

Joan Roís de Corella & Caldés: Notas sobre la representación lírica y dramática del yo poético

Juan M. Ribera Llopis
Universidad Complutense

I. Aún a vueltas con las ‘etiquetas’ historiográficas o estéticas

El nuestro no es un intento más de documentar o de abundar en el fondo biográfico de Joan Roís de Corella (1435-1497), disuelto ahora en el poso de *Tragèdia de Caldés* (h. 1458) y en los poemas que le son afines. No disponemos de hallazgo documental ninguno ni de las armas que una fortuna contraria nos pudiera conceder. Estas notas apuran -desde la lectura personal y continuada de esta “microscópica novelita amatoria, en prosa y verso” (Menéndez y Pelayo 1943: 30), de estas “anotacions privadíssimes” sobre “tal extrem [...] *strep-tease* literari, en la segona meitat del segle XV” (Fuster 1975: 309-310) o de esta “protonovel·la” (Badia 1993: 86 y sig.), según diferentes consideraciones desde distantes polos de su valoración crítica- el deseo de ordenar las particulares y periódicas llamadas de atención prestadas a los indicios de escritura del cuatrocentista valenciano que parecen propiciarle una reubicación más próspera en su propio tiempo literario y, a su vez, pudieran ofrecerle una proyección literaria desde formas posteriores a sus postulados. Nos interesa el escritor sobre el individuo Joan Roís de Corella, sin renunciar a su *individualidad* pues para eso reclamamos adentrarnos en la codificación de su *yo poético*; y en absoluto se pretende ningún ejercicio de *des-medievalización* para con su autoría y obra. Tal práctica de exorcismo histórico, aplicada a clásicos de ciclos anteriores, la sabemos gratuita. Aunque sí cabe, cierta y oportunamente, perseguir su *rentabilidad moderna*. Pero para nada se deberá tergiversar con tal fin la naturaleza de sus fundamentos. Tal operación, lícita, habrá de ser siempre entendida como mirada lectora y crítica sobre una aportación cultural anterior que, al tiempo que nos nutre, puede ganar relevancia, sometida a la luz de un código posterior aunque le pueda ser sistémicamente ajeno. Tempranamente para nosotros, *Grammaire du Décameron* (1969) de Tzevetan Todorov y *Boccaccio medievale* (1970) de Vittore Branca nos alertaron sobre el riguroso y a la vez posible equilibrio a la hora de atender a los estrictos signos que propicia un texto y de apreciar su proyección y rentabilidad histórico-literaria.

Decididos, aquí y ahora, a poner cierto orden en los cadenciosos intereses crecidos en nuestra prolongada relectura de ‘Caldés’ - *Tragèdia de Caldés* más dos poemas con tal protagonista como figura requerida y voz debatida, ‘A Caldés’ y ‘Debat ab Caldés’, también ‘Desengany’ (Miquel i Planas 1913: XXIX; Riquer 1985: 155), algún otro poema del resto de su producción que se mencionará en las siguientes páginas y aún aquellos a tal dama dedicados y que se dan por desaparecidos (Miquel i Planas 1913: XXIX) – como ciclo o materia corellianos (v. además Romeu i Figueras 1992: 115-131), nos permitiremos retomar algún añejo capítulo más de nuestra biografía filológica.

Cuando, puestos a ordenar materias y contenidos de cara a primeros cursos académicos sobre literatura medieval catalana, decidimos partir de crítica clásica, de referencia obligatoria, leímos en M. de Montoliu (1961: 148-149) como, por su estilo, Joan Roís de Corella resultaba “un precursor del conceptisme espanyol”, dando muestras suficientes de “un anticipat conceptisme”, al parecer, a partir de la potenciación de unos recursos estilísticos derivados de la neo-latinización cuatrocentista de las lenguas románicas; y, esto, por correspondencia con “L’Humanisme, que va introduir a la prosa dels italians, més que a la poesia, la dislocació de la clàusula a base d’una imitació servil i ben sovint capriciosa i arbitrària de la prosa clàssica llatina, [i que] actuà sobre alguns dels nostres escriptors del segle XV amb una força dissolvent incontrastable i convertí la nostra prosa literària en una imitació pedantesca de la llatina”. Se trataba, según nos sigue pareciendo aún hoy, de una comprensión parcial. Aquella que sólo atiende al nivel formal, lingüístico, de los textos humanistas, tal y como así mismo aprecia M. Menéndez Pelayo (1943:29-30) cuando cuenta con “el

género de las prosas poéticas, a estilo de Bocaccio”, de “Ovidio y Boccaccio [quienes] juntos explican la elaboración de esas piezas”, que ve representadas en la literatura catalana por “el fecundo y clásico escritor Mosén Juan Roíz de Corella, tan penetrado de la influencia italiana”. Contra esa perspectiva, advertimos apreciar un criterio de no mera superficialidad a favor del cual se aboga desde otros posicionamientos críticos que, no obstante, pueden poner en entredicho el perfil humanista del autor aquí tratado (Butiñá 2008: 30, 39, 49-50, 54-55; y 2010: 41-44, 56; sobre el Humanismo del autor, v. otras aportaciones en Martines 1999: 22-24).

Con todo y aún volviendo al eslabón anterior, incluso en la lectura de los juicios de ambos historiadores y críticos encontramos sendas puertas abiertas entre aquella parcial identificación humanista de corte formal y una advertencia que apura paralelos cambios en el fondo del discurso del autor abordado. El catalán reclama la atención hacia líneas de Joan Roís de Corella que hallan correspondencia en juicios expresados por las letras posteriores; y el montañés, por su parte, ya anunciaba con un “pero” y tras aquel encuadre sobre las “prosas poéticas” su paso a destacar *Tragèdia de Caldesa*, calibrando su referencia a “un hecho real” que, si bien “no limpio de afecciones retóricas, tiene pasión y brío”, mostrándonos un poeta-personaje que “se querella desesperadamente y lanza contra sí mismo atroces maldiciones” (Montoliu 1961, 149-150; Menéndez Pelayo 1943: 30). En temprana edición de la obra del autor, R. Miquel i Planas (1913: LXIII) ya advertía cómo cada uno de los textos sobre los amores del escritor valenciano hacia Caldesa son “clau per a la interpretació de la producció corelliana, allà on pot fer-la aparèixer obscura la manca de notícies biogràfiques”: desglosando cada uno de los términos de este último período, se nos está afirmando que cada uno de esos textos sobre los que iremos a detenernos, son “clau” o *signos* que nos permiten la “interpretació” o *deducción* de una parte de la “producció corelliana” fuertemente ligada a su experiencia o *escritura personalizada* en la que cabe adentrarse desde unos recursos que, además, se pueden entender como superadores de la codificación tradicional inmediata (Menéndez Pelayo 1943: 29) que, cierto es, aún evidencia muchos préstamos en la obra del cultista valenciano (Badia 1986 y 1988), deudor de “una larga y matizada tipología literaria” (Badia 1989: 97-98).

