

**Amores humanos, amores divinos. La *Vita Christi*
de sor Isabel de Villena**

Mundane Love, Divine Love. The *Vita Christi*
by Sor Isabel de Villena

ANTONIO CORTIJO OCAÑA
amcortijo@aim.com

University of California - Santa Barbara

Resum: La *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena es un texto de enorme relevancia escrito en la Edad Media. Basado en la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano, puede en realidad interpretarse como una *Vita Mariae*, pues en él se presta atención particular al papel de la Virgen en la vida de Cristo. Este artículo analiza los paralelos entre esta obra y las *prosas mitológicas* de Joan Roís de Corella. En los dos puede verse un interés en temas amorosos y en la descripción de los afectos y el mundo interior emocional de los personajes.

Paraules clau: Sor Isabel de Villena; *Vita Christi*; afectos; emociones; Joan Roís de Corella

Abstract: The *Vita Christi* by Sor Isabel de Villena is a paramount text written in medieval Iberia. Based on the *Vita Christi* by Ludolf of Saxony (the Carthusian), the work can be interpreted as a *Vita Mariae* for it pays particular attention to the role of the Virgin in Christ's life. This article explores the parallels between Sor Isabel de Villena's hagiographical text and the mythological prose works by Joan Roís de Corella. Both share an interest on love and on describing affects and the emotional inner world of the characters.

Keywords: Sor Isabel de Villena; *Vita Christi*; affects; emotions; Joan Roís de Corella

DATA PRESENTACIÓ: 28/10/2014 ACCEPTACIÓ: 02/12/2014 · PUBLICACIÓ: 15/12/2014

Me interesa para estas notas referirme a un aspecto de la obra de sor Isabel de Villena que podría parecer tangencial. No se refiere a las fuentes, ni al estilo, ni a la comparación con obras semejantes de la literatura ascética y piadosa (ver en particular Twomey 2003, 2005, 2103 y Escartí 2011). Quiero entrar en una labor de comparación entre géneros, partiendo de la base de la *emotividad* y apelación a los sentimientos en la *Vita Christi*, así como a la presencia femenina en sus páginas, aspectos que la crítica ya ha resaltado.¹ Ello nos lleva al tema del tratamiento del amor en la obra, asunto que no ha sido, creo, destacado lo suficiente. Propongo que el tratamiento de la materia *de amore* en la obra de Villena debe ponerse en relación con el estilo general de la *sentimentalidad* amorosa en la literatura del Cuatrocientos, pues en ambas el éxito radica en un tratamiento del amor como fuerza emotiva que pone ante los ojos del lector con intensidad nueva los efectos de la pasión, lo que sin duda resulta un elemento de especial atractivo y novedad para los lectores del momento (en gran parte femeninos). En especial me interesa ponerla en relación con autor valenciano que cultiva sobremanera esa *sentimentalidad*, Joan Roís de Corella.² De añadidura, esta *sentimentalidad* se manifiesta en obras que incorporan a la mujer como protagonista de una manera novedosa en cuanto a su papel protagonista. Así que vayamos por partes.

La secuencia de hechos es bien conocida por la crítica. Isabel de Villena (Leonor de Aragón y Castilla; 1430-1490), hija natural de Enrique de Villena, monja clarisa y abadesa del Monasterio de la Trinidad de Valencia, compuso en valenciano una *Vita Christi* a fines del siglo XV, inspirada en la de Ludolfo de Sajonia. Aldonça de Montsoriu, abadesa sucesora de Villena y en posesión del manuscrito, acabaría sacando impreso el texto de su predecesora (Valencia, 1497 [y 1513; Barcelona, 1527]), y hasta puede que Isabel la Católica se interesara por el mismo. La *Vita Christi* de Isabel de Villena tiene probablemente tanta fama en la Valencia finisecular como la obra homónima de Ludolf von Sachsen (Ludolfo de Sajonia), el Cartujano (1300-1377 o 1378), muy conocida e impresa en el siglo XV y que pasa por ser la inspiradora del movimiento conocido como la *devotio moderna*. La fortuna de esta obra en la península ibérica fue considerable (Twomey 2013, 13 et ss.). Joan Roís de Corella, en la misma Valencia, también tradujo (y readaptó) la obra del Cartujano al valenciano,

1 También podemos destacar aquí la obra titulada *Breviari d'Amor*, de Matfré Ermengaut, en vulgar, donde se encuentra por primera vez ese toque 'femenino' en el género de la *vita Christi* (ver Ferrando & Martines).

2 Para el caso de Corella, recordemos lo que dice Martos: «La *filoginia* corellana que subratlla Stefano M. Cingolani es deu, en bona mesura, al marc literari referencial en què s'inclouen les proses mitològiques—i, si més no, la *Tragèdia de Caldesa*—, amb molts nexes d'unió amb la ficció sentimental, com ja havia advertit Francisco Rico» (27). Recuerda este autor, entre los críticos que han insistido en esta conexión, a Deyermond, Arseni Pacheco, Turró, Ribera Llopis y Cortijo 2001 entre otros. Ello a su vez se engloba dentro de la caracterización humanista de Corella (Saavedra, Rico, Badia 1988, 1993, Carbonell, Hauf 1990a, b, 1995 y especialmente Ferrando 2013a y b) y dentro del uso de su *valenciana prosa* (Ferrando 1993).

publicando el primer volumen en 1496. Ese mismo año se publica una versión portuguesa. La reina Isabel I de Castilla encargó una versión de la *Vita* de Ludolfo a fray Ambrosio Montesino, que vería la luz en 1503 por mediación del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares.³

Isabel de Villena escribe una *Vita Christi* innovadora. Y lo es por adoptar una perspectiva *femenina*, es decir, reivindicar el papel de la Virgen en la historia vital de Cristo, hasta el punto que algunos críticos postulan que la obra en realidad trata de *Christi et Mariae vita*. Este énfasis en figuras femeninas relacionadas con Cristo no se reduce a María, sino se hace extensivo a María Magdalena, la Samaritana y aun otras mujeres del entorno de Jesucristo. Además de esta presencia femenina, la crítica ha considerado que la obra podría dar un paso más adelante y debería ser tildada de *feminista*. Fuster, en un artículo seminal dedicado a la obra (1955), ya postulara que la obra de Isabel de Villena podría haber nacido como réplica a la misoginia del *Spill* de Jaume Roig, teniendo especialmente en cuenta que este ejercía como médico y administrador del monasterio de la Trinidad donde profesaba Isabel.⁴

Si ponemos en contacto las figuras de Ludolfo y sor Isabel de Villena es porque su espiritualidad resulta coincidente y hasta complementaria. Dentro de un clima de personalización de la experiencia religiosa y de énfasis en la particular conexión a nivel individual entre el ser humano y la divinidad que se experimenta en muchas corrientes religiosas del siglo XV (y aun antes), estas dos obras, dos *Vitae Christi*, abordan elementos que tienden a insistir en la conexión a nivel sentimental entre lector y objeto de culto religioso, ya sea imaginando ante los ojos una escena pasional, ya sea insistiendo para las monjas en la imagen de una madre de Dios cercana y humana. Joan Roís de Corella había visto esta misma potencialidad emotiva en el tema cuando se decide a traducir el libro de Ludolfo de Sajonia al valenciano en su *Lo Cartoixà*. Twomey recuerda que en otras obras suyas como la *Vida de Santa Anna* (antes de 1463; Wittlin) y la *Història de la Magdalena* (antes 1489), «Roís de Corella's positive presentation of the female characters has much in common with the way female saints like St Anne and St Mary Magdalene are depicted by Sor Isabel de Villena in the *Vita Christi*» (17). En especial, Corella ya había tenido ocasión de explorar este nuevo modo narrativo en sus prosas mitológicas. Pero la crítica ha tenido mucha dificultad a la hora de ofrecer

3 El influjo de la obra de Ludolfo de Sajonia no puede minusvalorarse, y es muy significativa entre los escritores místicos y ascéticos del siglo XVI. Se ha estudiado abundantemente su papel en la gestación de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. Santa Teresa, se cuenta, la tenía como libro como de cabecera. Otros críticos han mencionado su papel en el desarrollo de las técnicas cristianas de meditación y la proyección personal e inmersión en escenas bíblicas sobre la vida de Cristo, con tendencia al patetismo y la emoción.

