

JAUME ROIG: LA COMICITAT DE LA MORAL O LA MORAL DE LA COMICITAT?

Anna ISABEL PEIRATS

Universitat de València/Raimundus-Lullus Institut (Freiburg)

Joan Fuster, en acostar-se críticament a *l'Spill* va gosar d'afirmar que l'observació realista i el metòdic rigor satíric que Roig desplegava en el seu poema, feien d'aquest un dels textos medievals més vius i atraients (Hauf *ed.*, 1995:73). Aquesta, diríem, immortalitat de *l'Spill* és el resultat d'una actitud autorial basada, les més de les vegades, en una acceptació col·lectiva i consensuada de la *dissimulació* —*Verstellung* (Beda Allemann, 1970: 29)— en un discurs polifònic en què s'emascara sovint la veracitat o l'antagonisme convencional entre el deure i el desig, conflicte bàsic en l'escala de valors d'una societat presonera de les seues limitades accions, per la por a la mort i la desaparició *in morte aeterna*.

Com tindrem ocasió d'analitzar en les pàgines següents, la veu de Roig s'emmarca, com molts altres textos medievals, en una ambigüitat¹ manifesta, que ultrapassa els turments de l'*home-infans* sanglotant en el *lacrimarum valle* i estableix l'equilibri, mitjançant el ridícul, en moltes ocasions, per conscienciar l'home de les petiteses i els valors inferiors o negatius enfront els més elevats. És així com, unit a l'humor *faceto*, el *dictum* de Roig és també una mostra d'equilibri i el fonament exclusiu d'una «moral de la ironia» (Paulhan, 1914: 146) on els defectes són tractats sempre des de l'espill distorsionant i regenerador de la comicitat. Des d'aquest sentit, la configuració de tot un *Welthumor* permet al metge valencià no sols humoritzar sobre detalls o anècdotes, sinó sobre la totalitat, entorn d'un sistema dogmàtic declarat des de *l'incipit*, al servei de les obres pies i espirituals (v. 86-97).

La transformació, per tant, de tota la matèria creada al servei de la ironia i de la sàti-

1. Un text amb el qual *l'Spill* comparteix el to d'ambigüitat, és el *Libro de Buen Amor* de l'Arcipreste de Hita, que ha sigut àmpliament estudiat a partir d'aquest concepte. Així, Ferraresi (1976: 163-176) parla de l'ambigüitat en l'obra començant pel mateix sintagma de «buen amor», que perd la seua claredat semàntica, en canviar el sistema de valors amorosos, des dels trobadors antics a l'autor del *Breviari d'Amor*. Des d'aquesta lectura, l'Arcipreste presenta el plaer de «el buen amor» amb la màxima ambigüitat, com a símbol de *cupiditas*, i «fin amor» o amor ennoblidor. L'ambigüitat en el plantejament inicial del sermó de l'Arcipreste és el punt de partida també en els estudis de Chapman, ja que l'Arcipreste avisa als seus receptors de no acceptar ni creure tot el que es narra en l'obra (1970: 34). Un article fonamental per entendre el concepte d'ambigüitat en l'Arcipreste és el de Dutton (1970: 95) per tal com remarca que el *Libro de Buen Amor* es va escriure «with an intentionally ambiguity» i inclús addueix que el mateix títol és ambigu, ja que fa al·lusió a maneres d'amors totalment contradictòries, des de la perspectiva de la comicitat. En aquestes coordenades, les dues obres, la de l'Arcipreste, com la del metge valencià parteixen d'un mateix sentit de l'ambigüitat, que suposen una corrupció del tema declarat a l'inici, al servei de la vena còmica i sarcàstica, no pas com a paròdia, sinó com a exemplificació del que suposa una obra complexa i de temàtica diversa.

ra,² estaria emprada com a circumloqui de la serietat. Des d'aquest sentit, la comicitat de Roig sembla ser tant ambiciosa, per sobrevalorar el seu microcosmos i menysprear les tragèdies humanes. El to còmic, des d'aquesta perspectiva, suposa una recerca reflexiva i no espontània de la *veritas*, en què la serietat es defineix d'acord amb l'humor i viceversa, enmig d'una naturalesa que no té por de fer paròdia de si mateixa. Roig utilitzarà el mitjà conscient i no massa pactat en el seu moment, en què rient, riu sobre la totalitat orgànica de l'ordre establert;³ la moralitat resultant s'haurà de llegir *inter linia*. A més de l'esperada lliçó de defugir del contacte amb les dones, que enmenen l'home al pecat de la libido, per dedicar-se a la contemplació i a l'exercici de les bones virtuts, des de l'*exemplum ad imitandum* dels «bons consells»⁴ del savi

2. En els estudis destinats al fenomen humà de l'humor es constata un cert matís d'ambigüitat en el tractament dels conceptes, per tal com ben sovint es confonen els termes: *humor*, *comicitat*, *ironia* i *sarcasme*. L'*humor*, que aquí el qualificarem de «suau», es tracta d'un mitjà d'assoliment del plaer, com a contrapartida del dolor humà. La *comicitat*, quant a categoria estètica, és el resultat de l'actuació de la psíquè humana, que concep el món material o moral a través del prisma deformador del sentit lúdic, a la recerca del sentit del ridícul. Si aquesta comicitat és provocada artificialment i subjectiva, enfront de l'espontaneïtat, es pot centrar en el personatge (*comicitat de caràcter*), en les circumstàncies (*comicitat de situació*) o en el joc lingüístic (*comicitat verbal*) i és aleshores el resultat d'una cadena successiva de diversos mitjans expressius i creatius, com ara la imitació gestual, la caricatura —que degrada un tret còmic del conjunt d'un objecte o ésser humà— així com de les formes i expressions diverses d'aquesta comicitat: *l'humor negre*, *la ironia* i *la sàtira o sarcasme*. El mot *ironia*, derivat del grec *eironeia* es defineix «as saying the opposite to the intended meaning» (Knox, 1989:7), alhora que l'hem de considerar un aspecte important de l'humor (Barbe, 1995:93). Així, del grec *iron* (significat opòsit) i *onoma* (nom) conformen l'ètim d'un terme de difícil definició, per tal com inclou sempre algun tipus de sentiment o judici subjectiu. La ironia apareix en el discurs combinada amb figures com l'allegoria, la sinèdoque, la metàfora, l'antítesi... per expressar emocions i actituds enfrontades. D'acord amb el focus del discurs on apareixerà inserida, distingirem entre *ironia verbal* (*verbal irony*) i *ironia situacional* (*situational irony*), d'on en deriven diversos tipus d'ironia, segons la figura o figures del pensament que predominen en l'enunciació: *ironia per antífrasi* (un sol mot produeix l'efecte còmic), per hipèrbole, per allegoria, per perífrasi, per metàfora. Potser l'esforç més interessant per situar la ironia com a teoria estètica ens el proporciona el llibre de Beardsley (1858: 142) el qual defineix la ironia com «a discourse in which an important part of the meaning is implicit». La sàtira, terme derivat del llatí SATURA, amb el sentit de «ple, farcit», sembla haver tingut un origen per indicar la varietat o el to de manca de sofisticació (Gilbert, 1972: 231). D'acord amb les opinions dels autors clàssics es defineix com una mena d'ironia, en sa forma agressiva i hostil (Isidor de Sevilla defineix la sàtira al *liber etimologiarum* I, 37, 29 «hostilis inrisio cum amaritudine»). La sàtira contempla la mort tant de l'heroisme com del propi heroi, la violació de l'harmonia, la intromissió del malson, dels rituals màgics i secrets, la hipèrtròfia, l'escatologia, el sexe, el canibalisme com a metàfora de l'agressió, clars exponents del vici i de la follia humana. Un dels treballs que millor defineix el concepte *sàtira* és el llibre de Highet (1972), ja que insisteix en conceptes com la situació absurda que resulta del context en què predomina la sàtira, la presència de paraules cruels i sùtzees: «most satiric writing contains cruels and dirty words» (*op. cit.*: 18). Aquest llibre també insisteix en el fet que molts dels temes i exemples morals emprats pels predicadors contenen una especial dosi de literatura satírica. Des d'aquest sentit, Walter Map, Walter de Châtillon, van escriure amb especial to satíric (*op. cit.*: 46).

