

**El Castell d'Amor al *Tirant lo Blanch* (capítols LIII-LV):
espectacle, iconografia i literatura**

The Castle of Love in *Tirant lo Blanch* (chapters LIII-LV):
pageantry, iconography and literature

Joan Mahiques Climent
(Universitat Jaume I - GREMI)

RESUM

Una celebració festiva del Castell d'Amor, esdevinguda el 1215 a Treviso, consistí a dramatitzar una batalla d'homes que assetjaven un castell defensat per dones, que llançaven als contrincants flors o altres objectes inofensius. Altres testimonis medievals posteriors atorguen a aquest patró un embolcall cortesà —el déu Amor és senyor de la fortalesa— i també una lectura al·legòrica del matrimoni com a punt de trobada per als promesos. El *Tirant lo Blanch* desenvolupa aquests matisos als capítols LIII-LV. Més concretament, en un dels nombrosos espectacles programats per celebrar unes noces reials, diversos grups de gent armada intenten, un grup rere d'altre i sense aconseguir-ho ningú, entrar per força en un castell de fusta governat pel déu Amor. Després, la reina, acabada de casar, s'atansa al castell i adreça al déu pagà unes paraules que el convencen perquè obriga la porta a ella i a tothom. Amb aquesta tradició al·legòrica també s'hauria de relacionar un altre setge amorós representat al capítol CCCCXXXIV, que oposa els fets d'armes de Tirant a les paraules suplicants de Carmesina. A més, tots aquests episodis adapten referents sacres a la casuística de l'amor cortès. Aquest article té l'objectiu de contextualitzar i interpretar el passatge tirantià del Castell d'Amor a la llum de la literatura, la iconografia i la pompa cívica a l'edat mitjana.

PARAULES CLAU

Castell d'Amor, *Tirant lo Blanch*, literatura i teatralitat, iconografia, amor cortès, noces reials.

ABSTRACT

A pageant of the Castle of Love that took place in 1215 in Treviso consisted of dramatizing a battle of men besieging a castle of ladies who defended it throwing flowers or other harmless objects at their opponents. Other later medieval witnesses arrange this plot with a courtly envelope—the god of Love is lord of the fortress—and with an allegorical lecture of marriage as a gathering place for bride and groom. *Tirant lo Blanch* develops these last nuances in chapters LIII-LV. More specifically, in one of the many spectacles scheduled to celebrate a royal wedding, groups of armed people try, one after the other and all of them in vain, to enter by force into a wooden castle ruled by the god of Love. Finally, the newlywed queen comes up to the castle and addresses some words to the pagan god to convince him to open the door for her and everyone. This allegorical tradition should also be related to another siege of love represent-

ed in chapter CCCCXXXIV, which opposes Tirant's warlike facts to Carmesina's pleading words. Moreover, all these episodes adapt sacred referents to the casuistry of courtly love. This article aims to contextualize and interpret *Tirant lo Blanch's* passage of the Castle of Love in the light of medieval pageantry, iconography and literature.

KEYWORDS

Castle of Love, *Tirant lo Blanch*, literature and theatricality, iconography, courtly love, royal wedding.

Rebut: 19/09/2021

Acceptat: 15/11/2021

Un any i un dia celebrant unes noces reials, del capítol XLI al LV¹

La representació del Castell d'Amor, desenvolupada als capítols LIII-LV del *Tirant lo Blanch*, forma part de la narració que el protagonista, és a dir Tirant, adreça a l'ermità Guillem de Varoic. De fet, en els capítols XLI-LV Tirant se centra a descriure les grans magnificències celebrades en motiu de les bodes dels reis d'Anglaterra, mentre que als capítols LVIII-XCVI, després de dos capítols de transició, Diafebus es focalitza en els actes cavallerescos de Tirant, el gran vencedor de les justes angleses, i clou el seu relat amb la institució de l'Orde de la Garrotera.

El que explica el protagonista se centra, per tant, en la pompa celebrada a Londres, que dura nogensmenys que un any i un dia: des de la festa de sant Joan fins a la mateixa data de l'any següent. El primer dia de les festes cau en dijous. Just abans de les noces, des de Londres, es fa una processó ordenada per estaments socials, en presència del rei d'Anglaterra i sota la vigilància d'un exèrcit de quinze mil homes dirigit pel duc de Lancaster («Lencastre» a la novel·la).² A tres milles de la ciutat, a Greenwich («Granug»), la infanta de França desfila com a núvia sobre un carro de dotze rodes en el qual s'erigeix un castell de fusta tirat per trenta-sis cavalls. Va acompanyada de cent trenta donzelles, totes esposades. La desfilada del rei i la de la infanta promesa es troben en un prat, on es para un altar per a celebrar el casament. Acabada la cerimònia religiosa, el duc de Lancaster atorga l'orde de cavalleria al rei. Aleshores tots els assistents recorren una milla vers la ciutat, fins que arriben a una praderia amb tendes parades per a tothom. Allà festegen les noces amb música, dansa i una col·lació de gíngebre verd amb malvasia. Després continuen el camí, cada vegada més a prop de Londres, fins que arriben a la riba del riu —el Tàmesi, tot i que el nom no és esmentat—. Els convidats tenen al seu abast taules parades i diferents estances amb llits. Convé retenir aquests darrers detalls, que tot seguit podeu llegir, ja que més endavant els analitzarem en relació amb el passatge del Castell d'Amor:

Partim de aquí e venguem prop de la ciutat, vora una gran ribera que y ha molt ben arborada de diversos arbres, e devall los arbres trobam moltes taules parades. E cascun stat tenia son aleujament per a menjar, ab moltes cases de fust que y havien fetes e moltes tendes parades ab singulars lits, per ço que negun stat no agués ocasió de entrar dins la ciutat, e si

1. Aquest estudi ha estat realitzat en el marc d'una estada de recerca al Centre for Catalan Studies (Queen Mary University of London), sota la tutela del Dr. John London, a qui agraïm les facilitats que ens ha donat i els comentaris que ens ha fet. El projecte desenvolupat duu el títol «El *Tirant lo Blanc* (capítols LIII-LV) i la representació del Castell d'Amor a l'edat mitjana» i ha estat finançat a través del programa BEST de la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital de la Generalitat Valenciana (BEST/2021/043).

2. Sobre l'ordre dels estaments socials i molts altres aspectes vinculats a aquesta processó, entre d'altres la còmica discòrdia moguda entre els teixidors i els ferrers, remetem a Beltran (2020).

plovia ja tenien allí cases de fusta e tendes hon se podien recullir. E cascun estat, vos dich senyor, que eren ben servits de molt eletes viandes, axí en los dies de carn com de peix. E açò durà tot l'any e un dia ab bon compliment de magnanimitat. (Hauf 2008: 207-209; cap. XLIII)

L'endemà del casament, divendres, se celebra la missa i es fa una passejada en barques, més de dues-centes, totes ordenades per estaments socials. Després de dinar, tothom va a caçar amb el rei. El dissabte es fa un consell amb tots els estaments, en presència dels quals es fa pública la programació dels dies següents. Aquell diumenge es van fer «dançes o momos, o entramesos o coses semblants que fossen d'alegria» (Hauf 2008: 211). Tot seguit, als capítols XLVI-LII, s'estipulen les diferents modalitats de tornejos cavallerescos i també el dia de la setmana assignat per a cada modalitat i per a rebre l'orde de cavalleria, així com els mantenidors que s'ocuparan d'arbitrar. Al capítol LII, es reuneixen els mantenidors amb el rei, i també se'ns expliquen altres detalls sobre les justes cavalleresques.

A continuació, al capítol LIII, s'introdueix el relat del Castell d'Amor. L'inici del capítol fa pensar que la representació d'aquest entremès s'esdevé tot just a la vora del riu Tàmesi, probablement en el mateix prat on es localitzen les tendes per als diferents estaments ja esmentades al capítol XLIII. Sobre l'escenari hi ha un castell emmurallat que guarden cinc-cents homes, quan hi arriba el duc de Lancaster, acompanyat del seu exèrcit, i exigeix que li obriuen les portes. Davant de la negativa dels rivals, el duc i els seus comencen l'atac contra el castell, sense obtenir cap resultat. Aquesta escena es completa amb la desfilada dels altres estaments, que demanen igualment l'accés al castell i obtenen consegüentment la mateixa resposta negativa. De fet, la porta roman tançada fins i tot per al rei. Finalment, arriba la reina, seguida de les seues acompanyants, i es disposa a demanar directament pel senyor del castell. El passatge en qüestió, que centrarà la major part d'aquest article, és el següent:

Com tot lo desús fon fet, partim de allí e anam prop de la ciutat en una gran praderia molt arborada que y ha, per hon passa un gran riu [...] Enmig de la praderia trobam una gran roca feta de fusta per subtil artifici tota closa, e sobre la roca se demostrà un gran e alt castell ab forniment de molt bella muralla, hon havia v cents hòmens d'armes qui'l guardaven, tots armats en blanch. Apleguà primer lo duch ab tota la gent d'armes e manà que obrissen les portes de la roca, e los qui staven dins digueren que per negú ells no obririen, per ço com llur senyor no u volia, sinó que tornassen atrás. Sus! —dix lo duch—, tothom faça lo que yo farà. Devallà del cavall e mès-se lo primer de tots, e los seus feren lo que ell havia fet: ab les spases en les mans e ab les lançes, combateren molt fort la dita roca. Los qui staven alt en la muralla lançaven de grans canteres e bombardes, colobrines e spingardes, barres que semblaven de ferro e pedres. E tot açò era de cuyro negre, e les pedres de cuyro blanch, hon n'i havia de grans e de poques, e totes eren plenes dins de arena, emperò, senyor, si dava a negun home d'armes, pleguat lo metia per terra. E certament fon un combat molt gentil, e los qui no u sabíem, pensam, en lo primer combat, que anava de veres, e molts descavalcam e, ab les spases en les mans, cuytam allà; emperò prestant coneguem que era burla. Aprés aplegaren tots los stats, de hu en hu, e preguaren-los se volguessen dar; ne tanpoch los volgueren obrir la porta, ni menys per lo rey. La reyna, que véu que a negú no volien obrir, acostà-s'i ab lo seu stat a la porta e demanà qui era lo senyor del castell, e digueren-li que lo déu d'Amor, lo qual tragué lo cap en una finestra. La reyna, que'l véu, féu-li gran reverència de genoll. (Hauf 2008: 225; cap. LIII)

Al capítol següent, la reina suplica al déu Amor que li permeta entrar-hi. Ho fa amb una oratòria grandiloqüent, que aprofita un seguit d'elements al·legòrics i simbòlics manllevats de la literatura cortesana. D'aquest episodi sobretot caldria destacar que en l'oposició que hi ha entre aquells qui són elegits i aquells qui són rebutjats pel déu Amor s'utilitzen hipèrboles sagrades que equiparen implícitament la condició d'aquests amants amb la dels benaurats i els damnats. Més endavant insistirem sobre aquest punt. Les paraules de la reina tenen el seu efecte, perquè, només acaba la seua suplicació, de sobte, amb un gran tro, s'obri la porta de la roca, on entren el rei i la reina i tots els seus acompanyants, inclòs també el narrador, és a dir, Tirant. Es troben en un gran pati envoltat de tapissos que representen diverses històries. Ben alt, en un cel fet de drap de brocat blau, es veuen àngels que fan sonar els instruments, tot cantant una singular música que deixa tothom embadalit. Poc després, des d'una finestra, Amor apareix «molt resplendent e ab cara afable» i respon a les paraules de la reina. D'aquesta manera es dibuixa una escenografia celestial, reforçada per la tria lèxica que ja hem destacat en el discurs de la reina.

Al capítol LV, el déu accepta les demandes de la reina, a qui atorga el rang de «dispensera de les gràcies que hixen de aquest delitós paradís, donant-vos potestat absoluta de poder premiar e punir tots aquells y aquelles que en la mar de amor navegaran» (Hauf 2008: 230). Quan el déu acaba el seu parlament, de sobte desapareixen ell i els àngels. Sobre l'escenari es produeix una mena de terratrèmol que fa que tots els assistents pugen fins a l'estança de la reina —suposem que es tractava d'una estructura accessible i contigua a la roca—. Aquest instant és aprofitat per realitzar un canvi escenogràfic sobre l'escenari, que ara representa quatre parts que comuniquen amb un pati situat just al centre. En aquest precís punt, la interpretació dels fets presenta algunes dificultats, sobretot a allò que es refereix al canvi d'escenografia de la roca:

E dites aquestes paraules, lo déu de Amor desaparegué, que jamés pus no fon vist, ni los àngells, e tots los draps se començaren a moure quasi com a terratrèmol. E tots pujam alt a l'apartament de la reyna e, com nos fem a les finestres del pati, no vem drap negú sinó la bella praderia.

