



PROJECT MUSE®

La sentimentalització de Dante a la poesia cortesana del
segle XV: La *Glòria d'amor* de fra Bernat Hug de
Rocabertí i *l'Infierno de los enamorados* del marquès de
Santillana

Pau Cañiguer Batlló

La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures,
and Cultures, Volume 45, Number 1, Fall 2016, pp. 9-36 (Article)



Published by La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages,
Literatures, and Cultures

DOI: <https://doi.org/10.1353/cor.2016.0020>

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/651984>

LA SENTIMENTALITZACIÓ
DE DANTE A LA POESIA
CORTESANA DEL SEGLE XV:
LA GLÒRIA D'AMOR DE FRA BERNAT
HUG DE ROCABERTÍ I L'INFIERNO DE
LOS ENAMORADOS DEL MARQUÈS DE
SANTILLANA

Pau Cañiguer Batlló

UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS-AMHERST

Abstract: L'Infierno de los enamorados i la Glòria d'Amor s'han considerat una imitació més de la Commedia dantesca d'entre les que van aparèixer als segles XIV i XV en les diferents literatures romàniques. No hi ha dubte que Dante és un dels referents principals d'aquests autors, però amb això no n'hi ha prou per explicar la singularitat d'aquestes obres dins la literatura peninsular coetània. A través d'una anàlisi comparada de les pràctiques d'imitació de Santillana i Rocabertí es consideraran tant l'ús autorial de fonts literàries i els processos imitatius que s'hi van posar en joc, com, sobretot, el significat i valor d'aquestes fonts en la tradició d'arribada. Així doncs, es tractarà d'intentar explicar per què Santillana i Rocabertí prenen Dante com a model, a quina posició els situa aquesta tria dins el seu camp literari i per què, doncs, els seus poemes són textos singulars.

LA CORÓNICA 45.1 FALL 2016 9-36

Els estudis sobre la influència de Dante en les literatures de la península Ibèrica han establert una sèrie de principis generals que, molt sovint, han determinat l'anàlisi d'obres literàries particulars. S'ha situat el primer influx de l'obra de Dante a l'àmbit ibèric en un període molt concret: de finals del segle XIV fins a la irrupció de l'humanisme durant les últimes dècades del segle XV, coincidint amb el retorn a Espanya d'Antonio de Nebrija. A partir d'aquest moment, Petrarca i Boccaccio es van convertir en els models italians preferents i Dante, juntament amb la poesia al·legòrica, va quedar relegat a un segon terme.¹ Un altre aspecte constatat per la crítica és que els autors del segle XV van recórrer a l'obra del poeta florentí per renovar la lírica culta autòctona² que, fins al moment, només havia rebut la influència dels models vinguts de França.³

També s'ha posat èmfasi en les condicions històriques i socials que van afavorir l'acollida literària de la tradició italiana a la península Ibèrica. Durant la segona meitat del segle XIV, l'aparició d'una noblesa laica amb ambicions culturals va precipitar la fi del monopoli de la lírica culta que havia ostentat el clergat. Els seus màxims exponents són potser les figures d'Enrique de Villena o el mateix don Íñigo Lopez de Mendoza, marquès de Santillana.⁴ Sota aquestes circumstàncies, les obres literàries dels *tre corone* es van convertir en els models preferents a partir dels quals una nova

¹ Aquesta idea està àmpliament desenvolupada en les obres crítiques de Sanvisenti, Bourland, Post ("The Beginnings" i "Sources"), Hutton, Farinelli, Place, Friederich, Street, Menéndez y Pelayo (489-496), Foster, Hollander (*Allegory in Dante*), Ríos (55-131), Arce i Borgia.

² Sobre Dante com a font de renovació, veure Heaton, Menéndez y Pelayo, Foster, Borgia, Peyton, Cándano, Azáceta i Albéniz, Beltrán, Aquilano i Hartnett.

³ Veure Sanvisenti (1-32), Post ("The Beginnings"), Seronde, Heaton, Dronke, Weiss i Deyrmond.

⁴ Es tracta del context històric que exposa Aquilano per introduir l'obra de Francisco Imperial. L'anàlisi de Weiss (55-83) sobre l'ideari poètic de Villena resumeix i exemplifica el nou ideal literari de la noblesa castellana. De la banda catalana, a finals del segle XIV s'inicia el procés de catalanització de la llengua poètica que culminarà amb la figura d'Ausiàs March, associada a la cort d'Alfons el Magnànim. A mitjan segle XV, la percepció dels poetes és que escriuen dins una tradició diferent de la dels trobadors; de fet, la lírica provençal és vista com una tradició anterior, a la que es pot acudir per a certs aspectes. Cal afegir, també, la idea de Peyton que defensa que l'obra poètica de March, admirada pel marquès de Santillana, va ser fonamental per transmetre l'herència de Dante a Espanya.

generació d'escriptors va expandir els horitzons de la pròpia tradició.⁵

La crítica també ha destacat que els cants més imitats de la *Commedia* en la lírica del segle XV són el primer i el cinquè de l'*Inferno*, concloent que aquests van ser els fragments més populars de l'obra de Dante.⁶ Finalment, cal esmentar una de les afirmacions més contundents dels estudiosos: la idea que els imitadors de Dante, a part de ser molt inferiors al seu model, només el van entendre d'una manera superficial, passant per alt el coneixement que batega darrere cada vers de la *Commedia*.⁷

El valor de les aportacions d'aquesta tradició crítica és indiscutible. En primer lloc, han proporcionat un inventari molt acurat dels elements de la *Commedia* que es troben en les diferents obres imitatives del segle XV: ja sigui la presència d'un personatge guia, el funcionament retòric de l'al·legoria o l'organització de l'espai al·legòric. En segon lloc, aquests treballs posen a l'abast un nombre considerable de correspondències entre els versos de Dante i els dels seus imitadors. Les correspondències no tan sols són un argument definitiu a favor de l'estudi de la influència dantesca, sinó que permeten comparar i caracteritzar pràctiques imitatives diferents. De totes maneres, aquí topem amb una de les carències dels estudis de la recepció literària de Dante a la península: s'han localitzat els préstecs, però no se n'ha fet cap interpretació. És cert que s'ha assenyalat la inferioritat literària dels imitadors respecte el model, però encara no hi ha cap estudi que doni valor al nou sentit que adquireixen els versos de la *Commedia* després de passar per la ploma dels poetes del segle XV. Com apunta Street, la literatura al·legòrica d'aquest període presenta unes formes tan homogènies que moltes de les similituds que s'han establert entre textos i models no tenen cap base

⁵ Es pot descriure una seqüència diacrònica d'aquest procés a Castella començant amb la figura de Francisco Imperial i acabant amb Juan de Mena -al mig hi hauria lloc per a Villena i el marquès de Santillana. De la banda catalana, tot i que la influència italiana comença bastant abans, cal considerar l'obra d'Ausiàs March com el punt i apart definitiu envers els trobadors (Riquer, "Ausiàs March" 542-5). En aquest sentit, la imitació d'autors italians en la *Glòria d'amor* es pot prendre com una prova més de la superació de la tradició provençal i de l'obertura cap a altres tradicions literàries.

⁶ Veure Heaton, Seronde ("Dante and the French"), Azàceta i Albéniz i Beltrán.

⁷ Veure Heaton, Foster, Peyton, Borgia, Cándano i Harnett.

textual específica (2). Hi ha determinats passatges que es presten a múltiples atribucions de fonts i referències que, molt sovint, poc tenen a veure amb la intenció comunicativa original.⁸ Borgia apunta que l'estudi de la imitació dantesca en la península Ibèrica ha caigut repetidament en aquest error (1).