Por tal umbral y mediante recursos evidentes de forma pero también de fondo del Humanismo cuatrocentista que le era connatural, Joan Roís de Corella se nos proyecta con una sensibilidad con visos de futuro, por su concreción de alcance conceptista, por el alto voltaje de su realismo con incidencia intimista o por la semántica última de sus signos escripturales, según las llamadas anteriores. Desde cada una de esas vertientes, repercutiendo en la indagación de su *yo poético*, a favor del cual, literariamente, compone unas superficies textuales rentables para tiempos venideros. Lo cierto es que, desde estadios críticos posteriores, esto ya se ha podido leer así, calificando su editor J. Carbonell (1973: 33) *Tragèdia de Caldesa* como “una petita obra mestra en el camp de la nostra narrativa humanística sentimental”, que, como tal y cuatrocentistamente, cumple con la mezcla de prosa y verso y de recursos narrativos varios; pero que, más allá de la tópica genealógica inmediata y no limitándose a la consideración de orden lingüístico, acoge un “patetisme hiperbòlic” acorde con el “expressionisme de la narració” que, junto con cada uno de sus elementos, abunda en “l’anàlisi minuciosa del seu món interior.” J. Carbonell, por tanto, aborda críticamente esta intención por parte del autor desde concepciones estéticas posteriores al mismo. Otro tanto hace J. Fuster (1975: 313) que puede entenderlo “com un romàntic del segle XIX” en cuanto a su comprensión catártica de la escritura; mientras que una “especie de gongorismo clásico” calificando su prosa y “renaixentisme” seguido de “barroc” tratando su producción religiosa, apreciados como signos negativo o positivo de nuestro autor, son términos que aparecieron tempranamente en las páginas críticas por él suscitadas (Rubió i Lluch 1889: 56; Riba 1921 = 1985: 225), adscripción estética esta última que, cierto es, se ha revisado críticamente en alguna de las aportaciones más recientes antes citadas. Pero es posible esa lectura desde postulados posteriores a la obra y al autor tratados sobre la base de que - volviendo de entre todo ese abanico de firmas al juicio de J. Carbonell (1973: 35-38) cuando trata acerca de “Roís de Corella i la posteritat” y atiende a la proyección de su propuesta literaria - el crítico en cuestión ha apreciado su “eficàcia”, la de un autor “amb un peu en el Renaixement”; aún cuando se

sabe de su desconocimiento entre quinientos y seiscientos, lo considera “un punt de partida” aunque sea más para las letras castellanas que para las catalanas de la edad moderna, por la particular situación socio-cultural de estas últimas, y aprecia que, tanto como ocurre con su poesía y según está ya largamente probado, muchos de sus “elements narratius [...] els trobem en escriptors posteriors en castellà” de la talla de Gaspar Gil Polo y Miguel de Cervantes, en sus respectivas *Diana* y *Galatea*; porque, concluye favorablemente a nuestro planteamiento el estudioso y editor de Roís de Corella, “És impossible d’acceptar que el clima literari creat a la València del temps de Roís de Corella s’esvaís com el fum” y “El seu mèrit és d’haver creat unes fòrmules literàries noves, en bona part aprofitables per unes generacions successives”, no en catalán, sí en las letras vecinas. Nosotros, como receptores, estaríamos en ese tiempo por venir para Joan Roís de Corella pero al que no le iba a resultar ajena su voz.

Aún en posteriores ediciones a las tomadas en consideración de los textos de Joan Roís de Corella a propósito de Caldesa y de sí mismo - las de M. Gustà y T. Martínez -, sus respectivos presentadores basculan entre la certidumbre de lo que objetiva el texto y la sugestión de lo que permite intuir: las señales de su escritura están “igualment grapejades a l’Antiguitat i a l’Edat Mitjana”, al tiempo que se anima a “la necessitat d’integrar la historicitat de Corella en l’experiència estètica del lector” (Rico 1980: 16, 17); el texto es “exemplificació” de la fractura del código amoroso, “narració” de la traición de Caldesa o un “exercici literari” (Martínez 1994: 20), dicho y afirmado al paso de las propuestas de interpretación de *Tragèdia de Caldesa* ordenadas por L. Badia (1993: 77-80), oferta esta última de la que nos reservamos la llamada de atención sobre el engranaje que se compone entre las tres posibilidades tomadas en consideración. Así, cada una de esas llamadas nos pone ante un producto artístico internamente coherente y dotado de autonomía como resultado literario. Aquel que se sostiene sobre sí mismo como formulación final, más allá de los signos de una tradición heredada que en él identificamos al tiempo que se abisma sobre una progresión literaria. Es en esa dinámica en la que apreciamos a un autor que “situado eminentemente en la segunda parte del siglo XV”, es fundamental para entender las cotas de máximo desarrollo del arte literario medieval y para comprender las primeras muestras de desarrollo hispánico del Renacimiento” –en coincidencia con el criterio de C. Riba (1985: 224), de apreciarlo “com a home ben del Renaixement”-, contextualización escrita desde el medievalismo riguroso que, por ejemplo, en los versos de ‘A Caldesa’ contempla la resonancia *grialesca* y el afán moralizante, respectivamente, de la cultura literaria y de la intencionalidad última del escritor valenciano (Martínez Peres 1999: 215, 245).

II. Lenguaje lírico

Nos advierte A. Pacheco (1982: 27) que la adopción cuatrocentista de la prosa por parte de la narrativa de tema amoroso impone “una autèntica objectivació del sentiment”, sentimiento personal que queda a disposición de “la cotització que fixa el públic”: se transforma, así pues, “l’acte d’escriure” (función especular) en “diàleg amb el lector” (función dialéctica). Acogido a esta opción, el Joan Roís de Corella de *Tragèdia de Caldesa*, de acuerdo con A. Pacheco (1982: 34-35), obliga al lector a *participar intelectualmente* en lo que es una “confessió”; a comprometerse con una propuesta que crece entre “reflexions personals” y el *esbozo* narrativo de una *realidad objetiva*; a imbuirse de una situación quizás *intrascendente* pero no menos *angustiosa* desde *la perspectiva del narrador*: a todo eso le obliga el escritor, atrapado el lector en una “prosa estudiada i complexa” que le mantiene en una continuada práctica de “reflexió” y “anàlisi” –diríamos nosotros que incluso de complementación- de lo transmitido, todo ello mientras dura el acto de lectura de esta *descarga psicológica* que es “objectivació” de la “passió” del autor.

