

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Oralitat i Narratologia: de la «Història de Jacob Xalabín» a la «Tragèdia de Caldesa» de Joan Roís de Corella

Dolors Madrenas Tinoco

Juan M. Ribera Llopis

Universidade Complutense, Madrid

I. Dues qüestions prèvies abans de confrontar els documents que hem escollit com a base per a la nostra comunicació: l'aproximació al «paisatge» humà — abstractament social i cultural — on aquests pogueren prendre cos i veu, i l'establiment dels diversos nivells d'oralitat — o vocalitat —, textualització i escriptura que els dos títols comporten. Pel que fa a la primera qüestió pensem que, si la producció creativa es planteja com a fet de comunicació, necessita d'un mitjà social i d'un espai on projectar-se, que el seu transmissor — autor o no — cerca instintivament. Fins i tot, quan es tracta d'una creació prevista per a desenvolupar-se en el més fragmentat dels modus vivendi humans, el rural, cobra força en les ocasions de convivència i intercanvi. Fires, romeries, noces són l'eix de tota una producció que, sols mitjançant la seva presència en els punts d'aquesta xarxa sòcio-cultural, esdevindrà patrimoni col·lectiu on podran reconèixer-se els seus consumidors i on aniran perfilant-se els individus que li donaran nom i noms.

Comunicació i intercanvi, però, són nocions sorgides d'un espectre social de convivència que on millor troba la seva formulació, almenys la seva constància, és en el medi urbà. La ciutat medieval ens ha estat dissenyada pels historiadors com a indret marcat per una activitat continuada, que eixampla els horitzons de l'home i li ofereix un nou univers lúdic. El ciutadà veu ampliada la seva intimitat en trobar-se inserit en la vida del barri, del carrer, espais amb què ben aviat es familiaritza, on troba nombrosos llocs de reunió i de sociabilitat informal, com ara la taverna, el cementiri i la plaça, o el pou, el forn i el safareig, en el cas de les dones, àdhuc, la parròquia (v. J. Le Goff, 1990, pp. 27-28), J. Rossiaud, 1990, pp. 166-167); on, a més a més, es poden realitzar els actes de sociabilitat, diguem-ne i per oposició, formal o sistemàtica: ritus cívics, teatre sacre, predicacions per a les masses (v. J. Rossiaud, 1990, p. 176) i, per què no, escaure's la visita periòdica del joglar. La ciutat, centre econòmic, es converteix en un microcosmos que té per columna vertebral el mercat (v. J. Le Goff, 1990, p. 28) i que genera uns nexes unificants, gràcies a la urbanitat i la cortesia (v. J. Rossiaud, 1990, p. 176), fent participar al ciutadà com a espectador i/o actor de les celebracions (v. J. Le Goff, 1990, p. 29) propulsades pel batec de l'activitat comercial. Un espai urbà en el qual s'anirà configurant una imatge més optimista de l'home — segons J. Le Goff (1990, p. 14), a partir dels segles XIII i XIV, potser amb un criteri no massa llunyà del plantejat en el seu dia per Ch. H. Haskins en parlar del *primer renaixement europeu* — però que, com a lloc obert dins les seves murades — les que defensen els seus lucre — comença a fracturar-se, precisament, durant el procés de la seva consolidació i de la seva més rígida estratificació econòmico-social.

A mesura que el desenvolupament assegura i generalitza, almenys per determinats cercles, el dret a l'oci, la intimitat es converteix en un valor estimable. J. Rossiaud (1990, p. 170) ens ha referit l'aparició d'un creixent afany de protegir-la, cosa que esdevindrà impossible vivint a la ciutat. Els ciutadans més potents, doncs, comencen a emigrar periòdicament a les seves possessions rurals no només per motius econòmics, sanitaris o climàtics, sinó responnent també a una necessitat d'aïllament i esbarjo: divertir-se, llegir, meditar allunyant-se de les reunions obligatòries — ja foren àpats o dances de la plebs —, són desigs manifestats per sectors privilegiats dels segles XIII i XIV i que certifiquen no pocs documents de l'època.