Aquest article parteix de la tradició crítica existent i proposa fer un pas més enllà; és a dir, oferir una interpretació més precisa del paper de Dante en les literatures castellana i catalana del segle XV, en particular de la seva influència en la gestació del gènere líric dels inferns d'amor.⁹ El personatge i l'obra del marquès de Santillana no necessiten cap mena de presentació. Només cal dir que l'*Infierno de los enamorados*, juntament amb el *Triunphete de amor*, *El sueño*, la *Visión* i la *Coronación de Mosén Jordi*, conformen el conjunt més important de *dezires narrativos* que Santillana va compondre al principi de la seva carrera literària, cap d'ells, posterior a 1437 (Lapesa 95-6). Rocabertí (c. 1416-1485), en canvi, és un escriptor gairebé desconegut. Se sap, però, que prové d'una família pertanyent a l'alta noblesa catalana, estretament relacionada amb la casa reial durant els regnats d'Alfons el Magnànim i de Joan II. En aquest entorn cultural, la literatura era una activitat domèstica i, per tant, es pot suposar que Rocabertí la "devia sentir com una ocupació pròpia de la seva classe i lligada al seu cognom" (Torró i Rodríguez 410). La *Glòria d'amor* és de difícil datació. Les dades que s'han recollit només permeten situar-la entre el 1457 i el 1472. Recentment, Bassegoda (160-72) ha proposat que aquests anys es corresponen a dues redaccions diferents del poema.

En les corts castellanes i aragoneses, Dante va ser una autoritat indiscutible, àmpliament llegida i comentada, i que, per una sèrie d'afinitats retòriques,

⁸ N'és un exemple el començament de la majoria de poemes al·legòrics del segle XV, que s'inicien amb un personatge perdut en una selva. La connexió entre aquests començaments i el de la *Commedia* ha quedat diluïda del tot, ja que el to, la intenció i el sentit dels nous poemes al·legòrics no tenen res a veure amb el poema de Dante. Street es pregunta si és lícit seguir parlant d'influència en aquests casos.

⁹ Pérez Priego defineix els inferns d'amor com "un género muy característico de la poesía del siglo XV [...] donde se aúnan la tradición clásica y la influencia dantesca" (66). També assenyalava que l'*Infierno de los enamorados* del marquès de Santillana va significar la consagració del gènere en la poesia castellana (67). Sanvisenti també cita el gènere dels inferns d'amor (197-247) quan passa revista a les imitacions més tardanes de la *Commedia*.



es va posar al servei de la lírica sentimental.¹⁰ També és cert que el cant cinquè de l'*Inferno*, el del cercle dels luxuriosos, va ser el més imitat i que, en ell, Dante desplega recursos retòrics que enalteixen els aspectes patètics de la història dels enamorats.¹¹ No obstant això, la *Commedia* no és una obra que tracti per extens sobre la casuística amorosa i sentimental. El Dante de la *Commedia* és un poeta savi, dedicat a la filosofia, a la ciència i a la moral. Les seves tres *cantiche* representen un esforç colossal per conciliar el coneixement adquirit a través de la il·luminació divina amb la bellesa del llenguatge poètic. Tal com ho presenta Auerbach a *Dante: Poet of the Secular World*, el patetisme dels discursos de les ànimes davant del pelegrí i el seu guia només se sustenta perquè s'escenifica l'última oportunitat que tenen les ànimes per expressar-se i fixar, a favor seu, la història de les seves vides (134-74). En el món de la *Commedia*, la memòria substitueix l'experiència, de manera que la noció de realitat que li correspon no és la del món empíric sinó la del món de les emocions. Sota aquest principi, s'observa que el discurs de Francesca de Rímini té poc a veure amb l'experiència viscuda, sinó més aviat amb el record d'aquesta experiència dramatitzada en tota la seva dimensió emocional. Aquest passatge no té l'objectiu d'expressar amb fidelitat un sentiment amorós, sinó que, a través d'aquella realitat de les emocions que descriu Auerbach, busca commoure el lector amb la utilització de figures retòriques. En altres poetes, diu Auerbach, la utilització d'una metàfora pot semblar un luxe, en Dante, es converteix en una necessitat del discurs. En aquest sentit, l'episodi de Francesca té més punts en comú amb la història macabra del comte Ugolino (*Inf.* 33.1-75) que amb la literatura sentimental cultivada a Castella durant el segle XV.¹²

¹⁰ La poesia amorosa a la península Ibèrica del segle XV provenia directament de la tradició de la *fin'amors*.

¹¹ Sobretot amb el discurs final en boca de Francesca de Rímini (*Inf.* 5.121-38).

¹² Els límits entre la ficció sentimental i la poesia de tema amorós representen, encara, una discussió oberta. Deyermond, Cortijo Ocaña i Whinnom, entre altres, ofereixen un estudi detallat del naixement i desenvolupament de la ficció sentimental castellana que inclou, principalment, textos en prosa de finals del segle XV i principis del XVI. Aquests crítics no incorporen els poemes de Santillana i Rocabertí en la seva definició genèrica però les afinitats són més que evidents ja que tracten motius i utilitzen recursos retòrics molt similars. L'objectiu d'aquest estudi no és tornar a obrir la polèmica entorn de la ficció sentimental; però sí que cal posar de manifest l'estreta relació entre els poemes tractats i els textos que formen

Amb tot, el discurs de Francesca sintonitza amb el registre sentimental: n'hi ha prou amb observar la traducció gairebé literal dels versos de Dante en l'*Infierno* de Santillana:¹³

La mayor cuita que haver
puede ningún amador
es membrarse del plazer
en el tiempo del dolor. (vv. 489-92)

És cert que aquests versos són una traducció d'*Inf.* 5.121-23, però en Santillana el dolor queda reduït al context amorós, mentre que Francesca el connecta amb el dolor de Virgili –“e ciò sa 'l tuo dottore” (*Inf.* 5.123)–, fent extensiva la seva pena a la de totes les ànimes condemnades a l'infern, ja sigui per pecat de luxúria o no. Aquesta sintonia entre l'obra de Dante i la poesia amorosa es pot explicar perquè el poeta florentí pren el llenguatge del patiment de l'amor cortès i l'intensifica fins que adquireix dimensions místiques (Dronke 151-66). A la *Vita nova*, per exemple, l'amor sensual de Beatriu amaga la dimensió teològica del poema. Dante és capaç de fondre el coneixement que vol transmetre –coneixement moral– amb una forma poètica determinada, la cançó amorosa. Si aquest fos el cas, estariem davant d'un viatge d'anada i tornada de la poesia amorosa. Dante prendria estructures de la lírica sentimental i les faria servir en contextos morals, mentre que, en la seva imitació de la *Commedia*, els autors del segle XV com Santillana i Rocabertí, retornarien aquests versos a un context amorós, més proper al seu context original.

Per a l'argument d'aquest article, encara és més important el fet que Santillana i Rocabertí també adaptessin fragments de la *Commedia* que no tenen res a veure amb el registre amorós. Sembla lògic que els amors de Paolo i Francesca suscitésin imitacions en la poesia sentimental, en la qual

part del gènere.

¹³ Deyermond també apunta que l'obra de Santillana conté la llavor de la ficció sentimental i, en conseqüència, el seu *Infierno* podria ser el poema que va introduir la reconversió sentimental del Dante de la *Commedia* reproduïda en els inferns d'amor del segle XV (veure nota 9).

es porten fins a l'extrem les convencions de l'amor cortès, però no ho és tant que en els mateixos poemes s'imitin episodis de to moralitzant. Aquests fragments permeten observar de primera mà el procés de sentimentalització de versos de la *Commedia* en els dos inferns d'amor del segle XV que ens proposem analitzar.

Tant l'*Infierno de los enamorados* com la *Glòria d'amor* ofereixen suficients indicis textuais per demostrar l'existència de l'adaptació sentimental de la *Commedia*. Aquests poemes sobresurten d'entre les imitacions ibèriques de Dante del segle XV per dues raons. La primera és perquè els dos participen del gènere dels inferns d'amor i, per tant, es situen dins els marges de l'al·legoria sentimental.¹⁴ La segona és perquè es tracta de dos autors de referència dins els seus camps literaris respectius. No cal mencionar la influència que va tenir el marquès de Santillana entre els seus contemporanis i en les generacions posteriors (Beltrán, "La encrucijada" ix-xxx), però Rocabertí també va ser un autor de referència en les corts aragoneses del segle XV.¹⁵ A diferència d'altres poetes menors com Juan de Andújar, que possiblement no van arribar a llegir la *Commedia* (Salvador Miguel 314), la complexitat dels processos imitatius de Santillana i Rocabertí no tan sols suggereix que la van llegir, sinó que van treballar amb el text de Dante de primera mà. L'anàlisi comparativa dels dos poemes també ofereix una perspectiva més àmplia sobre la història i el desenvolupament del gènere al qual pertanyen. En l'*Infierno* de Santillana s'hi troben les arrels de la ficció sentimental i de les al·legories de to dantesc; mentre que la *Glòria d'amor* se situa en la maduresa dels inferns d'amor i, per tant, s'observaran diferents graus i matisos en la sentimentalització de la *Commedia*.

