

«AMOR ÉS TAL QUE, SI US OBRE LA PORTA, /  
TART S'ESDEVÉ QUE PELS ALTRES LA TANQUE»:  
UNA REINTERPRETACIÓ DE LA TRAGÈDIA DE CALDESA\*

La cultura, en general,<sup>1</sup> és present, des de la perspectiva més àmplia, en les manifestacions literàries d'un poble. De vegades, hi suren elements antropològics ben profunds i de llarg abast, que tenen a veure, gairebé, amb universals conceptuals. Un d'aquests tòpics és, precisament, objecte d'aquest treball: la porta, com a element central de tota una al·legoria sobre la correspondència amorosa, un motiu que apareix sovint en la literatura universal, des dels inicis més mítics fins a les darteres manifestacions més *pop*.<sup>2</sup>

Mentre preparava aquest treball, el juliol de 2003, sonava com a número 1 en vendes la cançó «La madre de José», primer *single* de l'àlbum *Estados de ánimo* de El canto del loco.<sup>3</sup> Una de les primeres estrofes diu:

Qué buena está la madre de mi amigo José,  
la miro y me recuerda aquel momento que sé,  
que ella abrió la puerta y yo pregunté por él,  
me dice que se ha ido, que no va a volver.  
Vuela mi fantasía, vuela alto, y la ves  
tumbada en el sofá y yo dentro del chalet.  
Revivo aquel momento que me hizo perder  
esos pocos papeles que yo puedo tener.

Quan l'amic de José va anar a buscar-lo, li va obrir la porta la mare d'aquest, la qual cosa es podria interpretar en un sentit recte, denotatiu, però la clau eròtica

(\*) Aquest treball s'ha dut a terme en el marc dels projectes d'investigació BFF-2002-1254 i BFF2002-01273, finançats pel Ministerio de Ciencia y Tecnología.

1. «En general» perquè em referesc a la cultura de la humanitat —recentment, sabem també que els orangutans en tenen, però, de moment, no han produït manifestacions literàries.

2. Per aquesta raó, seria improductiu buscar relacions directes entre obres que compartesquen el tòpic.

3. El canto del loco, *Estados de ánimo*, Madrid, BMG Music Spain, 2003. Respecte la puntuació original de la cançó, malgrat l'asistematicitat.

que afegí el protagonista de la cançó amb les seues fantasies ens fa estar alerta amb el sentit simbòlic de les seues paraules. El refrany el fa palés:

Es que la madre de José me está volviendo loco  
y no la voy a dejar, porque lo siento y siento todo  
qué culpa tengo yo si esa puerta no la he abierto  
ha sido su madre que quería que entrara dentro.

L'amant s'excusa davant el seu amic, perquè no es considera responsable de la situació creada: la mare de José és qui ha obert a la correspondència i qui l'ha convidat a entrar-hi. Ell, per tant, no ha tocat a la porta ni ha intentat obrir-la.<sup>4</sup> Louise O. Vasvári (1999: 72-73) identifica un dels sentits eroticosexuals més evidents d'aquesta imatge en la tradició romànica, que coincideix amb el to de la cançó que ara comente, en el qual la porta és l'òrgan sexual femení i la clau el masculí: «the inescapably pervasive sexual symbolism of males knocking on doors, corresponding to their seeking entry into the female body» (Vasvári 1999: 75).

Si «La madre de José» és una molt recent manifestació del símbol amorós de la porta, l'altre extrem de l'eix temporal, menys frívol i més líric, el representa el Càntic dels càntics (Ct. 5, 2-6):<sup>5</sup>

Jo dormia, però el meu cor vetlava.  
Una veul El meu estimat que toca:  
«Obri'm, germana meua, estimada meua,  
coloma meua, el meu tot;  
el meu cap és ple d'aiguatge,  
els meus rulls, de la serena de la nit».  
M'havia llevat la túnica:  
com posar-me-la de nou?  
M'havia rentat els peus:  
com me'ls tornaria a embrutar?  
L'estimat passa la mà pel forat de la porta,

4. Com demostra la tradició lírica popular hispànica, la dona es queixa molt si, tenint la porta oberta, l'home no la correspon (Vasvári 1999: 86): «Buscad, buen amor, / con que me falaguedes, / ¡que mal enojada me tenedes! / Anoche, amor, / os estuve aguardando, / la puerta abierta, / candelas quemando, / y vos, buen amor, / con otra holgando. ¡Que mal enojada me tenedes!» (Frenk 2003: n. 661). És per això que l'amic de José se sent obligat a entrar-hi i ho fa en els termes que glossa la cançó:

Subí las escaleras del humilde chalet  
con su madre en mis brazos rodeándome  
tumbado en esa cama vi a mi amigo José  
en un portarretratos ahí mirándome  
pasó lo que pasó y ahora no duermo bien  
lo hice casi obligado no sabía qué hacer  
espero que él lo entienda que lo sepa ver  
fue en un momento muy duro lo va a entender.

5. Per als diversos tractaments del Càntic dels càntics a l'edat mitjana, vegeu Astell 1990.

i les meues entranyes es commouen per ell.  
 M'alce per obrir al meu estimat:  
 les meues mans destil·laven mirra,  
 regallaven mirra els meus dits  
 sobre l'agafador del forrellat.  
 Òbric al meu estimat,  
 però el meu estimat ja no hi era:  
 mentre ell em parlava, jo m'havia esvanit.  
 El buscava, però no l'he trobat,  
 el cridava, però no m'ha respost.

Aquest poema bíblic és el precedent de moltes manifestacions populars en què l'amant arriba a la porta de l'estimada humit, banyat de la serena, de la rosada, del plugim,<sup>6</sup> i toca perquè li òbriga. Molt després, trobarem aquest mateix motiu reprès en els primers versos del poema popular que Bohigas (1983: II, 49) titula *La muller infidel*: «Aimada, baixeu a obrir / que tinc la barba gelada / i la sella del cavall / tota blanca de rouada». L'excitació de l'home té el seu contrapunt —menys habitual en la poesia popular— en la mirra que regallava dels dits de l'amada sobre l'agafador de la porta. El moment en què l'amada decideix obrir a l'estimat és quan «l'estimat passa la mà pel forat de la porta, / i les meues entranyes es commouen per ell». És, en definitiva, una imatge plenament eroticosexual.

Aquests dos poemes representen els dos extrems d'un ampli eix temporal que evidencia l'arrelament antropològic d'aquesta imatge amorosa, des dels primers textos bíblics fins a la més banal cançó actual, tots dos compartint un simbolisme sexual exacerbat que té diferents desenvolupaments matisats al llarg d'una àmplia i diversa tradició. Si bé la crítica ha estudiat la construcció d'aquesta complexa al·legoria sobre la correspondència amorosa, si més no, en la tradició literària castellana (Masera 1995: 309-322 i 2004; Vasvári 1999), fins ara no s'havia analitzat la poesia catalana.