E diré a la senyoria vostra cosa de gran admiració de aquesta roca, que de continent que los draps foren fora, la vem en quatre parts partida. (Hauf 2008: 230; cap. LV)

Una possible interpretació d'aquesta passatge és que l'escenografia de les quatre estances amb un pati central ja estava muntada o quasi muntada des del principi de l'entremès, però hi havia a l'escenari uns draps que tapaven aquest espai. Això concordaria amb les paraules del personatge narrador. Les quatre parts són esmentades de diferents maneres, com per exemple «aleujament», «estància» o «apartament».³ En tot cas, la nostra anàlisi se centrarà sobretot en la representació del Castell d'Amor.

El Castell d'Amor com a estructura efímera per a les celebracions urbanes

Amb denominacions com carro, carrossa, roca, muntanya, castell o d'altres de semblants, es construïen estructures efímeres, generalment mòbils, que eren utilitzades com a escenari i deco-

3. Cada un dels quatre receptacles tenen una font que fa rajar líquids preciosos des d'alguna cavitat d'una estàtua amb forma humana o animal. Per a l'anàlisi d'aquestes fonts i dels seus valors simbòlics, remetem a Redondo (2019) i Mahiques (2022). Des del punt de vista tècnic, Massip (2000: 96-98) també compara aquestes fonts amb altres casos similars. Cal remarcar que aquests compartiments són esmentats sota la denominació d'«aleujament», tot just com eren descrites les estances, també vora el riu, del capítol XLIII: «cascun stat tenia son aleujament» (vegeu el passatge citat *supra*).

rat per a espectacles de festes cortesanes i urbanes.⁴ Amb el nom de castell es podia fer referència a aquest escenari, però, evidentment, també s'estava representant una de les construccions típiques de l'arquitectura i dels espectacles de l'època. Amb el castell també es relacionaven altres elements afins, com era la recreació de batalles, setges, justes, i també els valors simbòlics d'aquestes accions tan pròpies de la cultura medieval. Així, per exemple, un castell podia ser l'escenari d'un setge en el qual es podien distingir clarament els qui defensaven la fortalesa i els qui l'atacaven; i a partir d'ací podríem trobar recreacions de batalles reals, de batalles ideals o arquetípiques, de paròdies o batalles burlesques, i també de batalles i setges al·legòrics.⁵

L'episodi que ara ens ocupa —els capítols LIII-LV del *Tirant lo Blanch*— està lligat a la representació escenogràfica del Castell d'Amor en clau al·legòrica, que ja es documenta el 1215 a Treviso.⁶ Rolandino de Pàdua (1200-1276) descriu aquest darrer cas a la seua *Chronica in factis e circa facta Marchie Trivixiane*, enllestida el 1262. El fragment en qüestió comença de la següent manera:

Post hec, sequenti tempore, anno scilicet domini MCCXIII, Albizus Florensis erat potestas in Padua, qui fuit vir providus et discretus, curialis tractabilis et benignus, cum foret in regimine sapiens, dominabilis et astutus; iocos tamen et solacia diligebat. Tempore cuius potestatis, ordinata est quedam curia solacii et leticie in civitate Tarvisii, ad quam invitati sunt quam plures et milites et pedites Paduani. Iverunt illuc eciam, convocate ad illam curiam decorandam, dompne circa XII de nobilioribus et pulcioribus magisque ludis idoneis, que tunc in Padua sunt reperte. Fuit autem huiuscemodi curia sive ludus: factum est enim ludicrum quoddam castrum, in quo posite sunt dompne cum virginibus sive domicellabus et servitricibus earundem, que sine alicuius viri auxilio castrum prudentissime defenderunt. Fuit eciam castrum talibus municionibus undique premunitum: scilicet variis et griseis et cendatis, purpuris, samitis et ricellis, scarletis et baldachinis et armerinis. Quid de coronis aureis, cum grisolitis et iacintis, topaciis et smaragdis, piropis et margaritis omnisque generis ornamentis, quibus dompnarum capita tuta forent ab impetu pugnatorum? Ipsum quoque castrum debuit expugnari et expugnatum fuit huiuscemodi telis et instrumentis: pomis, datalis et muscatis, tortellis, piris et coctanis, rosis, liliis et violis, similiter ampullis balsami, amphii et aque rosee, ambra, camphora, cardamo, cinamo, gariofolis, melegetis cuntis immo florum vel specierum generibus, quecumque redolent vel splendescunt. (Thaller 2016: 389-390, n. 35)⁷

4. L'escena urbana medieval és descrita de la següent manera per Massip (2009: 192): «La ciudad entera se transforma en escenario y a lo largo de sus calles, cruceros y plazas acoge espectáculos y ceremonias que se desarrollan ora en escenarios fijos, dispuestos en diversos puntos cruciales de la ciudad, [...] ora en carruajes móviles, sobre ruedas, provistos de elementos simbólicos y decorados corpóreos que identifican la acción que se desarrollará sobre ellos o en su entorno, y que circulan en el cortejo procesional ante la audiencia».

5. La bibliografia adduïda al llarg d'aquest treball es refereix sobretot a setges al·legòrics en clau amorosa, però inclou també nombroses referències a altres casos que s'hi podrien comparar, ja siguin setges al·legòrics en clau religiosa o setges cavallerescos. Sobre el tema del setge, a banda de la bibliografia utilitzada en les pàgines successives d'aquest article, vegeu Piccoli (2007).

6. Tradicionalment, s'ha considerat que el Castell d'Amor de Treviso es va produir el dia de Pentecosta de 1214, la qual cosa planteja alguns problemes cronològics, ja que la historiografia antiga, des de Rolandino de Pàdua, ha assenyalat aquest espectacle com a l'origen d'una guerra que començà en la tardor del 1215: la separació de més d'un any entre les dues efemèrides sembla problemàtica i impròpia d'aquesta concatenació entre causa i efecte. Thaller (2016: 388-411) revisa i analitza la cronologia de tots els fets implicats —la festa, la guerra, els relleus de càrrecs públics— i conclou que, ben segurament, l'espectacle trevisà s'esdevingué el 8 de juny de 1215, tal com apunta de fet la *Cronaca foscariniana*, copiada en un manuscrit de la primera meitat del segle XVI.

7. Hem citat la major part del passatge, ometent, però, el final. Tot seguit afegim una traducció nostra del text citat: «Després d'això, en l'any del Senyor de 1214, Albizio Florense era podestà a Pàdua, el qual fou un home prudent i discret, cortès, gentil i benigne, ja que era savi, audaç i mesurat en el regiment; encara més, estimava el joc i el solaç. En el temps que ell fou podestà, fou ordenada una mena de cort de solaç i alegria a la ciutat de Treviso, a la qual foren convidats molts cavallers i soldats d'infanteria de Pàdua. Convocades

D'aquest passatge cal retenir sobretot que hi ha un castell defensat per donzelles i assetjat per homes joves. La batalla no es produeix amb armes convencionals, ja que consisteix bàsicament a tirar productes que són plaents de veure o d'olorar, pel perfum que desprenen o per la seua bellesa o valor. Tal com explica el text suara citat, les sagetes i projectils d'aquesta batalla eren, per exemple, pomes, magranes, roses, violes i lliris. La tradició iconogràfica posterior tendirà a establir una casuística més reduïda d'objectes susceptibles de ser utilitzats com a armes d'atac o de defensa: les donzelles quasi sempre llançaran flors des del castell, mentre que els homes atacaran amb espases i altres armes comunes a l'època, tot i que en alguns casos també llancen objectes inofensius.⁸ En tot cas, Thaller (2016: 409-412) atorga una gran importància i credibilitat al relat que la *Cronaca foscariniana* incorpora sobre la festa de Treviso; i en aquest aspecte, considera històriques les següents dades de l'esmentada font: el festeig es produí el 8 de juny de 1215 per celebrar l'acord de pau entre diversos clans familiars segellada a Spineda l'1 de març de 1215. Per tant, l'espectacle era sobretot un acte de concòrdia. El desenllaç, però, acabà en discòrdia.

En efecte, la part d'aquest relat que no hem transcrit continua amb un accident que amb tota seguretat no formava part de la programació d'aquesta festa, i que Rolandino de Pàdua introdueix a través d'una sentència ben transparent: de bons inicis poden seguir grans mals («de bonis principiis multa mala»). Resulta que un grup de joves venecians i un altre grup de joves paduans van començar a disputar-se l'entrada a la porta del castell. Finalment, l'estendard venecià de Sant Marc entrà triomfant a dins de la fortalesa, però un dels joves triomfadors començà a fer ganyotes de burla contra els paduans, davant d'ells mateixos, que com a resposta arremeteren contra l'estendard venecià i n'arrencaren un bocí. Molt enutjats, els venecians respongueren amb una batussa campal, no pas dramatitzada sinó real. Aleshores un paduà discret anomenat Paolo da Sermedaula, acompanyat d'altres, va ordenar la dissolució de la festa. Així és com es va passar d'un *ludus* a una baralla, i d'una baralla a una guerra, perquè aquells fets agreujaren les tensions entre Venècia i Pàdua fins al punt de desembocar en un conflicte bèl·lic històricament documentat. Així doncs, el que havia de ser un acte per segellar la concòrdia entre les famílies i pobles veïns va derivar en una guerra entre dues ciutats; millor dit, entre tres ciutats, ja que Treviso es posicionà a favor de Pàdua.⁹

per embellir aquella cúria, també anaren fins allà dotze dones de les més nobles i millors i més aptes per a aquest joc que en aquell moment es trobaven a Pàdua. La cúria o espectacle s'esdevingué de la següent manera. Fou construït un castell d'ús lúdic en el qual es van posar les dones amb les donzelles o damiselles i llurs servidores, les quals, sense l'ajuda de cap home, es van preparar per defensar el castell amb una extraordinària habilitat. A més, el castell fou equipat arreu amb tota mena de defenses, és a dir, amb pells d'esquirol i marts gibelins, sendals, púrpures, samits i *ricelli*, escarlates, baldaquins i erminis. Què dir de les corones d'or amb crisòlits i jacints, topazis i maragdes, pirops i gemmes i tota mena d'ornaments amb què les dones es protegien el cap dels cops dels qui les assetjaven? El castell, doncs, devia ser expugnat i així fou, amb sagetes i projectils d'aquesta mena: pomes, dàtils, nous moscades, tortells, peres i codonys, roses, lliris i violes i ampolletes de bàlsam o ambre gris o aigua de roses, ambre, càmfora, cardamom, canella, clavell d'espècia, magranes, i tota mena de flors o espècies que exhalaven flaire o brillantor». Peron (1986: 192) i Loomis (1919: 255-256) tradueixen una part d'aquest fragment, l'un a l'italià i l'altre a l'anglès, mentre que Thaller (2016: 390-391) tradueix el passatge íntegrament a l'alemany.

8. Sobre valors simbòlics de les flors i altres armes utilitzades en aquesta mena de setges al·legòrics, vegeu González Pérez (2015: 149-156; 2016: 10-11), que apunta com un fet significatiu que quasi la totalitat de les representacions iconogràfiques analitzades inclouen les flors, que normalment són llançades per les dames, des del castell, com si foren projectils.

9. Sobre aquest desafortunat desenllaç i les qüestions històriques que vinculen *ludus* a la guerra, remetem a Thaller (2016) i a la bibliografia adduïda per aquesta investigadora. Molts dels treballs que hem consultat refereixen sumàriament aquest final de festa, per exemple Loomis (1919: 255-256). Aquest episodi dels annals del Vèneto es resol d'una manera rocambolesca que jutgem digna d'alguns episodis tragicòmics del *Tirant lo Blanch*, com per exemple la discòrdia entre teixidors i ferrers esmentada *supra* en la nota 2. Si Martorell hagués conegut la contalla de Treviso, qui sap si l'hauria represa com a embrió narratiu d'algun episodi tirantià!

El cas de Treviso és el primer espectacle urbà en què es documenta l'al·legoria del setge d'amor. Durant tota l'època medieval se'n coneixen de ben pocs. Els estudis centrats en aquesta al·legoria amorosa solen reportar, a banda del *ludus trevisà*, les festes celebrades pels reis d'Anglaterra durant el segle XVI; sobretot posen èmfasi en els espectacles realitzats el 19 de novembre de 1501 en motiu del casament del príncep Artur d'Anglaterra amb la infanta Caterina d'Aragó.¹⁰ Concretament, de vesprada es va dur a terme el següent espectacle dissenyat pel compositor, dramaturg i actor William Cornish. Primer va entrar al Westminster Hall un carro que contenia un castell amb vuit dones visibles a les finestres, així com quatre cantors disfressats de serventes ubicats a les quatre torres de la construcció. El segon carro representava un vaixell, tripulat per mariners i també per una dona que, tot i que no ho era, feia el paper dramàtic de Caterina d'Aragó. Surten del vaixell dos ambaixadors anomenats Esperança i Desig cap a la porta del castell i, davant de les vuit donzelles, s'identifiquen com a missatgers dels Cavallers del Mont d'Amor, els quals requereixen els favors d'aquelles vuit donzelles. Aquestes, però, refusen l'ofertament, de manera que els ambaixadors no tenen més remei que anunciar un ultimàtum: l'assalt del castell serà imminent, quan arribe la tercera i última carrossa, que representa el Mont d'Amor amb vuit cavallers. Aquests sí que aconseguen rendir la fortalesa i conviden les dames a dansar. La meitat dels dansaires de cada gènere va vestida a l'anglesa i l'altra meitat a l'espanyola.