Els dos poemes són narracions ens les que el protagonista explica el seu pas per un espai al·legòric dedicat a l'amor, l'infern dels enamorats, en el cas de Santillana, i el jardí d'amor, en el de Rocabertí. Els dos protagonistes

¹⁴ Seria molt diferent tractar, per exemple, del *Dezir a las syete virtudes* de Francisco Imperial o del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, ja que traslladen el discurs literari al terreny de la filosofia.

¹⁵ En el seu article, Marfany demostra la importància de l'activitat literària de Rocabertí. A més de ser un poema imitat, la *Glòria d'amor* figura com a preàmbul de les poesies d'Ausiàs March en els dos manuscrits que l'han transmès.

compten amb l'ajuda d'un guia que realitza diverses funcions: els condueix dins l'espai al·legòric, els ajuda a interpretar les escenes que es van succeir i els introdueix a les ànimes que habiten aquest espai per iniciar-hi un diàleg. L'argument, això sí, és una mica diferent. En l'al·legoria de Santillana, el protagonista arriba a l'infern afligit pel rebuig de la dama i, a causa de l'encontre amb el guia, Hipólito, símbol de la castedat, acabarà renegant de l'amor. El personatge de Rocabertí també acudeix al jardí queixant-se de la seva dama però, just abans de tornar al món dels vius, el déu Amor li concedeix una fletxa per enamorar-la.

La història crítica d'aquestes dues obres constitueix un quiasme d'allò més curiós. Els primers estudis sobre les fonts de l'*Infierno de los enamorados* defensen que el seu model és la poesia al·legòrica francesa. En concret, Post ("The Beginnings") argumenta que ni Santillana ni cap dels autors del XV es van fixar en el mode al·legòric de Dante perquè el trobaven massa complex. Posteriorment, Seronde ("Dante and the French") i Azáceta i Albéniz van aportar proves per demostrar l'influx de Dante en la lírica del marquès, sobretot, del seu *Infierno*. Les aproximacions crítiques a la *Glòria d'amor*, en canvi, van seguir la direcció oposada. Cambouliu va ser el primer estudiós a dedicar-li la seva atenció i va considerar que l'obra de Rocabertí era poca cosa més que una imitació maldestra de la *Commedia*.¹⁶ Van ser les aproximacions posteriors, sobretot la de Heaton i la de Riquer, les que van descobrir que la *Glòria d'amor* beu de moltes fonts més que de la *Commedia*.¹⁷

¹⁶ Probablement, la versificació de la *Glòria d'amor* va ser l'aspecte que va determinar la lectura de Cambouliu. Com apunta Heaton, l'estructura dels versos del poema de Rocabertí és una imitació imperfecta del tercet italià que Dante posa en pràctica a la *Commedia* (46-8). La imperfecció té lloc perquè el segon vers de l'estrofa queda sense rima, en lloc d'enllaçar-se amb el primer i l'últim versos del tercet següent.

¹⁷ Heaton afirma que les fonts de Rocabertí són una mescla d'obres de les tradicions italiana i franceses (41-5). De la primera, cal destacar l'*Amorosa visione* de Boccaccio, la *Commedia* de Dante i els *Trionfi* de Petrarca; de la segona, *Le roman de la rose* i el *Roman de Troie* en són els màxims exponents. Heaton també declara obertament que l'obra que va tenir més influència sobre la *Glòria d'amor* va ser l'*Amorosa visione* i no la *Commedia*. La trama es complica perquè el poema de Boccaccio és, en sí mateix, una imitació del poema de Dante. Aquí no és el lloc per desenvolupar aquest argument però sembla prou clar que el pes de l'*Amorosa visione* en Rocabertí va tenir un paper no tan sols en el fet que revisités Dante, sinó també en la manera en què ho va fer.



A continuació, es procedirà al comentari de dos exemples il·lustratius de la reconversió sentimental de Dante en els poemes de Santillana i Rocabertí. Després s'analitzarà l'adaptació que va fer cadascun d'aquests autors d'un mateix fragment de la *Commedia* per observar les semblances i diferències de les seves pràctiques imitatives. La majoria dels préstecs que es discutiran, els van identificar Heaton, en referència a la *Glòria d'amor*, i Seronde i Azáceta i Albéniz, en referència a l'*Infierno de los enamorados*; no obstant, també s'han trobat punts de contacte nous.

A la copla LXIV de l'*Infierno de los enamorados*, s'hi pot observar un bon exemple de l'adaptació sentimental de la *Commedia*:

“E si por ventura quiere
saber por qué soy penado,
plázeme, porque, si fueres
a tu siglo trasportado,
digas que fui condenado
por seguir d'Amor sus vías.
E, finalmente, Macías
en España fui llamado” (vv. 505-12)

Aquí apareix la figura del poeta Macías, personatge omnipresent en els inferns d'amor. La llegenda transmesa és que Macías es va enamorar bojament d'una dama de la cort del seu senyor. El marit de la dama, aprofitant que el poeta estava empresonat, el va matar travessant-lo amb una llança.¹⁸ En aquest discurs de l'*Infierno*, a més d'explicar la causa de la seva condemna –“por seguir d'Amor sus vías”– i de descobrir el seu nom, l'ànima del poeta apel·la a la possibilitat que el seu interlocutor doni notícies d'ell quan torni al món

¹⁸ En les notes de Rohland de Langbehn al poema de Santillana, hi apareix un resum sobre la figura del llegendari poeta i enamorat Macías (97). A part d'explicar la transmissió de la llegenda citant Pérez Priego, Rohland diu que se li atribueixen “con cierta vacilación seis poemas, todos amorios, en galaico-portugués”, transmesos pels cançoners castellans. En el poema de Rocabertí, Macías hi té un paper prou destacable (vv. 1040-93). També se'l troba, per exemple, a *La visión de amor* de Andújar (vv. 115-7). Per a més informació, vegeu Vanderford i Zinato (18-21).

dels vius. Rohland (319) apunta que aquesta escena recorda les converses que té Dante amb algunes ànimes del cant 28 de l'*Inferno*. Es pot comparar el fragment citat de Santillana amb *Inf.* 28.133-5:

E perché tu di me novella porti,
sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli
che diedi al re giovane i ma' conforti.

En aquest tercet, l'ànima d'un poeta famós, a més d'explicar la causa de la seva condemna i de revelar la seva identitat, demana a Dante que transmeti la seva història als vivents. Dante condemna a Betran de Born perquè les seves poesies van semblar la zitzània entre éssers estimats, mentre que Santillana condemna Macías pels excessos amorosos dels seus poemes. Don Íñigo copia el model amb què Dante presenta una figura literària relativament propera però canvia el context del sirventès pel de la cançó amorosa.

Per veure un exemple de la sentimentalització en el poema de Rocabertí, es pot prendre un dels préstecs que assenyala Heaton: els versos 529-31 de la *Glòria d'amor* es corresponen a *Inf.* 3.55-7. El crític no tan sols localitza aquests préstecs, sinó que afirma que es tracta d'una traducció literal:

Viu dins un temps tan estranya crescuda
D'enamorats que james me pensara
A 'mor n'agues una tal part venguda.
...
e dietro le venia sì lunga tratta
di gente, ch'i' non avereì creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.

Al començament del vers 530 de la *Glòria d'amor*, s'observa la substitució de la paraula "gente" del model per "enamorats". La diferència entre els dos termes és significativa ja que canvia per complet el registre poètic del tercet. Els versos de Rocabertí es troben al començament del cant 5 de la *Glòria d'amor*, quan el poeta entra al jardí dels enamorats. Coneixença –el seu guia– l'informa que davant té les ànimes que gaudeixen de la gràcia del déu Amor.