3. La ironia i la sàtira a l'*Spill*, per tant, ha de ser entesa des del distanciament de l'autor respecte del món real. En cap cas haurem d'interpretar el matís còmic des de la realitat denotativa, com afirmen autors com ara Scholberg: «su autor escribe completamente en serio y da la impresión de haber odiado muy de veras a las mujeres» (1971: 210).

4. L'*Spill* ha vist transformat el seu títol segons les diverses edicions, que l'han designat també com *Libre de les Dones, més verament dit de consells profitosos y saludables...* (eds. València, 1531; València, 1561; Barcelona, 1561). De la lectura dels textos patristics i de les *summes teològiques*, a més de considerar el consell com un do de l'Esperit Sant, podem afirmar que depèn de la saviesa i de la fortalesa (*ST* I-2, q. 68, a. 4) i ha de ser meditat, no precipitat (*op. cit.*: q. 68, a. 6, r. 2; Gregori, *Moralia*, *PL* 75, 547). Com a acte de l'enteniment pràctic, la *summa* de Tomàs d'Aquí atorga al consell un caràcter analític, dirigit envers una decisió pràctica, per la qual cosa podem entendre consell també com deliberació. El terme grec original és *bouleusis*; en llatí sempre es tradueix *consilium*, que encara que procedeix de l'enteniment (I-2, q. 14, a. 1) i siga indagatiu (a .3-4) és el mitjà (I-2, a. 2)

Salamó, la idea de Roig és implícita: assegurar l'eternització de la rialla i del *wit* humà, de forma que s'aprofite al màxim el desconcertant punt de partida d'apostar pel plaer profund per la vida. Podríem dir, en aquest cas, que un cert matís d'epicureisme⁵ domina el *verbum* en Roig, a través del qual pul·lula tot un món divers de comicitat on actua l'humor negre, que atorga una visió original i còmica de la mort, exorcitzada en tots els seus vessants, perquè en les relacions humanes amb l'univers hi ha ben pocs esdeveniments importants i on la rialla sarcàstica és provocada com a motiu de la degradació de l'adversari element femení, de l'humor sexual, teràpia d'una actitud moral dissimulada pel motiu de la màscara o *Ironische Distanz* (Beda Allemann, 1970: 25) i principi primari en una literatura d'implicació en la societat (*op. cit.*: 12), com un recurs més de la consciència del pudor (Dugas, 1903: 468) que, per tamisar el top secret, recorre a la cortina de les bromes.

1. EL PROPÒSIT DE L'AUTOR REAL: ENTRE L'AFORISME I LA FACÈCIA

Aquesta dualitat entre el secret i la ficcionalitat còmica, o entre el to moralitzant i la perpetuació de la funció lúdica, al servei del clàssic *delectare*, és el punt de partida d'una ironia subtil i antitètica, des del mateix començament de l'obra. La causa de la gènesi dels versos de l'*incipit*, l'hem de cercar en el missatge doctrinal que se n'extreu: la praxi de l'amor foll, basat en el plaer i el delit «més pecoral que humanal» (v. 333-334) que constitueix ja un clar indicatiu d'*ironia situacional*, ja que pel context el mateix protagonista és un subjecte pacient d'aquesta follia que desencadenarà tot un seguit de *peripècies còmiques*.

El to de versemblança i compromís es reafirma pel caràcter documental implicatiu d'una vida que es conta per donar exemple i escarmentar del que suposa el frec a frec amb l'amor femení (v. 726). En aquest sentit es justifica l'ús abusiu del color negre, que qualifica per habilitació, com a modificador directe el sintagma vida (v. 717), casaments (v. 767), turment/pena (v. 389).

Des d'un plantejament molt comú a les metàfores morals que llegim al *Llibre d'Amic e Amat*, de qui en realitat es dedicà a la vida contemplativa i al conreu de l'amor diví, la intrusió del subjecte líric, primer vestigi de sentit dialògic, culmina en el mateix títol, com a indicador catàforic del que el lector trobarà en el fil conductor de la diegesi: *Spill*, sinònim de regla, norma, doctrina (v. 237-238), que es vincula ben directament a les composicions marianes dels *Certàmens poètics valencians*, des de la recurrència a la Verge en tant que espill, i per tant, elegida als ulls del Creador sobre la resta de les dones, en autors com Francí de Castellví: «Dau-nos *espill* de la lum que us *espilla*» (Ferrando, 1983: 257); Pero Pérez: «Mare de tots, *espill* de quant és bo» (*op. cit.*: 274); Antoni Vallmanya: «esmalt sou clar, *hespill* hon Déu se mira» (*op. cit.*: 280); Pere de Anyó: «puix sou *espill* on el Perfet se mira» (*op. cit.*: 442, 22); Luís Cathalà:

d'aquest caràcter deliberatiu. El sentit del terme «consell» remet també a les Sagrades Escripures, Pr 24, 5 en què es vinculen els bons consells als homes savis i forts, dels quals depèn sempre la victòria. Aquesta mateixa idea és exemplificada en Eiximenis, en *Lo Dotzé*, des del vessant moral que suposa que la cosa pública té el seu cinquè fonament en la presència de bons consellers. Els bons consells hauran de ser donats per homes savis i el consell haurà de ser sempre secret: «Bons consells solament ixquen de savis hòmens, per tal solament en pocs hòmens està multitud de bons consells... [...] consell requir que sia secret, car ço que molts saben no pot ésser secret» (c. CCCLXXII, 208, ed. Hauf).

5. El plaer com a bé suprem resumeix la filosofia d'Epicur. El plaer (ἡδονή) és el fonament (ἀρχή) i culminació (τέλος) del viure feliç (μακαρίως ζῆν) i constitueix el *summum bonum* llatí.

«y *espil* maternal hon Déu se mirava» (*op. cit.*: 480) però també participa de la tradició iconogràfica i moralitzant de l'*Speculum Humanae Salvationis*.⁶

Des d'aquest sentit, el lector crea unes determinades expectatives que omplen les proensons del ritme de lectura. Tota inducció es fonamenta en el principi que l'obra de Roig ajudarà, en tant que revelació, a corregir les maldats humanes, alhora que exaltarà la figura de la Verge, o *llir entre carts*. Des d'una actitud reverencial de *latria*⁷ (v. 50), l'autor confessa el precepte dual assumit per tot «bon» cristià: estimar Deu i el proïsme, clau del cristianisme (Jn 14, 15) i principal fonament de la caritat, tercera virtut teològica que fa que l'home «estime Déu nostre Senyor sobre totes les coses, i li fa *estimar el proïsme com a ell mateix*» (Eiximenis, *Scala Dei*, 1985: 51); «Amaràs sencerament Déu, e après ton prohisme. E ací's contenen totes les leys e tots los prephetes, e totes les santes scriptures» (*LD*, I: 173). Aquesta màxima del cristianisme es dogmatitza fins i tot en obres satíriques com *Lo somni de Johan Johan*: «car lo proïsme, com sabeu, / deu ser amat / tengut, volgut hi estimat» (*Can.Sat.Val.*, v. 2207-2209).