Un dels primers estadis en el procés amorós representat per aquesta al·legoria és el moment en què l'enamorat passa per la porta de l'amada «amb la intenció de veure-la i ésser davant d'ella» (Romeu i Figueras 2000: 105):

E quant eu pas per la posada,  
 eu dich: —Amor, qui us ha lunyada  
 que no us mir.  
 Ara és hora que me'n tolga  
 lo desir

(94, 5-9)<sup>7</sup>

Molt semblant en essència a aquest poema és la següent composició, en la qual l'home, mentre passejava «ben arreat», veu la dona asseguda a la porta de la seua

6. Per al sentit eroticosexual d'aquesta imatge en la lírica llatina i castellana medieval, vegeu Deyermond 1989-1990 i Vasvári 1999: 83-84, respectivament.

7. Quan cite els poemes, ho faig amb un doble sistema: en primer lloc, pose el número del poema o la rúbrica, segons l'edició usada, seguit dels versos en cas que no siga tot el poema; en segon lloc, aporte la referència bibliogràfica.

casa, mirant simbòlicament cap a fora, i pensa que és un bon moment per a intentar la correspondència de l'amada (Bohigas 1983: II, 89):

En prenc el barret  
i la roba bona, me'n vaig carrer avall,  
la veig a la porta,  
sentada en un banc  
de cara a defora.  
Penso en mi mateix:  
l'ocasió és bona

(*Antònia*, 17-24)

En aquesta situació prèvia a la correspondència, és habitual també la presència de la mare de l'amada (Vasvári 1999: 82), confident en la poesia popular, però freqüentment vigilant i, per això, no sempre receptiva al flirteig amorós vers la seua filla (Bohigas 1983: II, 61-62):

La mare i la filla  
a la porta s'estan:  
la filla broda seda,  
la mare broda estam.  
I mentre que el brodaven  
passaven tres galants;  
ja saluden la filla,  
i la mare, no tant.  
La filla es posa a riure;  
la mare, a sospirar

(*Donzella enganyada*, 1-10)

El pas següent és l'apropament a l'amada. L'amant s'obsessiona per fer-se obrir la porta de la correspondència i poder entrar-hi. Hi ha exemples en els quals el joc eròtic no és gens evident i es dibuixa a través de la subtilesa dels símbols, com en el següent poema, en el qual la filla de la molinera comença ben prompte a regar l'eròtica menta i, mentre ho fa i resta ben humida, amb la porta oberta, aprofita l'amant per a entrar-hi (Bohigas 1983: II, 72):

Matinera n'és  
a regar la menta,  
mentre la regava,  
son galant hi entra.

(*La noia de la molinera*, 17-20)

El comte Arnau, d'altra banda, també «entra», però ací ja amb l'especificació del lloc que traspassa, que no es tracta de la porta, sinó de la finestra, l'altre accés de la dona al món en l'època. L'acte d'entrada té el mateix sentit sexual que en el poema anterior, però s'hi evidencia el sentiment de la dona, ja vídua, que, tot i l'entrada, no hi havia accedit. La vídua es preocupa que haja cremat la finestra

perquè estava enreixada i el comte, amb mals pensaments, l'havia forçada (Bohigas 1983: 100-101):

—«Per on heu entrat vós, ara,  
comte l'Arnau?  
Per on heu entrat vós, ara,  
valga'm Déu, val?»  
—«Per la finestra enreixada,  
muller lleial;  
per la finestra enreixada,  
viudeta igual».  
—«Ai, que me l'haureu cremada,  
comte l'Arnau!  
Ai, que me l'haureu cremada,  
valga'm Déu, val!».  
—«Ni solament l'he tocada,  
muller lleial;  
ni solament l'he tocada,  
viudeta igual».  
—«Què és això que us ix pel cap,  
comte l'Arnau?  
Què és això que us ix pel cap,  
valga'm Déu, val?».  
—«Males coses que he pensades,  
muller lleial;  
males coses que he pensades,  
viudeta igual»

(*El comte Arnau*, 61-84)

Si bé el comte Arnau no havia tocat a la porta de la vídua per entrar-hi, allò més habitual en la poesia popular catalana és que l'amant s'hi apropa mentre dorm l'amada i, com en el Càntic dels càntics, la desperte per a l'encontre amorós (Bohigas 1983: II, 126):

Perdiueta agraciada,  
desperteu-vos, si dormiu,  
l'aimador que tant vos estima,  
baix a la porta el teniu

(*Corranda 30*)

En *Amors contrariats*, es desenvolupa molt més aquest mateix eix argumental (Bohigas 1983: 92-93):

Matinet me'n llevo  
jo abans del jorn,  
abans del jorn,  
i a la porta de l'aimia  
dónic un tomb,  
dónic un tomb.

Per aquí no hi són  
les meves amoretes:  
sempre les aimo  
d'allí d'on són.  
—«Ai, amor, baixeu a obrir,  
que som tot sol».  
—«Com ne baixaria jo,  
que al llit ne som?».  
—«Doncs adéu-siau, amor,  
jo ja me'n torn,  
que les portes del castell  
obertes són».  
—«Espereu un xic, amor,  
vestida som».  
El seu pare n'és al llit  
que això s'escolt.  
—«Amb-e qui enraones, filla,  
amb-e qui enraons?».  
—«Amb el mosso del forner,  
que ve del forn,  
que ara jo li preguntava  
el pa si es cou».  
—«Mira, ments pel coll, ma filla,  
que és Don Ramon,  
que si de cas jo t'hi baixo  
amb un bastó,  
jo te'n trencaré l'esquena,  
ossos i tot».  
—«Pare, trenqueu-me l'esquena,  
ossos i tot;  
pare, trenqueu-me l'esquena,  
emperò el cor, no;  
jo no quedaré d'aimar-lo,  
a Don Ramon»

L'amant es lleva de matí i va, tot sol, a tocar la porta de l'estimada, que dorm i que, en despertar-se, es mostra reticent a baixar, a obrir-li la porta. Això és interpretat per l'enamorat com a engany, ja que pensa que ella es troba amb un altre, fet que mostra a través de la metàfora següent: «Doncs adéu-siau, amor, / jo ja me'n torn, / que les portes del castell / obertes són». Aquesta simbologia és molt freqüent en la tradició poètica catalana, segons la qual el castell s'identifica amb el cos de la dona i se segueix, amb l'especificació bèl·lica del motiu, el mateix esquema al·legòric que ara intente il·lustrar (Romeu i Figueras 2000: 308 i 2000: 353, i Bohigas 1983: 35, respectivament):

Si mon pare no us ha dat  
les claus del castell major,  
per què combateu, senyor,  
lo que ja teniu guanyat?

(347)

O castell tan alterós,  
bé-m feu de cor sospirar!  
Ay, quant yo vinch a pensar  
quí serà senyor de vós!