Seguint en aquesta línia de canvis socio-culturals de la qual ens interessa deixar constància, M. Fumagalli Beonio Brocchieri (1990, p. 215) assenyalava que, a final del tres-cents, també es modifica el context de l'home de lletres. La universitat és substituïda per altres centres de cultura: el cercle, l'acadèmia, més tard la biblioteca personal, però, sobretot, la cort reial. És, precisament, arran de la concentració del poder en aquesta que l'«intel·lectual» va perdent la relació amb la vida política i amb l'ambient social més ampli, segons l'esmentada historiadora. I si, com diu P. Zumthor (1989, p. 89) la «paraula-força» — contrària a la «paraula ordinària, banal, superficial» — tenia els seus llocs privilegiats — la plaça, el brocal del pou, la sala de les dames, la cort, l'església — i els seus portadors privilegiats — vells, predicadors, sants, mestres i poetes —, cal pensar que els nous emplaçaments d'aquesta privacitat cultural també generen el seu arquetipus vehicular. No és casual, en aquest sentit que, des del punt de vista lingüístic, es torni al llatí, ja rebutjat per la llengua vulgar, per a bastir una llengua literària ben diferenciada de la quotidiana.

Des de les darreries del segle XII, encara que de manera difusa i esporàdica, trobem ja documentada — com ho demostren la denigració de què són objecte contistes i joglars pel seu arrelament a la tradició oral, la presència de trobadors estables a les corts o la recopilació de cançons-antologies — una progressiva oposició entre «interior» versus «exterior», text versus no text, literatura versus no literatura. (P. Zumthor, 1989, pp. 343-344). Diferències i mutacions que es van fent més paleses al llarg dels segles XIV i XV i que es poden advertir també en la urgència de començar a traduir entre si els textos romànics, un cop trencada la supranacionalitat prèvia que es projectava des de l'espai obert. Des d'on el discurs pronunciat i els codis verbals i mímics utilitzats per l'interpret revelaven als qui l'escoltaven la unitat del món (P. Zumthor, 1989, p. 88).

Per altra banda, la «festa» — entesa en el sentit més antropològic del terme —, espai plenari de la veu humana, a la qual està vinculat el jugar gràcies a la seva llibertat de desplaçaments, deixa de ser un dels fonaments de la societat medieval, a mesura que la teatralitat generalitzada de la vida pública comença a desaparèixer i l'espai es privatitza (P. Zumthor, pp. 78, 32). Es tracta de la gradual prioritització, des del punt de vista de la praxi cultural, de l'espai tancat davant de l'espai obert. Anant a la tradició catalana, citarem a títol d'exemple l'oposició existent entre les reunions o vetllades literàries, on es debatien temes mitològics per a delecció dels contutllans, (M. de Riquer, 1980, vol. III, pp. 315, 305) — és el cas de València entre els anys cinquanta i setanta del quatre-cents — i el mercat d'un ducat català a l'Imperi Grec — Tebes, Neopàtria o Atenes —, allí on les tradicions mixtificadores sobre «Jacob Xalabín» encara poden ésser escoltades com a planflet contra «Bajazet», el destructor d'un altre dels ducats, el de Salona l'any 1394.