La *ironia situacional* o de circumstàncies pot passar més que per desapercebuda, des de la innocent inconsciència del jo líric, en demostrar el seu instint alligador, com si es tractàs d'una de les obres espirituals de la doctrina: ensenyar el qui no sap «doctrinar/dar exemplar/he bon consell» (v. 93-95).

Però aquest indici no ha d'adduir el malentès de concebre l'obra tan sols com a tractat moral, i en aquest sentit, la funció estètica en Roig s'acompleix a partir del binomi antitètic *seriositat/comicitat*, d'on el to seriós —podríem dir-ne moral— es justifica a partir de la intenció autorial d'encunyar unes *noves rimades aforismals*, que ens situa en l'àmbit de la literatura d'aforismes, concretament el ja al·ludit *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull:

noves rimades,
comediades,
aphorismals,
ffacessials (v. 681-684).

6. La relació analògica entre l'*Speculum Humanae Salvationis* i l'*Spill* de Jaume Roig compta amb el precedent dels estudis del dr. Albert Hauf, a nivell d'un curs de doctorat específic inscrit en el programa 140B del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València: «Literatura i iconografia: dels *specula* a l'*Spill*» (València, 1999-2001) i un article, editat en aquesta mateixa revista (2001). Agraesc, doncs, al prof. Hauf, els materials que sobre aquesta relació *Spill-Speculum Humanae Salvationis*, m'ha facilitat, com a resultat dels seus estudis i que ara em permeten relacionar l'obra valenciana amb tot un corrent de textos que beuen de la funció empàtica de l'art, en què a partir de la contemplació de la iconografia hom pot arribar a entendre el missatge al·legòric.

7. *Latria* és culte degut a un sol Déu; *dulia* és el culte degut als àngels i els sants, mentre que la *hiperdulia* és el culte a la Mare de Déu. Aquests termes teològics, els trobem repetits en les *summes teològiques*. En S. Bonaventura: «*Latria* est adoratio, quae soli Deo debetur; *dulia* est adoratio, quae etiam creaturae exhibetur. Quae duas habet species: unam, quae omnibus indifferenter, alteram, quae exhibetur soli humanitati Christi» (*Sent. III*, d. 9, a. 2, q. 4); «sed Christus secundum humanam naturam adorandus est *adoratione latriae*: ergo pari ratione humana natura in Virgine, eius matre» (*Sent. III*, d. 9, a. 1, q. 3); en Albert Magne i Tomàs d'Aquí: «Est enim *latria soli Deo debitus* et exhibitus honor... Actus latriae ab ore, est laus et oratio, excellentissime fuit in beata Virgine: oratio enim aliorum sanctorum non innititur alicui juri ex parte sui, sed tantum misericordiae ex parte Dei» (Albert Magne, *Summ. Theol.*, q. LI, 97; Tomàs d'Aquí, *Summ. Theol.*, 2-2, q. 84, a. 1). En la tradició moral de les obres valencianes com la *VC* d'Isabel de Villena: «E veure lo cos del Senyor molt clarament e adorant aquell ab profunda humilitat, car la divinitat sua nunca desempaerà aquell sagrat cos, ans fon tostemps ab l'ànima e ab lo cos, ab tot fossen separats per mort, e per ço aquell excel·lent cos devia ser adorat d'adoració *latria*, e així fon fet per tots aquells gloriosos sants» (MOLC 115: 302-303); Francesc Eiximenis: «car la oració de sí mateixa és un dels alts serveys e bels e preciosos que hom pot fer a Déu, segons que posen los sants, qui l'apelen *cultum latrie*, so és, servey a sol Déu degut per la sua reverència» (*LD*, c. CCCXLVI: 503).

De forma paradoxal, aquestes noves rimades prenen també el qualificatiu de *facessials*, i des d'aquest punt focal ens situa en el vessant de la *facècia*, que remet a la lectura del *Liber Facietiarum* de Poggio Bracciolini. El terme *facècia*, com defineix Hauf (1993: 81-89) seria equivalent a història morbosa, plena d'energia, vitalitat, delectació, amb la finalitat de fer riure, objectiu per al qual no es bandeja, per considerar-lo d'*amoral*, ni la temàtica més grollera o virulenta. I és que tot té digna cabuda a la *facècia*, per tractar-se d'un exponent viu de la narrativa oral, de què és hereu el folklore universal.

Així, la comicitat pren formes diverses segons la inserció en el discurs o el recurs lingüístic emprat a cada vers.

Pel que fa als motius irònics i còmics, al *Prefaci* el jo líric és conscient de la dificultat de la seua obra, donat el propòsit d'il·lustrar la natura diabolical femenina, per una banda, i de l'altre vessant, de mantenir el ritme binari AT que exigia el vers tetrasíl·lab migpartit de les noves rimades, on les més de les vegades és sacrificada la sintaxi oracional o se suprimeixen determinades preposicions i conjuncions amb la finalitat que en resulte un vers d'aparença espontània, però dotat d'un implícit codi rigorós en la seua *poiesi*. Així, es justifica el circumloqui irònic «no sens treball». En altres ocasions, un determinat color es desplaça connotativament, com en el cas de «jóvens verts» (v. 293), que evoca l'obsenitat dels vells luxuriosos,⁸ o es designa retall (*scaig*) una obra de 16247 versos! En aquest cas, l'efecte irònic se subratlla per *reductio* del tot per la part.

Els dos temes que provoquen la gènesi de la comicitat al conjunt del *Prefaci*, corresponen a dos tipus de comicitat:

— El tema de la caça amorosa, amb el resultat tòpic del caçador caçat, víctima de l'engany (v. 215), que estableix un paral·lisme amb la temàtica tan extensa dels *fabliaux*, correspon a la *comicitat situacional*. Tots els circumstants que es fan partíceps d'aquest codi n'adopten el registre lingüístic típic de la cacera amorosa: la mala llebra seria sinònim de mala fembra (v. 217), alhora que es mostra un joc d'agressivitat eròtica en què el cavaller cerca l'ocell de presa:

van aguaytant
 una tal *çaça*
 qual, qui la *çaça*,
 pren mala llebra,
 vibra, culebra
 he febr-aguda (v. 214-219).

— *Contumelia* o *expositio* dels vicis, defectes i deformitats de les dones, en tant que *comicitat de caràcter*, començant pel mateix nom de «dona» que en el v. 362 es fa sinònim d'engany, frau. Les dones són per hipertròfia descriptiva, presumides (v. 438), mentideres (v. 442), falses (v. 445), revesses (v. 448), mudables com el penell (v. 620), comicitat que es barreja de sarcasme en comparacions animalístiques que subratllen còmicament l'instint sexual entorn del foc de la dona, com el papalló (v. 204) i passen cridant com els ocells que cerquen la seua presa.