(413, 33-36)

La filla cau malalta,  
la filla del bon rei;  
dames la van a veure,  
comtes i noble gent.  
Tancades veig, tancades,  
les portes del castell;  
ai, que el meu cor se'm nua  
per un ram de clavells!

(*El testament de n'Amelis*, 1-8)

Però l'amada dels *Amors contrariats* no havia obert les portes a un altre home, sinó que tenia por que el seu pare, que dormia, els sentís, es despertés i els sorprendés. Així va ocórrer i, quan va demanar a la seua filla amb qui parlava, li va respondre amb unes paraules carregades de simbolisme eròtic: «Amb el mosso del forn, / que ve del forn, / que ara jo li preguntava / el pa si es cou».<sup>8</sup>

Així mateix, molts dels poemes que contenen aquesta imatge es construeixen a partir del tema de la malcasada o malmaridada,<sup>9</sup> com ara aquesta composició *del Cançoner d'Uppsala* o *Cançoner del duc de Calàbria* (Romeu i Figueras 2000: 224):<sup>10</sup>

Soleta yo só ací,  
si voleu que us vaja obrir.  
Ara que n'és hora,  
si voleu venir.  
Mon marit és defora. Hont?  
A Montalvà.  
Demà bé serà migjorn  
abans que no-n tornarà.  
E yo que u sabia pla,  
que tots temps ho fa així

(205)<sup>11</sup>

8. Per al símbol sexual del forn o la fornera, vegeu Vasvári 1999: 16.

9. Per a aquest tòpic, vegeu Romeu i Figueras 2000: 18 i, d'aquesta mateixa referència, les composicions 4, 7, 9, 92, 94, 100, 205, 207 i 391, que contenen el motiu com a tema central, així com les poesies 8, 14 i 25, que s'hi relacionen.

10. Per a un estudi aprofundit d'aquest cançoner, vegeu Romeu i Figueras 1999: 17-107.

11. Tot i la dificultat intrínseca del tema —per tan profà com és el de la malmaridada—, hom ha refós aquest mateix poema en to religiós a partir del refrany, que transcriu a continuació (Romeu i Figueras 2000: 232-233):

—Soleta y verge estich,  
si-m voleu veure parir.  
Ara que n'és hora,  
si voleu venir.

(211)

El tema de la malcasada implica un motiu argumental que sovintaja en aquest tipus de composicions: l'absència del marit, perquè l'esposa puga obrir la porta a l'amant sense perill de ser sorpresos. En *La muller infidel*, qui dificulta que l'amada baixi a obrir no és el pare, com hem vist en *Amors contrariats*, sinó l'espòs, que dorm al seu costat (Bohigas 1983: II, 49-50):

—«Aimada, baixeu a obrir  
que tinc la barba gelada  
i la sella del cavall  
tota blanca de rouada».  
—«Com ne baixaria a obrir  
si estic al llit acotxada,  
mon marit al meu costat,  
la mainada a l'altra banda?».  
Estant en aquest parlar  
son marit se despertava.  
—«Amb qui enraones, muller,  
amb qui enraones ara?».  
—«Amb el fadrí del forner  
que ve a veure si pastava;  
no tinc el llevat posat  
ni la farina passada.  
Mon marit, te llevaràs  
i aniràs a la caçada,  
que no hi ha millor caçar  
que de part de matinada,  
les llebretes van pel camp,  
els conills per les rouades».  
—«Traïdora de ma muller,  
quina una te n'has pensada,  
que jo me'n vagi pel bosc  
i tu amb el galant a casa».  
—«Qui et pogués veure, marit,  
en una sala quadrada,  
voltada de capellans  
i tu al mig amb la mortalla».  
—«Qui et pogués veure, muller,  
dintre d'un paller tancada,  
amb foc pels quatre costats  
i la cendra fos ventada!».

Malgrat que en aquest poema de tema de malcasada l'home no està fora de la casa —i això, per tant, és el que ha dificultat que la dona òbriga la porta—, l'esposa li suggereix que se'n vaji a caçar, ja que «la ausencia durante la caza crea el momento propicio para el adulterio y el deseo de muerte para el marido» (Campos García Rojas 2001: 366).

Quan l'amant toca a la porta de l'estimada, però, no sempre recorre a l'amor com a instrument de persuasió per a la correspondència, sinó que, en altres ocasions, entren en joc els diners (Bohigas 1983: 111):



Ja surten a defora,  
 es posen a xiular,  
 la nina n'és discreta:  
 la porta els va tancar.  
 —«Obre la porta, mossa,  
 cent escuts et vull dar».  
 —«Ni per cent ni cinquanta  
 la porta s'obrirà».  
 —«Aquell braç de criatura,  
 si me'l volguessis dar».  
 —«Treu la mà per la porta,  
 que el braç et vull donar»

(*L'hostal de la Peira*, 40-51)

En *L'hostal de la Peira*, com hem comprovat, la xica tanca la porta independentment dels diners que li oferesquen, cosa que no ocorre amb el següent poema de Valero Fuster, en el qual sols dormiran/entraran a ella —a la dona— els que porten «dindín» (Romeu i Figueras 2000: 270-72):

No-m ploreu davant  
 per entrar assí.  
 Si portau dindín,  
 dormireu ab mi.  
 No us cal gemegar  
 ab llàgrimes falses,  
 ni de semblants salses  
 vostre dir ornar,  
 que no us faré entrar.  
 Estau-vos aquí.  
 Si portau dindín,  
 dormireu ab mi.  
 Ja-s lo temps passat  
 que us feya plaer.  
 Ara és lo diner  
 mon enamorat.  
 Ja s'an avisat  
 tots los àsens huy.  
 Si portau dindín,  
 dormireu ab mi.  
 Tinch fosca la casa,  
 per ço portau llum,  
 perquè ex dir y fum  
 a mi no m'enbasa.  
 Molt prest s'enbarassa  
 la que no ho fa axí.  
 Si portau dindín,  
 dormireu ab mi.  
 Si-m dieu que hauré  
 ducat o corona,

més vull ara un «toma  
 que dos te'n daré»,  
 y, si u erraré,  
 direu m'enganyí.  
 Si portau dindín,  
 dormireu ab mi.  
 Vinga prest l'argent,  
 dexau les paraules;  
 no m'alegren faules  
 sinó l'or plaent.  
 La nau ab bon vent  
 fa gentil camí.  
 Si portau dindín,  
 dormireu ab mi.  
 Si, donchs, res manau,  
 d'esta ma posada  
 la clau argentada  
 assí la vullau  
 perquè entrar pugau  
 sens dany ni mal fi.  
 Si portau dindín,  
 dormireu ab mi.