Al llarg del segle XVI es reiteren diverses recreacions del Castell d'Amor a l'entorn de la monarquia anglesa. Altrament, Muret (1907: 8-11) esmenta un edicte emès el 1543 pel govern de Berna que probablement prohibia posar en escena el Castell d'Amor. Aquesta seria la data més antiga en què, potser, es documenta el Castell d'Amor a Suïssa, país on aquesta tradició ha tingut un gran arrelament al llarg dels segles.

No tenim constància de cap estudi sobre el Castell d'Amor que relacione el *Tirant lo Blanch* amb aquesta mena d'espectacles cortesans i urbans, tot i que aquest vincle és evident i es pot constatar a partir d'una simple comparació del text català amb algun altre exemple concret, com és la dramatització de 1501 que acabem de ressenyar breument. Malgrat que el seu objectiu principal és l'anàlisi del Castell d'Amor des d'un punt de vista iconogràfic, Pérez González (2015: 132-135) aporta dades interessants sobre espectacles com el de Treviso o el de Westminster. A més, hi afegeix un cas hispànic que, tot i ser menys evident, no manca d'interès, perquè coincideix parcialment amb alguns dels tòpics més recurrents d'aquesta representació al·legòrica.

Es tracta del cas esdevingut el 1428 a Valladolid en el context d'unes festes per l'arribada de la infanta Elionor (filla de Ferran d'Antequera), que hi anava per trobar-se amb el seu promès, el príncep don Duarte de Portugal.¹¹ La *Crónica de Juan II* d'Alvar García de Santamaría explica que en una plaça es va aixecar un castell. Concretament, se'ns diu que un llombard que acompanyava l'infant don Enrique —el promotor d'aquest entremès— construí «un Alcázar de madera, cubierto con lienzos, en que había muros y torres, con sus petriles y almenas facia fuera, e de dentro salas e cámaras, todo muy vistoso e fermoso» (1891: 16). García de Santamaría no aporta res més de remarcable, però la *Crónica del Halconero* de Pero Carrillo de Huete hi afegeix altres detalls. Concretament, puntualitza que el castell tenia una torre d'homenatge envoltada d'altres quatre de més petites. Sobre la torre principal hi havia un campanar amb una campana; sobre el campanar, un pilar; i sobre el pilar, un griu daurat. Les cinc torres tenien cada una un estendard. La fortalesa

10. El nostre resum d'aquest espectacle de 1501 es basa en Greene (1995: 4-5).

11. A banda de les cròniques de García de Santamaría i de Carrillo de Huete, que de seguida citarem, ens basem en Pérez González (2015: 132-134), i Palomo i Senra (1994: 33-35).

estava envoltada per una muralla amb dotze torres, en cada una de les quals hi havia una donzella. A més, l'infant don Enrique hi anà amb molts acompanyants i va dansar una estona al peu de la fortalesa. Després, des d'una altra carrossa s'atansaren vuit donzelles a cavall seguides d'altre carro amb una deessa més dotze donzelles que cantaven. Podien ser aquestes dotze donzelles les mateixes que abans es trobaven a les dotze torres? El cronista no resol aquesta qüestió. Tampoc explica si l'infant don Enrique va dansar amb les donzelles del castell o no, o si la trama establí algun tipus de relació entre els cavallers i les damiselles. En canvi, la crònica deixa ben clar que l'escenografia d'aquest castell de donzelles es relaciona amb tornejos armats. Les dames custodien la porta d'entrada del castell i només deixen passar els cavallers ardits que tinguen el valor de participar en aquestes justes:

E luego el ynfante e sus cavalleros armáronse en su fortaleza. E como venían algunos cavalleros, venían al *arco del pasaje peligroso*. E luego los que estaban sobre las torres del arco tocavan sus vozinas, e luego rrepicava vna dama que tenía la campana de la fortaleza. E salían luego de la fortaleza vna dama ençima de vna facanea, e vn faraute con ella, e decía: —Cavalleros, ¿qué ventura vos traxo a este tan peligroso passo, que se llama de la fuerte ventura? Cúnplevos que vos volbades, sinon non podredes pasar syn justa. E luego ellos rrespondían que para ello eran prestos. (Carriazo 2006: 21-22)

La referència al griu que trobem en aquest esdeveniment de 1428 s'ha de relacionar amb la divisa del rei Ferran d'Antequera (+1416), que incloïa aquest animal fabulós, meitat àguila meitat lleó. Recordem que aquest acte se celebrà en honor de la infanta Elionor, filla de l'esmentat rei aleshores ja difunt. El griu també forma part dels símbols representats en una dramatització celebrada a Saragossa el 1414 en motiu de la coronació d'aquest monarca.¹² El diumenge 11 de febrer d'aquell any se celebrà primer la cerimònia religiosa de coronació i després, al Palau de l'Aljaferia, un banquet amenitzat amb actuacions i espectacles, entre els quals destacava un muntatge al·legòric que exaltava els símbols de l'Orde de la Gerra i del Griu, instituït per Ferran d'Antequera el 1403 a Medina del Campo, anys abans de ser elegit rei d'Aragó. Pel que fa l'entremès de 1414, Álvaro García de Santamaría refereix que a la sala on els comensals estaven asseguts entrà un griu seguit d'una gran roca que representava un castell pintat, a l'endemig del qual s'havia col·locat una gran gerra giratòria. Al castell hi havia sis donzelles que cantaven i una àguila. Tant l'au com les donzelles, ajudades per un infant que surt just del mig de la gerra giratòria —infant que representa el rei Ferran d'Antequera— acabaran lluitant per la defensa del castell contra els enemics, que són el griu i els sarraïns. En aquest cas, l'animal mitològic està connotat negativament:

12. La informació que ara exposem es basa en Salicrú i Lluç (1995: 748-754), Mackay (1987), Massip (2009: 205-207; 2010: 99-120; 2012: 59-65) i Massip i Kóvacs (2017: 270-273). D'aquest cas s'ha ocupat Massip (2000: 88-98; 2010: 153-158) en relació amb el *Tirant lo Blanch*. A banda de l'entremès de la gerra i el griu, que ara ens ocupa, Massip descriu, a través de García de Santamaría i altres cronistes, un altre espectacle celebrat en el mateix banquet. Consistia a recrear la batalla de Balaguer, en què Ferran d'Antequera vencé el seu rival el comte d'Urgell. Sobretot cal destacar l'ús d'armes postisses fetes expressament per no fer mal als qui actuaven, detall que també trobem al capítol LIII, durant el setge al Castell d'Amor (vegeu el text citat *supra*, al primer apartat d'aquest article). Les paraules del cronista castellà són les següents: «e lançavan unas pellas tan grandes como la cabeça de un moço de x anos, que heran de cuero llenas de borra como pelotas, e tiravan a la villa con lombardas e con ingenios» (García de Santamaría, *apud* Massip 2010: 155). Massip també documenta aquest recurs de les armes postisses a les representacions religioses, particularment la lapidació del protomàrtir sant Esteve. Després analitza, a la llum d'altres testimonis de l'època, l'escenografia celestial i altres detalls tècnics del muntatge descrit als capítols LIII-LV del *Tirant lo Blanch*.

e en pos del grifo delante del manjar iba una grande roca como manera de castillo de madera pintado sobre sus carretones, e en medio del dicho castillo iba una jarra de Santa María con sus lirios blancos de plata brunida muy grande. E en dicho castillo iban seis donzellas cantando cantos muy dulces de oír, e en el canto del dicho castillo iba una aguila dorada muy grande coronada traía en el cuello un collar de la devisa de las jarras del rey de Aragon, e la jarra que era en medio del castillo andaba a la redonda quando la movian, e ansi entro por la puerta de la sala el segundo manjar [...]

E luego que el dicho grifo vido el castillo ante la dicha tabla del señor rey vino contra por se combatir con la dicha aguila, e con el dicho grifo venian omes vestidos como moros alarabes con sus escudos en las manos, e des que lo vido el aguila decendio del castillo en tierra, e a pesar dellos llevo a la mesa del rey e fizole su reverencia e volviose a su castillo que el grifo e los alarabes combatian e las donzellas que lo guardaban peleaban con ellos, e des que el aguila lo vido fue a la pelea con el grifo picando a los moros, pero no se tocaba con el grifo salvo que fazia continente de pelear, e estando asi abriose la jarra por medio e salio un niño muy fermoso vestido con vestiduras fechas a armas reales de Aragon con una espada en la mano e con grande ardideza fizo que iba contra los alarabes e contra el grifo. Entonces cayeron todos como muertos en tierra e muy espantados del ardideça del niño, e el grifo fuyo e subiose el aguila en el canto del castillo a do abia venido. (Ferro 1972: 28)

Aquest relat de García de Santamaría permet extreure algunes conclusions. És del tot evident que aquest entremès no s'inscriu en el corrent de l'amor cortès i tampoc reproduïx l'esquema general del Castell d'Amor. Es tracta d'un espectacle que, tal com ja hem apuntat, gira al voltant de Ferran d'Antequera i el presenta com a rei legítim i escollit de la Corona d'Aragó, el qual destaca pel fet de comptar amb el favor de la Verge Maria (la gerra) i també pel seu esperit cavalleresc i combatiu contra els sarraïns (el griu). A més, el sobrenom del rei, conegut com el d'Antequera, posava èmfasi en una conquesta personal seua que s'inseria en el discurs polític i religiós, generalitzat a l'època, de lluitar contra el Regne de Granada per tal de fer efectiva la «reconquesta» i també la cristianització dels territoris hispànics aleshores governats sota la bandera de l'Islam.

Tot i que l'entremès descrit és sobretot un exercici de propaganda monàrquica que bascula entre els imaginaris religiós i cavalleresc, crec que hi ha detalls que permeten relacionar-lo amb la tradició del Castell d'Amor defensat per dames. Sobretot crida l'atenció que elles s'encarreguen de la defensa del castell, ajudades, això sí, de l'àguila i del xiquet que simbolitza el monarca coronat. En aquest aspecte, cal advertir que l'època medieval compta amb alguns testimonis que adapten la típica representació cortesana del Castell d'Amor a altres àmbits, especialment a l'al·legoria dels vicis i les virtuts. Hi ha sobretot dues obres ben conegudes, escrites a Anglaterra: el *Château d'Amour* de Robert Grosseteste (+1253), i l'anònim *Castle of Perseverance* del primer quart del segle XV.¹³ De la primera obra cal destacar que la fortalesa s'identifica al·legòricament amb la Verge Maria, que constitueix la major defensa contra els enemics. A més aquest castell, entès com el cos de la Mare de Déu, és el receptacle on s'hostatja Jesucrist. Aquesta lectura al·legòrica en clau religiosa formava part del bagatge cultural de l'època —Aguilar Àvila (2019: 46-48) la documenta en els sermons de sant Vicent Ferrer— i hauria pogut servir a l'hora de bastir l'al·legoria del castell de Saragossa, en el qual hi ha una gerra que ocupa el lloc central i que simbolitza la Verge Maria, d'on surt un infant que es mostra vehement contra els enemics. A l'entremès, però, aquest infant no

13. Diverses aportacions centrades en l'anàlisi del Castell d'Amor han relacionat amb aquest motiu les dues obres angleses. Vegeu Ross (1948: 114, n. 2), Greene (1995: 17-18) i Pérez González (2015: 95-99).

simbolitza Jesucrist sinó el rei Ferran! Veiem, per tant, com el significat de l'al·legoria pot canviar d'un testimoni a l'altre, però l'estructura al·legòrica general manté conceptualment els mateixos moviments, que sempre giren entorn de la defensa d'un castell.