8. El jo líric aporta l'experiència alligadora, en primer lloc, als vells luxuriosos, que són comparats als ocells (v. 188), les cigales, corbs i cucales (v. 189-192); el seu crit de guerra és l'udol propi del llops, hipertròfia descriptiva dels joglars d'amor que sonen les seues trobes: «van haucant, / dels llops fent cant, / sonant ses trobes» (v. 193-195); tenen l'olfacte dels gossos de caça: «Sentins de nas, / hon se té pas, / com cans s'apleguen» (v. 207-209). Les condicions dels vells són reprobades en el tractat d'Innocenci III, el *De contemptu mundi*, en tant que són desencadenants de la cupiditat (Lewis, 1978, ix: 107). Eiximenis dedica el c. DCCCXV de *Lo Dotzè* a enumerar les males condicions dels vells: «durs de creure tot el que ouen, sospitosos, fort mudables, inclinats a deshonrar els altres, cobejosos d'ésser preats» (1986-87: II, 318).

Tot el *Prefaci* sembla girar entorn del principi aforístic «bé sap de maça qui n'és ferit» (v. 382) que apareix també al *Ms. 9 del Cançoner català medieval*, conservat a la BC: «car Dieu sap mills a qui-s tany colp de massa» (II, 6,1); «mas aquell sap de la maça qui n'és stat ferit» (LX, 666) i presenta un to lapidari de desengany amorós.⁹

El joc verbal a què Roig sotmet la dicció del vers ultrapassa el llimdar de la frustració amb la reacció subsegüent, on no resta lliure de retoricisme i ironia verbal cap element tractat. Començant per les dades autobiogràfiques,¹⁰ en el v. 166 el protagonista celebra el seu centenari (jubileu) i en el v. 387 confessa haver arrossegat 80 anys les penes dels casaments; així les coses, les dades autobiogràfiques són el resultat d'un joc d'hipèrboles, la finalitat de les quals és la demostració de les penalitats i turments del mal casat. I a aquest fi arriba el jo líric a afirmacions virulentes i apodíptiques, mitjançant el recurs a la frase bimembre de parella sinònima (diablasses/dimoniesses, v. 367) que compleix una doble funció: insistència en la natura («tall», v. 13) de les dones, i retòricament suposa un recurs característic del registre oral, sobretot de la poesia èpica («je ne vuel pas encor morir/ne moi du tot en tot perir», *Tristan et Iseut*, v. 167-168). A l'*Spill* trobarem casos semblants: *perir/morir, corder/anyell...*, fet més que evident que la narració de Roig devia estar pensada i concebuda des de l'àmbit de la diversió i esbargiment dels tertulians valencians, per fer riure un auditori.

La versemblança en les afirmacions dels defectes femenins es confirma pas a pas mitjançant tècniques diverses, bàsicament l'antítesi, la metàfora i l'*enumeratio*. L'antítesi o joc de contraris del tipus «lo lliat calent/volen d'estiu» (v. 590-591) apareix combinada amb una metàfora exagerada i alhora de matís irònic contextual (Booth, 1974: 46): és el cas del v. 539, «fan de sa bossa/ample crivell», amb un sentit dialògic: —el sentit econòmic, per tal com la bossa dels diners del marit esdevé un garbell ple de forats, d'acord amb la utòpica categoria nobiliària de comportaments de què ufaneja tota dona, que llegim també a les Sàtires de Juvenal,¹¹ però també se suggereix el matís sexual que és compartit als *Canterbury Tales* per la comare de Bath,¹² qui no vol perpetuar eternament la castedat, en el seu anhel foll d'apoderar-se de les «bosses i caixes fortes», amb una clara al·lusió a la bossa genital i el semen.

L'enumeració o gradació ascendent d'insults, marcada textualment per una successió de frases antitètiques (chiques, menors, v. 418: jóvens e velles, v. 419; lleges e belles, v. 420; malaltes, sanes, v. 421), sinonímiques (grans e majors / chiques, menors (v. 417-418) es romp irònicament amb un únic vers «les geperudes», on sota l'absència de juxtaposició o de

9. Aquesta màxima constitueix el motiu M105 en l'índex de Farnés (1996: V, 624), «aquell sap de la maça qui n'és estat ferit, i aquell sap de la nafra, qui n'és estat guarit».

10. Pel que fa a l'autobiografia, encara que alguns crítics com ara Ximeno (1747), o historiadors com Orellana (1923) prengueren l'obra com a producte fidel de la vida del seu autor, hem de concloure, amb l'opinió de Rubio Vela (1983:129) que si bé en l'*Spill* hi ha «tot un joc d'insinuacions autobiogràfiques» han de ser circumscrites a una voluntat de l'autor d'atorgar versemblança a l'obra, a partir d'unes dades personals que tothom coneixia en el seu moment, però no han de ser interpretades al peu de la lletra en el marc global de la narració, ja que al llarg dels versos es conjumina la realitat amb la ficció, per jugar amb les expectatives de lectura dels receptors.

11. En especial, la Sàtira VI de Juvenal, on es demostra el caràcter volitiu de les dones, en apoderar-se de les «arques» dels marits: «ac velut exhausta redivuus pullulet arca/nummus et e pleno tollatur semper acervo,/ non unquam repertantur quanti sibi gaudia constant» (VI, v. 363-365).

12. La comare de Bath expressa el seu anhel de no romandre casta eternament i representa tot un arquetip de luxúria. La seua loquacitat es tradueix en el llenguatge tan ric en el tema del sexe: «I can't keep continent for years and years» (Chaucer, 1977: 259). En aquest sentit potser s'havia referit *Matheolus* «car mes bourses sent mal garnies» (*Lam I*, 1322); «Bien voy qu'impotence me nuyt» (*Lam I*, 1331). La dona valora més positivament «les bones bosses» —noteu la força eufemística— que l'estima autèntica: «elle aime mieulx la bonne bouse/ que ne fait celuy qui bien l'aime» (*Lam II*, 1504-5).

conjunció copulativa es concentra el to sarcàstic de la visió no sols etopeica de les dones (primera part de les enumeracions) sinó també prosopogràfica (v. 426-427). És a dir, aquesta descripció enumerativa climàtica esdevé irregular conscientment amb una clara voluntat degradadora i sarcàstica:

grans e majors,
chiques, menors,
jóvens e velles,
lleges e belles,
malaltes, sanes,
les cristianes,
jhuyes, mores,
negres e llores,

roges e blanques,
dretes y manques,
les geperudes,
parleres, mudes,
ffranques, catives,
quantès són vives,
qualssevol sien,
tot quant somien
ésser ver crehen (v. 417-433).

Per tant, en quin grau els versos de Roig seran aforismals (morals) o facecials (grollers)? La sil·lepsi plantejada ja a l'inici de l'obra serà el *leit-motiv* del fil conductor de la història: d'una banda, l'intent d'adoctrinar a través del filtre de l'experiència; de l'altra una voluntat sarcàstica concentrada no únicament en el debat antifeminista, sinó també, d'acord amb les tècniques narratives, com és el recurs al jo autobiogràfic.

2. EL NUCLI DE LA HISTÒRIA

Dels tres objectius de la Retòrica (*docere, movere et delectare*), el segon de la tríada, *movere*, és la meta de Roig. Amb el pretext fingit de contar sempre la veritat, comú als fabliaux, als *contes de Canterbury* i a *les Mil i una nits*, la voluntat d'adoctrinar i donar consells exemplars, insinuat al Prefaci, a mesura que avança la trama argumental, es metamorfotza en voluntat de «fer riure».

En aquest sentit, no procedeix questionar-nos si el jo líric s'expressa des de la sinceritat o si fou moral en els plantejaments. Perquè, de què importa aquest sil·logisme, si al capdavall el missatge finalment es redueix a l'esperit estoic de recerca de la felicitat i del plaer a l'interior de la ment?