(287)

La poesia popular catalana, per tant, recull tan diverses manifestacions de l'al·legoria de la «porta oberta o no a la correspondència amorosa», que ha permès dibuixar-ne la complexitat en el que he dit fins ara. Aquest motiu, com a part de l'imatginari universal, no sols és patrimoni d'aquestes manifestacions literàries populars, sinó que impregna la literatura d'autors cultes. El seu caràcter general facilita la identificació per part del lector i no cal, en conseqüència, una glossa de la imatge. Són metàfores bàsiques del coneixement humà, que parteixen de mecanismes lingüístics purs, però que es compliquen de tal manera que arriben a crear una àmplia al·legoria de tints lírics que reprén i refon la tradició literària. No hem d'oblidar que la metàfora és el més important dels mecanismes lingüísticocognitius, que ens permeten aprehendre les abstraccions del món; el caràcter embellidor de la metàfora apareix amb el temps, per motius retoricopoètics que no és ara el moment d'explicar.<sup>12</sup>

Aquest caràcter més lingüístic que literari és el que trobem, per exemple, en la poesia d'Ausiàs March. La imatge de la porta es limita al sentit de 'deixar el *camí obert* a alguna cosa', si em permeten fer servir una altra metàfora que en altres ocasions també emprà Ausiàs.<sup>13</sup> Tanmateix, per la temàtica marquiana, són, fona-

12. Per a aquest tema, remet a l'estat de la qüestió que ha fet Ana M. Calvo (2000: 176-225) i a la contextualització d'aquest procés de poetització de la retòrica amb altres paral·lels, que jo mateix he fet en Martos, en premsa.

13. Els resultats del projecte d'investigació que dirigeix Rafael Alemany Ferrer i en el qual participe —«El lèxic d'Ausiàs March»— facilitaran l'estudi lingüístic i literari d'aquestes imatges i d'altres.

mentalment, el desig, el delit o Amor els que poden «entrar-hi» i, per aquesta «circumstància», es podria reconstruir al darrere també la idea de la correspondència amorosa; això no obstant, sempre partint d'una metàfora lingüística bàsica, que no entra de ple a dibuixar la complexitat de l'al·legoria que trobem al llarg de la tradició literària:

Ma voluntat en si tal càrech porta  
que no serà sens la vostra contenta,  
e fora vós no-m pens que may consenta  
que null desig li sodegue la porta.  
(v, 37-40)<sup>14</sup>

Lir entre carts, fins a veure la porta  
de mos delits sobirans son vengut;  
no y he toquat, ans me'n torn com a mut,  
e per tornar ja trob la via torta.  
(ix, 41-44)

Los ermitans fa surtir de l'ermita;  
los grans delits s'entren per esta porta.  
(xv, 23-24)

Alguns passats donaren si a mort  
per escapar als mals que-l món aporta  
e per haver uberta-quella porta  
on los desigs tots vénen a bon port.  
(xx, 1-4)

Sí com l'om vell, qui-n son temps vid-à feta  
sats plaentment en algun-art apresada,  
e per fort cas aquella l'és defesada  
—no sab en què son giny de viure meta—,  
ne pren a mi que no sé com me visca,  
perquè d'Amor me veig tancada porta,  
ne ssé pus fer, ne-l voler me comporta  
que d'aquest hús per altre yo-m desisca.  
(LXXVI, 33-40)

Als delits la porta yo tanch,  
e com los sent, contínuu planch  
per lur contrast,  
car mi recorda del fin past;  
mes ya no sent res lo meu tast,  
segons quin só.  
(cxxvii, 282-287)

14. Sempre que cite les poesies d'Ausiàs March, ho faig a partir de l'edició de Pere Bohigas (2000).

Sols podem parlar de dos breus passatges dels poemes 20 i 46 de March, en els quals, respectivament, apareix la imatge de l'enamorat que no toca a la porta i de l'enamorat que roman amb la porta oberta, per si, contra els designis de Fortuna, Amor o l'amada volen entrar:

Tant ma dolor és en sobiran grau,  
 com tinch present mon bé carestiós,  
 que si de mort vull ser volenterós,  
 no-l puch haver, car Mercé no-n té clau.  
 Gran Crueldat ab Grahir Poch n'an guarda,  
 per ço no toch a la porta que m'obren;  
 mos sentiments clarament me descobren  
 que la favor de l'alt secret no-m guarda.

(xx, 17-24)

A bé o mal d'amor yo só dispost,  
 mas per mon fat Fortuna cas no-m porta;  
 tot esvetlat, ab desbarrada porta,  
 me trobarà faent humil respost.

(xlvi, 45-48)

Joan Roís de Corella, a diferència d'Ausiàs March, sí que reprén aquesta metàfora tradicional i, no sols la reelabora, sinó que passa a ser una imatge central de la seua producció amorosa, com intentaré explicar en aquesta segona part del treball. Romeu i Figueras (2000: 323) recull en el seu *Corpus* un poema popular antic que s'aproxima molt al que serà el discurs subjacent d'aquesta metàfora en l'obra de Corella:

La qu-en s-amor no té assent,  
 d'ella no-s fie ningú,  
 qu-en passar que passa d'hu,  
 què li fa mas dos que cent?

(368)

La dona que no és fidel a un home, en el moment que *s'ho fa* amb dos, ja no és de fiar, perquè ha demostrat la seua manca d'honestedat, que tendirà a ser reiterativa. Doncs bé, en el poema «Desengany», Roís de Corella diu això: «Amor és tal que, si us obre la porta, / tart s'esdevé que pels altres la tanque» (vv. 3-4).<sup>15</sup> El grau de semblança entre ambdós poemes sorprén, tot i que Corella, coherent en tota la seua obra, encara posa més cara l'honestedat de la dona, que no ha d'obrir la porta ni tan sols al seu enamorat —o sia, no ha de correspondre'l carnalment. I aquesta és la gran contradicció del discurs amorós corellà. L'home la vol honesta, però és

15. L'edició de les poesies és meua.

qui l'ha temptat perquè el corresponga deshonestament.<sup>16</sup> La dona de la poesia corellana pot ser l'honestament cruel protagonista de la *Sepultura* o la generosament deshonest dona del maldit i de la *Tragèdia*. No obstant això, la filogínia també és present en tot el discurs antifemení corellà —si es pot anomenar així—, perquè la dona que cau en l'amor carnal ha intentat ser honesta i, per la pressió de l'enamorat, no ha pogut reprimir més les ànsies innates del seu comportament. Com ha assenyalat Stefano M. Cingolani (1998: 239-240), l'argumentació latent de la *Tragèdia*

acaba responsabilitzant el fingit amic, i tots els homes, per ser causes del propi malestar, ja que li recorda que trobar-se traït per una dona, aguantant les doloroses conseqüències de la situació, és culpa dels homes perquè, així que amb el seu amor han obert la porta de l'ànima de les dones, aquesta ja no es pot tancar. Corella ja ho havia dit en el *Parlament*, en el poema *Desengany* —que cita en la *Lletra* a tall de conclusió—, tornarà a repetir-ho en el *Johi de Paris* i, amb variants, en el *Trihunfo*.