Contràriament, l'espai en el que se situen els versos de la *Commedia* és just després que Dante hagi creuat la porta infernal: el vestibul dels indolents, l'antecambra al pas de l'Aqueront. És a dir, l'"enamorats" es refereix a unes ànimes benaventurades, mentre que "gente" es refereix a les ànimes que "a Dio spiacenti e a' nemici sui" (*Inf.* 3.63), als indolents, condemnats a rebre picades d'insectes per a tota l'eternitat. La descontextualització dels versos de Dante en aquest fragment de la *Glòria d'amor* és més que evident: es passa de la visió del dolor de les ànimes dantesques a la visió del gaudi de les ànimes de Rocabertí. L'autor català se serveix de l'amplitud de significat de la paraula "gent", que a l'*Inferno* denota ànimes condemnades, i la substitueix per "enamorats", que al seu poema denota ànimes felices.

Abans de continuar amb l'anàlisi de versos concrets, val la pena esmentar dues característiques de la literatura de tema amorós, alienes a la influència dantesca i a les visions al·legòriques però que determinen el procés imitatiu en què se centra aquest estudi. La primera és la idea que l'enamorament és una forma de millora individual, una idea que ja es troba en els trobadors del segle XII. N'és un exemple la quarta estrofa de la cançó "Non es meravelha seu chan" de Bernart de Ventadorn (cita de l'edició de Riquer 410):

Aquest'amors me fer tan gen
 al cor d'una dousa sabor:
 cen vetz mor lo jorn de dolor
 e reviu de joi autras cen.
 Ben es mos mals de bel semblan,
 que mais val mos mals qu'autre bes;
 e pois mos mals aitan bos m'es,
 bos er lo besa pres l'afan.

La força de l'amor empeny el subjecte a la recerca del coneixement i l'experiència necessaris per fer-se meritori de la dama. L'enamorat percep els "mals", les dificultats, del seu amor com una conseqüència natural del procés de millora individual. Per a ell, els obstacles són "de bel semblan", perquè, al final, li permetran la satisfacció del desig amorós. Els protagonistes

de l'*Infierno de los enamorados* i de la *Glòria d'amor*, igual que Dante, evolucionen al llarg de la visió al·legòrica. Els autors del segle XV s'adonen d'aquesta coincidència i exploren les possibilitats del viatge al·legòric en la seva poesia sentimental a través de la imitació de la *Commedia*.

La segona de les característiques a destacar és que, en la poesia amorosa, l'amor es defineix com una experiència essencialment dolorosa. La desconexió entre el subjecte enamorat –el poeta– i l'objecte de desig –la dama– és total i irreconciliable. En els poemes analitzats, no hi ha cap descripció de la bellesa de la dama ni de les seves qualitats morals. El que és realment important és el rebuig de la dama, que apareix des dels compassos inicials i que ajuda a crear l'atmosfera poètica necessària per introduir la visió al·legòrica. Les conseqüències del rebuig que pateix el protagonista no tenen límits perquè no es contrasten amb el punt de vista de la dama.

Aquesta segona característica connecta un aspecte no sentimental de la *Commedia* amb els poemes de Santillana i Rocabertí. No es tracta del rebuig de Beatriu, ni de la consciència que les ànimes condemnades a l'infern no tenen possibilitat de redempció, sinó de la situació extraordinària dels habitants dels llimbs dantescs, entre els quals sobresurt Virgili. Es tracta de les ànimes condemnades malgrat la seva virtut: l'únic pecat que han comès és el d'haver mort sense baptisme, cosa que els impedeix d'accedir al paradís.¹⁹

Dins de l'infern dantesc, la situació d'aquestes ànimes posa de manifest que no n'hi ha prou amb ser virtuós per a la salvació espiritual, sinó que la gràcia divina hi juga un paper essencial.²⁰ A l'altre costat hi ha les ànimes de personatges moralment qüestionables que habiten el purgatori i que, per tant, es troben en disposició d'arribar al cel. Quan s'arriba a la segona *cantica*, s'intensifica la sensació d'injustícia respecte Virgili i els seus companys.²¹

¹⁹ A *Inf.* 4.33-6, Virgili resumeix la culpa de les ànimes que viuen als llimbs: "Or vo' che sappi, innanzi che più andi,/ ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,/ non basta, perché non ebber battesimo,/ ch'è porta de la fede che tu credi."

²⁰ Per aprofundir en la noció de gràcia divina en la poesia castellana dels segles XIII-XV, veure Weiss (25-40). Per a la noció de gràcia divina en la *Commedia*, veure Auerbach (*Dante*), Chiampì, Biunno i Marletta.

²¹ En són un exemple el personatge de Belacqua i els altres negligents que descansen a l'ombra d'unes roques en lloc d'esforçar-se per arribar al cim del purgatori (*Purg.* 4.109-35).

Aquest esquema, que s'ha resumit amb breuetat, té la seva correspondència en la lírica dels trobadors. És un *topos* que els bons amants –els *fins amadors*– pateixen la ingratitud de la dama mentre que els falsos amants gaudeixen de la seva mercè. Normalment, el fracàs amorós no s'atribueix a les faltes dels enamorats, sinó als mals costums que regeixen l'univers de l'amor cortès. Ben poca cosa es pot fer contra els falsos amants i els *lausengiers*, disposats a interposar-se amb males arts entre els enamorats i les seves dames. Així, l'enamorat es troba desesperançat perquè no veu cap possibilitat de satisfer el seu desig i, a més, ha de patir la injustícia del triomf dels que fingeixen la seva passió amorosa. En el poema de Rocabertí, aquest mode d'expressió sentimental hi és ben present;²² en Santillana, la qüestió es planteja en els termes més generals de rebuig o acceptació de l'amor.²³ En tots dos casos, la retòrica sentimental és un dels elements essencials que determina la imitació de Dante.

En l'*Infierno de los enamorados*, l'experiència amorosa és expressada en uns termes molt semblants als que s'han descrit anteriorment. Cal avançar, però, que quan el marquès de Santillana utilitza préstecs de la *Commedia* o en parafraseja alguns versos, ho fa d'una manera bastant fragmentària. Poques vegades es tracta de la mera traducció d'un vers o d'un fragment, sinó que el complex imitatiu sol involucrar diversos elements del poema de Dante, reorganitzats en la nova atmosfera sentimental. Es pot observar en la transposició de l'esquema de la pena de Virgili al context amorós. Santillana formula la desesperança dels enamorats citant a Dante, però no ho fa a través de les ànimes que habiten el seu "infierno", sinó a través de la caracterització de l'espai, el "triste lugar eterno" (v. 402). Així doncs, per descobrir aquest influx dantesc, cal resseguir les petges que es troben en cada un dels fragments dedicats a la caracterització de l'espai del poema de Santillana.

²² És possible que Rocabertí també rebés la influència de March quan parla de les injustícies de l'amor. El vers 613 de la *Glòria d'amor* és un préstec claríssim del vers 42 del poema 1 d'Ausiàs March. On el poeta valencià escriu "absença es lo verme que la gasta", referint-se a la seva relació amb Plena de seny, Rocabertí reescriu "ingratitud son vermes qui la guasten", referint-se a Briseida, condemnada al jardí d'amor per haver sigut ingrata amb els seus amants.

²³ El poema de Santillana planteja la discussió entre la veu poètica, que es rendeix als efectes de l'amor (cobla XXXVII), i Hipólito, que defensa la castedat.

La primera traducció de la dimensió moral de la *Commedia* a la dimensió sentimental de l'*Infierno de los enamorados* es troba als últims versos de la cobla 38. El protagonista es presenta a Hipólito i li explica que la deessa Fortuna –invocada en el primer vers del poema– l'ha portat a l'infern (vv. 302-4):

e trayóme donde vea
este lugar, por que crea
que amar es desesperança.