Per tant, si el protagonista ressuscita, des de la *damnatio memoriae* esdeveniments negatius on la mort o el càstig per adulteri en són actants, no és fruit d'una voluntat doctrinal, sinó d'una intencionalitat còmica i, per extensió, didàctica. I el que hauria estat un *incipit ex sententia* aviat es transforma en una lectura *ex exemplo*, que té el seu origen en la transmissió Orient-Occident d'obres com el *Calila e Dimma* (traduït a l'àrab el segle XIII), o a la im-

portància de l'*exemplum* que emmarca l'estructura del *Conde Lucanor* de don Juan Manuel, el *Decameró* de Boccaccio, o els *contes de Canterbury* de Chaucer, tots ells relats del XIV, que procedeixen d'un fons actiu de tradició oral.

La rialla esclata en el lector ben sovint al darrere d'aquest rerefons que poua tant en els arrels còmics-populars com en la comicitat típica dels *fabliaux*, o «contes per a fer riure», on s'inclou una lliçó moral que els assembla en aquest aspecte als *exempla* (Raimon de Tours escriu: «e dir-vos-ai tot l'esquern per far rire» (Bec, 1984: 114). Més encara que beure del *fabliaux*, l'exposició vers a vers sembla rebre la influència del que Pierre Bec (*op. cit.*:12) anomena *sotte chanson*, composició que degrada la cançó lírico-amorosa dels trobadors i s'arriba a una obscenitat grollera que representa un esperit carnavalesc.¹³

A tot aquest enteixinat de literatura còmica-popular-paròdica cal adjuntar la presència activa del nostre humor satíric amb influències del *Cançoner Satíric Valencià dels segles XV-XVI* o dels *fabliaux* pròpiament catalans, com és el *Sermó del Bisbetó, Llibre de fra Bernat...* però també de tota una tradició bíblica i patrística, de literatura hagiogràfica, de moralistes com Eiximenis o fra Vicent Ferrer, dels quals pren partit l'obra en no poques circumstàncies.

En aquestes coordenades s'ajusta la proposta estètica de Roig a l'*Spill*. El text presenta cinc clars motius que articulen de forma unitària la narració i generen comicitat en un o en diversos aspectes. Els tractarem per ordre creixent d'isopaties textuals:

2.1. L'engany

Tema ben repetit als *fabliaux* —pensem a més a més que en la literatura castellana existeix el llibre *Engaños e asayamientos de las mugeres*— on es demostra l'art de la mentida, per a la qual l'arquetip fembra sembla haver nascut allixonada.

L'engany, en tant que arma contrària a la *fides*, amb la doble accepció de fe en els preceptes divins i confiança en les afirmacions personals, suposa en Roig una radiografia perfecta d'aquest principi que, absent de legalitats regeix molts aspectes de la societat, ara aprofitat des del sedàs que es complau de metamorfitzar, mitjançant el caràcter lúdic del llenguatge, al servei de la constatació de la burla.

En una societat obsessionada pel fals testimoni i l'engany, com a violació del precepte vuitè del Decàleg, el jo líric presenta a cada pas una personalitat fingida, a partir de personatges falsos, sempre femenins, en clau de càstig allixonador. Hem de fer constar que no sempre l'engany és burla en Roig; ho és quan existeix una agressió i una víctima a ridiculitzar (Booth, 1974: 51) mitjançant la injúria o el to faceciós. D'aquesta manera, tota una polifonia d'actants són presentats des del recurs distorsionat d'esdevenir agents de la burla i de la rialla sarcàstica.

Destaquem el cas de l'endimoniada de Requena (v. 3180-3267) qui oculta al promés la seua manca de virginitat, tot i fingir-se «mig morta»; de la metgessa de Bigorra (v. 4522-23), malèvola (tacanya), qui feia prendre clavells i gingebre a les desitjoses de perpetuar la seua descendència i els prometia que abans de tres anys serien prenys. En tots dos casos, se'n deriva una praxi de *comicitat de caràcter*, de trencament dels valors de l'heroï —tema recursiu del

13. Aquesta terminologia del realisme grotesc inserit en món carnavalesc o de l'absurd, d'inversió dels valors del *nomos*, remet a l'estudi de Bahjtin sobre l'obra de Rabelais. En aquest assaig es fa palès com la imatge grotesca de la realitat que acosta Rabelais en la seua literatura, al servei de l'aparició grotesca d'elements fàl·lics de magnituds desmesurades, orelles gegants, matèries fecals, orines (1977: 326), la ridiculització dels fenòmens socials (*ibid.*: 302), gira al voltant d'un centre de gravetat d'assumit sentit «moral» (*op. cit.*: 72).

to sarcàstic—. La conseqüència que se'n deriva sempre és el càstig, la *burla* i l'*engany*, la defraudació del món il·lusori dels caràcters.

En l'exemple de la dona de Saragossa que fingeix parir i empenyar-se fins a quatre vegades! per fugir del càstig de la forca, com a conseqüència del seu adulteri, les madrines espectants descobreixen l'engany, fet que és aprofitat de forma irònica, amb to hiperbòlic, mitjançant la *comicitat verbal* del període condicional; «molt més parira si no morira» (v. 3487-3494) (hagués parit molt més si no havia mort).

En el passatge de la metgessa de Bigorra, els remeis naturals són la causa d'un seguit d'úlceres, salt de ventrell, mirarchia (malenconia) en la pacient i de bellnou amb un simple joc de *comicitat verbal* (per lo PARIR/ cuydà PERIR) es deixa caure paròdicament la subtil opinió pel que fa als remeis casers i de poc preu que porten a la mort.

A la lliçó del savi *Salamó* el to moral de Roig en l'explicació del Paradís perdut, del pecat original, s'explica per *comicitat sil·lèptica*. La causa de la pèrdua del Paradís va estar motivada per un engany, per «la figa¹⁴ d'Eva», encara que per cobrir les aparences clou la frase amb una disjuntiva implicative «o altra fruita», al·ludint a la tradició que ja és coneguda des de la lectura del *Gn*:

Donchs, per la figua
—o altra fruyta—
qual sens gran lluyta
ffort cobegà,
tastà, mengà,
delliberada... (v. 10454-10459).

El procés d'un seguit de pràctiques enganyoses arriba al seu punt de culminació en l'exemplificació d'un «engany de l'engany» en l'episodi en què el protagonista és aconsellat pel capellà de prendre una viuda. La ridiculització del fet s'aconsegueix pel joc de *comicitat metafòrica* en què s'al·ludeix a l'engany com a potatge¹⁵ i el capellà com el coc o pastador que el «tornella», és a dir, el posa dins l'olla (*DCVB*, 370, x):

14. El jo líric tracta el mite de la pèrdua del Paradís que recull la poligenètica història del *Gn* a partir de l'ambigüitat en el tractament de la fruita prohibida: en el v. 12793 al·ludeix al «pom» vedat, mentre que en aquest cas es refereix a la «figa», no de forma casual o per ignorància o contradicció de l'autor, sinó amb una voluntat de crear un matís dialògic amb connotacions sexuals ben manifestes. No cal dir que la poma és una de les fruites que més simbolitza en la tradició folklòrica la plenitud i el sexe de la dona i en aquest cas el llibre de Manila (1980) mostra el misteri d'aquesta poma com a símbol de plaer, de disbauxa i recull un corpus ben saborós de cançonetes populars, de les quals no em sé estar de repetir aquesta, tradicional de la terra de Campos, tan gràfica en la descripció de les funcions fisiològiques del cos humà: «Sa poma de Na Maiola / i es foradell de Na Brou, / com pixen, fan més renou/ que una guiterra que sona» (*op. cit.*: 35). De més a més, hem de tenir present que els eufemismes que designen els membres sexuals tan masculins com femenins conformen tot un món de dobles sentits, compartits amb subtils diferències segons les cultures. Tanmateix, sí que és simptomàtica la recurrència a les fruites o arbres fruitals, com a universal lingüístic. Així, i a tall d'exemple, l'equivalent a «figa» o «higo», en sentit sexual, és en la varietat lingüística de Cuba «papaya», arbre del qual s'elaboren medicaments (Haensch, 2000: 399), «anona», fruita tropical, en Nicaragua (Kany, 1963: 248); «elote» o panolla de panís, designa la donzella en edat de casar (*op. cit.*: 58), la «guama», fruita tropical per referir a l'ardor sexual de la dona (*op. cit.*: 60). En el vessant masculí, el terme «cuesco» en Xile, designa el galant, al·lusionat al sentit d'extreure l'os de certes fruites (*op. cit.*: 57).