4 Para las fuentes de Sor Isabel de Villena, la crítica, como resume Escartí, ha mencionado las siguientes: el evangelio del pseudo-Mateo, las *Meditationes Vitae Christi* del pseudo-Buenaventura, amén de la *Vita Christi* de Eiximenis (así como san Agustín, san Ambrosio, san Anselmo, san Atanasio, san Bernardo, san Buenaventura, san Juan Crisóstomo, san Juan Damasceno, san Dionisio Areopagita, san Gregorio, san Hilario, san Isidoro, san Jerónimo, en menor medida Horacio, Juvenal, Ovidio y Seneca, amén de cánticos, himnos y textos litúrgicos (26). De añadidura, la crítica parece haber recogido favorablemente la interpretación de Fuster (1962, 1968), que Villena, como dice Riquer, «en una certa manera, volgué respondre al misoginisme del *Spill* de Jacme Roig» (Rique 1985, III, 342).

una explicación *in totum* que dé cuenta de la globalidad de la obra corellana. Porque el autor de las prosas mitológicas ovidianas se compagina, en apariencia, mal con el autor de un libro piadoso y de edificación espiritual. Sin embargo, pensamos que nada más lejos de la realidad. *Lo Cartoixà* enlaza con la temática amorosa por mor del consabido contacto entre los temas del *amor Dei* y *amor mundi*. Porque los dos no son sino variedad de la misma conceptualización del amor, cuyo objeto es de menos interés que su propósito y especialmente su poder transformativo. En este sentido, Corella apela, al hablar del amor, a la emoción en tensión, a la angustia amorosa, a la identificación a nivel sentimental del lector con el protagonista enamorado de sus obras. Esta *cercanía* del objeto ficcionalizado no es desemejante a la *cercanía* que el Cristo de la Pasión tiene para los lectores de Ludolfo, por la que se opera la absoluta identificación entre lector y personaje.

Sor Isabel de Villena trabaja en su *Vita Christi* con el mismo motivo y maneras de Ludolfo de Sajonia. Pero por mor de llevarlos un paso más adelante, acomoda la materia de la obra a aquello con lo que ella (y sus monjas) pueden identificarse más plenamente: la figura de *María*. Como indica el epígrafe de un capítulo de Twomey, la *Vita Christi* es «a medieval book written for, about, and by women» (21). Pero Isabel no está sola en su empeño, pues toda la corriente de la novelística sentimental que se viene produciendo por toda Europa desde finales del siglo XIV había mostrado ya precisamente esta misma tendencia, es decir, la inclusión de figuras femeninas en unos argumentos amorosos de los que habían estado ausentes hasta la fecha (Cortijo 2001).

Sobre el estilo de la monja, Hauf lo ha caracterizado de *efusivo* (“de dona», como el crítico indica):

Por un lado la ternura femenina, el patetismo, hallan expresión en efusivas exclamaciones y contemplaciones, en un lenguaje coloquial y pintoresco, del que ya hay precedentes en la *Meditationes Vitae Christi* y en Eiximenis. Por otro, el gusto por el detalle queda plasmado en una técnica pictórica o cinematográfica de primeros planos recortados desde diversos ángulos. Una cosa parece obvia: tanto el estilo como la estructura del libro derivan y al mismo tiempo están en función del método franciscano de meditar, cuya clave es la amplificación y la libertad de la mente piadosa para rellenar el vacío. (Hauf 2002, 97)

Insistiendo en ello, y fruto del propósito didáctico de mover a devoción y el de excitar la capacidad de meditar sus hermanas de religión, Escartí, insiste también en el aspecto *efusivo* del texto e indica que «sor Isabel no estalvia recursos que despertin l’afecte envers els personatges centrals,» remarcando «el paper de Maria—i de les dones—en el procés de redempció,» ofreciéndoles el ejemplo de la Magdalena, «une de les figures més cares a sor Villena, que, fins a cert punt, devia idetificar-se amb aquella ‘apostolessa’ de Crist» (37).

Como en otras ocasiones, me interesa ahora también estudiar autores disímiles con el objeto de preguntarme si hay transferencias genéricas entre obras, y si detrás de ello se esconde una coincidencia o más bien se hace necesario plantearnos que la *comunidad* entre estas obras obedece a que las temáticas no son tan disímiles. La *piedad*, que parece ser el objetivo central de Isabel de

Villena (mover a sus hermanas a la com-pasión por Cristo (y su madre), se aviene perfectamente con uno de los epítetos más usados por la monja para calificar tanto a *dolor* como a *amor* (*amor piadoso*, *dolor piadoso*). En la obra de Corella, paradigma de la literatura amorosa del Cuatrocientos, también abunda la *piEDAD* (el sintagma *mover a piEDAD* se repite numerosas veces) como manera de catalogar el sentimiento del amor *compasivo*, aunque ahora el objeto de este no sea sagrado sino profano. Por el contrario, Filomena apostrofa a la Piedad diciéndole que huya (*Parlament*) para mostrar que el desamor se ha instalado en su alma; y Medea (en la obra homónima) señala su cambio de sentimientos pasando de una *largueza en piedad* a su ausencia desoladora.

Lo Fill, que mirava aquella tan cara i amada mare travessat de pietat e compassió de la sua dolor e pena... (CLXXXII)

Mas la celcitur humana, enemigua y envejosa del meu delit, ha trobat leys cruels, enemigues de ma enamrada pietat, les quals defenen lo que natura liberament atorgua. [...] Si de tu no has piatat, com te doldràs del estranys? (*Lamentació de Mirra*, 177-79).

Vosotros, jóvenes, en cuya mente amor continuamente habita, los entendimientos de piedad elevados, oíd de mis lamentaciones la nueva gloria y secreta alegría, que a la deidad de Cupido se extienden. (*Lamentació de Píramus y Tisbe*; tr. Martines 131)

Dolor, pietat e rahonable conplany font de piadoses làgremes als meus plorosos ulls descobren, pensant la miserable fi de la ystòria que recite. (*Parlament*, 'Letra feta per Cèfalus a la muller Pocris')

Algunos ejemplos de la *Vita Christi*, al compararlos con la obra corellana, nos permitirán poner en uno técnicas compositivas, recursos estilísticos y maneras en general de concebir el *pathos* temático del amor. Mover los afectos y presentar ante el lector imágenes y cuadros vívidos, de una presencia e intensidad verosímiles son el objeto último en estas obras. La técnica parece sobreponerse a la materia, pues ya sea una fuente ovidiana, ya sea una fuente piadosa o bíblica, los autores abordan al unísono la descripción de los efectos del amor/dolor, amor/muerte con extremo patetismo. Y tienen preferencia por hacer de las protagonistas femeninas la *voz* de la pasión por antonomasia, relegando a las figuras masculinas a un segundo plano.