Cingolani recopila així les pistes que altres crítics, amb treballs anteriors i posteriors al seu, han seguit per a la reconstrucció del discurs teòric de Roís de Corella que glossa aquests versos del *Desengany* i, fins i tot, la *Tragèdia de Caldesa*. Vull destacar, sobretot, la tasca de Joan Fuster (1968), ja que, molt probablement, la seua lectura excessivament biografista<sup>17</sup> ha propiciat en bona part el seu arraconament en el discurs crític corellà. No obstant això, si obviem aquesta premissa, encara podem trobar en les seues paraules més d'un encert, com ara la síntesi de la poètica amorosa corellana:<sup>18</sup> «L'«honestat» de la dama és una barrera que l'home —l'home 'deshonest', què hi farem!— tractarà d'abatre» (Fuster 1968: 302). Així mateix, va establir la relació entre els dos versos del *Desengany* que he destacat i el següent fragment del *Parlament* (Martos 2001: 260):

Que stimam sobiran bé, si per dones de semblant manera som stimats, e, quant per nosaltres executen acte de semblant legea, tan llur condició tenim en preu de major vàlua. E, llavors, pensam tenir-les més guanyades, quant per nosaltres fan coses d'on les començam a perdre. Que, si la pèrdua de llur honestat és la porta per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, com se farà honestat als altres la tanque, si, per la entrada de hu, de la guarda de tal posada ja serà partida? Hi

16. «S'hi troba la voluntat de persecució de l'«onestat» femenina per l'amador i la caiguda de la dona després d'haver cedit als requeriments amorosos. Aquest assalt i aquesta conquesta de l'honestedat de la dona, sovint acompanyats de l'astúcia i la ignomínia, constitueixen el triomf exultant de l'home» (Romeu i Figueras 1984: 300).

17. Lola Badia (1993: 90) tanca la qüestió biografista, que era un discurs generalitzat i deformador de l'obra corellana, amb aquestes paraules: «És un enorme despropòsit imaginar un escriptor tan podrit de literatura com Corella escrivint ingènuament a la TdC una mena de crònica autobiogràfica».

18. Stefano M. Cingolani (1998) i Tomàs Martínez (2002) insisteixen en el caràcter central de l'«honestedat» en el discurs amorós corellà.

encara vem clara speriència que, si en elles la stimada pudicícia se abandona a total destrucció, de ineffables vicis en breu pervenen, ab perduda temor de metre per obra qualsevol delicte, puix acabar la fi puguen, a la qual l'ímpetu desonest de llur amor e fúria los endressa.

No perdem de vista la localització d'aquest passatge dins el *Parlament*, ja que, en boca de Vilarrasa, es troba just al començament de les narracions del dos mites que més critiquen el comportament femení: el d'Escil·la i el de Pasífae. Es tracta d'una glossa extensa del que hi ha implícit en els versos que donen títol a aquest treball: els homes se senten més estimats quan, per ells, les dones cauen en deshonestat i creuen que aquesta correspondència carnal els farà «tenir-les més guanyades», però —refent la imatge del *Desengany*— Vilarrasa adverteix «que, si la pèrdua de llur honestat és la porta per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, com se farà honestat als altres la tanque, si, per la entrada de hu, de la guarda de tal posada ja serà partida?». Després de la imatge de la porta oberta, Corella insisteix en aquesta idea en els següents versos del *Desengany*, a partir de la imatge bèl·lica que també trobem en la poesia popular, com he assenyalat anteriorment: «La part del mur que'l fort enemich trenqua, / mostra camí per hon se pugua vençre» (vv. 5-6). Els darrers versos d'aquesta primera estrofa, d'altra banda, il·lustren la fal·làcia de l'enamorat, que creu tenir guanyada la dona fins al matrimoni —expressat pel metonímic «esmaragde», imatge reincident en l'obra corellana—: «E som tan folls los ferits d'esta fleixa, / que tots penssam tenir un esmaragde / ab tal virtut que'ns fa trobar la senda, / vedant après algun altre no y passe» (vv. 7-10).<sup>19</sup>

*Lo johí de Paris*, d'altra banda, recull la síntesi teòrica de la dicotomia sobre la manera d'estimar de les dones que trobem en la poesia de Corella (Martos 2001: 311-312):<sup>20</sup>

E, si alguna trobam que, ab poch seny, a nostra folla amor respongua,  
quina glòria estimam haver atesa lo jorn que sola una letra nostra  
accepta! E, quina dolor, que les de infern passa, nostres entramenes  
travessant turmenta, si, après, ab onestat, a la desonestat nostra e de  
nostres desigs fogint contrasta!

Deia abans que la dona corellana podia ser «l'honestament cruel protagonista de la *Sepultura* o la generosament deshonest dona del maldit i de la *Tragèdia*». I això és el que Corella sintetitza en aquestes ratlles, advertint, però, que l'enamorat

19. «L'amant que havia obtingut la infidelitat de la dona, mai no hauria d'estar segur que aquesta mateixa dona li seria fidel. L'amant, és clar, té la pretensió de ser amant exclusiu, gairebé com un marit. Però la paradoxa de la *liaison* extramatrimonial és que anihila el fre de l'"honestat", i una vegada se n'ha alliberat, la dona no ofereix cap garantia de perseverar lleialment en la nova situació. L'home pot sentir-se orgullós d'haver induït la dona a 'cedir' i per això pensa —valguen les paraules de Vilarrasa— 'tenir-la més guanyada'; ara: no sabria viure el seu amor sense la suspicàcia més aguda, de 'començar a perdre-la'» (Fuster 1968: 303-304).

20. Romeu i Figueras (1984: 300) ha estat el primer a assenyalar la importància d'aquest fragment per a entendre la concepció amorosa corellana.

és l'origen d'aqueix *amor foll* i que aquell ha incitat la dona a caure en deshonestat, tot i que matisa el poc seny d'aquesta per deixar-se convèncer. Aquesta sistematització de la poesia amorosa en la lectura al·legòrica del judici de Paris ens ha de fer pensar en una doble hipòtesi: bé Corella ja havia escrit bona part —si no tota— de la seua poesia amorosa quan va redactar *Lo johí*, o bé les diferents actituds femenines formaven part d'un sistema poètic pensat, a l'estil dels programes que ens oferia en proses mitològiques com les *Lamentacions* o el *Parlament*. O bé, molt probablement, totes dues coses.