Movent-nos encara en el marc històric-cultural, s'han de precisar alguns aspectes per a no pecar de cert extremisme en el joc de les oposicions. L'acostumada linealitat amb què solen connectar-se cort trobadoresca i saló quatre-centista o cinc-centista, té, certament, les seves raons però no cal exagerar-la. L'espectre de la cort trobadoresca se'ns ofereix com un espai intermedi entre l'espai obert i el tancat, dos terrenys que indefectiblement se superposen: projectant sistemes de codificació formal sobre la cultura popular els trobadors, contaminant de motius i registres lingüístics populars la cultura trobadoresca els joglars. (M. de Riquer 1980, vol. I, pp. 23-25). I tot això amb la constatació de no pocs personatges híbrids entre els dos terrenys, a més de l'interclassisme social del món trobadoresc assenyalat per M. de Riquer. L'espai cultural cortesà posterior serà més tancat i, sobretot, — que pot ésser el que interessa — anirà creant fórmules de representació literària aïllades entre quatre — o tres — parets. No cal, però, exagerar aquest criteri. Ja abans P. Zumthor incloïa la cort i el punt focalitzat de la sala de les dones com a llocs on arribava el ressò de la paraula tradicional. Certament, no pocs costums del seu codi cultural accediren a les noves i parcel·làries contradiccionals intel·lectuals. Si F. López Estrada (1983, p. 17) adverteix que l'obra medieval només és completa quan uneix lletra, melodia i situació, F. Rico (1990, p. 55) ens recorda que a l'Edat

Mitjana i en bona part del Segle d'Or, segons cronologia cultural castellana, els llibres seguien llegint-se en veu alta i davant diversos auditoris. Al capítol CCLXXXII de *Tirant lo Blanc*, apareix un personatge, «gran llegista», que «començà a recitar totes les cavalleries que Tirant en son temps fetes havia», mentre els altres intentaven dinar, una mimesi exquisita i sota sostre del que, amb o sense llibre, podia passar murs enfora. Dins de parets semblants, reals i/o literàries, alguns autors — Bernat Fenollar per exemple (M. de Riquer, 1980, vol. III, p. 321) — segueixen necessitant de la provocació i de la verbalització, de la teatralitat en qualsevol cas, per portar endavant la seva creació, de vegades usurpadora del registre lingüístic quotidià, de la mateixa manera que la predicació sèria no evita el que és còmic o grotesc (v. P. Zumthor, 1989, p. 289). En aquests interiors s'apleguen, per tant, alè i recursos d'un sistema cultural el predomi del qual va esvaint-se. Els seus senyals són filtrats i adreçats als nous i — diuen — més exigents receptors. El conte i la llegenda folklòrics es transformen en *novel·letes exemplars*; les tradicions sobre «Jacob Xalabín», descontextualitzades, formen una història que ja pot ésser consumida, a l'occident, com a *nouvelle*. Aquestes, o d'altres com ara les *Cent Nouvelles* o *Decameron*, eren algunes de les lectures oralitzades que arribaven a la sala de les dones, barrejant pietat i divertiment, i tots sabem el deute que la dita literatura té amb la tradició popular, i com era i serà encara prou temps factible d'ésser oralitzada.

Les interferències pluridireccionals entre els dos espais — a l'espai obert i com a eix de la representació és portat el llibre (P. Zumthor, 1989, p. 74), amb intenció mimètica o potser paròdica — no ens han de confondre a l'hora d'acceptar que, preeminentment, el producte nascut amb un destí més o menys precís comporta una determinada configuració retòrica. És suficient conèixer la *Història de Jacob Xalabín* i aprofitar el buidat morfo-sintàctic de L. Badia (1982, pp. 20-23) per certificar que es tracta d'una textualització que prové d'una gènesi vocal i ha passat per un estadi oral. La qualificada com a «austeritat de la forma d'exposició», per suposada correspondència amb el que A. Pacheco (1964, p. 41) considera «manca d'excés de fantasia [...] en la concepció de l'argument i en el desenvolupament de la narració» (1964, p. 41), i que de correspondre's amb alguna cosa, pensem, ho faria amb la pretesa versemblança del relat, hauria de començar a entendre's com a indicatiu d'una altra cosa: possible senyal de la formulació oral pre-textual que projecta sobre la textualització una economia de formes que, en el moment de l'oralització, l'oralitzador encobrirà amb tots els increments necessaris d'ordre gestual i fònic i, per què no, argumental, configuradors de la seva *mise en scène*. Tanmateix, el que a nosaltres ens ha arribat és una textualització feta per un textualitzador que no es queda en la mera categoria de taquígraf, sinó que, conscientment o inconscient, passa per registres d'escriptura codificats. S'ha parlat de l'estil dels cronistes i del de la cancellaria per caracteritzar algun dels seus trets, i de com es perd en la sintaxi de les subordinades del paràgraf inicial de la *Història* (A. Pacheco, 1964, pp. 49-50). El que triomfa, en canvi, és l'empremta oral que es recolza en els diàlegs i s'evidencia en les cadenes de coordinades i la reiteració dels «si», encapçaladors de període: la memòria, la veu, el gest de l'oralitzador hi troben punts de referència sobre els quals bastir la seva rememoració. Només cal confiar en la seva capacitat dramatitzadora per captar l'atenció del receptor. D'acord amb la classificació establerta per P. Zumthor (1989, p. 21), *Història de Jacob Xalabín* seria, en conclusió, document representatiu d'una *oralitat mixta*.