Nos encontramos, por tanto, nosotros –lectores– ante un *yo poético* que, escrito y leído, es materia compartida con Roís de Corella –escritor-. Una materia que, aunque mayoritariamente expuesta en prosa y filtrada por ese pacto de consumo, ciertamente es “experiència lírica” empapada de tradición post-trovadoresca y post-ausiasmarquiana y ordenada entorno a un “nucli líric” –los 28 y los 14 versos puestos en boca del protagonista masculino y de Caldesa-, con respecto del cual la “prosa exclamativo-narrativo-descriptiva que els precedeix no és altra cosa que una preparació, una

justificació, una contextualització a la manera de les *razos* dels antics cançoners”; “centralitat lírica del text” desde la que se impone el “to” que, junto a los “ingredientes de tradición lírica” evidentes en las partes en prosa, forja la propuesta especulativa de Roís de Corella (Badia 1993: 88, 90-91). Con tal encuadre, la Dra. L. Badia se adentra en la consideración post-ausiasmarhiana del discurso corelliano. Este ejercicio ya supone una mirada sobre obra y autor como entes instalados en el curso histórico, entendido dinámicamente. Desde ese umbral, nosotros buscaríamos indicios favorables a una superación –mediante su aprovechamiento– post-corelliana.

A favor del alcance de tales indicios, accedemos mediante el primer poema (Roís de Corella 1973: 68-69), puesto en boca del lamentable enamorado y parte esencial del mencionado *núcleo lírico*, a una dominante semántica de lo negativo. Es esta la que, en los primeros seis *stramps*, derruye el universo remitiendo a la tradición apocalíptica ya anunciada cuatro párrafos antes mediante la transcripción de la voz del “Redemptor” en el Juicio Final y que, sobre la base del acróstico griego atribuido a Constantino, se cernería a través del *Judicii signum* pseudo-agustiniano en las varias cantilenas de las *sibilas* románicas y, entre ellas, en el catalán *Cant de la Sibil·la* (m. s. XIII) (Sanchis Guarner 1956: 11-12, 41), textos latino y romances que es fácil escuchar en los versos que nos ocupan; y que, en los veintidós restantes, lleva el *yo poético*, mediante una verdadera acumulación pronominal, a la destrucción y diseminación más absoluta, en correspondencia con el previo y derruido cosmos, hasta el punto de que “en tals llocs sia lo meu sepulcre”. A esta nihilista radicalización – allí donde se consuma la desestructuración del *yo poético*, casi contradicción si pensamos en ordenar *Tragèdia de Caldesa* en los niveles del biografismo requerido para la ficción sentimental (Ribera 1994-1995: 299) - llegamos desde unas prosas que, radialmente, conectan con ese absoluto eje en su negatividad e incluso la evidencian más detalladamente. Léase a propósito de ello el *incipit* del texto (Roís de Corella 1973: 66), donde domina la cadena de sustantivos negativos desde los inaugurales “dolor” y “tristor”, eslabones que crecen hacia “mort”, “pèrdua”, “lletgea”, “crim”, “culpa”, “infern” y “damnats”, “penes” y “terror”. Espectro en que, además, aquellos sustantivos hipotéticamente positivos del corte de “vida”, “veu”, “alegria”, “vista”, incluso los sucesivos “rius”, “monts”, “mar”, “peixos”, “sol”, “terra” en que empezamos a oír los ecos de la monodia de la Noche de Navidad más directamente recogida en los versos centrales, cada uno de los componentes de esta sucesión paralela a aquella primera y dominante, decíamos, son ciertamente negativizados en el período que ocupan. En esa atmósfera -crecida y cobijada en el interior de una puntual ciudad hacia la que parecemos descender desde una bóveda celeste, anterior a la inmediata destrucción, en el *travelling* fraseológico mediante el que se inaugura el relato (Roís de Corella 1973: 66), encerrándonos en un punto de la esfera que acabará por ser “cambra o sepulcre” (Roís de Corella 1973: 70)- se trenza la anécdota del encuentro fallidamente amoroso y dramáticamente más que *coisirós*. Esto, desde la inicial mención a la “inclita doncella” Caldesa (Roís de Corella 1973: 66), figura que entra en una inmediata desvalorización –tan inmediata que ese inicial “inclita” ya parece cargado de ironía, lo que ratifica la reiteración del adjetivo tras los vergonzantes hechos y tras la expresión versificada del escritor (Roís de Corella 1973: 69)– desde que el primer verbo que recoge su actuación no es sino el de “fengir”, desde que apreciamos que sólo será “bella senyora” para otros y desde que, ya sin otra opción alguna, asistamos atropellada y expresionistamente a la relación sexual de la cortesana con otro visitante mientras el narrador-protagonista, pared y ventanuco entre medias, va cayendo en el fondo de aquella alcoba-fosa (Roís de Corella 1973: 67-68). El perdón suplicado por la Caldesa-Magdalena en la segunda composición insertada en el relato no despeja las dudas de aquel que se aleja como definitiva víctima de Amor, más allá de *lo coisire* o *cuita*, instalado en el territorio de la “folliá” (Roís de Corella 1973: 70), eternamente itinerante con su dolor como otros tantos protagonistas en las prosas sentimentales cuatrocentistas. No recluso, según nos parece, en un compartido infierno de enamorados, disuelto - ¿más modernamente? - entre su desolación y la nada, acogido al esfuerzo de la escritura de acuerdo con sus palabras finales.

Y todo ello, tantas veces destacado o revisado, no sin dejar de mencionar el escritor sino agarrándose al ejercicio de la escritura –una praxis otro tanto dolorosa aunque desearíamos vislumbrarla redentora– que establece la verdadera espacialidad de

lo relatado. Es por esa vía por la que nosotros accedemos a la *tragedia* pues nosotros somos sus “oíntos” desde el cierre del *incipit* y además nos revelamos pertinaces partícipes de sus “paraules”, a pesar de las reticencias y de los retóricos miedos del autor (Roís de Corella 1973: 66). Ahí hemos sellado nuestro pacto de lectura, el mencionado ejercicio dialéctico. Seguramente porque, desde antes de asistir al desacato sentimental que impone la trama relatada, él ya nos atrapó con los interrogantes acerca de la resistencia de *escritura* y *papel* para recoger su dolor; y después siguió asegurándose nuestra complicidad con la expresión del abandono del *escribir* ante la evidencia más lacerante, con el reconocimiento del *doloroso estilo* de sus palabras o con el *arduo ensayo de escribir* sus pensamientos: de modo definitivo, con la final confesión de tomar *pluma* y *tinta-sangre* como único vehículo capaz de inmiscuirnos en el *dolor* al que la escritura acabará por dar *forma* (Roís de Corella 1973: 66, 68, 70). Hay en ese discurso la afirmación a favor de una poética propia que el autor, por ejemplo, también testimonia en *Parlament en casa de Berenguer Mercader* (a. 1471) (Madrenas / Ribera 1993: 309-310). Cada una de esas llamadas enaltecedoras de la comprometida escritura como timbres de un graduado diapasón, están situadas, en el caso de *Tragèdia de Caldesa*, estratégicamente a lo largo del relato. Imbuidos de ellas como premisa debatimos –participamos o nos enardecemos– como presencia dialogante con Joan Roís de Corella.

