amb *Dolços Pensaments*. Això reproduceix el que succeeix en la realitat fictícia de la història. L'heroi no s'enamora a primera vista, sinó que primer queda impressionat per la gran bellesa de la donzella, que, al principi, només desperta el seu interès. Només a la fi de la trobada, que consisteix a jugar junts a escacs, l'heroi està segur que la verge és l'amor que Venus li va prometre abans.<sup>32</sup>

29 La taula consisteix a «pierre d'ayement» (v. 4700) i «Li aultre d'ambre» (v. 4709). Sobre la interpretació dels materials, vegeu Heyworth et al. (2013: 269 i ss., nota 62).

30 Només ho aconsegueix amb l'ajuda del comentari d'Evrart de Conty i d'un segon manuscrit (venecià), encara més fragmentat, però que compta amb un esbós del tauler d'escacs i està proveït de detallades gloses en llatí. Aquestes estan impreses a Heyworth et al. (2013) amb una traducció a l'anglès i, segons Minnis (2015: 199s. [nota 4]), són d'Evrart.

31 La reconstrucció de cada un dels passos es pot trobar a Heyworth et al. (2013: 279ss., n. 68).

32 També es pot interpretar el joc com una pèrdua gradual de la raó: «The Acteur's specific

Després de la partida, l'Acteur reflexiona sobre el que ha passat. Vol ser capaç de jugar millor. I sobretot, vol una venjança: posar la dama en mat, és a dir, guanyar el cor de la verge. Això no passa en els testimonis textuais que es conserven. Però pot servir com a argument per reprendre el motiu dels escacs en la narració en vers (cf. Sieper, 1898).

Per molt interessant que sigui aquest text, no és possible aprofundir aquí en la seva interpretació. En el context d'aquest assaig, el seu exemple només servirà per il·lustrar el caràcter tòpic, és a dir, no individual, de l'al·legoria dels escacs catalana. Tot i suposant que l'al·legoria francesa dels escacs no fos especialment coneguda, els motius a partir dels quals es va construir sí que ho eren. Així, fins i tot per als fins actuals, és irrellevant quina axiologia té en el text francès el camí de Venus, tan persistentment perseguit per l'Acteur, és a dir, quina resposta dona el text a l'antagonisme experimentat pel narrador en primera persona en les seves trobades amb els seguidors de Venus i amb Pallas. L'única cosa important és saber quines qüestions es van associar o debatre amb aquests motius.

El *Scachs d'Amor* català comparteix òbviament el títol i els actors al·legòrics amb el text francès. No obstant això, des del punt de vista estructural, les diferències predominen. Aquí, la partida d'escacs s'insereix en una trama global, calcada a la del *Roman de la Rose* i presentada per una primera persona; allà la partida d'escacs és l'acció, l'escenari es redueix als jugadors Mart i Venus. Tot i que la presentació del joc d'escacs a través de les al·legories funciona de manera similar en ambdós casos, i les al·legories se solapen en part, l'inventari francès és comparativament arbitrari. Per contra, les al·legories catalanes segueixen una lògica: peces idèntiques representen una única al·legoria, és a dir, vuit peons de *Serueys* o *Cortesies*, i així successivament. A més, s'aprecia un enfocament sistemàtic en l'assignació de les al·legories. Les al·legories assignades a Mart representen més o menys la racionalitat: sobretot la *Rabo*, la *Voluntat*, els *Pensaments*, però també les *Laors* i els *Desigs*, que, en certa manera, també són quelcom intencional i lingüístic. En canvi, les al·legories assignades a Venus tendeixen a representar alguna cosa emocional i prelingüística: la *Bellea*, els *Dolços Esguarts*, l'*Honor*, la *Vergonya* i els *Desdenys*.

Altres diferències essencials són que els rols de gènere s'inverteixen i que el significat de la parella és diferent. En *Scachs d'Amor* el joc d'amor acaba amb la caiguda de l'honor de la dama, a *Les Echéz d'Amours* és l'estat

---

moves, his behavior during the game, and his eventual loss of the match against the young lady make clear that his response to beauty is without reason» (Juel, 2010: 90).

mental de l'home (definitivament) enamorat el que es simbolitza en el mat. Aquí és la dona qui fa escac i mat, allà l'home.

Independentment d'aquestes diferències en els detalls específics, és important considerar la funció general que tenien les al·legories. Certament, també tenien fins decoratius. El mateix tema de *Scachs d'Amor* apareix en un quadre contemporani, la *Venus i Mart* de Botticelli, realitzat més o menys en la mateixa època. No obstant això, el seu sentit és invers. Mostra els dos després de l'acte d'amor, sent Mart el representat com algú que ha estat vençut.



Fig. 1 (<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus\\_and\\_Mars\\_National\\_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_and_Mars_National_Gallery.jpg)>)

Però, com es va esmentar al principi d'aquesta secció: les al·legories no eren un fi en si mateixes. És d'esperar que també segueixin significant alguna cosa més enllà de les seves designacions. A *Les Echéz d'Amours*, el motiu amorós es vincula a la qüestió del sentit de la vida i es revesteix amb la vestidura de la tradició pagana grega. A part d'això, és precisament en consideració del molt llegit *Roman de la Rose* que el model cortesà d'amor ha de ser considerat encara a l'examinar el context que podria ser rellevant per a *Scachs d'Amor*. Com és sabut, el *Roman de la Rose* té una llarga i contradictòria història de recepció (cf. Ott, 1976). Atès que dos autors el van escriure amb diverses dècades de diferència i amb interessos i idees diferents, no és d'estranyar que les dues parts siguin heterogènies i que, per tant, convidin a interpretacions contradictòries de l'obra en el seu conjunt. Arribats a aquest punt, només vull assenyalar que la idea de l'amor cortès, que es transmet, almenys parcialment, en l'obra, va ser concebuda en la baixa edat mitjana com una al·legoria, el significat més profund se suposava que consistia en una representació de l'amor de Déu.

A *Scachs d'Amor*, el simbolisme cristià no s'imposa precisament. Tanmateix, el poema acaba amb un aplec que segueix la conquesta del rei, o, al·legòricament parlant, de l'honor, i basteix un vincle cap al pensament religiós d'una manera tan inesperada i desconcertant com eficaç:

[64] Castellui  
(*Mat de Dama en casa de l'altra Dama.*)

Lo príncep Març – que nostre cor inflama,  
Per triomfar – de tan alta conquesta,  
Pres la *Honor* que – sobre tota res clama,  
Offerint la – al bon *Voler* molt presta;  
Lo qual, pujant – en lo grau que li presta  
La *Bella flor*, – ab amorosa flama  
Lo *Fruyt damor* – sacrifica [a]b gran festa.  
En lluna sta – lo punt daquest eclipsi,  
E qui l'enten, – enten l'Apocalipsi.

Com ja s'ha explicat a la 2a. secció, Mart emparella el rei de Venus («*Honor*», «*Lo Fruyt damor*») amb la seva reina («bon *Voler*») en el camp («lo *graum*») de la reina de l'adversari («*La Bella flor*»). Aquest procés es descriu com l'eclipsi d'un estel que, al seu torn i mitjançant una formulació que no és immediatament òbvia, pot associar-se a la lluna. Potser el text tampoc té la voluntat de ser entès completament, ja que segons l'últim vers, si hom entengués el penúltim, entendria [fins i tot] l'Apocalipsi.