Hi ha encara un cas anterior als de Valladolid i Saragossa. Es tracta de la coronació del rei Martí l'Humà a Barcelona el 1397. Coneixem aquesta efemèride gràcies a la informació que aporta el *Cronicó* que Guillem Mascaró (+1405) escrigué en llatí.¹⁴ Aquest text explica que el rei Martí l'Humà viatjà des de Sicília, feu escala a Avinyó i arribà a Barcelona el 27 de maig de 1397. Tot just baixat de la galera, s'instal·là en un seient elevat, preparat expressament per a ell, per contemplar la processó dels gremis que havia organitzat la ciutat per rebre'l. Com era habitual en aquesta mena de celebracions, cada gremi havia preparat el seu entremès, ball o espectacle. Dos dels gremis, els mestres de cases i els pellers, basteixen castells al·legòrics de donzelles ubicades a l'interior. Aquesta descripció, que transcriurem tot seguit, és molt esquemàtica i no permet concretar en què consistien exactament aquests espectacles. Tot i això, sí que se'ns explica que el castell dels pellers és governat pel déu Amor, que des de la fortalesa va llançant a tort i a dret les sagetes que li subministren les donzelles; i aquests detalls apunten clarament cap a la representació al·legòrica, en clau amorosa i cortesana, del castell de les donzelles, tal com es documenta a Treviso a principis del segle XIII:¹⁵

Et in capite dicti pontis fecerunt sibi unum altum sedile quinque gradonum, et ibi dictus dominus rex sediit per unam horam et plus, aspiciendo et mirando festum quod sibi fiebat ut sequitur. Nam maior pars officiorum tripudiabat, alii incedebant armati, alia pars fecit *los jochs següens*: primo, barcharii et homines maris fecerunt unam navim sarracenorum et duas galeas christianorum, que navis et galee navigabant per terram et preliabantur adinvicem christiani et sarraceni cum tarongis; item, officium blanqueriorum tripudiaverunt et fecerunt unum orridum leonem; ite officium magistrorum domorum fecerunt unum castellum in quo ducebantur alique domicelle; item officium *dels payés* fecit unum casttrum, in quo ducebatur *lo rey d'Amós* cum sagitis quas hinc inde prohibiebat, et in dicto castro erat una domicella in quolibet angulo, que domicelle ministrabant sagitas ipsi Deo Amoris. (Ferrer i Mallol 2015: 917)¹⁶

14. Ens basem en els estudis de Raufast Chico (2007; 2016). Del *Cronicó* de Mascaró s'ha conservat una traducció catalana al ms. A-261 de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, que no hem consultat (vegeu-ne una descripció a BITECA, manid 2465).

15. Massip (2009: 208-210) analitza aquest Castell d'Amor i el vincula amb els triomfs d'Amor, que tenien una nodrida tradició literària i festiva vinculada a Ovidi i a Petrarca (vegeu, per exemple, Mahiques 2007). Aquesta connexió es basaria en la imatge del déu Amor que fereix les víctimes amb les seues sagetes que provoquen amor o desamor. Considerem encertada aquesta interpretació del castell barceloní en clau triomfal, ja que es representa una apoteosi del déu pagà, però creiem que en aquest cas se segueix una línia conceptual diferent de la que tracen Ovidi i Petrarca, ja que aquests es basen en el model militar romà que feia desfilar els presoners —o captius d'Amor, en l'al·legoria sentimental—, mentre que el castell barceloní segueix un altre model iconogràfic que encaixa millor: la representació del castell de donzelles regit pel déu Amor, tal com es va popularitzar al segle XIV a través d'ivoris fabricats, sobretot, a París (cf. *infra* els nostres comentaris a la Figura 1). Aquesta darrera interpretació és apuntada també, amb cautela, per Valero Molina (2014-2016: 244).

16. La següent traducció és nostra: «Al capdavant del pont, li van fer un seient de cinc esgraons d'alçada i allà es va asseure l'esmentat rei durant més d'una hora, observant i mirant aquella festa en honor seu, que fou com segueix. En efecte, la major part dels oficis dansava, altres desfilaven armats, i altres van celebrar els següents jocs. En primer lloc, els barquers i els homes de mar van fer una nau de sarraïns i dues galeres de cristians, les quals naus i galeres navegaven per terra i mar i cristians s'atacaven llançant-se taronges. Ítem, el gremi dels blanquers va dansar i va fer un horrible lleó. Ítem, el gremi dels mestres de cases va fer un castell on eren dutes algunes donzelles. Ítem, el gremi dels pellers va fer un castell on era dut el rei d'Amor, amb sagetes que llançava d'ací d'allà. En cada un dels cantons de l'esmentat castell hi havia una donzella, la qual donzella subministrava sagetes al mateix déu de l'Amor». Tota la crònica de Mascaró, també aquest fragment, ha estat editada en llatí i traduïda al castellà per Martín-Iglesias (2017).

Aquest passatge concorda amb el que es representa en diversos objectes d'ivori datats del segle XIV, concretament valves d'espill i arquetes nupcials. Fixem-nos en la Figura 1. Sobre la torre d'homenatge es veu com el déu Amor amb les ales desplegadas llança amb l'arc una sageta. En una planta inferior a la de la torre, unes dames alineades rere dels merlets estan llançant flors als seus adversaris. Un cavaller a l'esquerra i un altre a la dreta s'han enfilat fins al capdamunt d'un arbre i fan sonar un anafil. No interactuen amb les dames però són representats quasi a la mateixa alçada. La part inferior de la imatge està ocupada pels cavallers, armats i a cavall. El rastell està mig obert, la qual cosa significa que els atacants tenen una via oberta i acabaran accedint a dins de la fortalesa. No tenim constància de cap valva d'espill amb aquest motiu que s'haja documentat al segle XV als territoris de parla catalana, però sabem que aquest producte era fabricat sobretot en tallers parisencs i després es comercialitzava per tota Europa. A més, la novel·la de Martorell recull una referència a un mirallet d'aquesta mena, tot i que el narrador no determina si el revers d'aquest objecte representava o no el Castell d'Amor.¹⁷ A banda de valves d'espill, aquest motiu al·legòric també circulava en arquetes i en tapissos: el 15 de març de 1356 la reina Elinor rebé, per als aixovars de les infantes Joana i Isabel, l'encàrrec d'un «pannum Parisii de lana istoriarum cum istoria castri amoris, longitudinis XV palmorum» (Terés i Tomàs 1998: 312).¹⁸ A més, Molina i Castellà (2014: 369-370) hi afegeix altres objectes: el rei Pere el Cerimoniós (+1387) posseï una luxosa font de taula anomenada Castell d'Amor;¹⁹ el 2 de setembre de 1368 es documenta un tapís, pagat pel rei susdit, amb la història del déu Amor; i també tenim referències a una tercera peça en mans dels monarques d'Aragó: un saler anomenat *Castrum Amoris*, inventariat en diversos testaments entre 1368 i 1379.

17. Als capítols CXXVI-CXXVII, Tirant compra un espill, el més bell que troba, se'l posa sota la mànega i busca Carmesina, a qui el dona assegurant-li que veurà la imatge de la dama que ell estima. La princesa agafa l'objecte i entra a la seua cambra disposada a desvelar l'interrogant. Aleshores, pensant trobar la pintura d'un retrat, descobreix el seu propi rostre reflectit en el mirallet. Evidentment, l'espill que Tirant ofereix a Carmesina hauria de ser de factura semblant al que reproduïm parcialment, només per una cara, en la Figura 1. A més, aquest era un dels objectes típics regalats a la dama durant el prometatge. La relació d'aquest passatge del *Tirant lo Blanch* amb els mirallets d'ivori medievals ja fou assenyalada i analitzada per Álvarez i Pellissa (2014: 209-211).

18. Terés i Tomàs també constata l'absència d'altres testimonis del motiu del Castell d'Amor documentats a Barcelona. Sobre aquests objectes i els que suara esmentarem en possessió del casal d'Aragó durant el regnat de Pere el Cerimoniós, vegeu també Molina i Castellà (2014) i Pérez González (2015: 204-218).

19. Molina i Castellà se centra en l'anàlisi d'aquesta font de taula. Coneixem aquest objecte a través d'una acurada descripció que, malgrat tot, deixa també molts dubtes per resoldre. Probablement, tal com argumenta de fet l'esmentada investigadora, aquesta font s'inspira en passatges i tòpics del *Roman de la rose*. Amb tot, la imatge del setge també es dedueix pel fet que la descripció esmenta tres figures d'homes amb ballestes al peu de la fortalesa; i si a això unim el títol d'aquest objecte, aleshores es fa evident que s'està recreant un setge amorós mantingut per cavallers que ataquen des de fora. A més, s'esmenten tres figures alades (baboïns) que atorguen a l'escena un aire paradisiac, d'acord amb la típica representació, hiperbòlica i irreverent, de la religió d'Amor. La descripció de l'objecte no esmenta el déu Amor ni tampoc especifica si la fortalesa és custodiada per donzelles.



Fig. 1. Valva d'espill (1^a meitat del segle XIV)
Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. 9-1872.²⁰

En aquest apartat, fins ara, hem centrat la nostra atenció en les representacions del Castell d'Amor, o altres temes o arguments afins, a través d'estructures efímeres, en el context de les celebracions urbanes. Hem passat del Castell d'Amor de Treviso a algunes festes documentades als regnes de Castella i d'Aragó entre 1397 i 1428. Les descripcions d'aquestes celebracions d'àmbit hispànic no són prou detallades per poder determinar amb claredat fins a quin punt s'estava plasmanant un Castell d'Amor. Encara així, crec que els testimonis aportats ens permeten concloure que el motiu era ben conegut a la península ibèrica. A més, hi ha documents d'arxiu sobre compres i disposicions testamentàries que confirmen l'existència d'objectes d'art que representaven el Castell d'Amor, sobretot entre els béns que van pertànyer als reis d'Aragó.

Aquest context general també facilita la interpretació dels capítols LIII-LV del *Tirant lo Blanch* i, al mateix temps, atorga a aquesta novel·la una gran rellevància pel fet de ser la primera recreació literària d'un espectacle festiu inspirat, sense cap mena de dubte, en el motiu del Castell d'Amor i vinculat, a més, amb la celebració d'unes noces. Aquestes circumstàncies, que conflueixen en esdeveniments tan rellevants com els de 1501 a Westminster, fan del *Tirant lo Blanch* una obra fonamental per a l'estudi de les representacions escenogràfiques del Castell d'Amor a l'Europa medieval i moderna. També caldria afegir que, tot i que la novel·la catalana s'inscriu en el marc de la ficció, s'inspira en la realitat de l'època, també a l'hora de descriure les festes en honor dels reis d'Anglaterra, que centren l'atenció de l'inici de l'obra. Beltran (2020) ja ha demostrat que Joanot Martorell combinà la realitat i la ficció a l'hora de representar la discòrdia entre dos gremis que s'enfrontaven per tenir més protagonisme en una processó. Ara podem afegir que l'entremès del Castell d'Amor descrit als capítols LIII-LV no és una mera ficció, sinó que s'inspira en espectacles reals de l'època que Martorell degué presenciar directament o conèixer indirectament a través d'alguna font textual o d'algun testimoni oral. En aquest cas, la dificultat rau en el fet que els testimonis medievals no permeten establir una correlació tan completa, tan rodona amb el Castell d'Amor tal com és representat en el *Tirant lo Blanch*.

20. Imatge i informació extretes de Pérez González (2015: 186 i 319).

El setge d'Amor, agressió o pacte conjugal?

Acabem d'observar com, en la tradició del Castell d'Amor, particularment als espectacles celebrats a Treviso i a Westminster, la defensa recau sovint sobre les dones, mentre que els homes intenten entrar al castell per força. Aquesta oposició entre els pols masculí i femení podia tenir diverses lectures al·legòriques, amb els seus matisos simbòlics. Podia significar el punt de trobada del nuvi i de la núvia en el sagrament del matrimoni, però tampoc s'ha d'excloure una interpretació més vinculada a la defensa, per part de la dona, de la virginitat, la virtut i la honorabilitat davant de possibles agressions sexuals perpetrades per mascles incontinents. De fet, aquest doble vessant es desenvolupa també en la relació sentimental que mantenen Tirant i Carmesina. Al capítol CLXII, els dos protagonistes es comprometen clandestinament, en unes bodes sordes, la qual cosa posiciona la princesa en una situació d'extrema fragilitat: ella ha d'ocultar davant de la gent el seu veritable estat civil i, al mateix temps, té l'obligació de satisfer la voluntat i la concupiscència del marit. D'aquesta manera, sense capacitat real i sense arguments irrefutables de repel·lir el setge amorós de Tirant, Carmesina acaba perdent la virginitat. El moment culminant es produeix al capítol CCCCXXXVI, que té un títol ben eloqüent: «Com Tirant vencé la batalla e per força d'armes entrà lo castell».²¹

El problema de Carmesina rau precisament en el fet que ha d'harmonitzar dues facetes que semblen contràries i irresolubles: als ulls de la societat és una donzella sense compromís que ha de salvaguardar el tresor de la seua virginitat, però en realitat és una dona casada i, com explica Renedo (2003: 19), «el centre de gravetat de la vida sexual dins del matrimoni era el deute conjugal, que podem definir com l'obligació que té cadascun dels cònjuges d'accedir a qualsevol justa demanda d'unió sexual formulada per l'altre cònjuge». Per això mateix, un capítol abans de la consumació amorosa, Plaerdemavida té la malícia de recordar a Carmesina que cal complir aquesta norma de submissió al cònjuge: «Usau sàviament, puix sou la discreció del món, que vostre marit és» (Hauf 2008: 1416). Tirant ataca amb fets, arriba fins al final. Carmesina no es defensa amb les mans, tampoc crida ni provoca un aldarull; simplement amonesta el seu espòs amb paraules suplicants que no aconseguen alterar el curs dels esdeveniments: l'al·legoria del setge amorós hi encaixa.²²

En el fons, el Castell d'Amor explicaria aquesta mateixa relació de desequilibri en què qui atacava tenia victòria més a l'abast que qui defensava. Ara bé, aquesta al·legoria no sempre acaba amb la rendició de les donzelles. Una il·luminació del Psalteri de Peterborough mostra un desenllaç diferent (Figura 2): les dames, armades, defensen el castell amb vehemència i mostren amb els gestos un clar rebuig envers els assaltants. De fet, la imatge no permet suposar la victòria d'aquests,

21. Tirant posa en execució els consells que poc abans li ha dirigit Plaerdemavida, aleshores reina de Fes: «Cavaller gloriós, despullau-vos en camisa e descalç anau-vos a posar al costat de aquella qui us ama més que a la sua vida. E feriu fort dels sperons car axís pertany de cavaller, tota pietat apart posada. E en açò no-m façau rahons, que no les vos admetria, ni poseu dilació, car yo us jur, a fe de reyna, que si no feu lo que us he dit, que jamés a tota vostra vida tal gràcia aconseguireu» (Hauf 2008: 1414, capítol CCCCXXXIV). El llenguatge militar aplicat simbòlicament a les relacions amoroses és un element del *Tirant lo Blanch* estudiat per Hauf (1997): a banda de l'anàlisi literària, aporta un repertori lexicogràfic d'expressions del *Tirant* i d'altres obres que formen part d'aquest camp semàntic.