En el cap. CCVIII, al narrar el planto de la Virgen, la «dolorosa mare» da rienda suelta a su dolor en términos parecidos a los de Hero ante la vista de su amado muerto en la obra de Corella (ver Cortijo & Lagressa [Metge] al respecto, 'Introduction'). María y Magdalena actúan, igualmente, de confidentes de *amor*, de modo parecido a como Hero y su «Dida» hacen en la composición de Corella:

E, alçant los ulls la dolorosa mare, véu aquell excel lent cos mort e turmentat, e mirant lo recobrà totes les sues primeres dolors e retornà en lo seu dolorós plant. (CCVIII)

¡Oh, Magdalena! ¡Mesclau les vostres llàgrimes ab les mies: una és la causa de nostra dolor! [...] ¡Oh, quina dolor sens repòs acompanyarà la vida nostra, puix així és apartat del nostre cor lo goig e alegria de la presència d'aquest Senyor e Fill me, e tan amat mestre e benfactor vostre! (CCVIII)

E finida per la senyora aquesta suplicació, caigué en los braços de Magdalena, mig esmortida, car no podí la piadosa mare parlar de les dolors e penes del seu amat Fill sens molta alteració de sa persona, la qual estava ja tant turmentada que ab infinida pena sostenia la vida. (CCXI)

No feya menor plant la miserable dida, la qual, ensemps per la filla e per Leànder lamentant, la sua débil persona ab cruels mans rompia.

O, miserables pare e mare de Leànder, als quals més temps qui a mi la mort del fill serà dolorosa [...] a la mia boca fall la veu hi als meus ulls aygua hi sanch ab què més largament la tua mort deplorant lamente.

Hi, estesa sobre lo cos, besant la boca freda, mesclava les sues làgremes calentes ab l'aygua de la mar amargua.

O, prudent esforçada dida!—respòs la trista doncella—, tan gran assento de tristor ha pres dins mi lo recel de la vida de Leànder [...]. A la qual, ab veu per dolor e temor alterada e per làgremes e sanglots mal pronunciada, cridant, ab les mans abraçar volia...

Si María Dolorosa recoge el cuerpo de su Hijo y lo besa con lágrimas en los ojos, en la *Lamentació de Mirra* encontramos una escena parecida: «Ab les sues mans fredes exugant la mia humida cara de moltes làgremes...» un pasaje a su vez (Miralles dixit [Martos 181, 108n]) que «Martorell incorpora en el capítulo 216 del *Tirant*).

En el cap. CCXIV María refiere a los seguidores de Cristo con una expresión que pareciera sacada de un libro de temática amorosa mundana: «...e per ço, aquells qui són verdaders amadors e servents del meu Fill...» Y en el CCXIX prorrumpe en un dolorido planto ante la vista (y tacto) de las partes del cuerpo de Cristo: *...féu piadós plant sobre lo divinal cap e cara e sagrades mans d'aquell*, de una manera parecida a como Hero abraza, toca, mira y refiere a las partes del cuerpo de su amado exangüe llegado a la orilla de su torre:

¡Mirau lo cap del vostre Senyor
e pare coronat de dolorosa
corona! [...] E, prenint-la en les
mans, la piadosa mare llançava
tan grans gemecs e sospirs...
¡Quanta alegríja prenien los
meus ulls mirant la bellea
d'aquest front, e ab quanta
dolor e amargor lo contemple
are veent-lo així traucat e
foradat, unflat e sangtraít!... E
quina dolor sentís en aquestes
dolces orelles, qui són de les
parts pus sensibles del cos!...
¡Oh, nas qui les olors e dolçors
de paradís has sentit! ¡De
quantes pudors e males olors
est estat turmentat en aquesta
nit e dia!... ¡I aquestes mans...!

...lamentava, estesa sobre lo cos,
aquella que sola perdia aquell qui
per ella en les aygües havia perdut la
vida. [...] E si, axí morint, espire, no
poré calfar ni untar lo teu cos ab los
engüents que y aparelle. Donchs, serà
millor que, morint per tu e sobre tu,
ab la mia sanch lavant hi escalfant lo
teu cos ja fret, enbalssemant unte. E,
ab aquelles teles que per exugar a tu
viu aparellades tenia, la mia dida —la
qual a tu no menys que a mi ama—
abduys abraçats semblants a un cos,
amortallant nos embene. Hi en un
sepulcre tan estret nos tanque, que ls
nostres ossos mesclats a la fi en una
pols se converteixquen.

Esta insistencia en lo físico es una característica que la crítica ha resaltado suficientemente en la obra de Villena. La autora quiere trasladar al lector a la realidad *física* del cuadro que describe, haciendo que sensaciones visuales, táctiles, olorosas y auditivas inunden los sentidos del lector.⁵ La Virgen, transida de dolor, es testigo de la Crucifixión. El trauma hace que medio pierda el sentido, pero al volver a recuperar la conciencia se reintegra al cuadro del dolor a partir del sonido de los golpes del martillo que clava los miembros de Cristo al madero:

E la dolorosa senyora mare sua, que estava esmortida, ab lo gran brogit de la gent retornà, e sentint los grans colps del martell, travessada per dolor, treballava per veure lo seu Fill, e no podía per la multitud de la gent.

De manera semejante, Corella hace de la cercanía física de los cuerpos de Hero y Leandro tras la muerte de este un episodio fundamental para describir el dolor de la enamorada. El toque físico del cuerpo del amado, la mirada minuciosa y detallista de las partes de su cuerpo y las prendas del vestido acercan al lector de manera casi *fetichista* a la presencia de la muerte, haciéndola así más real. En definitiva, lo que tenemos es un uso abundante de los recursos de la ambientación y la éfrasis, que son los que Martos identifica como de especial relevancia en la prosa mitológica de Corella (2001, 60) y que también Isabel de Villena utiliza para recrear «un ambient ficcional versemblant» en su obra.

5 Ver para los elementos plásticos de Corella Carbonell 2014 y Martínez & Cortijo.

La escena final del *Leànder* de Corella muestra también algunas similitudes con el patetismo con que Isabel de Villena refleja el dolor de María, en el cap. CCXXIII, ante el cuerpo de su Hijo en el sepulcro; de hecho, Hero y la Virgen ante el cuerpo muerto de su objeto de amor piden la muerte ellas mismas para seguir reunidas con ellos.

—Senyora molt excel·lent, sia de vostra mercé pendre algún poc d'esforç, car de necessitat havem a eixir d'ací [...].

—¡Oh, Josep! ¡Tan gran e bella habitació seria aquesta per a mi si a Déu hagués plagut que ensems ab lo meu Fill jo hagués espirat, e la sepultura fos una de mare e Fill tan amat! [...]

—¡Oh, vida mia! ¿I partir-me tinc de vós? ¡Ací restarà l'ànima mia, en companya vostra; e vós. Senyor, ireu a mi, e us portaré travessat en les mies entràmenes!

E, dient açò, perdé lo parlar, e ab gemecs dolorosos estrenyia lo Fill, no podent-se partir d'aquell.

O, miserables pare e mare de Leànder, als quals més temps que a mi la mort del fill serà dolorosa, perquè tant com yo no sabreu la sua mort d'aldre! E tu, pare meu, Austerus, no ab lo gendre que volies, veuràs en un dia les nocces e sepultura de ta filla. E tu, Leànder, perdona si més largues les tues obssequies no celebre, que a la mia boca fall la veu hi als meus ulls aygua hi sanch ab què més largament la tua mort deplorant lamente. E si, axí morint, espire, no poré calfar ni untar lo teu cos ab los engüents que y aparelle. Donchs, serà millor que, morint per tu e sobre tu, ab la mia sanch lavant hi escalfant lo teu cos ja fret, enbalssemant unte. E, ab aquelles teles que per exugar a tu viu aparellades tenia, la mia dida —la qual a tu no menys que a mi amava— abduys abraçats semblants a un cos, amortallant nos embene. Hi en un sepulcre tan estret nos tanque, que 'ls nostres ossos mesclats a la fi en una pols se converteixquen.