El que es pot entendre és que es tracta d'una referència a l'últim llibre de la Bíblia. L'*Apocalipsi de Joan* és conegut per ser una història rica en imatges i saturada de símbols. Però en el poema, no hi ha res dels símbols principals: segells, trompetes, àngels, copes de la ira, xai i altres. El motiu de la lluna pot ser una altra pista. Al principi de *Apocalipsi* 12, s'esmenta una dona embarassada, de peu, sobre la lluna. S'interpreta com una imatge de la Verge, la Mare de Déu. Nombroses representacions testimonien la prominència d'aquesta connexió de Maria i la lluna en la iconografia catòlica cristiana. Ara, quina podria ser la connexió d'aquest nivell amb els altres dos nivells del poema?

És evident que els motius literaris amb els que es representa la partida d'escacs equivalen a un acte sexual que marca el final de la partida. L'al·legoria del honor femení conquerit per la voluntat així ho suggereix, a l'igual que la trobada entre Venus i Mart, que implica exactament el mateix en el mite antic. Si ara intentem situar això en el pla religiós cristià, al qual s'hi refereix el poema a tot tardar amb l'última paraula, la identificació de



Venus amb la Verge de peu sobre la lluna no sembla del tot desgavellada, almenys en virtut del motiu emprat. Però, significa això que hem d'entendre el escac i mat com un acte celestial de procreació del qual naixerà el fill de Déu?

Aquesta troballa podria estar relacionada amb el nou nom de la figura tan central en l'al·legoria dels escacs catalana: la *dama*. Així, podria entendre's com un homenatge a la Mare de Déu, la Reina del Cel o la Dona de l'Apocalipsi, a la qual el Regularium de Mercuri atorga un poder especial a *Scachs d'Amor*. La proximitat temporal amb el primer llibre imprès a la Península Ibèrica, ja esmentat al principi, en el qual van participar els tres autors de *Scachs d'Amor*, una antologia de poemes en honor a la Santa Verge, podria fins i tot citar-se com a confirmació d'aquesta interpretació.

Aquesta teoria no és nova, es referia sobretot a França i, al cap i a la fi, pot al·ludir al fet que el culte a Maria era omnipresent (cf. Petzold, 1987: 153). En rebatre aquesta hipòtesi, Ehn (1995: 53) assenyala encertadament que la possible connexió no s'ha d'entendre necessàriament com a causal. Per tant, no és en absolut segur que el canvi de la regla del moviment per a la figura de la reina fos una conseqüència de la veneració de Maria.<sup>33</sup>

Afortunadament, no cal anar tan lluny en l'anàlisi literària dels motius. En el present context, només cal assenyalar aquesta possibilitat interpretativa. És de suposar que en aquella època el pensament no estigués sotmès a una orientació tan causal com avui dia. El pensament al·legòric es definia més aviat per veure a tot arreu similituds i paral·lelismes possibles i (des del punt de vista actual) també impossibles i es preocupava per harmonitzar les antigues idees paganes canonitzades amb les idees cristianes.<sup>34</sup>

L'al·lusió a la Mare de Déu que es pot veure en els últims versos de *Scachs d'Amor* no s'ha de veure, per tant, com l'única interpretació que

33 A l'igual que no és conseqüència de la coronació d'Isabel de Castella.

34 «Eine apologetische Tradition der alten Kirche, die durch die patristischen Studien des 16. Jahrhunderts neu belebt wurde, lehrte, die heidnische Mythologie enthalte eine – mehr oder minder entstellte – Uroffenbarung und berichte manches, was auch die biblische Geschichte erzähle.» [«Una tradició apologetica de l'església antiga, reviscuda pels estudis patristics del segle XVI, ensenyava que la mitologia pagana contenia una revelació primordial –més o menys distorsionada– i relatava moltes coses que la història bíblica també contava» (Curtius, 1948: 248)]. En un altre lloc, Curtius (1948: 209s.) resumeix com l'al·legorisme medieval podria haver sorgit dels intents de justificar la poesia d'Homer en reacció a la condemna de Plató als poetes mentiders. De la poesia s'havia dit que tenia saviesa secreta, una noció llavors importada pel cristianisme. De la lectura al·legòrica cristiana dels textos antics a la producció dels mateixos només hi ha un petit pas.

eclipsa tota la resta, sinó com una de les diverses que s'exposen en el poema. A més, la relació amb el terme «dama» és tènue. Si es busca a l'antologia esmentada aquesta paraula per designar la Santa Verge, no es troba. És anomenada, com per exemple en el primer poema, «Reyna del cel» (1474 [1894]: 94) o, com en el segon poema de Jordi Centenelles, «Mare de Deu» (ibíd.: 96), però en cap lloc «dama». En *Scachs d'Amor*, mai es fa referència a la dama de Venus com a reina, sinó a la de Mart.

## ■ 5 Nou versos

Fins ara hem parlat de tres nivells de significat. El primer és el sentit literal, que es dona prosaicament en els epígrafs de les estrofes i que és decisiu per a la classificació històrico-escaquística. El sentit al·legòric correspon a la cerimònia cortesana de Minne constituïda pels pseudònims de les peces d'escacs. L'al·lusió a la revelació bíblica invoca l'últim nivell de significat religiós. Si s'aplica al text la plantilla del quàdruple sentit escriptural, li correspondria a aquest últim nivell l'anomenat sentit anagògic, és a dir, l'aspecte escatològic de la religió que indica el que el creient pot esperar.

La doctrina del sentit múltiple de l'escriptura es manjava amb flexibilitat (cf. Spitz, 2003): no només podien coincidir diversos nivells, sinó que no sempre hi havia unanimitat en la interpretació d'un nivell. Pel segon sentit, el sentit al·legòric, s'entén comunament el significat dogmàtico-teològic d'un text. És clar que això no ho trobem en el text. No obstant això, el que l'al·legoria expressa es pot entendre com a ritual cortesà o cortesà-literari, com a pràctica social, els components de la qual venen donats per la tradició, ja sigui en la vida cortesana o establerts pels models literaris.

Si ara s'assumeix que el poema es recolza no només en un triple sinó també en un quàdruple significat escriptural, caldria identificar un quart nivell de significat. Aquest quart nivell correspon a l'anomenat sentit tropològic, és a dir, el que una persona ha de fer. Completant el segon sentit, l'al·legòric, aquest sentit es centra més en l'individu i les seves accions. Per això també se l'anomena sentit moral. Les observacions d'aquesta última secció pretenen, en primer lloc, esbossar aquest aspecte del significat, abans de tornar a l'àmbit religiós. Un cop més, no es tracta de fer una atribució assertiva de significat, sinó d'identificar un context potencial de significat, la rellevància hauria de ser examinada específicament pels especialistes. El camí que porta a aquest context de significat comença amb la conspicuïtat formal que es va assenyalar en la segona secció i que dona títol a la present.