22. Tal com mostra Beltran (1990), l'assetjament que ara ens ocupa és paral·lel al de Diafebus a Estefenia, i la lamentació femenina es correspon, segons la tradició literària, a les queixes de l'estimada seduïda. L'actitud de Carmesina també s'adiu amb el que prescriu el *Dotzè del Crestià*: «segons Eiximenis, era convenient que, sempre que fos possible, la dona acceptés forçada i sense ganes la còpula matrimonial quan el seu marit la hi demanava correctament» (Renedo 2003: 19). Una altra qüestió rellevant seria escatir si l'actitud de Tirant era correcta o no en el context sociocultural en què sorgí la novel·la. Sobre la teoria del deute conjugal a l'època medieval, vegeu Makovsky (1977).

ans al contrari, les dones superen en ànim i en nombre els seus adversaris, que tenen les espases ja caigudes.²³



Fig. 2. *Psalteri de Peterborough* (c. 1300-1325)
Brussel·les, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9961-62, f. 91^v²⁴

Per tant, la defensa del castell pot simbolitzar la preservació de la virginitat i de les virtuts. Es tracta d'una actitud que qualsevol donzella havia de tenir molt present, perquè obrir la porta del castell podia tenir unes conseqüències nefastes. El matrimoni públic permetia canalitzar les pulsions sexuals. En canvi, el matrimoni secret no restava exempt de problemes: certament, era tolerat a l'època i podia derivar en la plena reinserció social quan era ratificat públicament, amb la qual cosa es regularitzava la situació anòmala de clandestinitat. Però un pacte secret, o una promesa de matrimoni no formalitzada públicament, podia ser violada amb molta facilitat. I això, Joanot Martorell ho sabia per experiència pròpia: tal com explica en els seus deseiiments, la seua germana Damiata no pogué resistir l'assetjament del seu cosí Joan de Monpalau, que la va enganyar amb falses promeses i aconseguí penetrar fins al fons de la fortalesa.²⁵ Aquest és el motiu que portà Martorell a establir una fecunda relació epistolar amb el seu adversari, a qui reptà a lluitar en un combat cavalleresc. Si revisem llurs lletres de batalla, trobarem alguns curiosos retrets que es llancen els dos contrincants. Com *Tirant i Carmesina*, reprenen la tòpica oposició entre fets i paraules. Retenim de moment el següent fragment, tantes vegades citat, de Monpalau contra Martorell:

23. Vegeu Pérez González (2015: 157-158) i Loomis (1919: 259-260). A banda d'aquest psalteri d'origen anglès, Loomis refereix, a la p. 256, altres dos testimonis anglesos d'entremesos amb castells d'amor en què la defensa triomfa sobre els atacants. Un cas fou representat a Eltham el 1515, davant d'Enric VIII, i l'altre fou bastit el 1581 per mostrar, a través del llenguatge al·legòric, que Elizabeth d'Anglaterra, la que fou anomenada Reina Verge, era inexpugnable; d'aquesta manera els seus pretendents —el duc d'Anjou— rebien l'advertiment que les negociacions de matrimoni no prosperarien. Sobre aquest darrer cas vegeu també Council (1976), Greene (1995: 34) i Hamilton (1996). Tal com apunta Wickham (1985), tot sembla indicar que l'espectacle de 1581 inspirà Shakespeare en el seu *Love's Labour's Lost*. A més, el castell on triomfa la defensa de les dames s'ha de relacionar amb la representació al·legòrica de vicis i virtuts tal com quedà plasmada en algunes obres medievals que també són d'origen anglès: cf. *supra*, a la nota 13, els nostres comentaris sobre el *Château d'Amour* de Robert Grosseteste i l'anònim *Castle of Perseverance*.

24. Imatge i informació extretes de Pérez González (2015: 157 i 343).

25. Sobre aquest assumpte, real però també amb una gran força novel·lesca, vegeu Beltran (2015: 36-37).

Però hajats sovint a memòria com jo tem poc vostres dits e no gens vostres fets; e si portar a la batalla a fi haguéssets aquell voler que ab paraules ho haguets volgut mostrar, no haguérets debatut tant temps lletrejant impròpiament e ab fals fonament, ans dies ha fórets partit cuitadament perquè dins los uit mesos que us he donat haguéssets haüt lo jutge que ens tingués la plaça; però les paraules, qui són femelles, ab poc afany ixen de la boca, mes en executar los fets, qui són mascles, ha molt a fer, e pot-se dir que havets verificat l'exemple qui vulgarment se diu: que del dir al fer ha cent per centenar. (Riquer 1995: 1213; lletra de Joan de Monpalau datada el 20 de juny de 1437)

En el més estricte marc de la brega cavalleresca, Joan de Monpalau recorda al seu adversari que els fets són mascles i les paraules femelles, esquema que —ja ho hem subratllat— concorda plenament amb el setge de Tirant i les lamentacions de Carmesina. L'oposició entre els dits i els fets també fou utilitzada per Martorell contra el seu cosí:²⁶

E puix vos he tornat a refermar lo damunt dit cas per declaració de vostre sologismal escriure, a les particularitats de vostra lletra responent a ço que dieu que bé mostre en mon parlar que no entenc lo mester que menege, perquè conegau lo contrari, la manera que jo ho entenc és aquesta: que jo volria venir molt prestament a la batalla, e vós, ab dilacions de lletres, volríeu que jamés hagués fi, de les quals lletres e paraules descortesques jo no em vull acabar ab vós, perquè no és acte que a cavallers ne gentilshòmens pertanga, sinó a dones e a juristes, los quals en la ploma i en la llengua tenen tota llur defensió. (Riquer 1995: 1203, lletra de Joanot Martorell datada el 30 de maig de 1437)

La representació del Castell d'Amor, en el seu vessant moralitzador, podria anar adreçada a donzelles com Damiata o Carmesina. Ambdues perden la seua condició de verges. La princesa grega té la sort que Tirant manté fermament el seu amor. La germana de Joanot Martorell ens mostra l'altra cara de la moneda, perquè el seu cosí va trencar la paraula de matrimoni i ella hagué de suportar aquest afront durant la resta de la seua vida.

Més enllà d'aquests amonestaments per a donzelles incautes, el Castell d'Amor pot ser una al·legoria del prometatge i del matrimoni que es manifesten no de manera clandestina sinó pública. A través d'aquesta línia conceptual, els promesos o els acabats de casar podien expressar d'una manera artística i bella el seu compromís matrimonial i conjugal. Davant de l'espòs, la dona havia de superar les aprehensions de la inexperiència i deixar de banda el pudor desmesurat, havia d'obrir la porta del castell i mostrar-se complaent amb aquell qui, per mèrits i per justícia, mereixia regir-lo i en tenia la clau. L'esposa havia de satisfer el deute conjugal que havia contret amb l'espòs, i en aquest aspecte és significatiu observar que algunes versions del Castell d'Amor representen el moment que la dama dona la clau al cavaller, la qual cosa vindria a significar que l'enamorat té el dret de posseir carnalment l'estimada (Figura 3). En aquest punt, hauríem de treure a col·lació els següents comentaris de Greene, que emfatitzen la distància que hi ha entre el Castell d'Amor de Treviso i el que es representà el 1501 a Westminster durant les noces d'Artur d'Anglaterra i Caterina d'Aragó. Entre l'un i l'altre hi ha, però, els capítols LIII-LV del *Tirant lo Blanch*, que ajuden a entendre millor aquest procés evolutiu:

The assault of a castle of ladies was by no means an original device by William Cornish. It was in fact very old. As early as the year 1214, a Castle of Love containing fair ladies was besieged by young males during a festival at the town of Treviso. But a successful siege in the context of a wedding festivity takes on a special meaning. It must have recalled the old assumption, reflected as early as the epithalamia of Catullus, that the bride is reluctant and fearful of the physiological violence awaiting her [...] Thus the traditional female

26. La lletra de Martorell de la qual hem extret aquest fragment no és una resposta a la de Monpalau suara citada, com es pot deduir de les dates d'ambdues missives. Aquests dos fragments ja han estat posats en relació per Riquer (1995: 11).

resistance from within the fortress besieged by males acquires in this specific context the character of conjugal resistance, just as, once the resistance has been overcome, the concluding dance will betoken conjugal concord.

This dance does not lack a faint magical dimension. It is not merely a symbol of that harmonious marriage and that harmonious conjunction of two nations which the future is expected to witness. I think that we can within the dance, and within others on analogous occasions, vestigial, half-conscious beliefs that representations are efficacious. Men and women dance, or use to dance, at weddings in order to accomplish concord. The performers in Westminster Hall that night were dancing harmony between England and Spain, prince and infanta. (Greene 1987: 642-643)²⁷

La dona acabada de casar es troba en una nova etapa: ha de satisfer les expectatives que comporta el compromís matrimonial. Aquesta situació de trànsit d'una condició a una altra de diferent és també expressada en el *Tirant lo Blanch* per la mateixa reina d'Anglaterra, la qual, acabada de casar, es reconeix a si mateixa com un membre novell a dins de la congregació del déu Amor. Això sí, ella manifesta la seua voluntat de ser-ne una lleial devota. A més, si no anem errats, aquest passatge confirmaria implícitament la percepció que el Castell d'Amor és habitat per una comunitat femenina, donat que la reina expressa la seua voluntat de ser companyona d'altres estaments femenins i ser serventa en el benaventurat repòs del déu pagà:

us supplique, mon senyor, puix vos só devota, que plàcia a la celsitut vostra fer obrir les portes de la vostra gloriosa abitació a mi, ignocenta de tal delit, puix vos desige servir, e acceptar-me per serventa e en lo vostre benaventurat repòs ésser companyona de tots los altres staments femenils, e acullir-me en la vostra desijada glòria. (Hauf 2008: 227)

Per tant, el fet que el Castell d'Amor descrit per *Tirant* s'emmarque durant la celebració de les noces dels reis d'Anglaterra no és un fet ni casual ni menor. Martorell basteix un relat que reflecteix els valors i a l'imaginari de l'època. Les festes que descriu des del pla de la ficció s'adiuen amb aquelles que se celebraven en els casaments de la monarquia o de l'alta noblesa. El resultat final dels capítols LIII-LV podria equiparar-se, pels seus valors simbòlics i també pel seu desplegament tècnic, al d'un espectacle històric del seu temps.

Ja hem insinuat que hi ha altres Castells d'Amor que s'emmarquen en el context d'un enllaç matrimonial. Hem vist que el 1428 es va representar un castell —probablement defensat per donzelles— en motiu de la trobada de la infanta Elionor d'Aragó amb el seu promès el príncep don Duarte de Portugal. Hem al·ludit diverses vegades a l'espectacle dramatitzat el 1501 durant les noces del príncep Artur de Gal·les i de la infanta Catalina d'Aragó. També voldríem fixar-nos en algunes obres d'art que representen la mateixa al·legoria i que tenien un ús relacionat amb les fases de prometatge o de preparació del casament. Ross (1948) estudia una arqueta nupcial francesa a la llum de la literatura narrativa i al·legòrica de l'època.²⁸ Un dels motius desenvolupats en aques-

27. Els mateixos arguments són desenvolupats de manera un poc més detallada sota Greene (1995: 20-24). Recordem que la major part dels estudis situen el Castell de Treviso en l'any 1214, fins que recentment Thaller (2016) ha plantejat la datació de 1215, que nosaltres considerem més plausible i incertada.