Esta Dolorosa, con el corazón atravesado y transido de dolor (tema que se hará particularmente relevante a fines del siglo XV en la devoción cristiana y en torno a la cual se crearán numerosas cofradías religiosas; ver Cortijo 2004), semeja a Hero, que cuenta a su «Dida» los presentimientos que dice sentir de la adversa fortuna, la tristeza que atormenta su mísero corazón en nefasto pronóstico de la muerte de su amado en las aguas. Si el *amor* la había *atravesado* al comienzo del relato, cuando refiere el enamoramiento súbito de los amantes, ahora es el dolor el que *atraviesa* su corazón. El dolor, verdadero *leit-motif* de las obras mitológicas de Corella, sobreabunda en su obra, como muestra como ejemplo sintomático el comienzo mismo de la *Tragèdia de Caldesa*:

E a l'hu hi a l'altre fon semblant ab vires de enamorada erba tenien les entràmenes travessades e que ls ulls, dels retrets de la [26r] nafrada pensa, entre si portaven secretes embaixades [...]. E, ab dolor que *lo meu cor travessant* esquinça, mirant contemple la roba del qui ab tan gran desig espere. A tan alt grau l'extrem de ma dolor ateny, que de present me dolc en algún temps sia ver ma tristor finir puga; en açò passe los infernats, que l'ésser trist me delita, e só content ma dolor eternament coldre. [...] Com, doncs, serà causa de tanta dolor escriure's puga...

Si uno de los momentos de mayor patetismo en la *Vita* de Villena se alcanza con la Virgen y la Magdalena en el sepulcro de Cristo muerto (caps. CCXXIII y ss.), también Corella hace un recuerdo en imagen sacroprofana ya sea en boca de Hero, que pide un sepulcro compartido para ella y Leandro (Martos 2000), ya sea en boca de Caldesa, que sale de la *cámara* o habitación de sus pesares como si se tratara de un sepulcro:

Hi en un sepulcre tan estret nos tanque, que ls nostres ossos mesclats a la fi en una pols se converteixquen [...].

“Amor cruel, qui ls ha units en vida
y, ab gran dolor, lo viure ls ha fet perdre,
aprés la mort los tanqua n lo sepulcre».

Ab diversitat de tan impossibles pensaments, me partí de la cambra o sepulcre a on tanta pena sofert havia. [...]

COM LO PRECÓS COS DE JESÚS FON TANCAT DINS LO SEPULCRE, E DE LA INESTIMABLE DOLOR DE LA SENYORA. [...] ¡Oh, Fill meu i Senyor! ¿Quina entrada tan dolorosa és aquesta, que lo meu cor és tot trencat dins mi mateixa e han tremolat tots los meus ossos per extrema pena? (cap. CCXXIII)

Se trata en definitiva del *topos* amoroso del *amor más allá de la muerte*, que inspirará el «polvo serán, mas polvo enamorado» (‘Amor constante más allá de la muerte’), el mismo que inspira las palabras de Cristo en el Calvario a su madre:

¡Amada mare mia! ¡Pus fort és l'amor vostra que la mors! (CLXXVII)

El *motivo*, además, recurre, pues en el *Parlament Proca* dice a Aurora que la esperará en el sepulcro para recibirla enamorado:

—Si algún delit en lo darrer terme de nostra miserable vida attényer se dexa, la conexença que tinch de la mia falsa stima plaent morir me atorga. E, perquè crec la vida sens mi a tu en strem será enujosa, te prech, en penitencia de la mosrt que no merexent me as donada, no t dexes de viure. Hi, encara, perquè lo meu cors sens ànima altri no l toque, sinó aquell sol qui en la vida mèritament l'à tocat, ab les tues mans tanquant lo meu sepulcre, speraran los ossos, de la consumpta carn ja despullats, ab los teus mesclar-se, quant los inichs fats ordenaran Làquesis de filar la tua vida se enuge... (‘Letra feta per Cèfalus a la muller Pocris’, 250)

Vos sabeu, Senyor, que jo mai llegí aquella profetia sens gran multitud de llàgrimes! (CLXXVI)

La Virgen, muerto su hijo, al entrar en Jerusalén, pide a las mujeres que salen de sus casas que la acompañen en su dolor inigualable. O ante Cristo crucificado pide a la Magdalena que mezcle «des vostres llàgrimes ab les mies» porque «una és la causa de nostra dolor» (CCVIII). Este reclamo a la *compasión* y al acompañamiento en el dolor, no es muy distinto del que manifiesta Hero ante su vieja confidente:

¡Oh, germanes! ¡Contemplau la mia dolor e pena! [...] ¡Oh, vosaltres, dones, qui per la natural pietat vostra sentiú les dolors mies, e per vostra virtuosa compassió de cor voleu acompanyar a mi en les mies penes! ¡Oïu e escoltau les mies dolors! ¡Mostrau a les filles vostres de fer plant, les quals, per sa tendra edat, no han experimentat dolors; e les unes a les altres convidau-vos a lamentació e plor, car sola só restada, sens negun consolador! (CCXXVI)

O, entrestits piadosos peixos, que ensemps ab mi planyeu la mort de l'amich vostre, Leànder!...

Ni es distinto al que Hécuba (en el *Plant dolorós de la reyna Ècuba*) dice manifestar, solo comprensible para una madre en parecidas circunstancias:

O, doloroses dones, les qui ab pèrdua de fills passau per lo camí de dolor materna! [...] Acostí'm a Príam, que ensemps ab mi's dolia, puix egualment abduys perdiem, perquè li digués la darrera e dolorosa vista de la ànima de aquell qui, vivint, en força e prudència axí als altres hòmens avançava ab humanitat tan benigna, que més fill dels déus que nostre se jutjava [...]. O, inich sepulcre sedejant sanch humana! Abeura't ara de aquesta verge, o, si no est content, no tardes, per apagar tan gran set, pendre aquesta tan envellida e poqua que en lo meu cors a tan gran fatiga resta (139-48)

Ello a su vez se compagina perfectamente con la descripción *mariana* de Hécuba en esta última obra, como manifiestan expresiones del siguiente tenor: «Deixa ton fill a la dolorosa mort...» (149), «O, piadosa mare!...» (*id.*), «No penseu la inhumanitat de la injusta e no mèrita sentència...» (*id.*)

Es frecuente en Corella establecer una relación entre la naturaleza y los estados anímicos de los personajes, así como insistir en la creación de *cercanía* física mediante la descripción de objetos. Martines indicaba que en la *Tragèdia de Caldesa* llama la atención «el modo como el narrador consigue mostrar la disposición psicológica de los personajes, a partir de imágenes externas y donde participa la naturaleza, que se une—o refleja—el estado de ánimo del autor» (15). Villena parece utilizar el mismo procedimiento. La Virgen, en el cap. CCLXXVII, ocupada en visitar el Santo Sepulcro y el Calvario, abre al lector un cuadro de la naturaleza transformada o alterada por el dolor:

¡Oh, Senyor! ¡I en les pedres resta senyal e memòria de l'alteració que los elements han pres de la vostra tan penosa mort e los pecadors per qui sou mort obliden los vostres dolors!