En *Tragèdia de Caldesa*, así pues, estamos en la esfera del dolor desde sus propias letras. Esfera teñida por *tinta-sangre* del dolor y de la escritura que la formulan, con un epicentro donde se funden un universo y un individuo devastados; y un círculo periférico que va del umbral de la impotencia a un horizonte errático como resulta ser el de un ser doliente convertido en alma en pena, itinerancia sin rumbo como víctima del amor antes de cuya afirmación y por cierto Caldesa, como pecadora, se ha ofrecido como “peregrinant romera” (Roís de Corella 1973: 70). Una esfera doliente por entre la que también nosotros podemos transitar, no tanto gracias a la noticia de un hecho que puede resultar hasta en exceso hiperrealista; sí merced al salvoconducto del pulso de una escritura al borde del desfallecimiento pero que condensa en un perenne latido un sentimiento definitivamente compartido.

Llegados a este punto de nuestras notas, nos recordaremos a nosotros mismos la evidencia de que la escritura literaria crece sobre la revisión de motivos dichos literarios y, seguramente y más que en ninguno de sus códigos, eso sucede en el de la lírica amorosa. Pero tal recordatorio no es óbice para desdeñar el reconocimiento de ecos y matizaciones de uno a otro poeta, de una a otra estética, más allá del concepto de influencia directa según tesis evidenciada por la progresión de la literatura comparada y, en nuestro caso, aún contando con el conocimiento de las circunstancias y de la parcial difusión de Joan Roís de Corella (Mérida Jiménez 1999). Es así como nos reinstalamos en tal esfera y escritura del dolor por amor en los versos de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1642), aquellos que la crítica ve crecer en la senda del trovadorismo, petrarquismo, garcilasismo y barroco, aunque este último y propio paso haciéndolo divergente del gongorismo. Es en este punto donde la propuesta poética de Joan Roís de Corella no nos parece que resulte ajena y no por la vía para-barroca de la neolatínización formal sino por la textura semántica del espacio lírico construido y en la que se ubica el yo poético.

Ciertamente Roís de Corella y Quevedo interdialogan a propósito de dolor, llanto y tristeza aunque el castellano puede concebirlos como fuerza restauradora del universo que, en los versos del valenciano, veíamos sumirse en el Apocalipsis. Es la lectura que cabe hacer de ‘Exageraciones de su fuego, de su llanto, de sus suspiros y de sus penas’; o también de aquellos sentimientos como restauradores de la naturaleza derruida, siempre por la experiencia amorosa y donde el cuatrocentista veía engullirse su anhelo, en el caso de ‘Llanto, presunción, culto y tristeza amorosa’ (Quevedo 1999: I, 491, 501-502). Pero Francisco de Quevedo no es ajeno a la instalación, lícita, en la coordenada del sujeto “doliente” e “inanimado” que apenas alcanza a suplicar por “piedad” en clave trovadoresca, tal y como leemos en ‘Quejarse en las penas de amor debe ser permitido y no profana el secreto’ (Quevedo 1999: I, 504). ¿Hay en cada uno de esos posicionamientos márgenes de verdad o arrebatos de enamorado? Lo cierto es que el sonetista habla intencionadamente de “exageraciones” en el primer caso y de

“presunción” en el segundo, mientras en el tercero muestra su “corazón” hecho “ceniza” y “víctima” enamorada. Lo primero, lo más ajeno a los márgenes cósmicos del epicentro corelliano, queda en entredicho, a modo de jactancia; por su parte, lo segundo, aquello que nos aproxima al componente individualmente derruido de tal eje, parece más certero. Y es desde aquí desde donde progresa la iconografía de un yo abandonado y muerto en vida que la crítica señala de raíz petrarquesca (Quevedo 1999: I, 525-526); coincidente con el que Roís de Corella lanzara desde el centro de su texto a la periferia de su inicio, secuencia que bien pudiera encontrarse con el ‘Soneto amoroso’ quevediano que, con tintes de función prologal, se inicia con el verso “Dejad que a voces diga el bien que pierdo”, aquel en el que reclama ser *oído* y hasta *hartarse* para que sepa de él la “fiera” por la que ha estado a punto de “morir”, habiendo logrado finalmente “mudarme” (Quevedo 1999: I, 526). *Incipit* para el recorrido por los dolores de amor de la mano de Quevedo mediante este poema, al que el poeta parece proponer su correspondiente *explicit* con el paralelo e interrogante soneto iniciado con “¿Qué imagen de la muerte rigurosa...”, abandonado su yo poético a “...la soledad de esta arena”, a un “desierto” pleno de *cuitas* (Quevedo 1999: I, 530), parejo todo ello a la tierra de nadie por la que errará el despechado enamorado de Caldesa. En ese punto y en tal estadio de eterna neutralización, previsible para el protagonista de *Tragedia de Caldesa* más allá del cierre de sus líneas, es donde se instalan experiencia y versos quevedescos como desechos de amor (Quevedo 1999: I, 532). Allí, el castellano reclama para sí la naturaleza de la “salamandra” que pervive entre los “fuegos” y los “desdenes” propiciados por el amor (Quevedo 1999: I, 536); natura que el valenciano reconoce en Caldesa, resistente al fuego y propicia a la lujuria (Roís de Corella 1973: 52; v. Martines Peres 1999: 245, n 66), cuando no es menos cierto que Quevedo procura la identificación de su Lisi con la “víbora” (Quevedo 1999: I, 652). Quizás venza en Roís de Corella un fondo moralizante, donde aquel otro se lacera autocríticamente con los defectos en otras ocasiones atribuidos a la enamorada. Pero, en todo caso, Quevedo no se deshace de la compañía del dolor y versifica su epitafio (Quevedo 1999: I, 607-609), mientras Roís de Corella pide ser él mismo el epitafio de una desdeñosa amada en el poema ‘La sepultura’ (Roís de Corella 1973: 53). Ambos conocen los estrechos límites de la tumba por amor y desde ahí parten errantes, “desterrado” en el verbo quevedesco que no animará a viaje semejante y para él ineludible, quien otro tanto se reconoce en los destinos del alma en pena (Quevedo 1999: I, 658, 661, 666, 668-669).