Davant l'escriptor, minvat en la seva comesa, que es queda en textualitzador una vegada que o assumeix la seva funció o és arrossegat per l'impuls de la tradició narrada — ho haurien fet millor els textualitzadors de les històries de *La Fyla del rei d'Ungria* i *La Fyla de l'emperador Contastí* i això no significa que els resultats siguin més atractius, però si més amatents i constants en la seva filtració —, Joan Roís de Corella és escriptor, té voluntat d'escriptura i de creació d'un text propi, i s'ho planteja com exercici difícil, *leitmotiv* culte en el qual es reconeixien els seus destinataris. «...lo delit que Cèfalo atès», per exemple, no es deixa escriure, i davant el terrible final de la mateixa prosa farà imprecisar la veu de Berenguer Mercader: «¿Qui presentarà a la mia llengua estil de lamentació trista, que tan dolorosa fi

descriure puga?» (p. 145). No obstant això, l'autor ens diu que «A la tempestuosa mar de Venus la proa de ma escriptura endreçant, descriuré naufragis...» (p. 137). Corella trasllada l'experiència catàrtica als seus personatges quan són ells els qui retòricament verbalitzen el seu discurs. «Hècuba» ha assajat d'escriure moltes vegades la mort de «Priam»: paper i tinta es metamorfoseïen en pedres i sang, únic material en el qual i amb el qual aquella mort podria ésser escrita (p. 114). És curiós que aquest plant i altres lamentacions de l'autor, posades en boca de llunyans personatges, es poden entendre com a monòlegs per ésser verbalitzats, representats, associació fàcil certament però que ja pot començar a fer-nos pensar en les possibilitats dramàtiques de part de la seva obra. En aquest sentit es podria comprendre la incidència de Sèneca com a dramaturg sobre l'autor valencià. (v. criteris de L. Badia, 1988, pp. 170, 175, 176-77, 179-180).

Tornant al tema de la consciència d'escriptura, Roís de Corrella insisteix només començar *Tragèdia de Caldesa*: «¿Com, doncs, serà causa de tanta dolor escriure's puga? ¿Quin paper sofrirà ésser tint de lletgea de tant crim?» (p. 67). Quan acabi aquesta petita *tragèdia*, que ho pot ésser pel seu «...començament admirable i quiet i un final fastigós i horrible» d'acord amb la definició de Dante (v. M. de Riquer, 1980, vol. III, pp. 294-295), l'autor-personatge ens confessarà refugiar-se en la ploma, fent ara de la sang tinta que «...ab la dolor que raona se conforme» (p. 70). Malgrat aquest clar sentit de propietat de l'exercici complet, Corella, demiürg d'un espai tancat, accepta actuar com a textualitzador, es compromet a posar per escrit els parlaments esdevinguts a casa de Berenguer Mercader i afirma, retòricament o veritadera, que sols farà de «coronista» de «tan ben raonades proses» (v. M. de Riquer, 1980, vol. III, pp. 313-314). Emissors i receptors coincideixen en «...el gust pels clàssics, la retòrica i el melodrama», és una bona mostra del «tarannà intel·lectual» de l'autor i del públic per al qual escrivia (L. Badia, 1988, pp. 150,155), i serveix, al mateix temps, per a provar l'inter-reconeixement en un codi i en uns registres acceptats i el manteniment fins a cert punt d'una *escriptura-veu*, que era el que ens interessava.