La Virgen en muchas ocasiones impreca a los elementos para que participen del dolor que ella o Cristo sienten (“¡Oh, cel e terra e los altres elements! Sentiu-vos de l’honor del vostre Déu...», CLXXXII) y les pide *ajuda*; estos elementos a su vez suelen mostrar obediencia (el sol se oscurece, las tinieblas se presentan...) y el narrador nos recuerda que el dolor por la muerte de Cristo es tal que «totes les creatures, cascuna en sa natura, han mostrat gran sentiment e dol» (CCXV). En el *Plant de la reyna Ècuba* Corella también incluye a los elementos como testigos de su sentir (“Que ans los cels ab fatigua de llur voluntari moviment per destructió de la mundana màchina reposaran, que semblants als nostres se troben en camí de tant greus dans, porrogant-nos la cruel mort per major mal trista miserable vida,» 138). Y en la *Istòria de Jason i Medea* los cielos mismos giran «por el amor que a la primera causa tienen» y se deben conmovir de Medea para que el *caos* cósmico refleje la impiedad de Jasón:

—O! Rompen-se los cels! Obra’s la scura terra! Cayguen les planetes! Scurexquen los ayres!
Refrede’s lo foch! La freda aygua se scalfe! Perjur ple de engans, de mi has hagut pietat! La mort, a pregàries tues, me és en exili canviada. (231)

La angustia de María al ver a Cristo crucificado aumenta cuando se percata de un hecho físico evidente: «...la nit tenebrosa s’acosta e demà és lo gran dia de la festa,» pero ella no tiene «ajuda de persones mortals» para bajar a su Hijo de la cruz (CCXI). Hablando con Juan, le pregunta qué ruido se oye y este le dice que son «amics» y «porten escales. Grec vénen per depositar lo Senyor de la creu.» A ello sigue la escena de reconocimiento y de abrazos entre todos. José de Arimatea habla con Nicodemo de sus planes para dar sepultura al cuerpo de Cristo. Y les vemos enzarzados en la compra de «una peça d’orlanda molt singular per embolicar e embenar lo preciós cos de Jesús [...] e hagueren gran quantitat d’ungüents preciosos de moltes mescles, quasi unes cent lliures, [...] hagueren vells a mantells per a la dolorosa mare e les dones» (CCXII). Este último explica a la Virgen que él tiene un «hort molt prop», donde ha construido un sepulcro. Y recuerda el *vagar* de Cristo *sin morada* diciendo: «...car só cert que vivint no ha haguda cosa pròpria per a son repòs, e mort li plaurà jaure en sepulcre estreny» (CCXIV). José y Nicodemo aparejan las escaleras, «fermant-les en la creu, e ells abduis pujaren, cascú per sa escala,» afanados en «arrancar aquells dolorosos Claus,» que san Juan pide que hagan «amagadament» (CCXVI).

Lo físico de la conducta amorosa irrumpe de lleno en la prosa de Isabel de Villena, acercando las escenas al lector y haciéndole copartícipe de las mismas, así como propiciando que las emociones se reproduzcan en el lector. Adán acude en un momento determinado ante la Virgen, al pie de la cruz, y esta «posava aquelles mans, així fredes e mortes, sobre lo seu cap, e sentía tanta consolació d’aquell dolç tocamet que no basta pensa humana a comprendre lo goig» (CCIII). La Virgen, acto seguido, se abraza a la Cruz y la besa. Eva, a su vez, se echa a los pies de la Virgen «besant aquells» y «prenia aquelles mans glorioses besant-les moltes vegades» (CCIV) y Adán concluye la escena participativa convidando a los «pares antics» a «ballar» y «cantar una cançó» para festejar la venida del Señor (CCVI). Al pie de la cruz, al llegar gente armada de improviso, las mujeres, «alterades e

tremolant de por, afferraren-se totes ab la Mare de Déu». Y añade la autora, con imagen física de cercanía: «...no tenint altre refugi sinó l'ombra sua» (CCIX). La Virgen pide que reposen el cuerpo de Cristo «en la mia falda» (CCXVII,) pues «desitjava tocar e contractar aquell Filh» (*id.*). La corona de espinas está tan fuertemente clavada a la cabeza de Cristo que «no bastava la força de sa senyoria [María] a llevar-la» (CCXIX) y san Juan y otros tiene que ayudar. Cuando descienden a Jesús y María le tiene en sus brazos, va repasando una a una las partes del rostro de su Hijo, tocando su rostro amorosamente (CCXIX), su pecho y heridas (CCXX), hasta aferrarse desesperadamente a sus pies (CCXXI). Como ocurrirá después en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, el aspecto físico de las escenas evocadas ayuda al lector a entrar en el proceso meditativo. Pero esta meditación afecta no solo a los aspectos religiosos de estos textos, sino, de manera retórica, a la *incorporación* efectiva del lector de temática amorosa.

Villena y Corella participan de una auténtica retórica de las lágrimas. Los dos autores utilizan el término *llàgrime(s)* con tanta abundancia que en ocasiones pareciera repetitivo. La lágrima, manifestación del dolor, acerca al público a través de un objeto físico a la interioridad del personaje, y su efusividad insiste en las notas de *efectivismo*. Como explica Isabel de Villena en un pasaje,

...natural cosa és a la persona dolorada que, veent les persones que es senten e es dolen de la pena a congoixa sua, llavors s'atendreixen totes les seus dolors, e per llàgrimes abundoses manifesten e comuniquen a la persona qui amen la dolor sua, que per llengua explicar no poden. (CCXIV)

Plànyer, (*gran*) *plor*, *dolor e pena* suelen acompañar en Villena a la manifestación de las *llàgrimes* (*abundoses*), especialmente a partir del cap. CLXXXII y centradas en torno al episodio de la Pasión, Crucifixión, Descendimiento y Sepulcro. En alguna ocasión estas lágrimas, trasunto del dolor, manifiestan que los personajes (la Magdalena), en extremo alterados, están a punto de «esclatar» y son de tal índole que hacen que les *crujan* los huesos por la desmesura del sentimiento (CCVIII, CCXIV). La *trista mare de dolorosa vida* recorre este paso transido su corazón de dolor, sin duda dentro del contexto de los nuevos (o realzados ahora) cultos de la *Transfixión*, de especial desarrollo en el siglo XV y en la Corona de Aragón, asociada a los sevitas, y del Sagrado Corazón de Jesús, que a su vez se relacionan con la religiosidad francisca (ver Flora, Escartí 2011 para su manifestación en Villena y particularmente Twomey 2013). Las *llàgrimes* de la Virgen, generalmente *abundoses* (CCX), *infinides* (CCXXIII) y *amargoses* (CCXVII), o hasta vertidas e *riu* (CCVIII), suelen venir asociadas con la pena que siente, su *tristícia* (CCIII) y *esmortiment* (CLXXXVI, CCIII, CCVIII), teniéndola a ella como *travessada del coltell de dolor* (CLXXXIV), o *extrema dolor* (CCX, CCXVII), que produce *congoixa* (CCXIV) y se expresa con *sospirs*, *crits* (CCXIV, CCXXII), abundoso *plorar* (CCXIX, CCXII) y *plants* (CCXVII). Las lágrimas *banyant llargament* (CCXIX) el cuerpo muerto de Cristo *plen de sang* (*id.*) y *llavant* (*id.*) su rostro, resbalando por su boca (*id.*), *regant* la herida del costado de Cristo (CCXX). A ellas se convida a los hombres (CCXXI) para cura de sus *malalties cruels* (CCXXI) y de su *supèrbia* (*id.*).