La perspectiva de la dona davant aquesta actitud de l'home apareix en el *Triümf*, com va advertir Cingolani (1998: 240) i com estudia Martínez Romero (2002: 537):

Del principi del món, les orelles tenim ofeses dels superbos hòmens, de vosaltres, humils, castes, piadoses, misericordes, indignament blasfemants, e ab irada llengua vomitant, hi en rims y en proses molts quèrns tenyint de leigs e viciosos actes, los quals més pròpiament d'ells scriure's porien; e la follia de sos volers, ab la contrarietat de llur desigar, a dan de vostra fama attribuir volen, y ensemps honestat ab acabament d'apetits desonestos en vosaltres cerquen. E si vostra sobreexcel·lent bellea, vallejada e defesa del mur de honestat, a ells se presenta, de cruel vos infamen, e si benignament vostra afabilitat los remunera, de no castes vos inculpen; e quascú d'ells en tan alt grau de follia se constitueix, que pensa alguna singularitat possehir sol per la qual, no per altra, vostra honestat se deu perdre.

(Martínez Romero 1996: 58-59)

Corella, a través del personatge de Veritat, reprén la idea que ens havia explicat en *Lo johí*: la doble actitud de la dona davant l'amor. Ací, però, les dones apareixen caracteritzades més directament com a víctimes dels homes, que no saben què volen, si l'honestat sense correspondència i, per tant, amb crueltat, o si la correspondència sense honestat.

Quan Tomàs Martínez (2002: 537) considera que «la reflexió vertida en el *Triümf* reflecteix la argumentació teòrica que le falta a *Desengany*», no està dient que sols podem trobar aquesta reflexió en aquest panegíric femení, ja que, com s'ha vist, aquestes teoritzacions apareixen en diferents moments al llarg de l'obra corellana. De fet, juntament amb el *Triümf*, les concatenacions entre les històries dels membres del *Parlament* i la lectura al·legòrica de *Lo johí*, la *Lletra consolatòria* és l'altra composició que permet una visió més teòrica del fenomen amorós que Corella vol dibuixar en la seua obra, derivada de les característiques pròpies del gènere consolatori, que possibilita aquest tipus de reflexió per part de qui ha viscut tal situació amorosa (Carbonell 1973: 96).<sup>21</sup>

No pensam que lo primer jorn que ens par tenir-les guanyades les començam a perdre: puix la pèrdua de llur honestat és la porta per on

21. «El gènere consolatori preveu, en molts casos, que qui consola ja hagi sentit i superat les penes que encara pateix el que necessita la consolació. D'aquesta manera Corella, consolant un anònim infel·lic

lo combat de nostres enamorades obres entra, ¿com se farà honestat als altres la tanque, si per l'entrada d'u tot sol de la guarda de tal posada del tot s'és partida e si diu que nostres enamorades obres mereixen que més per nós que per altre la sua honestat se perdés? O gran pèrdua de seny portar raons per la part d'amor deshonestat, ab les quals honestat se mereixca perdre.<sup>22</sup>

Potser, aquest passatge de la *Lletra consolatòria* és el que glossa, de manera més directa, els versos del *Desengany*: l'enamorat és conscient que, amb la correspon-dència de la dona, el que ha aconseguit és perdre-la i no guanyar-la, perquè, des-prés d'obrir per primera vegada la porta a l'amor carnal, l'honestat ha fugit i l'amada no pot recórrer-hi per a tancar la porta als altres amadors que hi toquen. La relació entre aquestes dues composicions no sols és conceptual, sinó que Corella fa metaliteratura quan ens explica que, «perquè més escriure seria de lletra passar los límits, comanant-me a vós, abandone la ploma, escrivint per peu una mal rimada cobla que ha temps tinc feta en los infortunis de ma benvolença» (Carbonell 1973: 96). Roís de Corella reconeix dues de les estratègies de la seua poètica: el tancament líric de composicions amb un poema i el reaprofitament de la seua poesia prèvia per a construir-ne la nova. Aquesta mal rimada cobla que Corella copia a la conclusió de la *Lletra consolatòria* és la primera estrofa del *Desengany* (Carbonell 1973: 96):

Los qui amau, preneu aquesta cendra  
sobre lo cap, que no perdau l'arbitre:  
amor és tal que, si us obre la porta,  
no es pot dir mai per un tot sol la obre.  
La part del mur que el fort enemic trenca  
dóna despuix als qui vénen entrada.  
E som tan folls los ferits d'esta fleixa,  
que cascú creu tenir un esmaragde  
ab tal virtut, que ns fa trobar la senda,  
vedant après algun altre no hi passe.

Un tret del *modus operandi* corellà hi resta implícit, ja que no sols reprén l'obra anterior, sinó que la revisa contínuament i ens ofereix variants d'autor depenent de les versions que hagen arribat als manuscrits. Així, per exemple, ocorre amb la seqüència que dona títol a aquesta comunicació, que en aquest cas apareix així: «Amor és tal que, si us obre la porta, / no es pot dir mai per un tot sol la obre». En essència, no canvia la idea que s'hi vol transmetre. Em pareix que, per la qua-

---

amant, pot tornar a explicar la seva presumpta història, que li ha de servir com a exemple útil a reforçar el pes de l'argumentació» (Cingolani 1998: 236-237).

22. Noteu el reaprofitament d'aquest motiu del *Parlament*, fins i tot literalment: «E, llavors, pensam tenir-les més guanyades, quant per nosaltres fan coses d'on les començam a perdre. Que, si la pèrdua de llur honestat és la porta per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, com se farà honestat als altres la tanque, sí, per la entrada de hu, de la guarda de tal posada ja serà partida?» (Martos 2001: 260).



litat superior del vers del *Desengany*, el procediment podria haver estat el següent: Corella inclou en la *Lletra consolatòria* la cobla del *Desengany* segons la versió que tenia en el moment de redactar-la; ara bé, després, seguint el seu costum, reelabora el poema i el poleix. El que no sabem, però, és si aquesta cobla era una esparsa en el moment d'escriure la *Lletra consolatòria* i, per l'interès en el tema, en la revisió que en fa Corella amb el temps, la completa, per donar lloc al poema que hui coneixem com a *Desengany*,<sup>23</sup> amb els referents de Narcís i de Pigmalíó i, el que és més important, amb l'exemple d'un jo literari versemblant, el seu —el seu i el de Caldesa—, al que sembla remetre aquesta darrera cobla:

E no us pensseu que parle gens en sompnis,  
 que no-s tan clar lo sol alt en lo cercele,  
 com yo viu clar aquest tan gran oprobri.  
 E del recort tan gran dolor m'assombra,  
 que-l meu cor trist en quatre parts vol rompre.

Parlant també del *Desengany*, Tomàs Martínez (2002: 539-540) emfatitza aquest procediment de remissió interna de l'obra corellana com una estratègia que no busca crear un cicle poètic (Romeu i Figueras 1984), sinó que li aporta coherència i pressuposa, per tant, uns receptors ben coneixedors de la seua literatura:

Para aquellos que ya conocían la divulgada historia de Caldesa, era fácil asociar aquello que le había ocurrido al narrador de la *Tragèdia* con aquello que le había sucedido al antiguo enamorado en el *Desengany*. La anécdota era la misma, como apuntó hace años Martí de Riquer (1983: 295), lo que reforzaba bien conscientemente la ejemplaridad de la historia, hasta el punto de poder colocarla al lado de dos figuras míticas como Narciso y Pigmalión. Considero que ésta es la funcionalidad expresada de la buscada asociación entre la historia de los dos enamorados corellianos traicionados, mucho más que el deseo de configurar un ciclo poético, que dudo que Corella quisiera realizar.