La connexió entre aquest fragment i les ànimes dels llimbs dantescs es fa plausible si es té en compte el component espacial. S'observa que el vers 304, on es condensa aquesta idea de l'amor, anuncia el que el protagonista descobrirà en l'espai al·legòric, l'espai que indica la referència “este lugar” del vers anterior. A l'*Infierno*, també s'hi adapta la inscripció de la porta infernal del cant 3 de la *Commedia* per caracteritzar l'espai de la al·legoria:

la puerta primera,
a do yo vi entallado
un título bien obrado
de letras, que concluía:
“El que por Venus se guía
venga penar su pecado” (vv. 371-6)

El “lasciate ogne speranza, voi ch'intrate” (*Inf.* 3.9) –una apel·lació a tots els tipus de pecadors– queda reduït a una referència als luxuriosos, als que han pecat per seguir els passos de Venus. I, finalment, a la cobla anterior, hi ha una altra referència que relaciona l'espai de l'*Infierno* de Santillana amb la porta infernal dantesca. Hipólito explica les característiques del lloc per on conduirà el protagonista:

al logar do fallaremos
la desconsolada gente
que su desseo ferviente

los puso en tales estremos. (vv. 365-8)

La “desconsolada gente” recorda a la “perduta gente” (*Inf.* 3.3), però en el poema del marquès de Santillana, immediatament després, s’indica que estan condemnats pel seu desig fervent, referint-se, una altra vegada, al pecats relacionats amb els excessos de la passió amorosa. D’una banda, sembla evident que Santillana utilitza préstecs de la *Commedia* per caracteritzar l’espai de la seva al·legoria; de l’altra, però, s’observa que aquest espai queda reduït al binomi “amor/dolor” present en tots els casos analitzats.

A la *Glòria d’amor*, s’hi descriu l’experiència amorosa en els mateixos termes, però la connexió amb la *Commedia* es fa més evident. Tant és així que molt sovint dóna la impressió que Rocabertí tradueix una selecció dels seus versos preferits de l’obra de Dante. Un exemple és el vers 600 –“Jo comensi per voler esser cert”– que, com assenyala Heaton, és un préstec de la *Commedia*, “comincia’ io per volere esser certo” (*Inf.* 4.47). En alguns casos, el poeta utilitza la traducció literal com a mètode d’imitació literària. De totes maneres, si es tenen en compte els tercets en què apareixen els dos versos, s’observaran canvis significatius:

“Digues a mi, jo·t prech, mestressa mia,”

Jo comensi per voler esser cert,

“D’aquest’ amor tant pobra d’alagria”. (vv. 599-601)

“Dimmi, maestro mio, dimmi, signore”,

comincia’ io per volere esser certo

di quella fede che vince ogne errore (*Inf.* 4.46-8)

A part de substituir el senyor i mestre –Virgili– per la seva “mestressa” –Coneixença–, l’últim vers del tercet converteix un prec en una asseveració sobre l’amor. Els versos de Dante, en canvi, es mouen en un registre teològic: el peregrí sap que la fe és l’única virtut que li permetrà sortir de l’error –la via *smarrita*– i, per això, demana a Virgili que li confirmi les seves intuïcions. Per la seva banda, Rocabertí descriu l’estat de les ànimes enamorades que observa en aquell instant. La substitució de “fede” per “amor” es fa estranya

si es pensa en termes de traducció, però cobra sentit si es té en compte el procés d'apropiació sentimental.

L'eco dels llimbs dantescs en el cant 5 de la *Glòria d'amor* no es limita a aquest fragment. "D'aquest' amor tan pobra d'alagria" també remet a "che sanza speme vivemo in disio" (*Inf.* 4.42), entenent que "amor", "pobra" i "alagria" substitueixen, respectivament, a "disio", "sanza" i "speme". Rocabertí pren la sentència amb què Virgili retrata la seva situació als llimbs per descriure la de les ànimes condemnades al seu jardí d'amor. En tots dos casos, apareix una pulsio –l'amor en les ànimes de Rocabertí i el desig de salvació espiritual en Virgili– impossible de realitzar. En Rocabertí, la traducció literal d'un vers sempre forma part d'un exercici imitatiu més gran; un exercici que, en la seva totalitat, consisteix a traslladar uns versos d'un context de reprensió moral a un d'expressió sentimental.

En el mateix cant 5 de la *Glòria d'amor* es pot observar un altre passatge en el que s'adapta el cant 4 de l'*Inferno* al registre sentimental. En aquest cas, Rocabertí imita els versos de Dante a través de la combinació i substitució d'elements significatius. Això sí, a part del matís sentimental que introdueix, el motiu dantesco conserva gran part de les seves característiques originals. Seguint el seu guia pels llimbs, Dante no pot deixar d'observar el martiri particular de les ànimes que l'habiten:

Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri
che l'aura etterna facevan tremare;
ciò avvenia di duol sanza martiri (*Inf.* 4.25-8)

Aquí Dante introdueix la idea del "duol sanza martiri" que, més tard, resol magistralment amb el mencionat vers "che sanza speme vivemo in disio". Rocabertí, en canvi, emula l'esfera jovial del llimbs dantescs per descriure les primeres ànimes del jardí d'amor, que, com diu Coneixença, "son los qu'Amor delita" (v. 517). En la seva adaptació, Rocabertí agrupa els quatre versos de Dante en un sol tercet:

Aquí jo viu escoltant no suspir,

Ne plant ne dol ne tristor ne turment,

Mas viu amor turmentar sens martir. (vv. 496-8)

El poeta català recupera tots els elements que apareixen en els versos de la *Commedia* –“sospiri” per “suspir”, “pianto” per “plant”, “duol” per “dol” i “martiri” per “martir”– i els reorganitza segons les seves necessitats. El pes sintàctic dels dos primers versos cau en el verb “viu”, que permet la successió de complements en negatiu que el segueix. Així, “suspir” és el primer d’aquests complements i passa a ocupar la posició de rima del primer vers del tercet i, en el segon vers, es condensen els altres complements negatius del mateix verb. En aquest vers, Rocabertí manté “plant” i incorpora “dol” (que en Dante es troba en el tercer vers del tercet), “tristor” i “turment” (que no apareixen al model). Finalment, en l’últim vers del tercet, Rocabertí introdueix el terme significatiu –“amor”– i manté la rima dantesca, “suspir/martir”. Això sí, es perd “*Inf.* 4.27” quedant, només, l’al·literació de “turment/turmentar” que pot suggerir, per semblança sonora, el “tremare” del vers italià.

Aquest complex imitatiu serveix per sentimentalitzar els llimbs dantescs. En la formulació de Dante, la situació de les ànimes que habiten els llimbs és ambivalent: pateixen un dol però sense martiri, viuen en el desig però sense esperança de realitzar-lo. En Dante, aquesta condició no té res a veure amb l’amor i, tot i això, Rocabertí fa servir els mateixos termes per referir-se a la situació de les ànimes del jardí d’amor. No és que es tracti d’una innovació, ja que, com s’ha apuntat, el caràcter ambivalent de l’amor –la idea que el plaer va de la mà del dolor– és un lloc comú de la lírica sentimental des dels seus inicis (Dronke 109-51). La correspondència entre els personatges dels llimbs dantescs i els enamorats de Rocabertí exemplifica el procés a través del qual es passa d’una poesia moral a una poesia sentimental.

Per aprofundir en aquesta anàlisi, es pot comparar l’adaptació d’un motiu dantesca que apareix tant a l’*Infierno de los enamorados* com a la *Glòria d’amor*, observant no tan sols els paral·lels en la imitació de Santillana i Rocabertí, sinó també les seves diferències. Els dos autors adapten els versos

Inf. 5.29-30: “muggia come fa mar per tempesta,/ se da contrari venti è combattuto”. Aquí, Dante suggereix el so de la brisa infernal a través de la metàfora dels vents marins i de l’ús del verb “muggire”, que porta amb sí tot un univers sonor particular.²⁴ Tot i que aquests versos formen part del complex sentimental que és el cant 5 de l’*Inferno*, per si mateixos no tenen cap tret que els acosti al registre patètic-amorós.

La presència de la metàfora dels vents a l’*Infierno de los enamorados* és indiscutible. De totes maneres, la lectura que n’han fet diferents crítics obliga a plantejar els límits d’una lectura sentimentalitzant. El préstec es troba a la cobla 8, és a dir, en els preliminars del poema, quan s’introdueixen tots els elements de la visió al·legòrica:

como nave combatida
de los adversarios vientos,
que dubda de su partida
por los muchos movimientos,
era, con mis pensamientos,
que yo mesmo non sentía
quál camino seguiría
de menos contrastamientos. (vv. 57-64)

Si bé “los adversarios vientos” i “combatida” remetien al “da contrari venti è combattuto”, aquesta cobla també conté altres elements que amplien l’eco dantesco. Tant Seronde com Azáceta i Albéniz apunten que, a través de la presència de la nau, Santillana podria estar al·ludint un passatge del *Purgatorio*:²⁵

²⁴ Sobre aquests versos, Guiniforto delli Bargigi, en fa aquest comentari: “muggiare propriamente è far voce di buie; questo luogo adunque, per lo gran suono di venti e pianti che son ivi, muggia come fa il mar per tempesta, se da contrari venti è combattuto, e questa similitudine fa Dante a denotare molto gran muggito.” (Cita del comentari a *Inf.* 5. 25-33 de Guiniforto delli Bargigi (1440), com es troba a the Dartmouth Dante Project, <http://Dante.Dartmouth.EDU>.)