Falta, no obstante y de manera explícita, en Quevedo aquel extremo según el cual Roís de Corella llevaba hasta el acto de escribir el alcance del dolor vivido, evidenciándolo en la dificultad para expresarlo. El castellano, que en ocasiones aborda cómo el pincel puede “sacar risa, miedo y llanto / de la ruda madera, y puedes tanto, / que cercas de ira negra las entrañas / de Aquiles” y aún que la realidad que ha de ser retratada se impone “en el espejo, / [como] original, pintor, pincel y copia.” (Quevedo 1999: I, 405, vv. 103-106; 496, vv. 13-14), más raramente lleva al plano de la escritura y del propio lenguaje este motivo de la dificultad artística para plasmar el sentimiento ante la experiencia; será acaso el texto en que más se acerque a su plasmación e incluso a ciertos símiles corellianos, el soneto atribuido que se inicia con el verso “Muda y tierna elocuencia derramada” (Quevedo 1999: I, 537) donde las llamadas al “Alma en líquido fuego transformada”, a las “lenguas de un pensamiento recatado”, también a la “sangre de los suspiros más amigos” y a esas “palabras [que] sois postreras del cuidado, / congojosos extremos del deseo, / del alma partes, de mi amor testigos”, cada una de esas llamadas nos adentra en el territorio demarcado por Roís de Corella a puño, letra y sangre. Y será así mismo en las “anotaciones” de Quevedo a la *Retórica* de Aristóteles (López Gricera 1998) donde podamos apreciar la atención de Quevedo a ciertas aseveraciones retóricas no ajenas a lo emocional, a través de su glosa o resumen aristotélico, también su favor por una poética del dolor. Tendremos que acogernos a cómo, de entre la escritura del preceptista, Quevedo destaca como aquel “Dice que en las propias lágrimas hay deleite”, hasta “mover conmiseración y afectos”, y ahí cabría el abandono a la escritura del dolor; así mismo “cuán dulce es la ira” como motivo para la creación, cuando “La desvergüenza engendra ira, por que es desprecio” que es aquello que Roís de Corella y el propio Quevedo habrían sentido de parte de sus amadas, y pensemos que la ira “se tiene por los singulares”; y como, a propósito de la materia

tratada, debe acomodarse la “oración”, pensando en el receptor “acomodar la voz a las cosas, y a ella las acciones”, “esto es necesario a la elocución poética” pues “La oración tiene fuerza en dos cosas: en sentido y palabras” y cabe ahí “Honestar lo malo con buenas palabras” y, a la postre, “Las imágenes y símiles de los poetas, porque declaran las cosas, son agradables y urbanas, y sabrosas” (López Gricera 1998: 141-142, 145, 146, 151, 153, 156, 159, 166). El riesgo por nuestra parte de intentar sustentar el criterio de Quevedo a favor de esa poética y escritura del dolor recurriendo, además de a aquellas composiciones, a estas “anotaciones”, busca un margen de firmeza en el recorrido histórico ordenado por L. López Gricera sobre la suerte de la retórica clásica desde “el primer Renacimiento” y en firme a partir de “principios del segundo tercio del siglo XV” hasta Renacimiento y Barroco; sin dejar de atender al encuentro entre “retórica y literatura: retórica y poética”, ni mucho menos a los márgenes de la preparación humanista de Quevedo y a su atención a la retórica (López Gricera 1998: 27-46, 47-67). Hasta ahí llevaríamos así mismo la proyección y la rentabilidad de la apuesta corelliana, post-corellianamente hablando, tal y como se ha podido atender a *un cierto* post-ausiasmarquismo a propósito de Joan Roís de Corella ante Caldesa.

III. Lenguaje dramático

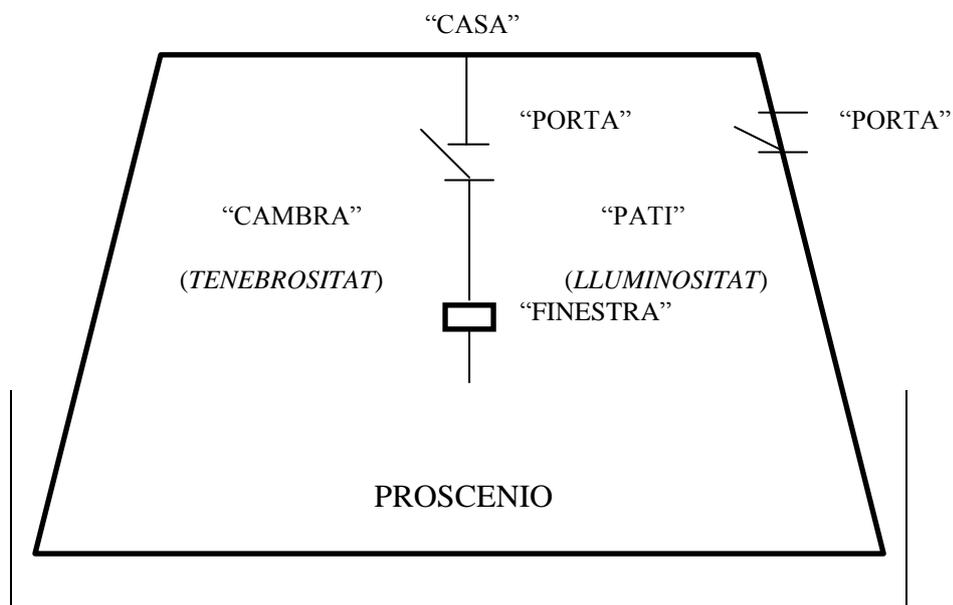
Interroga irónico F. Rico (1980: 16) sobre el parco aprendizaje que, de Séneca, hiciera Joan Roís de Corella sobre los requisitos para que un texto pudiera ser calificado como *tragedia*; “ironies de Rico” que a L. Badia (v. primera versión de 1993: 87, n. 22, en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, UB, 1989, I, p. 86, n. 22) no le *hacían gracia*, pues aquel término habría que apreciarlo en oposición a la *elegía* boccacciana dedicada a una Fiammetta que, en su antropónimo, sí alcanza a Caldesa. Con toda seguridad, la impronta del trágico hispano alcanza más y mejor las prosas mitológicas del autor (Badia 1988: 170, 175, 176-177, 179-180; Martos 2001: 29). Y ya M. de Riquer (1985: 154-155) apreciaba que el término había que abordarlo en función de consideraciones más cercanas, del Dante de la epístola a Cangrande della Scala a la intitolación de sus obras por parte de mossèn Gras y de D. Pedro Condestable de Portugal.

Las notas con nuestra propuesta no tienen tales vuelos de corte genealógico y eso que alguna de esas fuentes con ese fin no deja de apuntar hacia la teatralidad o, en todo caso, rentabilidad teatral que nosotros sí reconocemos en *Tragèdia de Caldesa*. M. de Riquer (1985: 152) aprecia en la obra “...una teatral ornamentació i una culta exageració retòrica” que nos la potencia hacia la escena moderna, horizonte donde nosotros la vislumbramos. A propósito de los puntos de mira propiciados por Joan Roís de Corella sobre las materias por él tratadas, como narrador y ante la situación y los contenidos de *Parlament en casa de Berenguer Mercader*, hace tiempo le quisimos apreciar desde el lenguaje cinematográfico como “càmera” –allí donde el corrector de la editorial impuso “cambra”– que, además, *filtra* las palabras de los cultos contertulios de aquella “col·lació” (Ribera 1990: 57). Después le hemos ido viendo, en *Tragèdia de Caldesa*, como una más radical *cámara subjetiva* que mira sobre el entorno y nos cuenta la propia percepción de la que es su experiencia, ya no como narrador en tercera persona. Lo que nos ocurre es que si hoy lo repensamos así, al recuperar aquella primera caracterización, en su momento situamos esta segunda reubicación en un lenguaje literario más cercano al propio Joan Roís de Corella; entre aquel lenguaje que progresa de la juglaría dramatizante, en espacios abiertos sólo limitados por el círculo instintivamente formado en plazas o mercados por receptores callejeros, a la fijación de unas señales bien determinadas en un lugar cerrado, ante la mirada alineada y consensuada de un público educado en el código sentimental expuesto: es decir, en la evolución de de la teatralidad medieval, pasando por el autocontrol de damas y caballeros ya en una sala y avanzando hacia el escenario de tipo italiano (Madrenas / Ribera 1993: 312).