II. Entesa com a monòleg que pot arribar al desdoblament dramàtic, *Tragèdia de Caldesa* és document gens llunyà d'altres proses del seu autor: monòleg que fa parlar l'esperit en veu alta — si difícil era l'escriptura, tampoc sap si «consentrà l'aire que veu se conforme...» (p. 66) — i que cerca uns «oïnts» o receptors directes, materialitzats per mitjà d'una referència física i significativa, la de llurs «orelles» (p. 66). La presència dels receptors immediats és recordada, text endavant, amb un senyal intencional de captació i participació ben directa: «O piadosos oïnts! Transportant vostres misericordes penses en mi, diga cascú si semblant dolor a la mia jamés ha sofert, e ab adolorit pensament mirau la tristor que a tal hora ma trista pensa combatia...» (p. 67).

Establerta, per escrit, aquesta relació verbal entre emissor i receptor, sostinguda sobre referències de parla i oïda i, fins i tot, practicant un cert rebuig — retòric — de l'escripturació en algun moment — «...folla cosa seria assajar escriure los contrastes que ma dolorosa pensa combatien» (p. 70) —, la veu que sortirà del text anirà marcant una sèrie d'espais per on, entre el gest i l'entonació, transcorrerà l'argument d'aquell «cas afortunat». La mà traça una espiral que «...d'Espanya» passa a «...lo [...] regne de València», fins entrar «...dins los murs de la sua major ciutat» (p. 66). En aquest punt es troba, d'una banda «la casa» i de l'altra «lo pati» — dreia, esquerra —, connectats per «... una poca finestra» que es descobreix «... endreçant los ulls» (p. 67). Mentre el gest ha repartit així l'espai, la veu ha teixit una seqüència de temps sinuós, que sap portar la història de la relació entre l'«...ínclita donzella» (p. 66) i el jo parlant fins el moment en què es trenca, quan ell «...viu un home» (p. 67) i se li esclareix l'estratagema. És ara quan la veu, estremida, se n'adona com han passat les hores. El temps quiet d'abans es convulsiona, l'espai s'enfosqueix. Tenim també moviment i so: la verbalització pagesa de l'amant que se'n va, el soroll del petó d'acomiat, el crit bíblic, els gestos de la dama, primer la reverència, després l'aigua sobre les galtes per esborrar els trets de la «...plaent e delitosa

batalla de Venus» (p. 68) passada. Des d'aquest instant la cambra on ella torna — «... obrint la porta, fingí alegria de la meua vista...» (p. 68) — i ell espera, ja és «trista presó» i acabarà per ésser «sepulcre» (pp. 68, 70). La radicalització transcendental de l'espai, del qual sortirà per dur a terme l'esmentada escripturació, permet a l'autor inserir dues seqüències líriques. En la primera de les cobles la veu del «visitant menyspreat» prega per la seva anihilació, ara «els ulls endreçats a la terra» (p. 68); la «senyora» — moviment i so, cos i veu — amb un gest inicial de comèdia — «Demanant-me si la sua tarda m'era estada enutjosa, que les faenes que despatxat havia, si no ella present, no era possible se acabassen...» (p. 68) —, després ja «...ab moltes llàgremes, sospirs e sanglots...», ab veu tan conforme [...] acompanyada de gest no estrany al significat de ses paraules» (p. 69), facilita encara més la dramatització que, culminarà amb la seva cobla. Aquí s'acaba el fil conductor de la possible dramatúrgia del text per a l'ampliació de la qual els nostres homes de teatre difícilment evitarien la temptació de recórrer a les altres composicions de Joan Roís de Corella dedicades a «Caldesa» i que, certament, amplien els registres de la veu del poeta que, per exemple, en el *Debat* no queda ja tan llunyà del visitant menyspreat, i també els espais dramàtics d'aquella relació (v. M. de Riquer, 1980, vol. III, p. 269) a més d'obrir-se a una formulació al·legòrica. Una dramatúrgia la representació de la qual l'autor reserva per a una sola veu, la pròpia, llevat de la cobla de «Caldesa». L'autor-personatge justifica així aquesta intervenció directa: és la d'ella «veu tan gentil i delicada» que a ell no li hauria estat «possible en semblant manera recitar-la» (p. 69), i es recolza en el que M. de Riquer entén com a una «... teatral ornamentació i una culta exageració retòrica». (1980, vol. III, p. 294).