15. El mot «potatge», en el sentit de preparació culinària, vianda, és d'origen francès. En fr. medieval, significa tot el que s'ha cuinat en el pot o olla, en oposició a l'ast o rostit. El mot més o menys equivalent en català medieval seria «cuines», o «plats cuinats» (Grewe, 1979: 62). Amb aquest sentit, trobem també el terme usat al *TB*: «cascun stat menjava per si e tots eren molt ben servits de molta volateria de diverses natures, de *potatges* molt singulars, de vins de quantes natures se poden nomenar, de confits» (c. LV: 79, ed. Hauf).

Aquest potatge,
 lo capellà
 lo tornellà:
 ffon socarrat.
 Ell, *enguanat*,
 me enguanà. (v. 4300-4305).

De les 14 acepcions lematitzades del mot RIURE que apareixen en tot l'*Spill!* —*versus* les 347 iterativitats de la cadena *mal/plor*— estem ara en condicions d'estudiar tota una fenomenologia de la rialla, des de situacions diverses. En aquest sentit, en el passatge de la dona vella d'Olit que és portada a soterrar, alhora que s'aguditza el plany de les ploradores que se'n peneixen de la mort, que deixa enrere viu el marit (v. 3364), el protagonista espectant, com a cronista dels successos, empra el verb riure «prenguí'm a *riure/com les hoy*» (v. 3370) en un sentit de burla, diferent al to de commiseració que havia utilitzat en referir-se a les relacions dels seus pares al *llibre I* («may los viu *riure*», v. 819) o de la seua pròpia condició de fill menyspreat, en tornar de nou a la casa materna: «Ma mare viu: / ni-s mou, ni-s *riu*» (v. 1083-1084).

En altres ocasions, les actants femenines suposen la personificació d'un món de ficcionalitats en què la traïció i l'engany són part integrant. En aquest sentit, de forma circumlòquica es descriu com el plor o la rialla femenina no són espontànies, sinó fingides i emmascarades per l'afany de traïció: «jamay se *rien* / sens ficció» (v. 444-445) / «per tració / *rien* e ploren» (v. 446-7). Aquests jocs de llenguatge marquen una inflexió tonal on es presenta *in crescendo* el tarannà de les dones d'apoderar-se del marit, a qui redueixen a la mínima expressió de la personalitat, amb la *comicitat metàforica* del so mut de la h: «han-lo per hac» (v. 517) i de la rialla d'efectes encisadors en el marit: «per reverdir¹⁶ / en sech lo planten. Rient s'encanten» (v. 532-534), que arriba al seu clímax d'exemplificació del caràcter enganyador i contradictori de les dones a partir de l'*enumeratio* dels desigs paradoxals, per *comicitat d'antítesi*: tenen per valent l'home que les apallissa; volen en estiu un llit calent i no els plau el caliu durant el mes de gener... (v. 571-645).

I des de l'abstracció del gènere femení al cas concret de la dona primera amb qui el protagonista ha d'intentar sobreviure, l'esclat de la rialla és un privilegi només destinat a les persones alienes al propi marit i assumeix el to sarcàstic a partir del recurs a la *comicitat per antítesi*: «ab tots *rihent* /he solacera,/ab tots parlera; /la lengua.sida,/ab mi cosida,/com si fos muda (v. 2130-2139). Com a exponent del desig femení pel luxe i l'ostentació, la rialla suposa un mitjà de desmitificació i desnaturalització de les qualitats intrínseques personals. Dibuir una subtil rialla té el contrapunt, per *comicitat hiperbòlica* de desfer els ornaments facials: «ab por se *reya*/ de rompre-l pint» (v. 2536-7).

L'esperit carnavalesc que assumeix el caràcter de la viuda permet una crítica social a la celebració litúrgica i a les aparences externes; aquesta dona aprofita, per *ironia situacional*, l'espai físic de l'església per consumir la seua inclinació a la burla i a la repetició monòtona per imitació, però amb tota fretura de devoció: «Restà darrera, /ella-n la sgleya./Ab molts se *reya*!/ Com lo preych feyen /hi totes seyen, /s'agenollava /o de peus stava» (v. 3968-3974).

16. El terme «reverdir» és un compost del prefix re- i el lexema verd- «tornar verd de nou», en sentit figurat cal entendre com tornar a prendre força, retornar vigorosament (DCVB, 464, 9). Amb aquesta mateixa acepció de la voluntat femenina de retornar el vigor —s'entén, sexual— del marit apareix el terme usat a *Les quinze joyes du mariage*: «Et aucunes fois advient que, pour les malles noises quil li maine, et aussi qu'il la bat qu'elle sen va et plante son mari pour raverdir» (Jannet, 1857: 82); i a l'*Arcipreste de Talavera o Corbacho*: «que desonrarlas ha quien cobro después non les dará, sinón a irse a otra a plantarla por reverdir; aunque la aya sacado de su tierra o levado a tierra agena...» (1992: 215, ed. Gerli).

No només l'actorialització femenina suposa uns actants preocupats més per l'aparença física que per les relacions humanes, per acostar el sentit del ridícul a les màximes potències; aquest actant dona esdevé també un prototip que gaudeix en occir els infants, sense la més mínima consciència, enmig d'un escenari en què preval l'escàndol i la ruptura de l'ordre normal dels esdeveniments: «La huna-s *reya*, /l'altra cantava,/lo xich mamava./Tots s'adormiren./Dormint se giren./Qualsevol d'elles,/braç o mamelles/sus li posaren» (v. 4828-4835). D'aquesta manera, la rialla ara té una connotació de deshumanització, alhora que acosta un sentit de distanciament, en contrast amb l'efecte còmic,¹⁷ de la mateixa mort.

2.2. La sàtira anticlerical

Els representants de l'estament religiós són i han de ser a l'*Spill* un ideari de depravació de comportaments; altrament, la voluntat de fer riure no es perpetuaria en aquest tema principal. Si al *Prefaci* els religiosos anaven «de pich en sola» (v. 310-315) al *II llibre*, en aquest camí de peregrinació per la vida que fa el protagonista, es troba amb diferents representacions de l'estament religiós:

a) Una beguina de Sogorp, qualificada de vil (v. 3930), que no és engendradora d'humilitat, pobresa, ni sobretot de castedat; constitueix un motiu còmic, per diverses raons:

1. Motiu de discòrdia. La monja punxava amb una agulla les qui estaven escoltant el Sermó i encara s'enfadava de retruc perquè no li deixaven parar-hi atenció («com no callau!/ molt me torbau!») (v. 3987-88).