Pensando en esa trayectoria, Joan Roís de Corella propone un monólogo dramático –apuntando maneras hacia el poema dramático barroco y acompañado de pantomimas con algún apoyo dialogado– que se oferta entre una “veu” y unos “oints”, estableciendo entre ambos extremos emisor y receptor un discurso de corte trágico, a favor del cual se pide la *piEDAD* de aquellos; y que, tal y como ocurriera con la escritura,

ve de dificultosa *conformación* oral (Roís de Corella 1973: 66-67). Autor y voz dramática ejecutan ante el público receptor un rechazo falsamente retórico de la escritura de su caso –“folla cosa seria assajar escriure los contrasts que ma dolorosa pensa combatien” (Roís de Corella 1973: 70)– pues no deja de quedar escrito y así se afirma en las ya mencionadas palabras finales, insistiéndose en su factura y ejecutoria preeminentemente oral, posibilidades sostenidas en el pacto asegurado entre emisor y receptor mediante continuadas referencias a habla y a escucha. Pero no contamos tan sólo con esa textura oral del texto resultante y a favor de la cual ayudarán aún más tanto las composiciones líricas insertadas como la rítmica prosodia con recursos y efectos fónicos que llegan a fundir decasílabos entre los párrafos en prosa (Badia 1993: 74-75). El autor-protagonista (a) es actor en la representación de sus tribulaciones y, más que narrador, es también ordenador de sus niveles de representación, a modo de director de escena:

1. Superando el uso de deícticos que en la oralización juglaresca reparten los espacios del relato o los gestos de sus protagonistas, voz –y mano– de (a) traza una espiral que nos lleva, en las tierras de Hispania, al “regne de València, dins los murs de la sua major ciutat”; instalación en la que, ya desde el desarrollo de la acción, sabremos haber accedido a una “casa” con un “pati” y una “cambra” conectados por una “porta” y por una “finestra”, división que queda bajo iluminación bien distinta (“il·luminada” / “tenebrosa”), una vez que en cada espacio operan respectivamente “dolor” / “mostres de amor extrema”, según a quien la anfitriona dispense sus favores (Roís de Corella 1973: 66-68): este es el modo en que la voz monologante deja dispuesto el repartimiento escenográfico en que entra y por donde ya discurre la acción que sus propias palabras van desarrollando –diseño del que diremos que sólo economizamos una segunda “cambra” abierta al patio y donde parece tener lugar el encuentro con el segundo amante, tan explícito según lo narrado que lo ubicamos en el patio al que aquella se abocaría, ante los ojos del primero-;



2. El mencionado ordenador irá dando, a modo de pies dramáticos, pormenorizada noticia de la imagen, del gesto y de la actuación de los protagonistas que acceden a esa escena, ejecutando la correspondiente pantomima:

2.1. A la bella enamorada (b) la veremos pasar, en un principio, de solicita, dejándole descansar en “la sua falda”, a *fingir* y a saltar “l’avisada senyora” al oír llamar a la puerta, haciendo ademán de *despachar* con premura a quien llegue; la veremos “segellar” la puerta tras la cual queda el primer visitante y la contemplaremos, tras su fogoso encuentro, refrescarse con “freda aigua [...] la color e calor que, en la sanganosa, mas plaent e delitosa Batalla de Venus, pres havia”, para volver a *fingir* ante

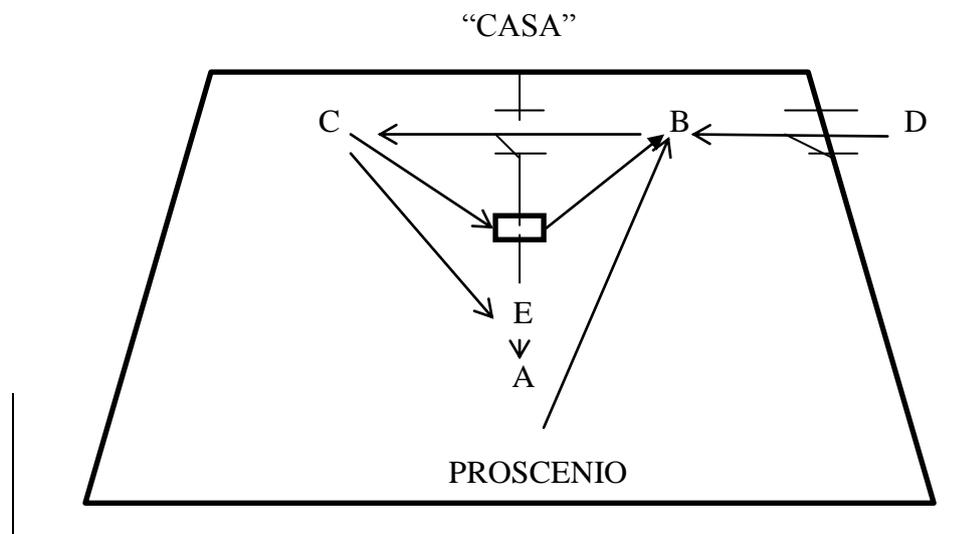
el primer y ocultado amante; y aún la veremos mostrarse con gestos de arrepentimiento y de desolación tras escuchar las dolorosas “cobles” de este último (Roís de Corella 1973: 67, 68, 69).

2.2. Del inoportuno recién llegado (c), pasamos de verle impacientemente esperando y de conocer su acceso a escena a asistir a su arrebató compartido con la dama, para percibir efectivamente su figura y escuchar su voz en el momento de la despedida - “«Adéu sies, manyeta!», tancant la darrera síl·laba un deshonest besar” (Roís de Corella 1973: 68) -, alarde de concisión que nos trasmite, chulescamente, un perfil tipológico en escena.

2.3. A favor de la actuación de (b) y (c), según relación de (a) desde la “cambra” y que a su vez dirige la representación amorosa que –según quedamos– hacemos por discurrir en el “pati”, caben las siguientes menciones: “gest, paraules, abraçar, ab altres postres d’amor extrema, d’honestat enemigues, a un enamorat presentà la figura: pràctica, manera, gràcia e gentil continençá de la qual d’escriure deixé” (Roís de Corella 1973: 68).