A su vez, en Corella el llanto ocupa también un lugar relevante. En *Hero y Leandro* la raíz *plor-* aparece hasta 24 veces asociada generalmente a una *plorosa* Hero (o su Dida), relacionada con la sangre (*plorant sanch*) como en Isabel de Villena, trasunto de la *tristícia*, *dolor* e *miseria*, ayuda para que otros mediante la compasión *lurs mals obliden* (carácter ejemplar del llanto también presente en Isabel de Villena), manifestada con *gemencs* (CCXXIII) y *plants* y vertida físicamente sobre el rostro del enamorada muerto (como en Isabel de Villena). Y por supuesto el llorar se manifiesta con *làgremes abundants* en numerosas ocasiones, haciendo que incluso Leandro les pida que (como a una Dolorosa) le laven, junto a las manos, la fría boca tras la muerte:

Y ab vostres mans donant-me sepultura,
vós, per qui muyr, tanquar m'eu dins la tomba.
Lavant lo cos de làgremes ab l'aygua,
no us espanteu besar ma boca freda».

Las *làgremes*, en suma, se manifiestan como muestra del *dolor de cor* que deben mover también a *compassió* que acompañe las penas en el dolor fruto de la *pietat* (CCXXVI).

En la *Tragèdia de Caldesa* la protagonista de la obra manifiesta su aparente sentido de culpa con muchas lágrimas calientes, suspiros y sollozos que aparta con sus manos de los ojos y a veces se mezclan con el agua de la mar amarga y hasta se convierten en sangre. En el *Triunfo de las mujeres* las lágrimas aromatizantes son «propias de la Magdalena» (como también de Eurídice en el *Parlament*), y cuando son de verdadero arrepentimiento son catarsis que pueden lavar la suciedad de la fealdad de las culpas y las almas contritas. En la *Letra fengida que Achilles scriu a Polícena*, esta última confiesa, como mujer, tener sus esperanzas en lágrimas, testigos de su dolor, como también indica Mirra en su *Lamentació*, añadiendo que son de áspera penitencia, y Tisbe en la suya diciendo que muestran piedad que mueva a misericordia (*làgrimes piadosas* es con mucho el sintagma más abundante en Corella). Biblis, por su parte, declara que sus lágrimas son enamoradas y la conducen a un placentero dormir que descansa su atribulada mente,

Si el binomio sinonímico amor/dolor ocupa buena parte de la temática de la obra, pasemos ahora a recordar los modos como el término/concepto del *amor* se define explícitamente en estas obras: *inestimable* (CCV), acompañado de *dolçor* (CCIII), expresado en *dolços parlaments e raonaments* (CCXIX), generador de *delits* (*id.*), especialmente *espirituals* (CCXX), silenciado por la *cruel mort* (*id.*), *foc de caritat* (CCXX) y de *compassió* (CCXXI), productor de *pulcritud e bellea* (*id.*), generador porfiado de *esforç* y por ello contrario de *negligencia* que *encega l'ànima* (*id.*), engendrador de paz y *repòs* (*id.*), de *beatitud* (*id.*) que hace al alma enamorada *embellida de tot bé* y *benaventurada* (*id.*) y genera en ella *foc de compassió* (CCXXII).⁶

⁶ Para un análisis de la terminología amorosa corellana, ver Josep Martines.

Si nos situamos en la perspectiva del público lector, y particularmente del público lector femenino, ya sean las damas cortesanas, ya sean las monjas valencianas, puede que no haya una distancia insalvable entre una *Vita Christi* y las composiciones sentimentales. Habremos, eso sí, de salvar el inconveniente para este planteamiento de que la temática sea disímil, al menos en apariencia. La apelación a los sentimientos, el patetismo, la intensidad de las escenas, los reclamos al *dolor y tristeza*, los plantos e invocaciones y la plasmación ante los ojos lectores de imágenes fuertes, llenas de realismo y que se manifiestan a través de intercambios comunicativos, diálogos, entre personajes parecieran ser técnicas compositivas compartidas por ambos tipos de literatura, que parece haber tocado la fibra del deseo en un público amplio.

Podríamos en este sentido hablar de una espiritualidad sentimentalizada, que apela más a los afectos que al intelecto. El propósito, se dice, de esta literatura piadosa es la meditación, que presupone un grado de ensimismamiento semejante al del regusto lector privatizado, individualizado, que se va haciendo más y más moneda común en la época. No hay énfasis en la acción ni el atletismo (espiritual) en esta literatura, sino se percibe una intención mística o meditativa que se fomenta a través de la exaltación del sentimiento, la emoción, el afecto. Resulta interesante recordar lo que Martines ha dicho de la obra de Corella, «que el patetismo del dolor que Roís de Corella dice que sufre se añade al hecho de considerar la literatura como una *terapia*» (15). Porque su amor adolorido es sin duda una enfermedad, rayana en el *amor hereos*, para el cual, en el siglo XV, a los remedios puramente médicos para su cura, se añade el de la práctica literaria o escritura: escribir (o leer) como *terapia*. Para el lector, de nuevo, por mor de su participación en el dolor de los protagonistas de las obras amorosas, funcionaría igualmente esta *terapia* de la que habla Martines. Ello a su vez entronca con la predilección, como han indicado algunos autores (Martines 21), que Corella parece sentir por las mujeres como protagonistas de sus obras «y la manera en que profundiza en su psicología». Y ello lo dice este crítico a propósito del *Triunfo de las mujeres*, otra obra de Corella que la crítica ha puesto en relación con el *Spill* (Martínez Romero 1996a, b; Cantavella 1997), pues se ha hablado de «una posible relación causa-efecto entre la obra de Roig, la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena y el *Triunfo de las dones* de Joan Roís de Corella» (21) (ver especialmente Hauf y Cantavella, así como Ferrando 2013a y b). Aunque el supuesto *feminismo* de Isabel de Villena parece un poco exagerado, pues afirmar una *reivindicación* de los papeles femeninos dista mucho de un declarado feminismo, lo que sí es cierto es que la concomitancia entre Corella y Villena existe, no solo en la cercanía de *Lo Cartoixà / Triunfo de las dones* y la *Vita Christi*, sino entre esta última y la prosa mitológica corellana.

Que los amores abordados entre estos dos grupos de obras son disímiles no necesita mayor explicación. Pero que están subsumidos en una categoría más amplia que los engloba puede tener visos de certeza. El uso de técnicas retóricas semejantes, el hecho de que obras de ambos tipos compartan un mismo público y que haya autores que pasen de una temática a otra casi sin solución

de continuidad parecieran avalar esta afirmación. Corella es quizá el caso más sintomático. No parece de recibo explicar simplemente la doble temática en la obra de Corella con la consabida referencia al arrepentimiento en la edad tardía o de madurez del autor. Martínez Romero resume bien esta postura:

És clar que els estudis primerencs d'artes, amb la gramàtica, retòrica, dialèctica, música o astronomia, havien de notar-se en les composicions que Corella redacta en els anys cinquanta i seixanta, al voltant dels vint anys, de la mateixa manera que posteriorment els estudis superiors de Teologia tindran ressò en més d'una reflexió o argumentació i que l'activitat professional del Corella teòleg el decantaran més cap a la literatura de temàtica religiosa, privilegiant aquesta parcel·la en detriment d'altres. No ens ha de sorprendre, però, que ara i adés apareguen elements morals i teologicoreligiosos en la literatura corellana, atesa la jerarquia dels sabers medieval, que el nostre autor explicita al començament del *Parlament o col·lació que s'esdevenç en casa de Berenguer Mercader*: «Per la celsitud transcendent de la senyora de les ciències, sacra Teologia, davallant, ab delitós estudi, en los florits e verds camps d'afable poesia ... estendré les càndides veles, ab plaent exercici, en les baixes antenes de vulgar poesia». Abans d'arribar a «estendre les veles» en la narració dels mites antics en valenciana prosa, calia «baixar» de dalt de tot, de la Teologia, i passar per la «poesia» dels clàssics llatins, on trobaríem les històries que calia recrear. Evidentment, era lògic que en el camí de davallada alguna cosa s'hi adherís i que el producte final, plenament literari, contingués traces d'aquest passatge, en forma d'argument mitològic, de moral contrària a la passió amorosa o de voluntat d'apropar l'estil i la llengua al model llatí, amb el resultat d'una prosa molt elaborada.