Com a recordatori, el poema d'escacs consta de 64 estrofes, i la forma d'estrofa més comuna era l'estrofa de vuit versos. Aquest nombre hauria encaixat perfectament en el recompte d'estrofes del poema.<sup>35</sup> També eren comunes les estrofes de 10 o 12 versos. El número nou, però, crida l'atenció, a penes n'hi ha testimonis en la història de les formes estròfiques.<sup>36</sup> No hi ha, doncs, cap tradició evident a la qual els autors del poema d'escacs s'atenguin amb les estrofes de nou versos. Tanmateix, com mostra una revisió merament superficial de la poesia catalana antiga, hi ha exemples aïllats. Formen una línia de tradició oculta? Caldria investigar amb més detall. Però abans d'arribar-hi, així com als possibles precursors europeus, m'agradaria presentar un altre poema amb estrofes de nou versos. Aquest poema procedeix d'un context que pot semblar sorprenent a primera vista, però que potser no és tan desgavellat a la segona, perquè hi ha altres exemples que demostren aquesta connexió.

Es tracta del famós poema *Maldezir de mugeres* de Pere Torroella o Torrella (1420–1492), escrit en castellà abans de 1458 (Archer, 2000: 405), potser ja en 1445 (Francomanas, 2017: 45), i tan famós perquè l'autor va introduir un text (¿suposadament?) misogin en una tradició literària cortesana. En concret, Torroella, que va escriure poesia tant en català com en castellà, va traslladar un topos llargament establert en català-occità a la literatura castellana, on abans era desconegut. En fer-ho, va dur a terme una transferència cultural (Archer, 2001: 553). Aquest topos és el lament sobre el comportament de rebuig de l'estimada, que es va fusionar amb la tradició misògina per formar el gènere de poemes vituperables —«maldits»— en els quals s'atribueixen males qualitats estereotipades a les dones. La «transferència» de Torroella va haver de causar tal enrenou que el seu poema va ser considerat un dels més famosos de la seva època a la Península Ibèrica, i això durant diverses dècades. «It can be stated confidently that there were few readers or writers of Hispanic vernacular texts between the mid-fifteenth century and the mid-sixteenth who did not know Torroella's poem» (Archer, 2005: 171).

---

35 No només perquè vuit per vuit és igual a 64, que és una proporció numèrica harmoniosa, sinó també perquè vuit per 64 estrofes és igual a 512 versos, un nombre on la suma de les xifres és, novament, vuit.

36 En diverses obres de referència es troba el nonarime sicilià o el vers de Spenser. Aquesta última és una invenció posterior, la primera és rara. Al cap i a la fi, des de 1282 existia una connexió política entre Sicília i la Corona d'Aragó, a la qual va pertànyer al Regne de Sicília durant alguns segles des de llavors.

Segons les investigacions d'Archer, el contingut del poema no és tan clar com ho van percebre els seus primers destinataris (cf. Archer, 2001: 556). Aquests hi llegien un missatge misogin davant el qual s'havia de prendre partit: «Despite the *Maldezir*'s palinode, Torrellas's contemporaries interpreted the poem as an unmitigated attack on women requiring either a chivalrous response in their defense or a vigorous affirmation of misogyny» (Francomanas, 2017: 46). Posteriorment, Torroella va escriure una autointerpretació o justificació en prosa. Fins i tot en el propi poema es pot veure que les invectives contra les dones i la seva «naturalesa» no se sostenen per si soles, sinó que tenen una funció: fer brillar encara més la resplendor de la seva pròpia i estimada esposa, tema de la darrera estrofa (de 13). En conseqüència, els passatges misògins no s'han de prendre literalment, sinó que s'esgoten en el propòsit de crear el major contrast possible: «Here he claims that he has said all those unpleasant things in order to elevate by contrast his own lady» (Archer, 2005: 176).<sup>37</sup>

El *Maldezir* té poc en comú amb l'al·legoria catalana dels escacs, perquè la mesura del vers (vuit síl·labes) és més curta, l'esquema de rima ABBACDCCD, diferent, i perquè tampoc hi ha paral·lelismes de contingut que puguin descobrir-se fàcilment. Tanmateix, per la seva relativa singularitat, els nou versos de l'estrofa devien resultar tan insòlits que per als receptors contemporanis, i atesa la popularitat general del *Maldezir*, la referència marcada pels nou versos esdevenia òbvia.<sup>38</sup> Però on, concretament, podia fer-se visible aquesta referència?

La connexió temàtica amb el *Scachs d'Amor* rau en el fet que aquest poema perpetua la tradició cortesana i, per tant, es refereix implícitament a la imatge misògina de la dona en la tradició del *maldit*, que en el poema de Torroella va arribar a un esplendor inesperat. Aquest podria ser, doncs, el sentit tropològic de l'al·legoria dels escacs, que en aquest cas està estretament lligat a l'al·legòric i que resulta més evident en contrast amb el *Maldezir* de Torroella, l'alt grau de popularitat del qual, més la peculiaritat formal dels nou versos, fan que s'hagi de considerar com un pretext ocult. Probablement l'al·legoria dels escacs es relaciona, almenys indirectament, amb el

37 El poema es cita a Archer (2000: 408–412) i Archer (2005: 171–174), en part sota el títol «Coplas fechas por Mosén Pedro Torrellas de las calidades de las donas».

38 Hi va haver nombroses rèpliques al poema de Torroella, que en general va ser percebut com misogin (cf. Archer, 2005: 184ss.). Aquestes imitaven la forma estròfica, com «Conuiene que fe castigue» i «A ti feñora de quien» de Gómez Manrique (*Dutton-Corpus* [ID2770] i [ID3327]). Sobre el primer, vegeu Archer (2005: 185ss.). Per a una visió general de les *Querelles des femmes* a Espanya, vegeu també Francomanas (2017).

discurs de la misogínia que representa no només el poema de Torroella, precisament perquè transmet, almenys en la superfície, una relació neutral o lúdica del vell topos cortesà.

Una altra raó és que sembla haver-hi una connexió entre la misogínia i els escacs en aquest període. En primer lloc cal esmentar el llibre d'escacs imprès més antic que es conserva, en el qual ja es tracta la nova forma de jugar. Es tracta de l'esmentat incunable de Luis de Lucena. L'especial i desconcertant és que el tractat d'escacs que conté està enquadrinat juntament amb el tractat *Repetición de amores*, que és un dels més famosos escrits misògins de l'època.<sup>39</sup> Els dos tractats semblen no tenir res a veure entre si. No obstant això, no és una casualitat que els dos tractats es trobin junts en un llibre, ja que hi ha diversos exemplars que així ho mostren. Per mitjà de l'impressor hi ha, probablement, una connexió amb els autors valencians de *Scachs d'Amor* (Calvo, 1992: 37s.). Encara que els escacs i la misogínia no tenen realment res a veure, hi ha altres testimonis que estableixen aquesta connexió.<sup>40</sup> Atès que aquesta connexió existia, almenys en part, *Scachs d'Amor* pot interpretar-se com una prova de com es posicionava sobre la qüestió el cercle que envoltava Bernat Fenollar. Com a mínim, va ignorar el discurs misògin, potser fins i tot el va rebutjar implícitament, si s'interpreten els nou versos com una al·lusió oculta al *Maldezir*.