2.4. Y, como auto-dirección sobre si mismo, atíendase a como el aumento del dolor de (a) proyectado sobre la crispación de sus palabras le impone, desde su mismo monólogo, el acompañamiento de unos movimientos y de una gesticulación que ora le llevan a *descansar* en la falda de (b), ora le *lanzan* enojado sobre el lecho, ora le hacen *pasear* en la penumbra de la alcoba, ora *partir* del escenario de su *tragedia* (Roís de Corella 1973: 67, 70).

3. El propio discurso de (a) permite seguir sobre la escena su movimiento, con los encuentros y desencuentros que se suceden a la par e indicando por tanto donde y cuando se ejecutan los pasos de (b) y (c), a modo de eslabones seguidos en una continuada secuenciación a lo largo de la cual –con la excepción de la despedida verbal por parte de (c) y del poema segundo por parte de (b)– (b) y (c) ejecutarán a modo de ralentizada pantomima las acciones que la voz de (a) les adjudica:



3.1. (a) se presenta desde el inicio de la representación en el punto A de la escena, declamando el *incipit* (“A tan alta grau [...]”, “Mas, ¿per què vull [...]?”), según inicios de párrafos, tal y como citaremos a partir de ahora), exponiendo su pena e increpando a los oyentes que pasan, así, a participar en la representación, siguiendo sus pasos;

3.2. (a) comienza a gesticular (“En la part del món [...]”) estando en A, para avanzar hacia B en el recorrido que nos lleva de Hispania y València hasta la casa de Caldesa, dejándole, a sus “pensaments” y “persona”, descansando sobre su “falda”;

3.3. en B (“Larga història seria [...]”) *pasa* el tiempo que ocupan las “raons” de (a) y (b), mientras ella *finje* atención y hasta que él recoge la llamada de la puerta, (b) justifica tanto la visita como la pronta atención debida a (a) y le empuja, a través de la puerta central, hacia C;

3.4. (a) (“Ab esperanza [...]”, “Així passí...”), desde C, destaca el marcado gesto de (b) cerrando la puerta, queda él en las *tinieblas* del interior de la casa por la poca luz que pasa por la ventana, se sume en su “pensa tribulada” entre la correlativa y simbólica oscuridad de sus *dudas*, dirige su mirada a la ventana y, desde allí, a contraluz, divisa la presencia externa de (c) que, acercándose desde D, debe haber accedido a B;

3.5. (a) (“O piadosos oints! [...]”), sito en C, reclama la complicidad de su público, relata el encuentro amoroso de (b) y (c) ejecutado en B como pantomima al otro lado de muro y ventanuco, hasta que se oye la despedida de (c) y (a) declama la divina maldición de condena a los infiernos;

3.6. (a) (“Partint-se de la casa [...]”) aún informa desde C de la reverencia de despedida en B por parte de (b) así como de la tristeza de rostro por la partida del amante y pasa, grotescamente, a hacerla acercarse a un pozo para refrescar su semblante y a hacerle abrir la puerta que la introduce en C, con nuevo gesto de fingimiento;

3.7. (a) (“Estava, però [...]”, “Demana-me [...]”, “Mourà’s [...]”) no puede evitar retratar la imagen sublime de (b) que acaba de estar entre las sucias manos de (c), recoge la mal disimulada preocupación de (b) por el abandono de (a) y la justificación de sus momentáneas obligaciones, y le contesta recitando el primer poema incluido en la pieza;

3.8. (b) (“Conegué per adolorit estil [...]” “Clarament veig [...]”) expresará, de acuerdo con voz de (a), en su rostro “la granea de sa culpa” que a (a) le es “palesa y “ab moltes llàgremes, sospirs e sanglots, ab veu conforme, gentil e delicada” responderá con el recitado de su turno de *stramps*;

3.9. (a) y “oints” llegados al *explicit* (“Si follia [...]”, “Ab diversitat [...]”), (a) abandonará C hacia una primera parada en el centro de la escena, en E, para acabar en el punto inicial de A, declamando en cada una de esas ubicaciones el penúltimo y el último de los párrafos del texto que nos lo dejan instalado ante aquel desolado horizonte, interpretado así por nuestra parte en el momento de revisar la representación lírica de esta *tragedia* y del que, ahora, tras su represtación, somos escenográficamente partícipes.

4. Sobre ese desarrollo argumental y dosificación de ingredientes expresivos que nos parecen de una economía envidiable, tal vez un verdadero elaborador de una más desarrollada dramaturgia de *Tragèdia de Caldese* difícilmente renunciara al aprovechamiento de otras composiciones de Joan Roís de Corella dedicadas a la misma amada o que sus estudiosos han apreciado como relacionadas con esos amores:

4.1. ‘A Caldese’, como poema recitado, cabe incluirlo tras la visión del encuentro amoroso entre (b) y (c) o, acaso, justo antes de que (b) busque de nuevo a (a) en su encierro;

4.2. ‘Debat ab Caldese’, tentador por conceder voz a (b) - protagonista que, excepto en su propio poema hacia el final de la obra, ejecuta acciones relatadas por (a) -, se podría incluir en el momento del reencuentro entre (a) y (b), él ya indignado pero ella pensando aún en engañarlo o hacerle frente y, en todo caso, antes de la explosión de furia de (a) en su propio poema, primero en el cuerpo original de la pieza;

4.3. ‘Desengany’ y aún los versos 5-8 de ‘Plant d’amor’ (Roís de Corella 1973: 47) pudieran - al inicio el primero e intercalándose entre los dos párrafos los segundos - acompañar el *explicit*.

5. Y dado el extremo al que seguramente nos hemos permitido llegar, nos atrevemos con lo siguiente:

5.1. Puesto que Joan Roís de Corella no ha desatendido, teatralmente hablando, la luminotecnia, remitiendo a la luminosidad del patio donde caben los requiebros amorosos y a la oscuridad contaminante de alcoba y sentimientos, proponemos lo siguiente: a medida que (a) avance finalmente de C a E y acabe por ubicarse en A, se desestimarán aquellos efectos de luz al tiempo que desaparecerán pausadamente los paneles de fondo y laterales -a modo de trapecio abierto con tabique central y abierto al proscenio- han dividido el espacio, mientras el *explicit* se transmitirá envueltos todos en la luz anaranjada del desierto en que quedan protagonista y público cómplice, compartiendo el destino de un único *yo poético*.

5.2. Puesto que partíamos de plantearnos la proyección histórica de la propuesta corelliana, no desatendemos la llamada de J. Fuster (1975: 309) a propósito del “Corella

diguem-ne cornut” como tipo del cotilleo y de la sátira populares, figura y consecuente motivo literario –el engaño- a los que cabe ver creciendo de la farsa medieval a las comedias de enredo de los siglos XVII y XVIII, aunque en nuestro caso figura y motivo se traten con tintes trascendentes.