Tampoco resulta esto apropiado para explicar a otros autores de literatura *amorosa* que dedican parte de sus composiciones a asuntos religiosos, como podría ser el caso de una figura emblemática por su papel pionero para la sentimentalidad del Cuatrocientos como Juan Rodríguez del Padrón, que curiosamente, según la fama, también acabaría profesando como franciscano. O el caso de Diego de San Pedro (ver Iglesias 73 et ss.). Pensemos, por ejemplo, en la importancia del sepulcro de amor en Galicia en el primero (Dolz, 34-36), y la construcción e una imagen *pasional* de Leandro que recuerda claramente la de un Cristo padeciente. No se trata, pensamos, de una cuestión de *arrepentimiento*, sino de un concepto abarcante del *amor* que tiene manifestaciones varias. En definitiva el problema es tan antiguo como las lucubraciones a que da lugar el *De amore* de Capellanus y su *recantatio* o los tipos contrapuestos de amor correspondido o no (*entendedor*, *drutz*...) de la tradición trovadoresca. Harvey Sharrer ya mostró en sendos estudios (1991, 1994) la relación entre lo sagrado y lo profano en las imaginerías de las novelas sentimental, caballeresca y artúrica, pero pensamos que dicha concomitancia va incluso más adelante. Que Villena y Corella, autores de un mismo entorno ciudadano y que beben en fuentes comunes (y que pudieron haberse *leído* entre sí) utilicen técnicas literarias semejantes para manifestar el *poder del amor* es para mí de mayor interés, porque sus *esferas* de actuación parecen ser diametralmente opuestas. Mediante la presentación visual de los efectos de un amor trágico, hacen al lector más presente su argumento, y especialmente el dolor de sus protagonistas. Que dicho dolor cause una transformación en los personajes mismos (al modo como lo entiende Serés en su trabajo seminal), y por extensión en el lector, es lo crucial,

transfigurándolos en seres amantes y aun haciéndoles *meditar* sobre este poder omnímodo de la fuerza del amor de una manera que refleja la *interiorización* de la moral en el momento (Cingolani). De interés también es que tanto Corella como Isabel de Villena elijan presentar los efectos del amor de preferencia sobre la figura de las *enamoradas* (Hero, Tisbe, Medea, la Virgen, la Magdalena, etc.). Y en ello sí muestran, sin duda, una *marca de género*. Participan de la novedad cuatrocentista de abrir el corazón de la mujer a la exploración psicológica y de incorporarla de lleno al mundo literario, haciéndola de hecho igual a los co-protagonistas masculinos. En esto puede radicar el *feminismo* tan traído y llevado de sor Isabel (Alemany, Marçal, Piera, Orts, Cantavella 1987, 1990), que es fruto de época. En el fondo, sobre la monja podría predicarse su papel de fuente para alguien como Santa Teresa (que sabemos que leía con fruición a la monja valenciana), que no está tan lejana de su modelo cuando pudo compaginar (en momentos diferentes de su vida) la escritura de obras místicas y piadosas con la lectura de obras caballerescas, en las que sin duda gustó la exploración de los recovecos del alma femenina que allí leía.⁷

⁷ Recuérdese la presencia de Corella en el *Tirant* (Hauf 1993, 1995, García Sempere).

Bibliografia

- Alemany Ferrer, Rafael (1993) «Dels límits del feminisme de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena.» *Actes del Nove Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat & U d'Alacant, de València & Jaume I, I, pp. 301-313.
- Arenal, Electa, & Stacey Schlu (1989) *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Badia, Lola (1988) «En les baixes antenes de vulgar poesia: Corella, els mites i l'amor.» *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella: Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*. Barcelona:,Quaderns Crema, pp. 145-180.
- (1993) «Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la Tragèdia de Caldesa de Joan Roís de Corella.» *En Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona: Universitat, 1989. II, 75-93. [Tradició i modernitat als segles XIV i XV. *Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*. Valencia-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana & Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 73-91.]
- Cantavella, Rosanna (1997) «Sobre el *Triunfo de les dones* de Roís de Corella.» En J.J. Lucía Megías & P. Gracia eds. *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (5-9 octubre 1992), Alcalá de Henares, UP, pp. 217-228.
- (1990) «Medieval Catalan Mary Magdalen Narratives.» En Jane Connolly, Alan D. Deyermond & Brian Dutton eds. *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 27-36.
- (1987) «Introduction.» *Protagonistes femenines a la «Vita Christi.»* Rosanna Cantavella and Lluïsa Parra (eds.), Barcelona, La Sal, pp. vii-xxxi.
- Carbonell, Jordi (1954) «Les paraules en l'estil de Joan Roís de Corella.» En *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, Barcelona, Josep Janés, pp. 140-142.
- (1983) «Sobre el Renaixement i l'Humanisme de Corella.» *L'Ullall*, 4
- (2014) *L'Obra de Joan Roís de Corella/The Work of Joan Roís de Corella*, Antoni Ferrando (ed.) Pról. Antonio Cortijo & Antoni Ferrando, Santa Barbara, Publications of eHumanista.
- Carré, Antònia (1995) «L'*Espill* de Jaume Roig i *El triunfo de les dones* de Joan Roís de Corella.» *A sol post. Estudis de Llengua i Literatura*. Alcoi, Marfil, III, pp. 91-94.
- Cingolani, Stefano Maria (1997) «Joan Roís de Corella o la interioritat de la moral», *Revista de de Catalunya*,120, pp. 83-98.
- (1998) *Joan Roís de Corella. La importància de dir-se honest*, València: 3i4.