2. Ficció. Tenia el seu llibre d'Hores molt ben il·lustrat i d'acord amb el vogi dels seus ulls fingia que llegia, però de fet era analfabeta (motiu F695.1 en el recull de Stith Thompson, «reading without knowing the alfabet»).

3. Cúmulo de desig sexual. El paradís que la monja desitja és un llit pintat, fornit, on trobar-se amb el capellà per celebrar l'homilia de l'amor, des del vessant de la imatge identificativa (Parais = llit, A = B). Tenia un fill que li deia «mare» públicament, fet que demostra un estat continu de depravació en l'espai real de l'àmbit eclesial. Aquesta història evoca les nombroses escenes boccaccianes en què els representants de l'àmbit eclesial actuen d'acord amb els instints sexuals; posem com a exemple el *Dec.* (IX, 2), en què l'abadessa Usimbalda apareix a la cambra amb un capellà que la visita ben sovint i en cridar-la, també per motius de flirteig d'una altra de les monges que ha estat sorpresa *in fraganti*, surt a la porta amb els calçons del capellà per psalteri.

4. Agent de la terceria o alcavoteria, exercits envers una fadrina.

Des del vessant extern, però, no en manca cap atribut propi de la beata: justina al coll (v. 4806), hipocresia (v. 4112)... L'autor la tracta despectivament i caricaturesca amb una subtil

17. Més enllà de la rialla sarcàstica femenina, la part moral d'aquesta acció humana es valora per antítesi a partir d'altres accions com el mateix pensament del protagonista, que va acomplint la seua romeria: «adés pensant,/adés *rihent*, /fuy en ponent» (v. 3326-8) o com a accions típicament humanes en la figura del mateix Crist: «sentir calt, fret, /colps, batiment,/son, cansament;/suar, tossir,/parlar, scopir,*riure*, plorar» (v. 11560-5). En aquest vessant de la moralitat, la rialla no sempre és una acció positiva, sinó que pot desencadenar en un càstig; és el cas de l'*exemplum* de Sara, esposa d'Abraham, ja vella i fora de l'edat adequada per tenir fills, que es posà a riure quan el Senyor se li aparegué i li anuncià que tindria un fill (Gn 18, 12): «La maridada,/del marit vell/prengué l'anell /en senyal d'arra,/millor que Sarra/la *riallosa*» (v. 11052-7); o de na Mícol, filla de Saül, en veure l'arca del Senyor entrar a la ciutat i al rei David saltant i ballant davant de Javé, el menyspreà, i com a conseqüència, va morir sense tenir cap fill (II Sm 6, 16-23; SHS, c. 6; BP, fig. e): «com ha Davit/na Mícol féu./Per ço volch Déu,/perquè se'n *ris*,/may no parís» (v. 11072-11076).

ironia verbal, des del diminutiu, un dels recursos tòpics per acostar el to satíric (Gilbert, 1972: 104): la *beateta* (v. 4125).

b) Després de les negres vivències amb la viuda, el protagonista intenta refer sa vida amb una criada de monestir (v. 4922), amb qui es casa el jorn de la festa de Sant Antoni (v. 4954). Els incisos subjectius i ponderatius, del tipus «a poques toca (diversitat) (v. 5018), així com el recurs verbal als *homònims homòfons* (cara (rostre) / cara (volguda)», amb matís positiu associats a la presència del fill, es converteixen aviat en ira i afront.

Els trets anticlericals en aquest passatge són:

1. Incompliment dels vots de pobresa, obediència i castedat.
2. Manca de les virtuts característiques de les dones (estalviar, tallar, cosir, obeir, v. 4997-5006).

En l'aplicació pràctica, la monja es nega d'alletar el seu propi fill; el seu poder malèfic, que mai no havia restat amagat, és comparat *a contrario* a les actituds maternals pròpies dels animals, que superen amb escreix l'instint afectiu de la dona, en concret: el ca, l'esturça¹⁸ (femení de l'esturç) i el lleó, i assumeixen l'efecte de ridiculització en substituir la natural inclinació a la maternitat per l'afany d'assegurar l'aspecte extern no deteriorat per alletar el propi fill, a partir de la comparació animalística amb el pellicà:¹⁹

sa criatura
no la torchà
com fa lo cha;
ni·l mirà·b hurça
com fa la sturça;
ni l'alendà
com lleó fa.
Lo car fill meu
cert menys lo véu

que si fos orba,
cuquella, corba
que fills renegua.
No penseu begua
—dix ab grans crits—
llet dels meus pits!
Yo, novençana,
no pellicana,
plaer vull pendre (v. 5064-5081).

18. *Sturça* és la femella de l'esturç, que malgrat ser de gènere epicé, Roig forma el seu femení com un recurs per subratllar més la condició de maternitat.

19. El pelicà o pelícan, segons els *Bestiaris*: «és auell de tal natura: quant ell va en algun loch, la serp va tentost a sos fills e auciu-los; e com lo pellicà torna e troba sos fills morts, per dolor que n'ha, done's ten gran colp al ventre ab son bech, tro que n'ix tanta de sanch que·n lave sos fills, e tentost tornen vius» (Panunzio, 1964: I, 121). Sempre des del doble vessant comicitat/moralitat hem de destacar com el pellicà té també en Roig el sentit de comparació amb Jesucrist jacent (v. 13851). Una altra accepció és la del seu defalliment en el desert, per la qual cosa és també comparat a l'abstinència de Jesucrist els quaranta dies, i en aquest sentit al·ludim al Ps V dels *Psalms Penitencials* en Innocenci III: «Per ço com Jhesucrist axí com a pellicà en lo desert quant hi dejunà quaranta dies e quaranta nits, e despuys hagué talent, car lo pellicà tot se dessequa e defalex per gran magrea, estant en lo desert» (Ps V, «Similis factus sum pellicano in solitudine...», Martí Castellà, 1988: 267). Crist pellicà correspon al motiu 996, «Christ compared to tigress (pelican)» i 3657 «Pelican, model of Christ» en el recull de motius folklòrics de Tubach.

El penediment i el plor continu, després de la mort de l'infant és molt semblant a la del cocodril.²⁰ L'efecte còmic de la seua tristesa, fruit de la culpabilitat es concreta en la creació antroponímica de la *ironia per antífrasi*, «na Trista» (v. 5349).

3. Maledicció de qui les met al convent (tòpic de la malmonjada, v. 5364), present en obres com el *Llibre de fra Bernat*, de Francesc de la Via: «e pens que ella maldits tot l'an/cell qui la hi mes» (Pacheco ed., 1983: 269):

l'invitatori
que saben dir
és malehir,
primerament,
en lo covent
qui les meté,
qui les rebé,
he qui bo y fo (v. 5364-71).

4. Interés d'aconseguir riqueses i béns. Les «beates monges» donen poc i esperen molt a canvi («donen torrons i esperen capons» (v. 5413).

c) Una monja (v. 5622-5692) és adjectivada de «merlina» amb un matís de *comicitat verbal* implícit; el podem relacionar amb la merla, pel color negre de l'hàbit (de bell nou una implicació animalística). A la revista *El Temps* (1-7 juny 1999) Martí Domínguez, en l'article d'opinió «La merlina de Jaume Roig», ens fa saber que el poble de muntanya quan no vol pronunciar la paraula *dimoni* la denomina amb el sinònim de «l'àngel merlenc». La merla, per tant, està associada en la cultura popular al diable, és a dir, en Roig, a la dona.