²⁵ L’escassetat de cites pertanyents al *Purgatorio* o al *Paradiso* debilita la possibilitat d’aquest préstec. De totes maneres, aquesta hipòtesi queda reforçada si es té en compte que, en els

ond' el piegò come nave in fortuna,
vinta da l'onda, or da poggia, or da orza. (32. 116-17)

És interessant notar que el context dels versos de Dante és totalment diferent al dels versos de Santillana. Es troben gairebé al final del *Purgatorio*, quan Beatriu fa acte de presència i el pelegrí queda paralitzat davant la seva perfecció. El cant 32 del *Purgatorio* és altament al·legòric i els versos citats es refereixen a la primera de les visions meravelloses de Dante que acaben violentament amb l'aparició d'un gegant apallissant una prostituta descarada (*Purg.* 32.148-60). En Dante, la nau dels versos citats és l'element comparatiu del carro que penja sobre l'arbre del bé i del mal. La força que el mou d'un costat a l'altre és l'escomesa de "l'uccel di Giove" (*Purg.* 32.112), l'au de Júpiter, imatge que remet a Ezequiel 17.3ff.²⁶ No es tracta d'interpretar aquí el significat d'aquestes visions, sinó d'apuntar la possibilitat que Santillana estigués adaptant un dels fragments amb més contingut al·legòric de tota la *Commedia*.

Encara més, Azáceta i Albéniz suggereixen un altre fragment de l'*Inferno* com a possible model de Santillana en la seva adaptació de la metàfora dels vents:

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,

versos de Dante, hi apareix la paraula "fortuna", un element importantíssim en les cobles introductòries del poema de Santillana. Al primer vers de l'*Infierno de los enamorados*, s'hi invoca a la deessa Fortuna i, immediatament després de la metàfora dels vents, se la torna a evocar amb el vocable "ventura" (v. 54). A més, com també assenyalen Seronde i Azáceta i Albéniz, la comparació amb el falcó de la cobla 9 és una al·lusió clara a *Purg.* 19. 64-66. Així doncs, sembla raonable pensar que Santillana va recórrer al *Purgatorio* per compondre les cobles 7 i 9, que consisteixen en dues comparacions extenses.

²⁶ Ho apunta Pietro Alighieri: "Nam primo theologia et scientia Ezechielis sibi ostendit in suo 17.º Capitulo hoc quod vidit de aquila, dum dicit: *aquila grandis, magnarum alarum, longo membrorum ductu, plena plumis... venit ad Libanum, et tulit medullam cedri. Summitatem frondium ejus avulsit. Quam aquilam vocat avem Jovis.*" (Cita del comentari a *Pur.* 32.112-7 de Pietro Alighieri (1340-2), com es troba a the Dartmouth Dante Project, <http://Dante.Dartmouth.EDU>.)

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,

si volse a retro a rimirar lo passo (*Inf.* 1. 122-6)

Aquests estudiosos no ofereixen cap explicació o interpretació per defensar la possibilitat del préstec. És difícil de defensar amb proves textuais, ja que no sembla que Santillana traduís o adaptés cap d'aquests versos. Cal suposar que Azáceta i Albéniz es fixen en la semblança del registre i en el to de les comparacions, a través de les quals es descriu l'estat mental de Dante i de la veu poètica de l'*Infierno de los enamorados*.²⁷ En els dos fragments, hi apareix l'element mariner i la sensació de perill que, en Dante, infon temor i que Santillana tradueix al dubte de la seva veu poètica.²⁸ Podrien oferir-se dues possibles explicacions per justificar aquest préstec. La primera és que el mètode imitatiu del marquès de Santillana és eminentment eclèctic i resulta en un text molt lliure respecte el model. Al contrari que en el poema de Rocabertí, en l'*Infierno* les petjades textuais no són gaire evidents. En la seva adaptació de Dante, don Íñigo es mostra, algunes vegades, com un traductor fidel i, en d'altres, com un adaptador enormement sofisticat.²⁹ En aquest cas, elaboraria un motiu tradicional de la representació de la Fortuna –la incertesa del navegant quan és escomès per vents contraris– a partir de la combinació de tres fragments molt diferents de la *Commedia*. La segona és el propi procés de sentimentalització. És gràcies a l'adaptació sentimental que el marquès de Santillana pot passar per alt els contextos d'*Inf.* 1.22-7 –la por del peregrí perdut–, *Inf.* 5.29-30 –la força de la brisa infernal– i *Purg.* 32.116-7 –el balanceig del carro després de l'embestida de l'àguila– i reelaborar-los en un context diferent: el dubte de la veu poètica enamorada que no sap com continuar el seu viatge (vv. 57-64).

²⁷ Ja que aquest préstec no es basa en evidències textuais sinó en una semblança en l'atmosfera poètica, no té sentit que els autors de l'article excloguin "*Inf.* 1.27" de la comparació –"che non lasciò già mai persona viva"–, que completaria el tercet iniciat al vers 25.

²⁸ Es tracta de la "paura" omnipresent en el cant inicial de l'*Inferno* (vv. 6, 15, 19, 44 i 53) i que es repeteix al llarg de la *Commedia*, fins arribar a *Par.* 26.19.

²⁹ Per exemple, la cobla 63, on es tradueix part del discurs de Francesca de Rímini (*Inf.* 5.121-23).

D'altra banda, Heaton assenyala que el vers 61 de la *Glòria d'amor* és una adaptació de la metàfora dels vents de la *Commedia*. Es troba en el tercet següent:

L'ànima sent dins lo cors es perduda,
 Cridant la mort ab veu tan dolorosa,
 Com fa la mar per dos vents combatuda. (vv. 59-61)

La semblança amb els versos de Dante és més que convincent, però també és cert que es produeixen una sèrie de canvis importants. Rocabertí utilitza la metàfora dels vents per descriure la “veu tan dolorosa” de la seva ànima enamorada; és a dir, per expressar el crit de desesperació que neix de la consciència que la mort és l'única escapatòria a la presó del cos. Encara que s'interpreti que la metàfora de Dante formi part del registre sentimental que domina a *Inf.* 5, el canvi de significat és igualment important.³⁰ L'escriptor català pren el component auditiu de la comparació –el so que produeix el xoc de vents contraris en la mar– i el fa servir en un context molt diferent. La veu de l'ànima de Rocabertí rep el mateix element comparatiu que el mugir de la brisa infernal.

En aquest tercet, s'observa com el mètode de Rocabertí genera dos impulsos imitatius oposats. D'una banda, els versos 59 i 60 de la *Glòria d'amor* situen la metàfora dantesca en un context molt diferent del del cant 5 de l'*Inferno*. Apareix la discussió de la prevalença de l'ànima respecte el cos –o, més ben dit, la idea del cos com a presó de l'ànima quan es pateix d'amor– i s'evoca la mort com a força d'alliberament. Aquests versos separen l'obra de Rocabertí de la de Dante i l'acosten, potser, a la lírica d'Ausiàs March.³¹ D'altra banda,

³⁰ Aquesta interpretació es pot validar, com a mínim, amb dos arguments. El primer, ja mencionat, és la localització de la metàfora, que apareix en el cercle dels luxuriosos. El segon és que, amb ella, Dante caracteritza el vent que castiga les ànimes que l'habiten – si en vida es van deixar portar per la seva passió, en la mort són condemnades a seguir sense resistència el moviment del vent. Aquest lògica, fruit d'una ment medieval, relaciona el càstig –la brisa infernal– amb la passió condemnada, l'impuls amorós incontrolable.