- Cortijo Ocaña, Antonio (2004) *Hermandad et confrayria in honore de Sancte Marie de Transfixio: estatutos de la Cofradía de la Transfixión de Zaragoza (1311-1508)*, Zaragoza, Larumbe.
- (2001) *La evolución genérica de la novela sentimental*. Londres, Tamesis.
- Cortijo Ocaña, Antonio & Elizabeth Lagressa (trads.) Bernat Metge (2013) *Bernat Metge. Lo Somni/ The Dream of Bernat Metge*. Amsterdam: John Benjamins.
- Cortijo, Antonio, & Vicent Martines (2013) *Multilingual Joan Roís de Corella. The Relevance of a Fifteenth-Century Classic of the Crown of Aragon. Joan Roís de Corella multilingüe. L'importància d'un classic de la Corona d'Aragó del segle XV*, Santa Barbara, Publications of eHumanista.
- Eiximenis, Francesc (1983) *Lo Crestià*. Albert Hauf (ed.) Barcelona, Ed. 62.
- . (1976) «La *Vita Christi* de Fr. Francesc Eiximenis (1340?-1409), y la tradición de las *Vitae Christi* medievales», Tesis Doctoral Inédita, Universitat de Barcelona, 2 vols.
- Ferrando Francés, Antoni (2013a). «Joan Roís de Corella: context, obra i transmissió. Noves aportacions.» *Afers*, 76, pp. 589-592.
- . (2013) «Les relacions literàries de Joan Roís de Corella.» *Afers*, 76, pp. 635-660.
- . (1993) «Sobre una etiqueta historiogràfica de la literatura catalana: la 'valenciana prosa'». *Caplletra*, 15, pp. 11-30.
- Ferrando Francés, Antoni & Vicent Martines (eds.) Matfré Ermengaud. (2007) *Breviari d'Amor (Biblioteca Nacional de Rusia, Isp. F. V. XIV. N1)*, Madrid, AyN Ediciones.
- Flora, Holly & Arianna Pecorini Cignoni (2006) «Requirements of Devout Contemplation: Text and Image for the Poor Clares in Trecento Pisa». *Gesta*, 45.1, pp. 61-76.
- Fuster, Joan (1962) «Lectors i escriptors a la València del segle XV.» En *Poetes, moriscos i capellans*, València, Eliseu Climent, pp. 9-82.
- . (1968) «Lectura de Roís de Corell.» En *Obres completes*, Barcelona, Edicions 62, I, pp. 285-313.
- . (1955-1958) «Jaume Roig i Sor Isabel de Villena», *Revista Valenciana de Filologia*, 5, pp. 227-60.
- García Sempere, Marinela (2000) «La *Oració a la verge Maria* de Joan Roís de Corella.» En Andrew M. Beresford & Alan D. Deyermond eds. *Proceedings of the Ninth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, London, Queen Mary and Westfield College, pp. 25-30.
- Guia, Josep (1996) *De Martorell a Corella. Descobrint l'autor del 'Tirant lo Blanc'*, Catarroja-Barcelona, Editorial Afers.
- Hauf i Valls, Albert (1990a) «El món cultural d'Isabel de Villena.» *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Barcelona, IIFV/PAM, pp. 303-321.
- (1993) «Tirant lo Blanc: algunes qüestions que planteja la connexió corelliana.» En Rafael Alemany i Antoni Ferrando (eds.) *Actes del IX Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura*

- catalanes*(Alacant-Elx, setembre 1991), Barcelona, PAM / Universitat d'Alacant / Universitat de València/ Universitat Jaume I, II, pp. 69-116.
- (1995) «Tirant lo Blanch: ¿novela anticaballeresca? Algunas cuestiones que plantea la conexión Corelliana.» En Juan Paredes Núñez & Enrique Nogueras & Lourdes Sánchez eds. *Estudios sobre el Tirant lo Blanch*. Granada: Universidad de Granada, pp. 110-151.
- (ed.) Isabel de Villena. (1995) *Vita Christi*. Barcelona: Ed. 62.
- (1990 b) *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, València/Barcelona, IIFV.
- (1987) «*La Vita Christi* de Sor Isabel de Villena y la tradición de las *Vitae Christi* medievales», *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, II, pp. 105-64.
- Iglesias, Yolanda (2009) *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*, Madrid: Iberoamericana.
- Juan de Caulibus (1493) *Meditationes vitae Christi*, Barcelona: Petrum Michaelum.
- Ludolfo de Sajonia. (1474) *Vita Ihesu Christi*. Estrasburgo: Eggesteyn.
- Marçal, Maria Mercè. (1990) «Isabel de Villena i el seu feminisme literari.» *Revista de Catalunya* 44 , pp. 120-30.
- Martines Peres, Vicent. (1999) *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Alcoy, Ed. Marfil.
- (2001) *Prosa profana de Joan Roís de Corella*, Madrid, Gredos.
- (2013) «Els elements plàtics en la obra de Joan Roís de Corella: Pintar amb paraules els amor de Leànder i Hero.» *Afers*, 76, pp. 661-686.
- Martines Peres, Josep (2013) «El verb estimar i l'amor heréos i Joan Roís de Corella. Un acostament segons la pragmàtica diacrònica.» *Afers*, 76, pp. 717-740.
- Martínez, Tomàs (1996a) «Literatura i teologia en una proposta profeminista: el *Triümf de les dones*, de Joan Roís de Corella (1462).» *Annali di Ca' Foscari*, 32.1-2, pp. 225-236.
- (1996b) «Per a una interpretació del *Triümf de les dones*, de Roís de Corella: claus ecdòtiques i Literàries.» *Miscel·lània Germà Colón* 6, Barcelona, PAM, pp. 134-156.
- Martos, Josep Lluís (ed.) Joan Roís de Corella (2001) *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Alacant/Barcelona: IIFV / PAM.
- (2000) «El epitafio de Hero y Leandro en la obra de Joan Roís de Corella.» En Alan Deyermond ed. *Proceedings of the Ninth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*. London: Queen Mary and Westfield College, 85-94.
- (2001) *Fonts i cronologia de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Alacant: Departament de Filologia Catalana.
- Orts Molines, Josep-Lluís (1993) «A propòsit de l'estil femení en Sor Isabel de Villena», *Actes del*

- Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, Barcelona, PAM / Universitat d'Alacant/ Universitat de València / Univesitat Jaume I, I, pp. 315-25.
- Piera, Montserrat (2003) «Writing, Auctoritas and Canon Formation in Sor Isabel de Villena's *Vita Christi*.» *La corònica*, 32.1, pp. 105-18.
- Rico, Francisco (1984) «Imágenes del prerrenacimiento español: Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldesa*». En *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Frankfurt, Klaus Vervuert Verlag, 15-27.
- Riquer, Martí de (1964) *Història de la literatura catalana (part antiga)*, Barcelona, Edicions Ariel, «Francesc Eiximenis», II, pp. 133-96; «Sor Isabel de Villena», III, pp. 453-84.
- Rodríguez del Padrón, Juan (2004) Enric Dolz (ed.) *Siervo libre de amor. Anexos de la Revista Lemir*. <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Siervo/Completa.pdf>.
- Roís de Corella, Joan (2014) *Obra completa*, Vicent J. Escartí (ed.), València, IAM.
- Saavedra, A.M. (1955) «El humanismo catalán: Roç de Corella». *Clavileño*, 35 , pp. 43-47.
- Serés, Guillermo (1996) *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.
- Sharrer, Harvey (1994) «La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: la confluencia de lo sagrado y lo profano en 'la imagen femenil entallada en una piedra muy clara'», *Actas de III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. M.I. Toro Pascua (ed.), Salamanca, Universidad, II, 983-996.
- (1991) «La fusión de la novela artúrica y la novela sentimental.» En F. Rico (coord.) *Historia y crítica de la literatura española (Edad Media. Primer suplemento*. A. Deyermond)coord.), Barcelona, Crítica, I.2, pp. 307-311.
- Villena, Isabel de (2011) *Vita Christi*, Vicent J. Escartí (ed.), València, IAM.
- Wittlin, Curt J. (1997) «La *Biblis*, *Mirra* i *Santa Anna* de Joan Roís de Corella: traduccions modulades, amplificades i adaptades». Tomàs Martínez ed. «*Lo gentil estil fa pus clara la sentència*.» *De literatura i cultura a la València medieval*. Buriana, Associació Borrianenca de Cultura, pp. 175-189.
- Twomey, Lesley K. (2003) «Sor Isabel de Villena, her *Vita Christi* and an Example of Gendered Immaculist Writing in the Fifteenth Century», *La corònica*, 32.1, pp. 89-103.
- (2005) «Relectura del color rojo: la alegoría en la *Vita Christi* de Isabel de Villena.» En *Las metamorfosis de la alegoría: discurso y alegoría en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 189-202.
- (2013) *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena's Vita Christi*, London: Tamesis.