Aquesta interpretació dels nou versos es basa essencialment en el protagonisme del poema de Torroella i, precisament, en l'anomalia de l'estructura de l'estançada que tant xoca amb l'aritmètica dels escacs. Però, els nou versos són ara una invenció de Torroella? No. Una recerca revela que hi ha una tradició oculta que, pel que sé, encara no ha estat reconeguda com a tal, i molt menys investigada. A les pàgines que falten m'agradaria reunir algunes pistes que puguin ser investigades més a fons. Crec que aquesta tradició no manca d'importància per al poema. Amb això tornem al subtext religiós, més precisament, al sentit anagògic del nombre nou.

D'acord amb la meva suposició inicial que les estrofes de nou versos podrien ser més freqüents a l'entorn immediat dels poetes de *Scachs d'Amor*, primer vaig comprovar els seus poemes supervivents i no vaig trobar res. Després vaig mirar l'esmentada antologia de poemes de lloança a la Mare de Déu. El primer, després del poema inicial *Lo cartell*, presenta, efectiva-

39 Cf. Matulka (1931), Ornstein (1954) i Archer (2005: 198–202).

40 Yalom (2005: 219) cita l'obra francesa de principis del segle XVI *Les controverses des sexes masculin et féminin* de Gracien du Pont.

ment, nou versos per estrofa. És de Jordi Centelles (m. 1493–1494)<sup>41</sup> i comença amb els versos «De fe, d'amor, la mes encesa flama, / Mare de Deu, en lo cel nova dea, / los angels bons corren a vostra fama.» (*Rialc*, 39.4). L'esquema de rima és ABAABCDDC. Aquest poema de cinc estrofes i una tornada addicional de quatre versos és l'únic de l'antologia que té nou versos per estrofa. Per tant, el vincle entre la lloança mariana i els nou versos no pot ser corroborat per la antologia.

A més, hi ha poemes més antics que no són del tot desconeguts i que també consten d'estrofes amb nou versos. Per exemple, «Sobre'l pus naut alament de tots quatre» (*Rialc*, 59.16) del traductor de Dante Andreu Febrer (c. 1375–1440), també un poema de lloança a una reina amb nombrosos motius astrològics i mitològics. Es diu que és el primer poema català amb «cobles estrampes» (Di Girolamo / Siviero, 1999).

També trobem una visió de Maria que prové d'Arnau March (m. ca. 1430): «Levant mos ulhs, pres del Cel vi [e]star» (*Rialc*, 93.1) arriba a sis estrofes més tornada. Quant als versos, hi ha dues peculiaritats: un vers sense rima a la meitat de l'estrofa i, al final, mig vers que arriba només fins a la cesura després de la quarta síl·laba, així: ABBACDDEe.

El poema més llarg que he trobat s'atribueix a Jaume March (c. 1334–1410) i consta de setze estrofes de nou versos cadascuna: «Mossèn Jacme, si us plats, vullats triar» (*Rialc*, 95.10).<sup>42</sup> És al mateix temps el més estrictament regulat en termes de rima. Se les arregla amb només dues rimes; no només per estrofa, sinó en tot el poema: ABABBAABB. I les rimes són, a més, decididament similars. El segon vers diu: «d'ests dos partits, qual millor vos parria».<sup>43</sup>

Abans d'entrar en més exemples fora de Catalunya, m'agradaria assenyalar un resultat provisional que es confirmarà més endavant: si bé és cert que hi ha una sèrie de poemes amb estrofes de nou versos, el possible caràcter pretextual dels quals caldria examinar més detingudament, en aquest punt ja és evident que els autors valencians probablement van inventar un esquema de rima individual per *Scachs d'Amor*. Evidentment, donaven importància a afegir alguna cosa pròpia al seu poema i a no construir-lo només sobre la base de la tradició. Que van prestar especial atenció a l'estructura es desprèn del fet que, com s'ha esmentat en la segona secció,

41 Cf. Martí Grajales (1894: 17).

42 Altres autors poden ser Felip Dalmau de Rocabertí i Pere el Cerimoniós.

43 Els «dos partits» són l'estiu i l'hivern, el contrast dels quals impregna tot el poema. També es parla de Déu i de la Mare de Déu. No té tant protagonisme com en els altres poemes.

en la introducció en prosa, els autors mateixos destaquen específicament l'especial divisió interna de les estrofes en tres seccions de quatre, tres i dos versos.

Com més i més temps busquis, més trobaràs. El més antic dels meus exemples és una cançó mariana de Gautier de Coinci (1177–1236). Els seus *Miracles de Nostre Dame*, «Mere Dieu, virge senee» consten de set estrofes de nou versos cadascuna.<sup>44</sup> Els versos 5 i 8 dels octosíl·labs s'escurcen a tres síl·labes: ABACcBDdB. Està especialment relacionat amb *Scachs d'Amor* en el fet que incorpora motius escaquístics (cf. Taylor, 1990). La cançó reprèn un motiu del pròleg dels *Miracles de Nostre Dame*. Segons Taylor (1990: 404), el joc d'escacs és emprat en aquesta cançó com a imatge central per a la conversió o reconversió a la fe, prenent com a punt de partida la similitud entre les expressions «fierce» (nom antic de la reina d'escacs) i «vierge». En aquesta imatge, la dama / verge és la figura que salva l'ànima de l'home en el joc amb el diable. Els *Miracles de Nostre Dame*, a diferència de l'anònim *Echéz d'Amour*, no van ser una raresa, sinó un llibre influent que també va tenir les seves seqüeles a la Península Ibèrica.<sup>45</sup>

Tot i que la poesia mariana no està fixada en nou versos, els poemes aquí tractats poden considerar-se com una indicació que hi pot haver un vincle entre el número nou i la figura de Maria. A més, en la Cançó Mariana de De Coinci se l'anomena «dama». La segona estrofa comença: «Dóna'm qui escurades le monde» (citada a Taylor, 1990: 417). I alguna cosa més recorda l'al·legoria dels escacs catalana: el segon vers de la primera estrofa esmenta la lluna creixent, «croissant» (ibíd.: 416), sota la qual havia nascut la verge.

Si mirem ara cap a Itàlia, cal assenyalar altres indicis. Sens dubte, l'italià era una important llengua literària de referència a València. L'antologia mariana conté poemes en italià, un d'ells de la ploma de Vinyoles.<sup>46</sup> Més amunt (nota 8), ja s'ha esmentat la possible influència de Petrarca. La possibilitat d'interpretar la forma estançada com un sonet abreujat no sembla ser del tot convincent, almenys sense afegir-hi més explicacions. Entre les cançons de Petrarca també n'hi ha algunes que estan relacionades amb el nombre nou. El poema CCVI «S'í 'l dissì mai, ch'í' vegna in odio a quella»

44 Citat a Taylor (1990: 416–418).

45 En les *Cantigas de Santa Maria*, sota el mandat d'Alfons X, que també és famós pel *Libro de los juegos*, en què els escacs tenen un paper destacat; cf. Musser Golladay (2007).