³¹ També cal comptar amb l'atmosfera ausiasmarquiana que domina en aquest fragment de la *Glòria d'amor*. Per exemple, “Qui tal no sent ma dolor no pot creura” (v. 64) és un préstec evident del famós vers primer del poema 39 d'Ausiàs March: “Qui no es trist de mos dictats no cur”. O, més endavant, el vers 68 de la *Glòria d'amor*, que comença amb una de les fórmules

el vers 61, manté amb fermesa el vincle amb el model, no tan sols per la semblança amb el vers de Dante, sinó per l'ús de la dimensió sonora de la metàfora. Més que un procés de descontextualització i de recontextualització total –de pèrdua del significat original i d'adquisició d'un significat nou–, sembla que Rocabertí conservi alguns elements significatius del model i que, en el nou context del seu poema, els hi afegeixi elements de to patètic.

Si bé la *Glòria d'amor* presenta un to indubtablement sentimental des del començament –amb la invocació boccaccesca del pròleg en prosa³² fins al final, amb la menció del *senhal* de la misteriosa dama “Flor de Llir” (v. 1536), cal dir que el poema de Santillana és bastant diferent en aquest aspecte. Com ja s'ha dit, el registre sentimental no apareix fins a la cobla 27, quan la veu poètica es dirigeix a Hipólito –“De quien amades/ vos dé Dios, si desseades,/ plazer e buen galardón,” (vv. 212-4)– i aquest li respon:

“Amigo”, dixo, “non curo
de amar nin ser amado,
e por Dïana vos juro
que nunca fue enamorado” (vv. 217-20)

A part del títol, no hi ha cap fragment anterior a aquestes cobles que permetin relacionar el poema amb la lírica amorosa. L'adaptació de Santillana planteja els problemes i els límits del procés de sentimentalització que s'aprecia amb tanta claredat en l'obra de Rocabertí. Si s'accepta que les cobles 1-26 de l'*Infierno de los enamorados* formen una unitat de to no sentimental independent de la resta del poema, no es pot interpretar el préstec de la metàfora dels vents com una prova de la sentimentalització. En aquest cas, la

més repetides pel poeta de Gandia: “Ne pren a mi” (veure, per exemple, 1.3 i 22, 2.1 i 13 o 4.7, entre molts altres). També cal dir que la veu poètica d'Ausiàs March no sempre expressa el dolor d'un amor rebutjat, sinó que, a vegades, es centra en el gaudi amorós. No obstant, fins i tot en aquestes composicions, hi apareix la mort com a alliberació. N'és un exemple el començament del poema 20: “Alguns passats donaren-se a mort/ per escapar als mals que ·l mon aporta,/ e per haver ubert aquella porta/ on los desigs tots venen a bon port”. Després d'aquesta afirmació, la veu poètica declara “A mi no cal de aquest mon eixi” (20.5), perquè la seva dama li aporta tota la felicitat imaginable.

³² “A vosaltres jovens, en la memoria dels quals Amor continuament habita” que, segons Heaton, pot ser una imitació de la invocació als joves del pròleg del *Filocolo*.

retòrica sentimental deixaria de ser la clau que explicaria l'intricat complex imitatiu de Santillana. D'altra banda, es pot interpretar que la primera part del seu *Infierno* també participa de la retòrica amorosa. N'hi hauria prou amb una mirada hermenèutica que tingui en consideració el conjunt del poema –una al·legoria eminentment sentimental– en lloc d'un sol fragment.

Hi ha una sèrie de préstecs de l'obra de Dante en l'*Infierno* de Santillana que poden ajudar a establir els límits de la sentimentalització. Es tracta, majoritàriament, de préstecs del primer cant de l'*Inferno* que situen el lector dins de l'atmosfera al·legòrica. En són exemples la “montaña espessa” (v. 3) que remet al “colle giunto” (*Inf.* 1.13); “el selvage peligroso” (v. 18) que recorda la “selva selvaggia” (*Inf.* 1.5); “la noche, con espanto / que las tiniebras traía” (vv. 75-6) que emula “la notte ch'i' passai con tanta pietà” (*Inf.* 1.21); o els “muchos fieros animales” (v. 41) de la cobla 6 que evoca la “lonza” (*Inf.* 1.32), el “leone” (*Inf.* 1.45) i la “lupa” (*Inf.* 1.49). No hi ha dubte que es tracta de préstecs de la *Commedia*, però en comptes de formar part d'un dispositiu retòric sentimental, serveixen per construir la base de l'edifici al·legòric.

És curiós notar que alguns d'aquests elements també apareixen en Rocabertí i en els autors menors d'infern d'amor que van imitar el poema de Santillana.³³ El primer cant de la *Glòria d'amor* comença amb els versos següents:

De tot delit privat e de 'lagria,

Ple de tristor, enuig e pençament,

Ab dolor gran, me retrobi un dia

Dins una vall d'arbres, tan dolorosa (vv. 1-4)

Com a mínim hi ha dos elements que remetent al començament de la *Commedia*. Un és la forma verbal “me retrobi” que sembla una traducció directa de “mi ritrovai” (*Inf.* 1.2); l'altre és la “vall d'arbres” que remet a la “selva selvaggia e aspra e forte” (*Inf.* 1.5) i a “quella valle” (*Inf.* 1.14). En aquest sentit, el préstec de Rocabertí no seria sentimental, sinó d'estructura

³³ Per exemple, a la segona estrofa de *La visión de amor* de Juan de Andújar: “en un longuissimo ervado: et de gravissima anchura,/ el qual era circundado/ de selvas de grand altura,/ montañas ultra mesura/ en la su circunferencia” (vv. 10-5).

al·legòrica. No obstant això, a més de la invocació als joves enamorats del pròleg de la *Glòria d'amor*, els dos primers versos recorden el començament de la poesia "Presoner" de Jordi de Sant Jordi,³⁴ un dels poetes de la lírica amorosa més celebrats en les corts catalanes del segle XV. D'aquesta manera es fa difícil no interpretar que el préstec de Dante serveixi per construir un lloc al·legòric caracteritzat pel "dolor gran" del patiment amorós. En Rocabertí, al contrari que en Santillana, tot està contaminat per la retòrica sentimental.

Encara que existeixin altres fragments que podrien merèixer un comentari al detall, n'hi ha prou amb els analitzats per arribar a una sèrie de conclusions. En primer lloc, la connexió principal entre els poemes de Santillana i Rocabertí amb la *Commedia* s'articula a partir de dos aspectes: la construcció de l'al·legoria i la construcció d'un registre sentimental. Per al primer, els poetes del XV citen, reelaboren i adapten alguns motius del primer cant de l'*Inferno*. La selva obscura, l'arribada de la nit i els animals salvatges es converteixen en elements obligatoris per iniciar una al·legoria. Sense entrar en la discussió de si el model al·legòric d'aquests autors és el francès, l'italià o el llatí, sí que es pot afirmar que la formulació dantesca de l'espai de l'al·legoria es va convertir en un lloc comú.

En segon lloc, encara que sigui cert que el fragment de la *Commedia* més imitat en la lírica sentimental del XV és el discurs de Francesca de Rímini, es tracta només de la punta de l'iceberg. Tal com s'ha demostrat, ni Santillana ni Rocabertí limiten la seva imitació als versos que coincideixen amb el registre amorós del cant 5 de l'*Inferno*. Rocabertí converteix en sentimentals una gran quantitat de versos que no ho són en el seu context original. Santillana fa el mateix; no obstant, el registre de la primera part del seu *Infierno de los enamorados* permet la inclusió d'altres préstecs de Dante sense la reconversió al registre sentimental, sobretot aquells fragments destinats a la construcció de l'al·legoria. En la interpretació del poema del marquès de Santillana s'ha de tenir en compte el context amorós que imposa el conjunt

³⁴ El poema de Jordi de Sant Jordi comença així: "Deserts d'amichs, de bens e de senyor,/ en estrany loch i en stranya contrada,/ luny de tot be, fart d'enuig e tristor,/ ma voluntat e pensa caytivada," (vv. 1-4).



de l'obra i, també, els contextos específics, més al·legòrics que sentimentals, de les primeres còpies. Aquests dos poetes cortesans del segle XV, per tant, van deixar d'un cantó les discussions morals i teològiques que abunden a la *Commedia* i van diluir el sentit original dels versos dantescos que els van servir d'inspiració per tal de posar un poema savi en vernacle al servei de registres lírics vigents en els gèneres que ells conreaven.