Ha estat precís refer l'argument de *Tragèdia de Caldese*, destacant-ne els senyals referencials — espai i temps — i intencionals, pensant, fins i tot, en una factible direcció d'actor perquè es treballa directament des del text i cal buidar-lo per portar els seus signes sobre un escenari i imaginar o consumir una representació. Es, per tant, *oralitat segona*, posterior a l'escripturació, que, d'acord amb P. Zumthor (1989, p. 21), procedeix d'una cultura erudita en la qual ja tota expressió està més o menys condicionada per l'escrit. Caldria tenir ara present de quina manera Joan Roís de Corella trasllada a aquest discurs factible d'oralització la morfo-sintaxi de la seva benlloguda «valenciana prosa» i només deixa entrar el registre col·loquial com a denigrador contrast.

Pel que fa a la *Història de Jacob Xalabín*, els senyals referencials es projecten des de la pròpia ficció i són directament els personatges els qui expressen les seves intencions. L'oralitzador, actuant com a narrador, inductor o bé de personatge, no ha de fer altra cosa que dinamitzar — veu i gest — aquell microcosmos ja existent:

Com a narrador indica referencialment l'espai de l'acció — «aquí [...] dins la torra» (p. 105), o la direcció cap on aquella i els seus actants es dirigeixen — «... anaren a la tenda...» (p. 108) —, indicacions per a les quals és fàcil imaginar un gest de mà que ubiqui o projecti l'acció; referencialment també va marcant el temps de l'acció, ja sigui oposant temps — «... qui havia aquí estat» (p. 105) / «E de present...» (p. 108) — o bé indicant la duració — «... ben dos jorns» (p. 105) —, senyals que, potser, en aquest cas comportarien un suport més d'entonació que gestual.

Seguint amb aquest mateix paper, l'oralitzador mostra la tendenciositat amb què ens deuen comprendre els personatges — «... aquesta tan graciosa donzella...» (p. 105), «... aquell qui era molt cast i savi» (p. 107) —.

Com a inductor assenyalava referencialment l'espai de l'acció — «... tot lo regne de l'Amorat...» (p. 107) — i el seu temps — «... com vuy en dia Alí Baxà regeix e té en poder...» (p. 107) —; i intencionalment aspectes d'implicació — «Segons hoït havets...» (p. 110) —, de reacció — «... però cascú e cascuna meta en sa pensa [...] ja què faria» (p. 112) —, de tendenciositat — «... no s'i fa sinó ço que ell vol ne mana...» (p. 107) — i etno-culturals — «... car sapiats que en aquella terra han tal usança...» (p. 107).

Les referències a l'espai de l'acció — «Anem defora, e isquam hic; e no pertesques del meu costat...» (p. 108) — i el seu temps — «... en la nit o qualque hora...» (p. 108) —, apropant-se en una ocasió a un possible discurs mental — «Açò poria massa durar...» (p. 108) —, són igualment a càrrec de l'oralitzador quan aquest fa el paper de personatge. Actuant també com a tal expressa intencionalment aspectes de captació — «Companyó...» (p. 105) —, d'implicació — «... que fets?» (p. 105) —, de reacció — «Ací fa a pendre qualque remey o consell...» (pp. 106-107) — i de cortesia — «Per amor de Déu, no li digats res...» (p. 109).