28. Un cofret o arqueta nupcial solia ser un regal que el promès ofería a la núvia. Se n'han conservat molts de fabricats per l'escola parisenc del segle XIV, segons una tipologia que, d'acord amb el que apunta Ross (1948: 112), es pot dividir entre: a) aquells que representaven escenes d'enamorats; b) aquells que s'inspiraven en la matèria artúrica, la literatura cortesana o la novel·la d'aventures juntament amb alguns motius al·legòrics o satírics com el Castell d'Amor, la Font de la Joventut o el relat d'Aristòtil i Filis. A més, el segon grup es podia dividir entre aquelles arquetes que se centraven en una única història, com la de Tristany i Isolda, i aquelles que barrejaven diversos personatges i trames.

ta peça d'art és el del Castell d'Amor. Per tant, tornem a trobar una representació d'aquest motiu que remet a la celebració d'unes noces. Pérez González (2015: 300) també creu que el model iconogràfic del Castell d'Amor tenia una funcionalitat clara, vinculada al matrimoni, i com a prova d'això recorda que algunes compres de peces que representen el Castell d'Amor estan vinculades a la preparació d'aixovars nupcials, com passa de fet amb un tapís encarregat a Perpinyà per a la princesa Joana d'Aragó, o com es produí el 1501 durant les núpcies angleses de Catalina d'Aragó.



Fig. 3. Arqueta d'ivori (c. 1325-1350)
Londres, British Museum, 1856,0623.166²⁹

El Castell d'Amor constitueix, doncs, una imatge del galanteig amorós. L'home i la dona tenen uns rols que no són intercanviables. Qui té la iniciativa, qui fa la requesta amorosa és el cavaller, que és representat com aquell qui ataca. La dama pot argumentar, pot protegir-se o repel·lir l'ofensiva. I pot, també, cedir amorosament la clau del seu castell, perquè de fet moltes de les representacions al·legòriques d'aquesta mena tenien l'objectiu de segellar o plasmar un acord matrimonial; aleshores era lògic posar èmfasi en la concòrdia final entre les dues faccions implicades en el setge. Això és el que trobem al *Tirant lo Blanch* i també a les noces angleses de 1501.

Hem vist també que l'entrada al castell representaria la pèrdua de la virginitat. Una pèrdua que, en algunes situacions, podia ser una desgràcia i també un deshonor. Això explicaria les lamentacions de Carmesina, maridada en secret, davant de l'impetuós Tirant, i també el cas real de la germana de Joanot Martorell i el conseqüent ajustament de comptes entre el novel·lista i Joan de Monpalau. En canvi, a dins del matrimoni, sobretot si l'enllaç era ratificat públicament, la pèrdua de la virginitat era una mostra socialment acceptada d'amor i de concòrdia. Les flors que les donzelles llancen des del castell han estat identificades com a símbols dels genitals femenins, mentre que les espases, llances o fletxes amb què els homes ataquen la fortalesa representarien els genitals masculins.³⁰ El Castell d'Amor és també una al·legoria sexual, un plaer gratificant de la vida con-

29. Imatge i informació extretes de Pérez González (2015: 195 i 337).

30. Pérez González (2016: 7) recorda que aquesta interpretació, que posa èmfasi en la violència sexual, ja fou apuntada per Camille (1998: 88).

jugal i també una manera de perllongar el llinatge a través de l'engendrament de descendència. Aquests valors tenien una gran preponderància a l'època medieval i també aporten un context i una interpretació de l'episodi tirantià que ara ens ocupa.

El Castell d'Amor, del *De Amore* al *Tirant lo Blanch*

Fins ara hem remarcat que el Castell d'Amor representat al *Tirant lo Blanch* s'ha de posar en relació, per una banda, amb els espectacles medievals i, per altra banda, amb la iconografia conservada en tapissos, valves d'espill i arquetes d'ivori. Un altre element rellevant per copsar la configuració i el significat d'aquest passatge tirantià és la tradició literària, que juga un paper fonamental a la novel·la de Joanot Martorell.

El vessant literari del Castell d'Amor ha estat estudiat per part de Peron (1986), que ofereix un panorama molt ric d'obres literàries que d'una manera o altra es fan ressò d'aquest motiu. En aquest panorama literari, com també en tots els altres estudis que s'han ocupat d'aquesta tradició festiva, hi manca la referència al passatge que ara estudiem del *Tirant lo Blanch*. Ara bé, Peron sí que esmenta altres obres interessants que poden ajudar a entendre millor el passatge tirantià i que també permeten relacionar-lo amb la tradició literària de l'època.

Una obra que probablement influí en la configuració del Castell d'Amor com a al·legoria cortesana és el *De Amore* d'Andreu el Capellà. Aquest tractat està dividit en tres llibres i la seua redacció se sol situar a les acaballes del segle XII entre la cort de Champagne i la ciutat de París, tot i que Dronke (1993: 55-56) endarrereix la seua data de composició vers l'any 1230 aproximadament. En el capítol VI del llibre I s'inclou un diàleg intítulat «Loquitur nobilis nobili» («Parla un noble a una dama noble»).³¹ Per tal de persuadir una noble dama que no accepta els seus requeriments d'amor, un noble enamorat li explica que en el centre del món hi ha un palau de planta quadrada amb una porta en cada una de les quatre façanes. La interpretació al·legòrica d'aquest edifici es desenvolupa a través d'un relat que el noble enamorat reporta en primera persona, com si es tractés d'una experiència personal. Resulta que un dia d'estiu molt calorós es va endinsar cavalcant per un viarany amb altres companys seus endins d'un bosc. Havent arribat a una prada molt agradable, es va adonar que es trobava tot sol quan, de sobte, va veure lluny una multitud de genets que cavalcaven allà mateix. No eren, però, els seus companys, sinó el déu Amor seguit per tres grups de dames. El déu i les tres congregacions tenien assignats, cada u, una de les quatre portes del palau d'Amor, orientades cada una cap a un dels quatre punts cardinals. La porta oriental estava reservada per a Amor i les altres tres per a diferents grups de dones. L'entrada meridional era sempre oberta i allí es trobaven les dames dignes que, després d'indagar els mèrits dels amants que volien accedir-hi, admetien els mereixedors i rebutjaven els indignes. Les dames de la porta occidental eren vulgars i luxurioses, perquè acceptaven qualsevol aspirant sense fer-ne distincions. Les dones que vigilaven la porta septentrional, com que barraven a tothom l'accés del palau d'Amor, eren ingrates i cruels.

Aquest passatge del *De Amore* té l'interès de representar el déu Amor com el senyor d'un castell de quatre façanes, en cada una de les quals hi ha una porta. Amor controla directament una porta,

31. Vegeu sota Creixell Vidal-Quadras (1985) aquest passatge del *De Amore*, acompanyat d'una traducció al castellà realitzada per la mateixa estudiosa. Pagès (1930) també va publicar l'original llatí juntament amb una traducció catalana medieval intítulada *Regles d'Amor*; la qual, però, s'ha conservat en estat fragmentari i té llacunes importants en el diàleg que ara ens ocupa. Sobre aquest episodi del *De Amore* i la seua repercussió literària, vegeu Neilson (1900), Pagès (1930: xxiii-xxx) i Mahiques (2007; 2013).

però les altres tres estan governades per comunitats femenines que es distingeixen unes de les altres per la seua actitud davant de les sol·licituds amoroses. La justa mesura per escatir la qualitat de l'amor de la dama ve determinada per l'acció de deixar la porta tancada o oberta davant els requeriments d'amor que han de fer els galants enamorats; i el déu Amor condemna els grups femenins que han mantingut la porta sempre oberta —les vulgars i luxurioses— o sempre tancada —les ingrates i esquerpes—. En canvi, la glòria recau sobre aquelles que han sabut obrir la porta a aquells que s'ho mereixien. En aquest passatge hi ha, doncs, dos elements que estan estretament relacionats: la dona no només realitza la funció de portera del Castell d'Amor sinó que també dispensa premis i càstigs d'Amor des del moment que pot acceptar o denegar l'entrada a dins de la fortalesa, tot i que en darrera instància ella mateixa està sotmesa a la senyoria del déu Amor.

Aquest univers simbòlic també es representa al *Tirant lo Blanch*. Per una banda, seguint la tradició ja fixada a l'espectacle de Treviso, els súbdits d'Amor neguen l'entrada als homes que intenten sotmetre el castell, i justifiquen aquesta decisió pel simple fet que és la voluntat de llur senyor: «los qui staven dins digueren que per negú ells no obririen, per ço com llur senyor no u volia» (Hauf 2008: 225). Diferents estaments, suposem que dirigits per homes, ataquen la fortalesa sense aconseguir rendir-la. La porta ha romàs tancada fins i tot per al rei. Acabats els esforços infructuosos de les faccions que ataquen, intervé la reina d'una manera molt diferent a la dels seus predecessors. Ella pregunta qui és el senyor del castell i, havent rebut la resposta que és el déu Amor, li fa una gran reverència de genoll i li adreça un discurs conforme a la dignitat d'ell. La reina intercedeix pels que serveixen lleialment Amor, a fi que aquest els òbriga la porta de la seua glòria. Aleshores s'obri la porta i tot l'auditori accedeix a dins del castell, on s'escenifica una mena de paradís d'Amor, amb àngels vestits de blanc i música celestial. Ara transcriurem parcialment el breu parlament de la reina i després continuarem comentant algunes de les idees que transmet:

De la celssitut de vostra magestat, déu de Amor, stà la mia pensa alterada que a suplicació de tants vostres servents hajau deneguada veure la vostra beatitut e glòria. E puix en lo món predominau los ànimos dels leals amadors, no siau avar de subvenir als qui bé e lealment vos serveixen, car se veu per sperència que los qui lealment vos obebeixen e tenen més desig la magestat vostra servir, los deixau passar més penes, que no poden atényer la dolçor de la vostra desijada beatitut. (Hauf 2008: 227; cap. LIV)

Aquest parlament continua amb la demanda, que hem citat a l'apartat anterior, en la qual la reina suplica que el déu Amor la deixi entrar per ser una companyona més amb les altres dones que ja en formen part. El context d'unes noces reials apunta a la possibilitat que aquesta congregació femenina represente les esposes, cada una de les quals serveix el déu pagà tot acceptant l'amor de l'espòs i mostrant-se sol·lícita amb ell. En aquest supòsit, aquestes bodes reials haurien estat pautades simbòlicament a través d'una progressió: ara la reina es reconeix com una més entre les dones casades, mentre que, just abans de donar aquest pas decisiu, ella anava acompanyada de donzelles esposades, és a dir, compromeses en matrimoni.³²

La reina també manifesta l'estranyesa que li provoca constatar com el déu Amor denega l'entrada als qui el volen servir bé i lleialment. Evidentment, aquest darrer afegit és una manera d'intercedir pel rei i pels altres homes que no han aconseguit el seu propòsit. Aquest passatge

32. Just abans de la cerimònia religiosa de casament, la infanta es dirigeix vers on es troba el seu futur espòs, muntada sobre un castell mòbil amb el seu servei de donzelles compromeses: «E ab la infanta anaven CXXX donzelles, totes sposades, e altra dona ni donzella no anava ab ella» (Hauf 2008: 204). Ens hem referit a aquest mateix episodi a la síntesi argumental dels cap. XLI-LV que es troba a l'inici d'aquest article.

també està bastit a partir d'un món simbòlic cortesà que equipara l'amor als referents sacres de l'època. D'ací ve que aquest paradís d'amor estiga construït a partir de les tòpiques representacions de la glòria que Déu reserva als seus benaurats, amb àngels i música celestial. Aquesta mena d'hipèrboles sagrades, que freguen la irreverència, eren típiques de la literatura profana de l'època i es troben també al *De Amore*, tal com constata Mahiques (2013). Amor respon a la reina de la següent manera:

Lo molt meréixer vostre, graciosa reyna, me obliga fer-vos senyora de mon voler, acceptant-vos per filla obedient e dispensera de les gràcies que hixen de aquest delitós paraís, donant-vos potestat absoluta de poder premiar e punir tots aquells y aquelles que en la mar de amor naveguaran, donant a uns tempestat vàlida, sens atényer al port que desigen, als altres pròsper vent per atényer al port de llur voler, acceptant-ne [=exceptant-ne] tots aquells y aquelles qui ab frau e engan amen, que sien exempts de trobar en vós merçè. (Hauf 2008: 230; cap. LV)

El déu Amor atorga a la reina, nou membre de la congregació de dones, el privilegi d'administrar justícia atorgant càstigs i premis. Al darrere d'aquesta plasmació hi ha l'imaginari del més enllà cristià, amb benaurats i damnats. La dignitat i les funcions que el déu pagà atorga a la reina és comparable al de les dones benaurades tal com són descrites al *De Amore*:

Miles, quem vides cuncto populo aureo diademate coronatum praecedere, deus est amoris [...] Mulieres igitur, quae tam ornatae et honorificae primo loco post ipsum sequuntur, sunt illae beatissimae feminae quae, dum viverent, sapienter se amoris noverunt praebere militibus, et amare volentibus cunctum praestare favorem, et sub commento amoris subdole amorem petentibus digna praenoverunt responsa tribuere, pro quo nunc plenariam consequuntur mercedem et infinitis muneribus honorantur. (Creixell Vidal-Quadras 1985: 146-148)³³

Com podem observar, la reina d'Anglaterra realitza en el *Tirant lo Blanch* la funció de les dones que al *De Amore* poden acceptar o denegar l'entrada dels requeridors. També dona la impressió que aquest personatge femení es basteix sobre la representació de la Verge Maria, a qui la tradició ha atorgat les funcions d'advocada, intercessora i dispensera de les gràcies obtingudes pel seu fill Jesucrist.