46 «Resposta de Arcís Vinyoles en lengua toscana en Lahor de la Verge Maria, tirant a la joya» (Ferrando Francés, 1978: 29). El poema està reimprès ibíd.: 87–89. Vegeu també Fenollar et al., *Les obres o trobes* [...] (1894: 137–140).

consta de set estrofes, sis d'elles de nou versos i un preludi de cinc versos. Cada segona estrofa repeteix les rimes de l'anterior, sent els vv. 6–8 de mig vers: ABBAAccA. També està estretament relacionada amb el nou la Canzone CCLXIV, les estrofes de la qual són de 18 versos. «I' vo pensando, et nel penser m'assale» consta de vuit estrofes, set de les quals tenen 18 versos i l'última estrofa en té deu. L'esquema dels nou primers versos és el següent (ometent la marca dels versos abreujats): ABBABCCDD. La segona part del *Canzionere* comença amb aquesta *canzone*. Segons Wehle (2011: 263), «nimmt Petrarca [darin] Töne und Themen auf, die im großen Bogen auf die beschließende Marienkanzone (RVF 366) vorausweisen» [«Petrarca» en ella «repreñ tons i temes que apunten en un gran arc cap a la *canzone* mariana conclusiva» (RVF 366)]. Tot i que el to de la poesia en primera persona de Petrarca no té res en comú amb l'al·legoria dels escacs, si més no aquí es troben novament els nou versos en conjunció amb un subtext marità, almenys si, com fa Wehle (ibíd.: 264), s'interpreta Laura com una «Präfiguration der Jungfrau Maria» [«prefiguració de la Mare de Déu»].

La referència a Dante, però, és encara més clara, i també la nostra cerca aquí és reeixida. No obstant això, cal donar una mica de volta, ja que les cançons de Dante tampoc són precursors en el sentit tècnic. La seva canço «Amor, che nella mente mi ragiona» (Rime LXXXI) té cinc estrofes de divuit versos, noranta en total. Aquest poema és també una de les cançons que comenta en el propi *Convivio* («canzone seconda» al principi del «Trattato terzo»). Aquí no és la Mare de Déu, sinó Beatriu qui desencadena l'amor en el jo líric. Com explica el mateix Dante, concep la *canzone* com un poema de lloança a ella. Aquí, doncs, té lloc el que s'observa sovint en l'edat mitjana posterior, l'amalgama de la poesia amorosa originalment provençal amb la poesia religiosa, de l'amor cortesà amb l'amor cristià i, com en el cas de Dante especialment, a més amb l'amor a la saviesa.<sup>47</sup> Al Llibre 2 professa expressament la doctrina del quàdruple sentit de l'Escriptura (II, i, 3–6) i el significat al·legòric de Beatriu: «questa donna è la Filosofia» (II, xv, 3). A més, utilitzant l'exemple de la primera canço, «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete», ofereix una introducció a la cosmologia cristiana amb els seus nou cels (II, iii, 6s.), cercles concèntrics al centre dels quals hi

---

47 C. S. Lewis insisteix que la devoció mariana és el resultat d'una transferència posterior i no l'origen de la poesia trobadoresca: «But there is no evidence that the quasi-religious tone of medieval love poetry has been transferred from the worship of the Blessed Virgin: it is just as likely—it is even more likely—that the colouring of certain hymns to the Virgin has been borrowed from the love poetry.» (Lewis, 1936: 8)



ha l'Empireu, centre de la llum absoluta. És al mateix temps, la concepció segons la qual s'estructura la tercera part de la seva *Divina Comèdia*, el Paradís.

Aquesta referència a Dante no vol dir que els autors valencians prenguessin les seves cançons com a model per el seu poema d'escacs. La particularitat de Dante i Petrarca és que, per dir «jo» de manera tan ofensiva i amb un ric rerefons filosòfico-religiós, es van convertir en adaptables per a les concepcions líriques posteriors, origen també de molts malentesos. El *Scachs d'Amor* no dona cap raó per a això, ja que en certa manera procedeix de forma massa esquemàtica i no ofereix cap espai per a interpretacions creatives des d'un punt de vista modern.

Si bé és possible que els nou versos d'una estrofa no tinguin originalment més raó de ser que el caprici d'un trobador que de vegades feia les estrofes de les seves cançons més curtes, de vegades més llargues,<sup>48</sup> el nombre «nou» va adquirir, com a molt tard amb la peculiar fixació de Dante, un contingut simbòlic, que d'ara endavant s'ha de tenir en compte, almenys potencialment. Dante identifica Beatriu amb el nombre nou en la *Vita nuova*, perquè per a ell aquest nombre és un miracle l'arrel del qual —el nombre «tres»— es troba en la Trinitat: «questo numero fue ella medesima; per similitudine dico» [aquest nombre va ser ella mateixa; això és el que vull dir per comparació] (XXIX, 3).

A la *Divina Comèdia*, Beatriu pren el relleu de Virgili en la direcció del jo líric a l'entrar al Paradís. Junts recorren les nou esferes del cel. Aquesta idea té el seu origen en el «Somnium Scipionis», que forma part del *De re publica* de Ciceró. En aquest somni, Escipió Emiliano (el Jove) es retroba amb el seu pare i el seu avi (Escipió el Major) en el cel i observa les nou esferes. Aquesta concepció és anomenada per Curtius (1948: 363) «Gemeingut des Mittelalters» [«propietat comuna de l'edat mitjana»]. Probablement també era coneguda pels autors valencians d'alt nivell cultural. És interessant en aquest sentit que Escipió el Major, com a general, va aconseguir la fama perquè va conquerir per a Roma la Península Ibèrica als cartaginesos, i el Jove, perquè finalment va destruir Cartago en la Tercera Guerra Púnica. L'ocasió o el pretext per a la Segona Guerra Púnica va ser la conquesta de la colònia grega de Sagunt, situada, precisament, molt a prop de València.

Però no és aquest paral·lelisme que els autors valencians van poder veure entre la seva època i l'època romana antiga el que m'importa. A les nou esferes per les quals l'ànima de Dante ascendeix a Déu s'afegeixen, en el pensament cristià, els nou cors d'àngels, també enumerats en la *Comèdia*

---

48 Cf. Arnaut Daniel: «Autet e bas entre ls prims fuelhs» (*Rialto*, 29.5).

(Par. XXVIII, 98 i ss.). És precisament aquí on el propi Dante reprèn el motiu dels escacs, encara que no com a joc, sinó al·ludint a la llegenda del gra de blat com a símbol d'un nombre inimaginablement alt (ibíd., V. 93). La connexió rau en el fet que, després de la declaració de Beatriu («la donna mia del suo risponder chiaro», ibíd., V. 86), Dante hi veu de sobte «clarament» i contempla la veritat, que li sembla tan brillant i clara com un cel després del mal temps. Després hi ha una espècie de focs artificials, una pluja d'espurnes, el nombre incalculable de les quals està representat per la imatge del tauler d'escacs.