Com deiem en parlar de l'oralitzador en tant que narrador, qualsevol d'aquests senyals pot fer pensar en un acompanyament de tipus gestual o tonal. Ara bé, la textualització amb la qual treballem, pensem, té a més a més signes prou directes d'aquesta dramatització implícita que, segons els casos, potencia el gest, l'entonació, o ambdues coses a la vegada:

Gest: «... ells s'acostaren la I e l'altre e s'abrasaren e s'besaren» (p. 105); «... ulls oberts li reya en la cara» (p. 106); «... e enborrossà's la cara» (p. 107); «... feu tocar la trompeta; e muntaren a cavall; e tot hom cavalcà...» (p. 109); «en aquesta manera ella estava» (p. 111).

Veu: «Companyó, ¿e que fets? Fets ço que a fer havets...» (p. 105); «¡O mesquins, en mal punt...» (p. 106); «¡A la fe no és a nós» (p. 106).

Gest-veu: «Companyó, sus!» (p. 106).

III. La veu que ha creat el microcosmos de *Tragèdia de Caldesa*, sortida d'un text falsament no existent i acompanyada del gest, necessita d'un lloc tancat on els seus senyals quedin fixats, davant la mirada alineada i consensuada d'un públic educat en el codi exposat. D'aquests incipients exercicis d'alta i selectiva cultura sortirà un teatre pel qual resultaria adequat un escenari de tipus italià. Hi havia, però, un altre tipus de teatre que s'instal·lava en espais comuns, en llocs oberts i només limitats pel cercle format de manera instintiva pels receptors a la crida de la «paraula-força». Cercle que, pel que fa als capítols VIII i IX d'*Història de Jacob Xalabín* seleccionats com exemple, és, successivament, cambra on es troben «Jacob» i «Nerguis», camí per on «Alí Baxà» i la «cambrera» porten endavant la seva argúcia, tenda on rebran les equivocades reverències, altra vegada camí, de nou cambra a la torre. Allí passen hores i dies. Allí es mostra la perícia del company i la complaença de l'heroi. Què ens impedeix de pensar en la possibilitat que aquest «cercle» el formessin també, al voltant d'un oralitzador més autocontrolat, les dames a la seva sala?

Edició de textos

Història de Jacob Xalabín, a cura d'A. Pacheco, Barcelona, Barcino, 1964.

ROIS de CORELLA, Joan, *Tragèdia de Caldesa. Raonant un cas afortunat que ab una dama li esdevenc a Obres Completes I. Obra profana*, introd. de J. Carbonell, València, Albatros Edicions, 1973, pp. 66-70 (altres textos de J. R. de C. també citats per aquesta edició)

Crítica referida

BADIA, L. (1982): *Estudi introductori, Història de Jacob Xalabín*, Barcelona, Eds. 62, pp. 5-23.

(1988): *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quadrens Crema.

FUMAGALLI BEONIO BROCCCHIERI, M. (1990): *El intelectual*, v. J. Le Goff, pp. 191-219.

LE GOFF, J. (1990): *Introducción. El hombre medieval, El hombre medieval*, Madrid, Alianza, pp. 9-44.

PACHECO, A. (1964): *Introducción, Història de Jacob Xalabín*, Barcelona, Barcino, pp. 5-48.

RICO, F. (1980): *Pròleg, Tragèdia de Caldesa i altres proses*, Barcelona, Eds. 62 i «la Caixa».

- RIQUER, M. de (1980): *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vols. I, III.
ROSSIAUD, J. (1990): *El ciudadano y la vida en la ciudad*, v. J. Le Goff, pp. 149-189.
ZUMTHOR, P. (1989): *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra.

Volem agrair l'ajut rebut pel Programa d'Estudis Catalans «Joan Maragall» (F.C.B, Barcelona — F.O.G, Madrid) per a la realització d'aquest treball, la primera part del qual va ser presentada al IX Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant, setembre 1991).