5.3. Y aún y puesto que de espectáculo teatral hemos acabado por hablar, nos cuesta desestimar lo siguiente: cabe utilizar, como fondo musical con volumen muy suave, los primeros compases y estrofas del *Cant de la Sibil·la* en interpretación de Maria del Mar Bonet (en *Saba de terror*, 1979) cuando se reciten los *stramps* iniciales de la primera composición puesta en boca de (a); así mismo, la musicación que Raimon (tb. en *Relloige d'emocions*, 2011) propone para los versos de ‘La mort per amor’ (Roís de Corella 1973: 49), poema-canción que bien pudiera incluirse en aquel momento inicial en que el protagonista enamorado cree compartir “raons” enamoradas con Caldesa, acogido en su regazo. Con todo, reconocemos que en este punto nos puede nuestra inclinación por esos versos, por sus melodías y por las voces que los entonan, en este caso las de Maria del Mar Bonet y de Raimon.

IV. P.S.

Davant de l’agosament de portar aquell *jo poètic* (II) a aquest *escenari* (III), constin els nostres reconeixements a i deute amb Núria Espert i Miguel del Arco per l’experiència viscuda com a espectador en el Teatro Español (Madrid, temporada 2010-2011). Mercès per *La violación de Lucrecia* de William Shakespeare i, des de llavors, de llur actriu i director. El seu espectacle animà, a la fi, l’atrevida escriptura per part nostra del que, allà pels propassats anys noranta, fou un miratge teatral. JMRLl.

Obras citadas

- Badia, L. "Riba i els nostres clàssics: Notes de lectura." J. Medina & E. Sullà eds. *Actes del simposi Carles Riba*. Barcelona: PAM, 1986. 231-241.
- . "En les baixes antenes de vulgar poesia: Corella, els mites i l'amor." *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella* Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1988. 145-180.
- . "Materiales para la interpretación de la obra literaria de Joan Roís de Corella." *Revista de Filología Románica* 6 (1989): 98-109.
- . "Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la *Tragèdia de Caldesa*, de Joan Roís de Corella." *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*. València/Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana – PAM, 1993. 73-91.
- Butiñá, J. "El Humanismo catalán en el contexto hispánico." En A. Cortijo & T. Jiménez Calvente. *El Humanismo hispano. La Corónica* 37.1 (2008): 27-71.
- . "L'Humanisme a la Corona d'Aragó." *Actes del Congrés sobre Ausiàs March (València 2009)*, València, Congrés Internacional Ausiàs March, 550 aniversari 1400-1459 – Institución Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2010. 41-62.
- Carbonell, J. "Estudi preliminar." Dins Joan Roís de Corella. J. Carbonell ed. *Obres completes I. Obra profana*. València: Albatros Edicions, 1973. 7-38.
- Fuster, Joan "Lectura de Roís de Corella." *Obres Completes*. Barcelona: edicions 62, 1975. I, 285-313.
- López Gricera, L. *Anotaciones de Quevedo a la 'Retórica' de Aristóteles*. Salamanca: Gráficas Cervantes, S.A, 1998.
- Madrenas Tinoco, D. & J.M. Ribera Llopis. "Oralitat i narratologia: de la *Història de Jacob Xalabín* a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella." Dins A.A. Nascimento & C. Almeida Ribeiro orgs. *Literatura Medieval. Actas do Congresso da AHLM (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. 307-313.
- Martínez, T. Joan Roís de Corella. "Estudi introductor." *Rims i proses de Joan Roís de Corella*. Barcelona: edicions 62, 1994, 5-44.
- Martines, V. "Comentaris a la bibliografia sobre Joan Roís de Corella." Dins V. Martines ed. *Estudis sobre Joan Roís de Corella*. Alcoi: Artes Gráficas Alcoy, 1999. 5-39.
- Martines Peres, V. "Sin adobo se podrán bien servir. Traducción y filología: traducción al español de la lírica de Joan Roís de Corella." *Revista de Filología Románica* 16 (1999): 213-264.
- Martos, J. Ll. *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Alacant / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana – PAM, 2001.
- Menéndez Pelayo, M. *Orígenes de la novela. Obres Completes*. Madrid: CSIC, 1943. Vol. 2.
- Mérida Jiménez, R. M. "Comentaris a l'entorn de la primera difusió impresa de Joan Roís de Corella." Dins V. Martines ed. *Estudis sobre Joan Roís de Corella*. Alcoi: Artes Gráficas Alcoy, 1999. 303-313.
- Miquel i Planas, R. "Introducció." *Obres de J. Roïç de Corella*. Barcelona: F. Giró, imp., 1913. VIII-XC.
- Montoliu, M. de. *Un escorç en la poesia i la novel·lística dels segles XIV i XV*. Barcelona: Alpha, 1961.
- Pacheco, A. "L'anàlisi de la passió amorosa en alguns texts del segle XV. Anatomia d'un gènere en embrió." *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/VI. Miscel·lània Pere Bohigas* 3. Montserrat: PAM, 1983. 25-38.
- Quevedo, Francisco de. J.M. Bleca ed. *Obra poética*. Madrid: Castalia, 1999. Vol. 1.
- Riba, C. "L'Oració de Roïç de Corella." *La veu de Catalunya* (23-III-1921) = (1985). Dins *Obres completes. II. Crítica I*. Barcelona: Edicions 62, 1985. 224-226.
- Ribera Llopis, J. M. *Narrativa breu catalana (Segles XIV-XV)*. València, Eliseu Climent, editor. 1990.

- . "Narrativa sentimental peninsular del segle XV: Les raons íntimes del jo." *Revista de lengües y literaturas catalana, gallega y vasca* 4 (1994-1995): 289-305.
- Rico, F. "Pròleg." Joan Roís de Corella. M. Gustà ed. *'Tragèdia de Caldesa' i altres proses*. Barcelona: Edicions 62 – La Caixa, 1980. 11-19.
- Riquer, M. de *Història de la literatura catalana. Part antiga*. Barcelona: Ariel, 1985. IV, 114-180.
- Roís de Corella, Joan. J. Carbonell ed. *Obres completes I. Obra profana*. València: Albatros Edicions, 1973. ['Desengany', 48, 'A Caldesa', 52, 'Debat ab Caldesa', 55-59, *Tragèdia de Caldesa*, 66-70].
- Romeu i Figueras, J. "Dos poemes de Joan Roís de Corella: *A Caldesa* i *La sepultura*." A. Ferrando ed. *Miscel·lània Sanchis Guarner*. Barcelona: PAM, 1992. III, 109-138.
- Rubió i Lluch, Antoni. *El Renacimiento clásico en la literatura catalana. Discurso leído en su recepción en la Real Academia de Buenas Letras*. Barcelona: Jaime Jesús Roviralta, 1889.
- Sanchis Guarner, M. *El Cant de la Sibil·la. Antiga cerimònia nadalenca*. València: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956.