Aquestes remissions internes, així com les concomitàncies conceptuais, ens han de donar la pista per a interpretar la *Tragèdia de Caldesa* tenint en compte l'univers literari de Joan Roís i, en especial, els passatges que hem analitzat fins ara. Per a un receptor corellà de l'època, la *Tragèdia* no era tan obscura com ho puga semblar a un lector actual. No ho era perquè la tradició el dotava d'una imatge gairebé universal que podia reconèixer fàcilment —la porta oberta o no a la corres-

23. No estic totalment d'acord, per tant, amb Romeu i Figueras (1984: 302), quan diu que «la *Lletra* és força posterior al *Desengany*», ja que la versió que avui coneixem d'aquest poema ha estat, si més no, revisada o, fins i tot, s'ha creat tot un poema nou a partir d'una cobla esparsa. Aquesta podria estar una estratègia corellana freqüent, ja que les cobles esparses recullen una idea o imatge que, després, sol aparèixer desenvolupada en poemes més extensos. Algunes de les esparses podrien significar la llavor per a altres composicions posteriors i així sembla que podríem interpretar les dues noves esparses que Pere Bohigas (1985: 37-42) troba en el *Còdex de Cambridge*.

pondència amorosa—; més encara, quan altres obres com el *Desengany* i la *Lletra consolatòria* els estaven donant la clau de lectura relacionant aquesta imatge amb el discurs amorós corellà. A més a més, passatges com els del *Parlament*, *Lo johí* o el *Triumfo*, acabaven de revelar-li el maremàgnun ideològic del discurs amorós de Joan Roís de Corella.

Tomàs Martínez (2002: 535) ressalta que «las menciones de la puerta en la *Tragèdia* tienen una función puramente denotativa, pero también remiten a una esfera simbólica clara», dues afirmacions que podrien semblar contradictòries.<sup>24</sup> Considere que no podem interpretar la *Tragèdia* fora d'aquest discurs simbòlic tan estès en la tradició cultural general i, més desenvolupat encara, en la literària, perquè aquesta imatge i el que significa no pot passar desapercebuda a un lector de l'època,<sup>25</sup> ni tampoc les claus de lectura que Corella mateix havia donat en altres obres.

En el segon paràgraf de la *Tragèdia*,<sup>26</sup> després de l'exordi de l'indignat «jo» poètic, es contextualitza la història de la següent manera:

En la part del món a la qual encara de present de la gentil filla d'Agenor propi nom li resta, en la feroce bellicosa província d'Espanya, en lo delitós ameníssim regne de València, dins los murs de la sua major ciutat, regnant aquell que a l'animós troyà ha succehit en equal ànimo, rey don Johan, una ínclita donzella, en bellea sens par, en avisament passant totes les altres, ab gràcia e singularitat tan extrema que seria foll qui, en sa presència, algun-altra lohàs en estima de tanta vàlua, delliberà, après que en son servir molt temps de mon adolorit viure despés tenia mos cansats pensaments, ensemps ab ma persona, en lo desigat estrado de la sua falda descansasen.

L'amant traït lloa l'extrema bellesa física de l'amada —un punt de concomitàn-  
cia més que important amb els continguts de la *Lletra consolatòria*— i ens avisa del  
que considerava el seu gran triomf: després de lloar-la durant molt de temps i amb  
molt de patiment, la dona va accedir a correspondre'l, a obrir-li la porta de la seua  
casa, del seu cos.<sup>27</sup> Per a mi, aquest punt de partença anul·la clarament una hipòtesi  
que la crítica corellana ha defensat i sobre la qual, tot i semblar circumstancial  
—que no ho és gens—, s'ha construït el discurs més actual sobre la *Tragèdia*:

24. Tot i això, després, reconeix que «la simbologia de la puerta no admite ninguna duda, tampoco dentro del universo literario de Corella» (Martínez Romero 2002: 536).

25. Ni ho va fer per a Fuster, si llegim entre les línies del seu discurs biograftista: «El 'tan gran oprobí' mencionat, ell mateix l'enregistra, relata i aprofita literàriament, en la *Tragèdia de Caldesa* i en un parell de poemes. Sabem, doncs, de manera aproximada, què hi va passar. L'escriptor tenia una amigueta: una 'donzella' que li havia 'obert la porta'. Un bon dia, Corella descobrí que la porta que li havia estat oberta no restava tancada per a altri: o sigui, que l'amiga li feia el salt i li plantificava unes banyes esplendoroses. El fet hagué de suggerir-li amargues reflexions» (1968: 305).

26. Segons la divisió proposada per Lola Badia (1993: 73-75), que va tenir en compte Francisco Rico (1984) quan va fixar el text i jo mateix en l'edició crítica que n'he preparat, encara inèdita, a partir de la qual cite.

27. Tenint en compte això, cobra molt de sentit que, mentre Caldesa ha obert la porta a un altre, tanque la de l'habitació on es troba el protagonista: «Ab esperança de tant discretes noves, romanguí yo sol en la cambra, la porta de la qual ella no s'oblidà, ab fel tancadura, sagellar».

Caldesa no és una prostituta.<sup>28</sup> I no ho és ni tan sols amb les matisos que Cingolani adverteix: «Com possiblement Caldese, també Tais és una *meretrix* —d'un gènere que evidentment cal no confondre amb les modernes prostitutes de carrer— que, com veurem, ha negat al seu amant de veure-la perquè havia de trobar-se amb un altre home» (1998: 254-255). Ni ho és, malgrat la comparació que Caldese fa de si mateixa amb Maria Magdalena: «Déu no farà que-l passat fet no sia, / mas, si sperau esmena de mon viure, / yo la faré, seguint a Magdalena, / los vostres peus lavant ab semblant aygua».

Dorothy Severin va advertir-me en un seminari que vaig impartir al *Medieval Hispanic Research Seminar* a començaments de 2001, dirigit aleshores per Jane Whetnall,<sup>29</sup> que aquesta comparació amb la Magdalena podria anul·lar la meua teoria, ja que durant l'edat mitjana la santa havia estat associada amb la imatge de la prostitució. No obstant això, sols cal fer una ullada a una altra obra filògina del mateix context valencià de la segona meitat del xv per a comprovar el matis que vull aclarir: la Magdalena de la *Vita Christi* d'Isabel de Villena era una dona deshonesta, no una *meretrix*.<sup>30</sup> Això mateix és Caldese: una dona que no sap mantenir la seua honestedat davant el reclam constant de l'enamorat. Si hagués estat prostituta, no hauria calgut el procés d'enamorament que va portar l'amant a patir fins a tal extrem.