Obres Citades

- Alighieri, Dante. *La commedia secondo l'antica vulgata*. Vols. 2 i 3. Editat per. Giorgio Petrocchi. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1966.
- Aquilano, Mark. "El que declama una visión enlodada: La voz detrás de *El dezir a las siete virtudes*". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 2.1 (2004): 83-101.
- Arce, Joaquín. "Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica". *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Ed. Francesco Mazzoni. Florencia: Olschki, 1978. 63-105.
- . "Dante y el humanismo español". *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 6 (1984): 183-94.
- Auerbach, Eric. *Dante: Poet of the Secular World*. Traduït per Ralph Manheim. Chicago: U. of Chicago P, 1961.
- . "Figura". *Scenes from the Drama of European Literature*. Traduït per Ralph Manheim. New York: Meridian Books, 1959: 11-78.
- Azáceta, José María, i G. Albéniz. "Italia en la poesía de Santillana". *Revista de Literatura* 5 (1954): 17-54.
- Bassegoda Pineda, Enric. "Vida i obra de fra Bernat Hug de Rocaberti". Tesi doctoral. U. de Girona, 2011.
- Beltrán, Vicenç. "La encrucijada de Santillana" en López de Mendoza, Iñigo, Marqués de Santillana. *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*. Ed. Regula Rohland de Langbehn. Vol. 12. Barcelona: Crítica, 1997. IX-XXX.
- . "Poesía española". 2. *Edad Media: lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Biunno, Diane Enrica. "The Pilgrim's Journey Home: Grace, Free Will, and Predestination in the *Commedia*". *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 70.11 (2010): 42-69.
- Borgia, Carl R. "Notes on Dante in the Spanish Allegorical Poetry of Imperial, Santillana, and Mena". *Hispanófila* 27.3 (1984): 1-10.
- Bourland, Caroline Brown. "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian

- and Catalan Literature". *Revue Hispanique* 12 (1905): 1-132.
- Cambouliu, Francois Romain. *Essai sur l'histoire de la Littérature Catalane*. Paris, 1858.
- Cándamo Fierro, Graciela. "El sueño del infierno del Marqués". *Signos literarios y lingüísticos* 1.1 (1999): 11-33.
- Casas Rigall, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: U. de Santiago de Compostela, 1995.
- Chiampi, James T. "The Role of Freely Bestowed Grace in Dante's Journey of Legitimation". *Rivista di Studi Italiani* 17.1 (1999): 89-111.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*. Suffolk, UK: Tamesis, 2001.
- Deyermond, Alan D. *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: U. Nacional Autónoma de México, 1993.
- Dronke, Peter. *The Medieval Lyric*. Londres: Cambridge UP, 1968.
- Farinelli, Arturo. *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania (Dante e Goethe)*. Torino: Fratelli Bocca, 1920.
- Foster, David W. "The Misunderstanding of Dante in Fifteenth-Century Spanish Poetry". *Comparative Literature* 16.4 (1964): 338-47.
- Friederich, Werner. P. *Dante's fame abroad (1350-1850): the influence of Dante Alighieri on the poets and scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland, and the United States*. Chapel Hill, 1950.
- Hartnett, Daniel. "Biographical Emulation of Dante in Mena's *Laberinto de Fortuna* and *Coplas a los siete pecados mortales*." *Hispanic Review* 79.3 (2011): 351-73.
- Heaton, Harry Clifton, ed. *The Gloria D'amor of Fra Rocabertí: A Catalan Vision-Poem of the 15th Century*. New York: AMS Press, 1966.
- Hollander, Robert. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- Hollander, Robert, Stephen Campbell, i Simone Marchesi. *Dartmouth Dante Project*, 1982-1988. Web. 27 Abril 2015.
- Hutton, W. H. "The Influence of Dante in Spanish Literature". *Modern Language Review* 3 (1908): 105-125.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Insula, 1957.
- March, Ausiàs. *Les obres d'Auzias March*. Vol. 1. Ed. Amadeu Pagès. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1995. 1912-14.
- Marfany, Marta. "D'Ausiàs March a Bernat Hug de Rocabertí: Antoni Vallmanya i el cànon poètic de mitjan segle XV." *Llengua & Literatura* 18 (2007): 45-73.
- Marletta, Debora. "Aspects of Dante's



- Theology of Redemption: Eden, the Fall, and Christ in Dante with Respect to Augustine". Diss. University College, London, 2011.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. "Imitadores del Dante. Líricos. Satíricos". *Antología general de Menéndez Pelayo. Recopilación orgánica de su doctrina*. Vol 2. Ed. José María Sánchez de Muniain. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- Pascual, José A. *La traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón: estudio y edición del Infierno*. Salamanca: U. de Salamanca, 1974.
- Patch, Howard R. *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. *Estudios sobre la poesía del siglo XV*. Madrid: U. Nacional de Educación a Distancia, 2004.
- Peyton, Myron A. "Auzias March as Transmitter of the Dante Heritage in Spain". *Italica* 34.2 (1957): 83-91.
- Place, Edwin B. "The Exaggerated Reputation of Francisco Imperial". *Speculum* 21.4 (1946): 457-73.
- Post, Chandler R. "The Beginnings of the Influence of Dante in Castilian and Catalan Literature". *Annual Reports of the Dante Society* 26 (1907): 1-59.
- . *Medieval Spanish Allegory*. Cambridge: Harvard UP, 1915.
- . "Sources of Juan de Mena". *Romanic Review* 3 (1912): 223-79.
- Pujol, Josep. "El narrador al verger. Tradicions i models en les Ventures al·legòriques amoroses del segle XIV". *La narrativa en Provença e Catalogna nel XIII e XIV secolo*. Pisa: ETS, 1995. 161-84.
- Ribera Llopis, Juan Miguel. "Viajeros catalanes a Ultratumba". *Revista de Catalunya* 8 (1991): 121-31.
- Ríos, Amador de los. *Historia crítica de la literatura española*. Vol. 6. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- Riquer, Martí de. "Ausiàs March". *Història de la literatura catalana*. Vol. 2. Barcelona: Ariel, 1980. 471-567.
- . "Bernat Hug de Rocabertí". *Història de la literatura catalana*. Vol. 3. Barcelona: Ariel, 1980. 148-60.
- . *Los trovadores: historia literaria y textos*. Vol. 1. Barcelona: Ariel, 1975.
- Rohland de Langbehn, Regula. "Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana". *Filología* 17-18 (1976-1977): 414-31.
- Salvador Miguel, Nicasio. "La visión de amor, de Juan de Andújar". *El comentario de textos: La poesía medieval* 4 (1984): 303-37.
- Sant Jordi, Jordi de. *Les poesies de Jordi de Sant Jordi: cavaller valencià del segle XV*. Ed. Martí de Riquer i Lola Badia. València: Tres i Quatre, 1984.
- Sanvisenti, Bernardo. *I primi influssi di*

- Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*. Milán, 1902.
- Seronde, Joseph. "Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana". *Romanic Review* 7 (1916): 194-221.
- . "A study of the Relations of some Leading French Poets of the XIV and XV Centuries to the Marqués de Santillana". *Romanic Review* 6 (1915): 60-86.
- Street, Florence. "The Allegory of Fortune and the Imitation of Dante in *Laberinto* and *Coronación* of Juan de Mena". *Hispanic Review* 23.1 (1955): 1-11.
- Torró, Jaume. *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim: Lluís de Requesens, Bernat Miquel, Martí García, Rodrigo Dies, Lluís de Vila-Rasa, Francesc Sunyer*. Ed. Jaume Torró. Barcelona: Barcino, 2009.
- Torró, Jaume i Francisco Rodríguez Risquete. "Bernat Hug de Rocabertí". *Història de la literatura catalana*. Vol. 2. Edició d'Àlex Broch y Lola Badia. Barcelona: Enciclopèdia catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2014. 410-4.
- Vanderford, Kenneth Hale. "Macías in Legend and in Literature". *Modern Philology* 31.1 (1933). 55-63.
- Weiss, Julian. *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c. 1400-60*. Oxford: The Society for Mediaeval Languages and Literature, 1990.
- Whinnom, Keith. *The Spanish Sentimental Romance (1440-1550): A Critical Bibliography*. London: Grant & Cutler, 1983.
- Zinato, Andres. *Macías: L'esperienza poetica galego-castigliana*. Venezia: Cafoscarina, 1996.