El «nou» és la potenciació de la Trinitat i simbolitza els àngels. «Of all the number symbols of the Middle Ages, few were so specifically meaningful as the number 9, which is always, first and foremost, the angelic number» (Hopper, 1938: 138). Es tracta, doncs, d'un dels números cristians importants, el significat simbòlic dels quals, probablement, eren coneguts per tothom, fins i tot, eren acceptats com a part de la realitat. L'home medieval creia que «the symbolic implications of number had come to be regarded as realities, indisputable and final» (Hopper 1938, 111).<sup>49</sup> O per dir-ho de forma crítica: l'ordre numèric garantia la connexió de fenòmens que no tenien res a veure entre si. Per tant, és una especulació, però no per això menys fundada, que l'elecció de nou versos, especialment xocant en un poema d'escacs, transmetia un valor simbòlic cristià a la gent que encara era medieval a la fi del segle XV.

Recordem de nou els dos últims versos de *Scachs d'Amor*: «En lluna sta – lo punt daquest eclipsi, / E qui lnten, – enten l Apocalipsi». La paraula «eclipsi» es refereix pel pronom demostratiu que l'acompanya al sentit literal de l'estrofa, a l'escac i mat de la reina. Mart «pres la *Honor* [...], Offerit la al bon *Voler*, diu l'al·legoria; la «*Bella flor* [...] lo *Fruyt damor* sacrifica». La connexió entre la lluna i l'Apocalipsi ja ens havia portat a la imatge de la Dona de l'Apocalipsi. Les paraules que rimen són les dues gregues i estan relacionades, no només fonèticament sinó també semànticament. Expressen el contrast entre ocultar / vetllar i desvetllar / revelar. Això fa referència a la revelació cristiana, però també al caràcter al·legòric del propi poema, al seu significat ocult. El fet que l'últim vers parli de forma tan destacada de l'enteniment es pot veure fàcilment com una referència a la teoria

---

49 I en un altre lloc: «The penetration of number consciousness into the Middle Ages was inevitable from the sheer circumstance that there was literally no reservoir of knowledge or inspiration on which this period could draw which was not impregnated with number philosophy» (Hopper, 1938: 89).

medieval del significat a partir dels múltiples sentits de l'Escriptura. «Theoretisch trennbar vom Allegorismus, aber praktisch meist mit ihm verbunden [...] ist die Vorstellung, daß die Dichtung nicht nur geheime Weisheit, sondern auch universales Sachwissen enthält und enthalten muß» (Curtius, 1948: 211).<sup>50</sup>

Llavors, què més revela, finalment, el poema més enllà del que s'ha pogut esbrinar fins ara? Després del que s'ha dit, ens separa només un petit pas de la tesi que l'ofuscació («eclipsi») es refereix a allò que l'estrofa diu literalment. «El que acabes de llegir està enfosquit; aquest no és el significat que importa», sembla voler dir aquesta metàfora. Qui s'endinsa en el poema descobrirà la veritat, entendreà l'Apocalipsi, entès no només com el títol o nom propi de l'últim llibre de la Bíblia, sinó, *pars pro toto*, com la Paraula de Déu, que *també* es pronuncia a través d'aquest poema.

Per últim, queda la petita paraula «punt», que brilla tan discretament com enigmàticament en la imatge final del poema. Quin tipus de punt se suposa que hi ha a la lluna? Aquí, un cop més, entra en joc Dante. A la *Comèdia*, abans d'arribar a l'Empireu i unir-se a Déu, es troba amb el «Primum mobile», el cel de vidre, és a dir, la novena esfera celeste. Ja s'ha dit que en el cant 28, Dante veu els nou cors d'àngels en el moment en què Beatriu li fa veure la veritat («il ver si vide», v. 87) i la pluja d'espurnes és tan nombrosa que supera la funció exponencial del tauler d'escacs, en les caselles del qual es col·loca sempre el doble que en l'anterior. Aquesta veritat s'indica en el cant 28 precisament amb la paraula «punto». Al principi del cant, Dante mira Beatriu i la seva mirada es posa en els seus bells ulls («ne' belli occhi», v. 11). Llavors, en separar-ne de nou la mirada, veu un «punt» («un punto vidi», v. 16), és a dir, un raig de llum que el cega tant que ha de girar-se immediatament, però abans pot reconèixer els nou cercles o anells que l'envolten. És aquest fenomen el que Beatriu li explica a continuació. És la veritat de Déu el que ha pogut veure en aquest punt, al centre dels nou anells, la consumació dels nou.<sup>51</sup> L'expressió es reprèn des-

50 «Teòricament separable de l'al·legorisme, però en la pràctica sovint unida a ell [...] és la idea que la poesia conté, i ha de contenir, no només una saviesa secreta, sinó també un coneixement fàctic universal.»

51 Aquesta no és l'única explicació que ofereix Beatriu. El truc dialèctic, si es vol, d'aquest passatge és que tot gira, i és l'anell més intern el que gira més ràpid, el que Dante no entén al principi perquè contradiu la seva experiència física, segons la qual l'anell més extern hauria de girar més ràpid i el més intern més lent. En l'esfera divina, però, és a l'inrevés, perquè l'anell més interior està més a prop seu i es transforma amb més força en ell. I aquesta és l'altra part de la veritat que veu Dante: que aquí les lleis de la natura no tenen cap paper, sinó les lleis espirituals.

prés en el passatge esmentat anteriorment, en què Dante contempla els àngels en la pluja d'espurnes. Canten la seva hosanna «al punto fisso che li tiene» (v. 95). L'expressió apareix de nou immediatament després, quan Beatriu explica que els àngels principals, els serafins i querubins, s'esforcen per «somigliarsi al punto» (v. 101).

En relació amb *Scachs d'Amor*, això significa, crec, que fins i tot en la profana escena cortesana que significa l'escac i mat, i més encara en l'acte de menyspreu a què al·ludeix la caiguda de l'honor, es revela quelcom diví. És difícil decidir si es tracta del engendrament del Fill de Déu, que, per molt immaculada que hagi estat la concepció, es va dur a terme probablement durant nou mesos –nou!, o de la capacitat abstracta de l'ésser humà per a la reproducció. Però fins i tot aquest complex de significats –que en el naixement dels infants es revela l'obra de Déu– es pot esbrinar sense massa contorsions amb l'ajuda de la *Comèdia* de Dante.

Dante arriba a la novena esfera celeste ja en el cant 27 (v. 99), gràcies a la força d'una mirada de Beatriu que li explica llavors el que manté unit el món en el seu nucli: «la ment divina» (v. 110). En canvi, diu, els éssers humans són molt fal·libles. La imatge que Beatriu troba per a això és la de les prunes que es podreixen a causa de les constants pluges: «ma la pioggia continüa converte / in bozzacchioni le sosine vere» (v. 125s.). Es refereix a la disposició divina de l'ésser humà, que no arriba a la maduresa a causa de la maldat de la vida i les seves temptacions. Anteriorment, també parla de la voluntat que floreix en l'ésser humà: «Ben fiorisce ne li uomini il volere» (v. 124). Només en els infants, diu, hi ha fidelitat i innocència: «Fede i innocenza són reperte / solo ne' parvoletti» (v. 127s.). Tanmateix, aquestes virtuts es perden segons Beatriu molt aviat, però –i així acaba aquest cant– això no serà sempre així, ja que Déu canviarà el rumb de les naus de la humanitat. I de la flor sortirà un fruit adequat: «e vero frutto verrà dopo 'l fiore» (v. 148), com diu l'últim vers. En parlar de la fruita, es reprèn la imatge de la pruna. En els últims dies, l'expectativa dels quals és esmentada immediatament abans, s'evita la corrupció de les bones disposicions. El fruit veritable és la imatge del que li espera a la Humanitat quan el Regne de Déu es faci realitat a la terra, mentre que la flor o el capoll simbolitzen la disposició divina que és corrompuda repetidament per la «cupidigia» (v. 121), en el passat i en el present. Les criatures innocents són el motiu a través del qual les disposicions bones i divines de la Humanitat (per haver estat creat per ell) es vinculen a la imatge del fruit amb l'expectativa de la salvació.