En tot cas, l'episodi de la novel·la continua de la següent manera: rere de la reina, que té la vènia del déu per entrar al seu castell, hi accedeixen també els altres assistents a l'espectacle. Aleshores l'escenari està dividit en quatre parts que són esmentades de diferents maneres (com per exemple «aleujament», «estància» o «apartament») i que comuniquen amb un pati situat just al centre. El primer receptacle està reservat per al rei i els seus acompanyants; el segon és per a la reina i els francesos que formen el seu seguici; el tercer és per als altres estrangers. En aquest punt sembla haver-hi una incoherència, perquè, dels quatre espais que s'anunciaven, ara només se n'esmenten tres, tot i que posteriorment s'hi afegeix la descripció d'altres ornaments que es trobaven en cada un dels quatre espais. Aquesta distribució és comparable a la del palau del *De Amore*, que al seu torn s'inspira en la Jerusalem celestial de l'*Apocalipsi* (Mahiques 2013: 83-84), però el mateix

33. La següent traducció és nostra: «El cavaller que veus davant de tothom cenyit amb una corona d'or és el déu d'Amor [...] Les dones que segueixen en primer lloc, tan ben abillades i honrades, són les més benaurades, les quals, mentre van viure, van saber comportar-se sàviament davant dels cavallers d'amor, atorgant el seu favor a aquells que les volien estimar; i van ser capaces d'anticipar una resposta digna, a l'alçada d'aquells que les requerien d'amor fingint amb engany que les estimaven. Per això ara són plenament retribuïdes i se les honra amb infinits dons».

traçat també es pot equiparar a la planta urbana en quatre quaters, tal com és descrita, per exemple, al *Dotzè del Crestià* d'Eiximenis (Guixeras 2009: 82-84).

En tot cas, si tornem al *Tirant lo Blanch*, en cada una de les parts «havia moltes sales molt bé emparamentades e molts lits molt ricament abillats, en tant que tots quants eren allí staven molt ben apositats» (Hauf 2008: 230).³⁴ La imatge al·legòrica de les estances i els llits preparats per als hostes sembla inspirar-se en una sentència bíblica, la de Jesús quan anuncia que a la casa del seu Pare hi ha diverses estances, però és del tot evident que hi ha una gran distància entre la recreació de Joanot Martorell i els versicles de l'apòstol sant Joan.³⁵ En realitat, el text català compta amb un antecedent molt més proper, el *De Amore* d'Andreu el Capellà, que també introdueix la imatge dels jaços en un espai paradisiac anomenat Amoenitas, que ocupa just el centre dels diferents receptacles que són descrits. Amoenitas està reservat per al grup de les dames benaurades i per als seus fidels servidors:

Pars autem ista videlicet interior vocabatur amoenitas, quia in ea omnia inveniebantur delectabilia atque suavia. In hac autem parte interiori tori erant parati quam plurimi, qui miro erant modo perornati, siricinis scilicet ex omni parte operti palliis et purpureis ornamentis. Ex praedicto autem fonte undique quam plurimi derivabantur rivuli atque ramusculi, qui ex omni parte rigabant amoenitatem, et singuli tori singulis decorabantur rivulis [...] Et cuique mulierum ornatissimi erat sedes lecti parata; militantes vero suo sibi eligebant sedes arbitrio. Quanta quidem istis erat beatitudo et gloria, humana non posset vobis lingua referre. Nam totus amoenitatis locus istarum est voluptatibus assignatus, et cuiuslibet coram eis generis ludebant ioculatores atque psallebant, et omnia instrumentorum ibi musicae genera resonabant. (Creixell Vidal-Quadras 1985: 150-152)³⁶

La plasmació de diversos llits desplegats en un mateix espai comú que comparteixen diversos enamorats no és predominant en el conjunt de les al·legories sobre l'amor cortès, la qual cosa no ens ha d'estranyar, perquè el jaç sol anar associat a l'amor només en les escenes privades i en situacions més pròximes a la realitat. En canvi, el *Tirant lo Blanch* i el *De Amore* representen una mena de paradís amorós inspirat en els referents sacres de l'època. Això explicaria que a penes coneguem cap altre cas medieval que desenvolupi aquesta imatge dels llits reservats per a un col·lectiu d'enamorats.³⁷

34. Ja hem citat *supra* el capítol XLIII del *Tirant lo Blanch*, en què se'n parla de «moltes tendes parades ab singulars lits» (Hauf 2008: 207).

35. «In domo Patris mei mansiones multae sunt; si quominus dixissem vobis: quia vado parare vobis locum. Et si abiero, et praeparavero vobis locum, iterum venio, et accipiam vos ad meipsum: ut ubi sum ego, et vos sitis» (Io 14, 2-3, *apud* BSV); «A casa del meu Pare hi ha moltes estances; si no hi fossin, ¿us podria dir que vaig a preparar-vos-hi estada? I quan hauré anat a preparar-vos-la, tornaré i us prendré amb mi, perquè també vosaltres estigüeu allà on jo estic» (Jn 14, 2-3; *apud* BCI). Santa Teresa d'Àvila s'inspirà també en aquesta citació per bastir una al·legoria religiosa a la seua obra intitolada *Las Moradas*, també coneguda amb el nom d'*El castillo interior*, que fou enllestida el 1577. Aquest clàssic de la literatura espiritual és esmentat i ressenyat breument per Pérez González (2015: 123).

36. La següent traducció és nostra: «Aquesta part central era anomenada Amenitat, ja que s'hi trobaven tota mena de plaers i delits. En aquesta part central havien estat parats molts llits, que eren meravellosament ornats, és a dir que estaven coberts amb draps de seda i guarniments de púrpura. De la font susdita brollaven molts riuetis i rierols que regaven Amenitat pertot arreu, i cada llit estava franquejat per un d'aquests riuetis [...] I per a cada dona havia estat parat un llit molt ben ornat, mentre els cavallers elegien lliurement el seu lloc. Cap llengua humana us podria descriure quanta glòria i beatitud hi havia en aquell lloc! Tot el lloc d'Amenitat estava reservat per a les voluptats d'aquelles dones i al seu costat actuaven i cantaven tota mena de comedians, i allà sonaven músiques de tota mena d'instruments».

37. Tot i que es tracta d'un cas ben diferent al del *Tirant lo Blanch*, el següent passatge de *L'hospital d'Amours* demostra que la imatge dels llits, tot i ser poc usual, es documenta en algunes al·legories medievals. Aquest poema d'Achille Caulier representa un hospital de

L'acarament d'alguns passatges dels capítols LIV-LV del *Tirant lo Blanch* amb un dels diàlegs inserits en el llibre I del *De Amore* ens ha permès assenyalar algunes coincidències que no poden ser casuals i que fins i tot ens porten a plantejar-nos una possible influència, directa o indirecta, de l'obra llatina sobre la novel·la catalana. Més enllà d'aquesta possible relació de dependència, voldríem destacar que ambdues obres representen el Castell d'Amor governat pel déu pagà, i que adapten un seguit de referents sacres al registre amorós, la qual cosa deriva en un ús recurrent d'expressions hiperbòliques, a vegades fins i tot irreverents. Tant al tractat llatí com a la novel·la catalana, el déu Amor té reservat el seu paradís per als seus elegits; un paradís amorós que és descrit a imitació de la glòria celestial que, en la tradició cristiana, espera als qui han encarnat l'ideal de vida de Jesucrist. En aquesta mateixa línia, les dues obres que hem analitzat atorguen a la dona el poder d'acceptar o rebutjar el galant que la requereix d'amors, i descriuen aquest poder segons els referents expressius que solen aplicar-se a la justícia d'ultratomba, que sol distingir entre els benaurats i els damnats. Aquests mateixos valors semàntics s'apliquen a la matèria amorosa en el *Tirant lo Blanch* i en el *De Amore*. El vincle que existeix entre les dues obres també es concreta en el fet que ambdues representen un paradís amorós amb abundants llits reservats per a les dames i els seus galants, imatge que concorda amb l'univers de l'amor cortès, però que no és gens freqüent, ja que es troba, de fet, en molt poques obres medievals.

Conclusió

L'anàlisi del Castell d'Amor als capítols LIII-LV del *Tirant lo Blanch* ens ha portat a examinar un seguit de testimonis al·legòrics extrets de tres àmbits diferents: els espectacles, la iconografia dels objectes artístics i la literatura. Pel fet de descriure un muntatge escenogràfic en el context d'unes noces reials, aquest passatge del *Tirant lo Blanch* s'ha de relacionar amb la pràctica del teatre festiu de l'època, també amb els entremesos i actuacions afins expressament preparades per a celebrar les noces d'algun membre de la família reial o l'alta noblesa. En aquest aspecte, destaquen les similituds que el passatge tirantià té amb els entremesos celebrats a Westminster el 1501 per a les noces del príncep Artur de Gal·les amb la infanta Catalina d'Aragó. Aquestes correspondències ens han portat a analitzar els valors simbòlics d'aquestes obres dramàtiques i posar-los en relació amb altres mostres de teatre de l'època i també amb la iconografia d'alguns objectes d'art.

Un altre espectacle molt rellevant és el Castell d'Amor de Treviso, que se celebrà probablement el 1215 i que es considera com el primer cas de pompa cívica vinculat a l'al·legoria del Castell d'Amor. Aquesta celebració no es produeix en el context d'unes noces, però sí que representa situacions de galanteig i podria associar-se als rituals de compromís prenupcial. Molts objectes

malalts d'amor que resten convalsents als seus llits: «Le pavement estoit semé / De toutes fleurs qu'on peult penser, / Et si estoient encourtiné / Les lictz des draps de bien celer: / Entendement les fit ouurer, / Et sont fais les lictz de repos, / Et les linceulx de doux penser, / Qu'Amour fist faire à ce propos» (Duchesne 1617: 728). Hi ha també llits perillosos i altres imatges afins que a voltes situen l'aventura no en un jaç sinó en dos, tres o quatre, però de cap manera es poden vincular als paradisos amorosos de llits com els del *De Amore*. Sobre el tòpic del llit perillós, vegeu Loomis (1933). Sí que hi ha un passatge del *Reson and Sensuallyte* de Lydgate que sembla sintetitzar el motiu dels jaços d'amor amb el del llit perillós. Ens referim als següents versos posats en boca de Diana, que ens adverteix sobre els perills del jardí de Venus i de l'amor que aquesta deessa representa: «In this gardyn eke also, / Who that can take hede ther-to, / Therin be beddes perilouse, / More dyuers and more mervelouse / Than was the bed of Launcelet, / With gold enbrowde and stonys fret, / And maked by enchauntement» (Sieper 1901: 99). Diana, el personatge que pronuncia aquest passatge, identifica aquests jaços amb el llit flamejant de Vulcà. Hem localitzat aquest passatge a través de Lewis ([1936] 2013: 342-343), que el resumeix i el comenta. Podria afegir-s'hi un altre episodi, comentat i ressenyat per Whitty (1914: 331-332), de l'*Immram Brain* (*Viatge de Bran*), obra irlandesa probablement del segle VIII.

d'art, sobretot tapissos, valves d'espill i arquetes nupcials, es poden vincular a les fases de prometatge o a la preparació de l'aixovar. Tot concorda, doncs, a associar el Castell d'Amor al galanteig o a l'inici de la vida conjugal. A més, el missatge d'aquesta al·legoria va dirigit sobretot a la dona, que és qui ha de defensar el castell o capitular i entregar la fortalesa.

La cultura hispànica medieval també compta amb algunes festes urbanes que d'una manera o d'altra es poden relacionar amb l'al·legoria que ara ens ocupa. És molt probable que un entremès que fou representat el 1397 a Barcelona en presència del rei Martí l'Humà desenvolupés una trama centrada en el Castell del déu Amor habitat per dames. Durant la coronació de Ferran d'Antequera a Saragossa es va celebrar un banquet amenitzat amb diverses actuacions teatrals. Un entremès que nosaltres hem anomenat de la gerra i el griu representa al·legòricament un castell també habitat per dames, però el centre d'aquesta fortalesa ja no és el déu Amor sinó la Verge Maria, al·legòricament representada a través d'una gerra giratòria ubicada just enmig de l'estructura efímera. L'al·legoria cortesana es transforma en una al·legoria religiosa, però l'argument, ja siga sacre o profà, conserva els moviments bàsics, vinculats sempre a la cultura del setge i la defensa. Un bon referent per analitzar aquest entremès des d'un punt de vista comparatiu és el *Château d'Amour* de Robert Grosseteste. També hem fet esment d'unes festes celebrades el 1428 a Valladolid en motiu de la trobada de la infanta Elionor amb el príncep don Duarte de Portugal. En aquest cas se'ns descriu, per exemple, un castell amb una muralla de dotze torres, amb una donzella en cada torre, la qual cosa ens induïx a pensar en la possible posada en escena d'un castell de dames.