Corella vol dibuixar en la *Tragèdia* un exemple versemblant, a la manera de Boccaccio i d'Ausiàs March, d'un del dos models de comportament femení que contempla el seu discurs amorós, coherent amb el sistema teòric que proposa al llarg de la seua producció i amb les manifestacions concretes dels poemes d'amor. Caldese és una dona «generosament deshonest», perquè ha accedit a les demandes de correspondència del seu enamorat, però, per fer-ho, ha deixat de ser honesta. Això es podria interpretar, fins i tot, com a filogínia, perquè «en la *Tragèdia* els pecadors són dos, i no és Caldese la més greu, com mostra també l'absència de misogínia i de temes de maldit» (Cingolani 1998: 228). La dona ha volgut romandre honesta, però l'home l'ha temptat incansablement fins a fer-la caure en deshonestedat.

El «jo»-personatge no sabia tot el que Corella explicava de l'amor; no era conscient que, si feia que la dona li obrira la porta, per aqueix mateix lloc anaven a entrar altres. Pensava que havia aconseguit el paradís, però havia obert la porta del seu propi infern:

Mas, perquè de mi sols no fos ver parahís en aquest món haver atés, après poch espay de tant reposat estament, tocant a la porta de la casa, dix l'avisada senyora que, per aquella hora, esperava una persona,

28. Rosanna Cantavella (1999: 313-314, nota 14) va reivindicar ja aquesta posició crítica davant el discurs que, sobretot, es derivava del treball de Cingolani (1998).

29. «La *Tragèdia de Caldese* de Joan Roís de Corella: notas ecdóticas y hermenéuticas para una reinterpretación», seminari impartit en el *Medieval Hispanic Research Seminar*, convidat per la Dra. Jane Whetnall, del Department of Hispanic Studies del Queen Mary-University of London, 9 de febrer de 2001.

30. Per tant, es converteix més aviat en la imatge de la deshonestedat, sense entrar a especificacions d'altre tipus.

ab la qual, sens tarda desempaxant de molta necessitat breus fahenes, a mi tornaria, perquè ab mes repòs tot aquell jorn, algú no tingués poder partir dos persones, a les quals estrema benvolença en tan alta e delitosa concòrdia acordava.

En conseqüència, i en definitiva, la brevetat de l'exemplaritzant discurs de la *Tragèdia* es fonamenta en la coherència de l'obra de Corella, qui en pressuposa, per tant, un lector fidel. Si nosaltres, com a crítics especialitzats, no reconstruïm l'univers literari corellà —és a dir, l'obra del valencià, però també la tradició que l'emmarca—, no interpretarem amb garantia el seu producte literari. La imatge al·legòrica de la porta oberta com a símbol de la correspondència de l'amada és, indubtablement, present en la *Tragèdia de Caldesa* i el receptor corellà és capaç de reproduir amb facilitat el discurs simbòlic que sura en el joc de portes obertes i tancades que hi ha en l'argument de l'obra. Interpretar la *Tragèdia de Caldesa* com la història d'una prostituta és, en conclusió, traïr la coherència global de l'obra del valencià.

JOSEP LLUÍS MARTOS  
*Universitat d'Alacant*

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ASTELL, Ann W. (1990), *The «Song of Songs» in the Middle Ages*, Nova York / Londres, Cornell University Press.
- BADIA, Lola (1993), *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València/Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 25).
- BOHIGAS, Pere (1983), *Cançoner popular català*, 2 vols., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Serra d'Or», 40 i 42).
- (1985), *Sobre manuscrits i biblioteques*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BOHIGAS, Pere, ed. (2000), *Ausiàs March, Poesies*, revisat per Amadeu-J. Soberanas i Noemí Espinàs, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B19).
- CALVO REVILLA, Ana María (2000), *Los mecanismos de la expresividad en la 'Poetria nova' de Godofredo de Vinsauf*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. [Tesi doctoral.]
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2001), «El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folclórico en narrativa y lírica», dins Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera i José Manuel Pedrosa, eds., *Lyra minima oral: los generos breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 361-374.
- CANTAVELLA, Rosanna (1999), «Aspectes argumentals de la *Tragèdia de Caldesa*», dins Rafael Alemany Ferrer, ed., *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*,

- Alacant, Universitat d'Alacant / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana («Symposia Philologica», 1), pp. 299-318.
- CARBONELL, Jordi, ed. (1973), Joan Roís de Corella, *Obra profana*, València, Albatros.
- CINGOLANI, Stefano Maria (1998), *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*, València, Edicions Tres i Quatre.
- DEYERMOND, Alan (1989-1990), «Traditional Images and Motifs in the Medieval Latin Lyric», *Romance Philology*, 43, pp. 5-28.
- FRENK, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, Mèxic, Universidad Autónoma Nacional de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- FUSTER, Joan (1968), «Lectura de Roís de Corella», dins *Obres completes, 1. Llengua, literatura, història*, Barcelona, Edicions 62, pp. 285-313.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (1996), «Per a una interpretació del *Triumfo de les dones*, de Roís de Corella: claus ecdòtiques i literàries», dins *Miscel·lània Germà Colón*, 6 (= *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 33), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 37-69.
- (2002), «La poesia de Joan Roís de Corella, entre el amor y la honestidad», dins Juan Casas Rigall i Eva M. Díaz Martínez, eds., *Iberia cantat. Estudios sobre poesia hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela («Colección Lalia», Serie Maior, 15), pp. 525-554.
- MARTOS, Josep Lluís (2001), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica*, Alacant/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 55).
- (en premsa), «Gramática, retórica y poéticas trovadorescas», dins Helena Beristáin, ed., *La retórica en la Edad Media*, Mèxic, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MASERA CERUTTI, María Ana (1995), *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, Londres, Queen Mary and Westfield College. [Tesi doctoral.]
- (2004), «“Llaman a la puerta / espero yo a mi amor”: traición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico», dins Tatiana Bubnova i Luisa Puig, eds., *Encomio de Helena. Homenaje a Helena Beristáin*, Mèxic, Universidad Autónoma Nacional de México, pp. 337-358.
- RICO, Francisco (1984), «Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldesa*», dins *Estudios de literatura española y francesa, siglos xvi y xvii. Homenaje a Horst Baader*, Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuert, pp. 15-27.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1999), *Assaigs de literatura valenciana del Renaixement*, Alacant, Universitat d'Alacant («Biblioteca de Filologia Catalana», 9).
- ed. (2000), *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B18).
- VASVÁRI, Louise O. (1999), *The Heterotextual Body of the «Mora morilla»*, Londres, Department of Hispanic Studies / Queen Mary and Westfield College («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 12).