No només es tracta aquí, com allà, de l'Apocalipsi, en què s'anuncia la Jerusalem celestial. L'última estrofa de *Scachs d'Amor* reprèn també els motius de la fruita i la flor i evoca així l'esmentat complex de significats de la infància, la innocència i l'expectativa de salvació. Es diu que la voluntat de Mart sacrifica el fruit d'amor. Això no és una coincidència. És com si el poema volgués dir que l'amor ha de dirigir-se a la procreació i no al guany de plaer, perquè es sacrifica el fruit, la bona disposició, la innocència segons Dante. Per a què? Per al plaer de Mart. Per això es descriu el procés com quelcom obscur, és a dir, com un eclipsi. Aquesta foscor es trenca pel punt en què es revela la divinitat, que també, i precisament, es mostra en l'acte de la procreació, en el qual es repeteix cada vegada la creació de l'ésser humà per part de Déu, encara que sigui pel propi plaer i encara que la seva conseqüència, el fruit de l'amor, la innocència, se sacrifiqui. I qui entén això també entén el poema.

## ■ 6 Conclusió

Amb les últimes observacions, he reduït les al·lusions intertextuals identificades en el poema a una afirmació i una actitud. No és improbable que es manifesti en ella. Com també es desprèn de l'antiga al·legoria escaquística francesa *Les Echéz d'Amours*, presentada anteriorment, la qüestió del significat i la finalitat de l'amor físic i del plaer sensual associat a ell era una cosa que preocupava a la gent de l'època. Tot i que el procés en si era natural i, a més, donat i estimat per Déu, convertir-lo en el propòsit de la vida i seguir només el propi desig no era precisament la doctrina imperant: «[...] according to the medieval view passionate love itself was wicked» (Lewis, 1936: 14).

Però no cal fixar el significat del poema en aquesta lectura. Fins i tot una tesi més feble continua sent prou forta: en el tema cortesà del seguici i la caiguda de l'honor, com a tot arreu a l'edat mitjana, l'aspecte religiós de l'assumpte també és evident. La desconcertant peculiaritat estructural dels nou versos ens ha conduït finalment a Dante, la fixació del qual en el número nou va assenyalar el camí de les al·lusions intertextuals, com les que podem interpretar en els motius de l'última estrofa. És el punt que porta la llum a les tenebres, és el punt en el qual es revela l'acció de Déu, fins i tot en una partida d'escacs profana presentada com una al·legoria del cerimonial cortesà. ■

## ■ Bibliografia

- Anònim (1979): “Schachgedicht aus Einsiedeln”, in: Silagi, Gabriel (ed.): *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters*, vol. 5:3, München: Monumenta Germaniae Historica, 652–655.
- Anònim (2013): *Les Echéz d’Amour. A Critical Edition of the Poem and its Latin Glosses*, Heyworth, Gregory / O’Sullivan, Daniel E. (eds.), Leiden / Boston: Brill.
- Archer, Robert (2000): “Las coplas ‘de las calidades de las donas’ de Pere Torroella y la tradición lírica catalana”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 47, 405–423.
- (2001): “‘Tus falsas opiniones e mis verdaderas tazortes’: Pere Torroella and the Woman-Haters”, *Bulletin of Hispanic Studies* 78, 551–566.
- (2005): *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*, Woodbridge: Tamesis.
- Bargalló Valls, Josep (1991): *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona: Editorial Empúries.
- Blakeslee, Merritt R. (1985): “Lo dous jocx sotils: La partie d’échecs amoureuse dans la poésie des troubadours”, *Cahiers de civilisation médiévale* 28, 213–222.
- Brinkmann, Hennig (1980): *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen: Niemeyer.
- Calvo, Ricardo (1992): “Valencia – Geburtsstätte des modernen Schachs”, *Schach-Journal* 3, 34–46.
- (1998): “Valencia Spain: The Cradle of European Chess”, <<http://history.chess.free.fr/papers/Calvo%201998.pdf>> [15.10.2020].
- Curtius, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke.
- Conty, Evrart de (1993): *Le Livre des Eschez amoureux moralisés. Édition critique*, Guichard-Tesson, Françoise / Roy, Bruno (eds.), Montréal: Ceres.
- Dante Alighieri: *Comvivo*, The Princeton Dante Project. <<https://dante.princeton.edu/>>.
- : *Divina Commedia*, The Princeton Dante Project. <<https://dante.princeton.edu/>>.
- : *Rime*. The Princeton Dante Project, <<https://dante.princeton.edu/>>.

- : *Vita nuova*, The Princeton Dante Project. <<https://dante.princeton.edu/>>.
- de Riquer, Martí (1964): *Història de la literatura catalana*. Part antiga. Tercer volum, Barcelona: Ariel.
- Di Girolamo, Costanzo / Siviero, Donatella (1999): “Da Orange a Beniarjó (passando per Firenze). Un’interpretazione degli estramps catalani”, *Revue d’études catalanes* 2, 81–95, <<http://www.rialc.unina.it/bollettino/base/empuries-testo.htm>> [11.02.2021].
- Dutton Corpus*. An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts, <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>>.
- Ehn, Michael (1995): “Die ‚Große Reform’”, in: Strouhal, Ernst (ed.): *Vom Wesir zur Dame. Kulturelle Regeln, ihr Zwang und ihre Brüchigkeit. Über kulturelle Transformationen am Beispiel des Schachspiels*, Wien: IFK, 51–66.
- Fenollar, Bernat (2000 [1474]): *Les obres o trobes davall scrites les quals tracten de la sacratíssima Verge Maria*. Les trobes en lahors de la Verge Maria / publicadas en Valencia en 1474 y reimpresas por primera vez con una introducción y noticias biográficas de sus autores escritas por Francisco Martí Grajales (en format HTML), Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2000 [publicació original: València, Librería de Pascual Aguilar, 1894], <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/les-trobes-en-lahors-de-la-verge-maria--0/html/ff2cab04-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#I\\_45\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/les-trobes-en-lahors-de-la-verge-maria--0/html/ff2cab04-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_45_)> [27. 01.2021].
- / de Castellví, Francí / Vinyoles, Narcís (1914 [c. 1475]): “Escachs d’Amor, poema inèdit del XVè segle”, in: Miquel i Planas, Ramon (ed.): *Bibliofilia, Recull d’estudis, observacions, comentaris y noticies sobre llibres en general y sobre qüestions de llengua y literatura catalanes en particular*, vol. 1:7 (Marzo 1914), Barcelona 1911–1914, col. 413–440.
- Ferrando Francés, Antoni (1978): “Introducció”, in: id.: *Narcís Vinyoles i la seua obra*, València: Fermar, 7–78.
- Francomano, Emily C. (ed.) (2013): *Three Spanish Querelle Texts: Grisel and Mirabella, The Slander against Women, and The Defense of Ladies against Slanderers by Pere Torrellas and Juan de Flores*, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies.
- (2017): “The early modern foundations of the *Querella de las Mujeres*”, in: Baranda, Nieves / Cruz, Anne J. (eds.): *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*, London: Routledge, 41–60,