El protagonisme que té la dona en la defensa del castell també obre la porta a una interpretació psicològica que, de fet, es dedueix de les paraules que, en el *Tirant lo Blanch*, la reina adreça al déu Amor just abans d'entrar a dins de la fortalesa. Ella es reconeix com una debutant en els assumptes conjugals. Alguns estudiosos han vist en el Castell d'Amor una manera didàctica de representar com l'esposa novella ha de superar els temors i les aprehensions de la pròpia inexperiència, entesa també en termes sexuals; ha d'obrir-li la porta a l'espòs i ha de deixar que aquest pugui penetrar-hi fins al fons. Aquesta obediència conjugal també té la seua plasmació molt evident en el *Tirant lo Blanch*, no pas en l'episodi del Castell d'Amor sinó en el capítol CCCXXXIV, que duu un títol ben il·lustratiu: «Com Tirant vencé la batalla e per força d'armes entrà lo castell».

Els elements festius i iconogràfics no es poden destriar totalment dels estímuls literaris. El *De Amore* d'Andreu el Capellà, concretament el diàleg intítulat «Loquitur nobilis nobili» («Parla un noble a una dama noble»), coincideix en alguns aspectes amb els capítols LIII-LV del *Tirant lo Blanch*. A tall d'exemple, podem recordar una imatge poc usual a la literatura medieval però present a les dues obres comparades: els jaços repartits d'ací i d'allà en un jardí paradisiac reservat per als fidels servidors del déu Amor. Aquesta confluència de motius ens porta a plantejar-nos una possible influència, directa o indirecta, d'Andreu Capellà sobre Joanot Martorell. Aquest bagatge literari atorga una patina d'amor cortès al passatge tirantià, focalitzat, en el fons, en l'exaltació de la vida conjugal iniciada pels reis d'Anglaterra, acabats de casar. Ací tenim, doncs, una nova prova que confirma un fet del tot evident: la *fin'amors* que van cantar els trobadors encara impregnava la tradició literària i, més en general, la cultura del segle XV.

Lesforç per contextualitzar el Castell d'Amor descrit al *Tirant lo Blanch* ha aportat una nova lectura més profunda d'aquest passatge, que per primera vegada ha estat analitzat a la llum dels espectacles urbans que representen aquesta tradició al·legòrica, començant pel testimoni de Treviso. D'aquesta manera hem pogut confirmar que l'escenografia descrita als capítols LIII-LV s'arrela profundament en la cultura medieval i també, de gaidó, il·lumina altres episodis de la mateixa novel·la.

Bibliografia

- AGUILAR ÀVILA, Josep Antoni (2019), «“Així com un camp de batalla”: A l’entorn de les imatges de tipus militar als sermons de Vicent Ferrer», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, 24, pp. 13-56.
- ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí, i Gemma PELLISSA PRADES (2014), «“Ab un espill me requerí de amors” (*Tirant lo Blanc*, caps. 126-127): la imagen de tres espejos catalanes del siglo XV, entre la magia y el tocador», *Tirant*, 17, pp. 201-221.
- BCI = *Biblia Catalana. Traducció Interconfessional*, Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, <https://www.bci.cat> [consulta: 16/08/2021].
- BELTRAN, Rafael (1990), «Las “bodas sordas” en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, 70/1-2, pp. 91-117.
- ____ (2015), «Joanot Martorell i la cavalleria», *Història de la literatura catalana. Volum III. Literatura Medieval (III). Segle XV*, dir. Lola Badia, Barcelona, Enciclopèdia Catalana – Barcino – Ajuntament de Barcelona, pp. 30-37.
- ____ (2020), «La discòrdia entre ferrers i teixidors al *Tirant lo Blanc*: entrades reials, imaginari cavalleresc i motius folklòrics», *Tirant*, 23, pp. 1-56.
- BITECA = Gemma AVENOZA, Lourdes SORIANO, i Vicenç BELTRAN: *Bibliografia de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears*, en *Philobiblon*, Berkeley, Bancroft Library, http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca_en.html [consulta: 11/05/2021].
- BSV = *Biblia Sacra Vulgata*, en *BibleGateway*, Nashville, Harper Collins Christian Publishing, <https://www.biblegateway.com> [consulta: 16/08/2021].
- CAMILLE, Michael (1998), *The medieval Art of Love, objects and subjects of desire*, London, Laurence King.
- CARRIAZO, Juan de Mata, ed. (2006), Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del halconero de Juan II*. Presentación por Manuel González Jiménez. Estudio preliminar por Rafael Beltrán, Granada, Universidad de Granada. [El text de la crònica és un facsímil de l’edició publicada a Madrid, Espasa Calpe, 1946].
- COUNCIL, Norman (1976), «“O Dea Certe”: The Allegory of *The Fortress of Perfect Beauty*», *Huntington Library Quarterly*, 39/4, pp. 329-342.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés, ed. (1985), Andrea Capellanus, *De Amore. Tratado sobre el Amor*, edició i traducció d’Inés Creixell Vidal-Quadradas, Barcelona, Quaderns Crema.
- DRONKE, Peter (1994), «Andreas Capellanus», *The Journal of Medieval Latin*, 4, pp. 51-63.
- DUCHESNE, André, ed. (1617), Alain Chartier, *Les oeuvres de maistre Alain Chartier*, Paris, Samuel Thiboust.
- FERRER I MALLOL, Maria Teresa (2015), «El rei Martí i el seu regnat a través dels textos de les cròniques», en *Martí l’Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410): l’Interregne i el Compromís de Casp*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, pp. 901-962.
- FERRO, Donatella, ed. (1972), *Le parti inedite della Crónica de Juan II di Álvaro García de Santa María*, Venezia, Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- GARCÍA DE SANTAMARÍA, Álvaro (1891), *Crónica de Juan II de Castilla. Conclusión: 1428 a 1434*. ‘Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España’, tomo C, Madrid, s/n.
- GUIXERAS, David (2009), «L’urbanisme al Dotzé del Crestià», *Mot so razo*, 9, pp. 68-87.
- GREENE, Thomas M. (1987), «Magic and Festivity at the Renaissance Court. The 1987 Josephine Waters Bennet lecture», *Renaissance Quarterly*, 40/4, pp. 636-659.

- ____ (1995), *Besieging the Castle of Ladies*, Binghamtom (New York), Center for Medieval and Early Renaissance Studies.
- HAMILTON, A.C. (1996), «Problems in Reconstructing an Elizabethan Text: The Example of Sir Philip Sidney's "Triumph"», *English Literary Renaissance*, 26/3, pp. 451-481.
- HAUF, Albert (1997), «"Manus habent": entorn als eufemismes amorosos de tipus militar en el *Tirant lo Blanc*», en *Actes del Col·loqui Internacional «Tirant lo Blanc». L'albor de la novel·la moderna europea. Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994. Estudis crítics sobre Tirant lo Blanc*, ed. Jean Marie Barberà, Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 145-185.
- HAUF, Albert, ed. (2008), Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch. Text original (València, 1490)*, València, Tirant lo Blanch.
- LEWIS, C.S. (2013), *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Cambridge, Cambridge University Press [1a ed. 1936].
- LOOMIS, Roger Sherman (1919), «The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages», *American Journal of Archaeology*, 23/3, pp. 255-269.
- ____ (1933), «The visit of the perilous castle: a study of the Arthurian Modifications of an Irish theme», *PMLA*, 48/4, pp. 1000-1035.
- MACKAY, Angus (1987), «Don Fernando de Antequera y la Virgen María», en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 949-957.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2007), «Algunas huellas del *Triumphus Cupidinis* y el *De Amore* en la poesía hispánica de los siglos XV-XVI», *Revista de Poética Medieval*, 18, pp. 179-196.
- ____ (2013), «"Loquitur nobilis nobili" (*De Amore*, lib. I, cap. VI): presència de Virgili i d'altres fonts en Andreu el Capellà», en *Usos i tradició de les literatures clàssiques a les literatures medievals*, ed. Josep Antoni Clua i Flocel Sabaté, Lleida, Pagès, pp. 81-92.
- ____ (2022), «Fonts antropomòrfiques en "*Le Roman de Tristan le Blanc* (XIV^e siècle)": història d'un malentès crític», en premsa.
- MAKOWSKI, Elizabeth M. (1977), «The conjugal debt and medieval canon law», *Journal of Medieval History*, 3/2, pp. 99-114.
- MARTÍN-IGLESIAS, José Carlos, ed. (2017), *El denominado Cronicón de Guillem Mascaró (+1405) y sus continuadores*. Introducción, edición y traducción de José-Carlos Martín Iglesias, Paris, e-Spania Books, <https://books.openedition.org/esb/1084> [consulta: 16/08/2021].
- MASSIP BONET, Francesc (2000), «Topography and Stagecraft in *Tirant lo Blanc*», *Mediaevalia*, 22, pp. 83-131.
- ____ (2009), «Pompa cívica y ceremonia regia en la Corona de Aragón a fines del Medioevo», *Cuadernos del CEMyR*, pp. 191-219.
- ____ (2010), *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, Valls, Cossetània.
- ____ (2012), «El mecenazgo regio en la Corona de Aragón a fines del Medioevo», *Cuadernos del CEMyR*, 20, pp. 55-92.
- ____, i Lenke KOVÁCS (2017), *Teatralitat medieval i la seva pervivència*. Amb la col·laboració de Jesús Carruesco, Montserrat Reig, Agustí Ros i Vilanova, i Josep Lluís Sirera, Barcelona, Universitat de Barcelona – Institut del Teatre.
- MOLINA I CASTELLÀ, Anna (2014), «El Castell d'Amor de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real», *Anales de Historia del Arte*, 24, pp. 357-371.
- MURET, Ernest (1907), «Le Château d'Amour», *Bulletin du Glossaire des Patois de la Suisse Romande*, 6/3-4, pp. 7-29.

- NEILSON, William Allan (1900), «The Purgatory of Cruel Beauties: a note of the source of the 8th Novel in the 5th day of the *Decameron*», *Romania*, 29, pp. 85-93.
- PAGÈS, Amadeu, ed. (1930), Andrea Capellani, *De Amore Libri Tres. Text llatí amb la traducció catalana del segle XIV*, Castelló de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura.
- PALOMO FERNÁNDEZ, Gema, i José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN (1994), «La ciudad y la fiesta en la historiografía castellana de la Edad Media escenografía lúdico-festiva», *Hispania*, 54/186, pp. 5-36.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Ana (2015), *El simbolismo del castillo en la iconografía medieval*. Tesis doctoral: Departamento de Historia del Arte I – Facultad de Geografía e Historia, Madrid, Universidad Complutense.
- ____ (2016), «El Castillo de Amor en las artes figurativas bajomedievales», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8/16, pp. 5-30.
- PERON, Gianfelice (1986), «Rolandino da Padova e la tradizione letteraria del Castello d'Amore», en *Il Castello d'Amore. Treviso e la civiltà cortese*, ed. Luigina Bortolato, Treviso, Associazione Tarvisium, pp. 189-237.
- PICCOLI, Fausta (2007), «Per un “iconografia dell’assedio” nella cultura figurativa padana del XIV secolo», *Reti medievali*, 8, pp. 1-41.
- REDONDO, Jordi (2019), «Aigua i vi al *Tirant lo Blanc*, capítol LV: mera faramalla o símbols?», en *Aigua i vi a les literatures clàssiques i la seua tradició*, ed. Juan José Pomer Monferrer i Helena Rovira, Reus, Rhemata, pp. 179-197.
- RENEDO, Xavier (2003), «La vida conjugal segons Francesc Eiximenis», *Mot so razo*, 2, pp. 7-20.
- RIQUER, Martí de, ed. (1995), Joanot Martorell, «*Tirant lo Blanc*» i altres escrits, Barcelona, Ariel.
- ROSS, David J. A. (1948), «Allegory and Romance on a Medieval French Marriage Casket», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, pp. 112-142.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser (1995), «La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa», *Anuario de Estudios Medievales*, 25/2, pp. 699-759.
- SIEPER, Ernst, ed. (1901), Lydgate, *Reson and Sensuallyte*. Edited from the Fairfax Ms. 16 (Bodleian) and the additional Ms. 29,729 (Brit. Mus.), London, Early English Text Society.
- TERÉS I TOMÀS, M^a Rosa (1998), «Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 19, pp. 295-317.
- THALLER, Anja (2016), «“Desiderosi Trivisani de festizar in laude de la bona pase”. Zur Neubewertung der “Liebesburgbelagerung” von Treviso», *Reti Medievali*, 17/2, pp. 385-418.
- VALERO MOLINA, Joan (2014-2016), «Fast i creació artística a l'entorn de Ferran d'Antequera», *Lambard. Estudis d'art medieval*, 26, pp. 233-284.
- WHITTY, John (1914), «Sea Paradises of the Irish Imrama», *The Irish Church Quarterly*, 7/28, pp. 327-338.
- WICKHAM, Glynne (1985), «*Love's Labor's Lost* and the Four Foster Children of Desire, 1581», *Shakespeare Quarterly*, 36/1, pp. 49-55.