- <<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315612904.ch3>> (26.11.2020).
- Galpin, Stanley L. (1920): “*Les Eschez Amoureux*: A complete synopsis, with unpublished extracts”, *Romanic Review* 11:4, 283–307.
- Gamer, Helena M. (1954): “The earliest evidence of chess in Western literature: The Einsiedeln Verses”, *Speculum* 29:4, 734–750.
- Heyworth, Gregory et al. (2013): “Introduction”, in: Heyworth, Gregory / O’Sullivan, Daniel E. (eds.): *Les Echéz d’Amour. A Critical Edition of the Poem and its Latin Glosses*, Leiden / Boston: Brill, 3–124.
- Hopper, Vincent Foster (1938): *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, New York: Columbia UP.
- Juel, Kristin (2012): “Defeating the Devil at chess: A struggle between Virtue and Vice in *Le Jeu des esches de la dame moralisé*”, in O’Sullivan (ed.), 87–108.
- Lauchert, Friedrich (1889): *Geschichte des Physiologus*, Strassburg: Trübner.
- Lewis, C. S. (1936): *Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford: Clarendon.
- Lorris, Guillaume de / Meun, Jean de (1976): *Der Rosenroman / Roman de la Rose*, vol. 1–3, München: Fink.
- Lucena, Luis de (c. 1496): *Repetición de amores y Arte de ajedrez*, Salamanca: Real Academia de la Historia / Signatura: Inc. San Román 35, <<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=406380>> [10.02.2021].
- Martí Grajales, Francisco (1927): *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Matulka, Barbara (1931): *An Anti-Feminist Treatise of Fifteenth Century Spain: Lucena’s Repetición de Amores*, New York: Institute of French Studies.
- Minnis, Alastair (2015): “Reconciling *Amour* and *Yconomique*: Evart de Conty’s ambition as vernacular commentator”, in: Ducos, Joëlle / Goyens, Michèle (eds.): *Traduire au XIVe siècle. Evart de Conty et la vie intellectuelle à la cour de Charles V*, Paris: Champion, 199–221.
- Murray, Harold J. R. (1913): *A History of Chess*, Oxford: Clarendon.
- Musser Golladay, Sonja (2007): *Los Libros de Acedrex Dados e Tablas: Historical, Artistic and Metaphysical Dimensions of Alfonso X’s Book of Games*, Tuc-



- son: University of Arizona (PhD diss.), <<https://repository.arizona.edu/handle/10150/194159>> [16.10.2020].
- Neustadt, Heinrich von (1875): *Apollonius. Von Gotes Zuokunft*, Strobl, Joseph (ed.), Wien: Braumüller.
- Ornstein, Jacob (1954): “Introduction”, in: Lucena, Luis de: *Repeticion de Amores*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1–32.
- O’Sullivan, Daniel E. (2012): “Changing the rules in and of Medieval chess allegories”, in O’Sullivan (ed.), 199–220.
- (ed.) (2012): *Chess in the Middle Ages and Early Modern Age. A Fundamental Thought Paradigm of the Premodern World*, Berlin / Boston: de Gruyter.
- Ott, Karl August (1976): “Einleitung”, in Lorris / Meun, vol. 1, 7–76.
- Petrarca, Francesco (1976): *Petrarch’s Lyric Poems. The Rime sparse and Other Lyrics*, Durling, Robert M. (ed.), Cambridge/Mass.: Harvard UP, 1976.
- Petrus Alfonsi (1911): *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi*, Hilka, Alfons / Söderhjelm, Werner (ed.), Heidelberg: Winter.
- Petzold, Joachim (1987): *Das königliche Spiel. Die Kulturgeschichte des Schach*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Radatz, Hans-Ingo (1993): “Einleitung”, in: March, Ausiàs: *Gedichte (altkatalanisch und deutsch)*, Frankfurt a. M.: Domus Ed. Europaea, 7–40.
- Rialc. Repertorio informatizzato dell’ antica letteratura catalana, <<http://www.rialc.unina.it/>>.
- Rialto. Repertorio informatizzato dell’ antica letteratura trobadorica e occitana, <[http://www.rialto.unina.it](http://www.rialto.unina.it/)>.
- Schmidt, Gerard F. (1961): “Einleitung”, in: id. (ed.): *Das Schachzabelbuch des Jacobus de Cessolis*, Berlin: Schmidt, 7–24.
- Sieper, Ernst (1898): *Les Échecs Amoureux. Eine altfranzösische Nachahmung des Rosenromans und ihre englische Übertragung*, Weimar: Felber.
- Spitz, Hans-Jörg (2003): “Sensus literalis/spiritualis”, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. 3, Berlin / New York: de Gruyter, 421–425.
- Strohmeyer, Fritz (1895): “Das Schachspiel im Altfranzösischen. Beiträge zur Kenntnis der Bedeutung und Art des Schachspiels in der altfranzösischen Zeit”, in: *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler [...] dargebracht*, Halle / Saale: Niemeyer, 381–403.

- Taylor, Mark N. (2012): “How did the Queen go mad?”, in O’Sullivan (ed.), 169–183.
- Taylor, Steven M. (1990): “God’s Queen: Chess imagery in the poetry of Gautier de Coinci”, *Fifteenth Century Studies* 17, 403–419.
- van der Linde, Antonius (1874): *Geschichte und Litteratur des Schachspiels*, Berlin: Springer.
- von Heydebrand und der Lasa, Tassilo (1897): *Zur Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Leipzig: von Veit.
- Wehle, Winfried (2011): “Formen der Dichtung und Formate des Wissens. Zur Struktureinheit von Petrarcas *Canzoniere*”, in: Bergdolt, Klaus / Pfister, Manfred (eds.): *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz, 249–286.
- Westerveld, Govert (2015): *The Poem Scachs d’amor (1475). First Text of Modern Chess*, Murcia: Primera, <[https://www.researchgate.net/publication/309789759\\_The\\_Poem\\_Scachs\\_d’amor\\_1475\\_First\\_Text\\_of\\_Modern\\_Chess/link/5ea6b5f945851553fab2e286/download](https://www.researchgate.net/publication/309789759_The_Poem_Scachs_d’amor_1475_First_Text_of_Modern_Chess/link/5ea6b5f945851553fab2e286/download)> [16.11.2020].
- Matthias Aumüller, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstraße 8, D-24118 Kiel, <aumuller@uni-wuppertal.de>.