Aquesta monja destaca en el passatge per un sol tret: el seu anhel viciós de sexe, en seduir un jove. La ruptura del *nomos*, de l'ordre normal de les coses, és la conseqüència final d'una premissa còmica, la innocència del jove, qui es qüestiona el simbolisme del vel negre de la monja i per consegüent, l'aplicació dogmàtica consisteix en el refús de fer cornut a Déu. Els jocs eròtics,²¹ amarats de sàtira anticlerical, per una banda, i per l'altra decisions serioses que al capdavant tenen una recepció còmica que incita la rialla és el rerefons del passatge de la monja merlina.

d) Una monja, enamorada del confessor, demostra el seu «calor» i ardiment sexual amb la suor física, fet que desencadena l'impuls acomplert de quedar-se nua davant del confessor, per *comicitat dialògica* (v. 5723), a qui demana la *fina amor*, com s'anomena l'amor trobador. Per tant, verbalment trobem un indicatiu de paròdia de la poesia trobadoresca (v. 5757), ja que demana l'acte sexual (l'amor foll).

20. En aquest cas, el subjecte líric descriu el caràcter malèfic de la dona a partir de la comparació animalística. D'acord amb els *Bestiars* medievals, el cocodril és una manera de serpent «qui és fort gran e grossa, e la sua color és quaix roya. E ha aital natura que si ella troba algun home, que-l se menge e puys, com l'a mejat, ella-l plora tots temps de sa vida» (Panunzio, 1964: I, 101); en aquest sentit parla del cocodril Francesc Eiximenis en *Lo Dotzè*: «lo cocodrill, rey de les bèsties graponans, plora quant veu l'om mort; lo elefant, si veu l'om fora camí errant, ell se posa en lo camí per tornar-lo-y» (c. DC, 306, I).

21. La història de defraudació del món sexual il·lusori de la monja clou, de forma ambígua, amb una part moral, a partir de l'*exemplum* del crucifix que s'inclina (v. 5692-5717) que té les seues fonts immediates en els reculls d'*exempla*, com el de Sánchez de Vercial (Keller, 1961: 91), en què un home, anomenat Joan, que havia matat el seu germà carnal, va demanar perdó a la santa creu i aquesta se li va inclinar, concedint-li el perdó. Aquest *exemplum* també apareix en Cèsari von Heisterbach (Meister, 1901: 114-115), on esdevé el mateix miracle que en l'*Spill*: un cavaller lluita i venç l'assassí del seu pare; aquest li demana perdó a la santa creu i aleshores la creu s'inclina i li atorga el perdó als seus actes.

e) Una monja escomet un metge jove (v. 5799-5893), on la comicitat es desprén de l'àgil diàleg entre ambdós i on es destaca la temàtica absurda en tractar una malaltia que no existeix, com a paròdia al tòpic del «metge scient» dels trobadors. El metge haurà de conèixer la malaltia de la pacient («Adivinau!» (v. 5817), fet que recorda la Facècia 24 de Poggio: «voglio farmi fotere! e con queste parole indicò chiaramente la causa de la sua malaltia». La comicitat s'aconsegueix per *antífrasi*, en aquest cas.

A1 to sarcàstic s'uneix:

1. La força sexual de la monja, qui retreu al metge la seua manca d'esperit valencià —de tenir-lo, ja s'hauria llançat sobre ella—; es creu davant un Josep egipcià com a paradigma de conservació de la castedat (v. 5830).

2. El joc de renyines còmiques que provoca la caiguda fallida de tots dos actants escala avall.

Des d'aquest vessant, les monges són tractades des del filtre del sarcasme: el jo líric exposa com van parint, escandalitzant inclús, en un món ple d'encanteris i d'enganys.

2.3. *L'humor negre*

El to sarcàstic pot aparèixer combinat amb l'humor negre, tema freqüent en els *fabliaux* i en tota la literatura de folklore universal. Com a precedent, recordem com les dones duen a soterrar els marits amoratats a les *Sàtires* de Juvenal;²² com en el conte del cavaller als *Canterbury Tales*, «el senyor de Tebes, Creó deshonra els cadàvers i els tira als gossos per donar-los sepultura», o com al *Dec.* (IV, 5) la dona Isabetta desenterra el cadàver del seu enamorat Lorenzo, capola el seu cap i se l'emporta a casa per plantar-lo en un cossioll.

A l'*Spill*, on més es demostra la crueltat femenina i on el lector contempla més sarcàsticament com «el cos humà es trosseja» és en l'episodi de l'hostal de París,²³ on el dia de Cap d'Any se serveixen pastissos de carn humana (v. 1648-1743). El saborós menú no està fet de qualsevol mena de pastisseria, sinó que de forma superlativa assegura el protagonista ser «la pus famosa de tot París» (v. 1663), asseveració no mancada de to sarcàstic. El sopar pren ben aviat un relleu canibalístic, en descobrir que els convidats es mengen un dit i l'orella d'un ésser humà. La *comicitat de situació* ensems la ironia verbal («pasticeria molt preciosa», v. 1661) conformen un entramat sarcàstic on el cos humà es converteix en un condiment més d'un sopar cuinat per la pastissera i ses dues filles. Els versos següents constitueixen l'*explicit*: les tres malignes actants (heroïnes, des del punt de vista sarcàstic de l'autor) mataven alguns dels que hi anaven, i després trossejaven la seua carn, amb la naturalitat que implica una preparació culinària. I no sols això: del que no aprofitaven en la preparació dels exquisits plats, feien salsitxes o llonganisses, que irònicament són descrites com «les pus fines». Les tres cuineres mataven vedells per barrejar-los amb la carn humana. Així, doncs, se situa al mateix nivell la carn de l'home que la carn de l'animal, que per a la dona és sinònim.

En aquesta part llegim entre línies la imatge significativa mitjançant la rima de dos mots, a partir del valor privatiu del fonema s/f (salses, v. 1705 / falses (v. 1706) en versos consecuc-

22. A la Sàtira I, 70-72: «et populum nigros efferre maritos».

23. Vid. Ainaud (1997: 250) on l'autor explica a propòsit del fragment de l'episodi de París la realitat del negoci de la venda de productes avícoles, que registrava especial importància a l'Anglaterra medieval; per tant, no és estrany que les tres dones de l'episodi de París destaquen per la seua habilitat de fer salsitxes o llonganisses. És interessant, d'altra banda, el fet que en diversos contes folklòrics de la tradició hispànica, són les dones, i no els monstres grotescs, qui desenvolupen el sentit inexplicable de tastar la carn humana, sobretot de l'home, en opinió de Goldberg (1997: 117).

tius. De la mateixa manera que les salses són el condiment necessari per presentar un àpat i cobrir la realitat que hi ha al darrere, la falsetat de les tres dones, extensiva a la resta del gènere, és l'atribut necessari i de fet l'adjectiu que més s'anteposa o posposa, sempre com a especificatiu, al nucli «dones».

Els darrers versos de l'episodi (v. 1722-1743) destaquen per una ironia continuada on es reafirma la «tendror, dolçor» del menjar, que hiperbòlicament és sublimat pel protagonista pacient amb una fórmula adverbial: «may» (1729) i irònicament, per *circumloqui*, l'expressió «molt aguí grat d'aquell país». Però en el trànsit de la nit —escenari per excel·lència de la mort— al dia, les morts es multipliquen reflexivament, en tant que forma de punició: ara seran capolades les tres cuineres i llur casa serà enderrocada i sembrada de sal perquè no hi nasca l'herba, com a signe de maledicció, costum antiquíssima que trobem a les Sagrades Escripcures (Jt 9, 44-49), en els atacs d'Abimelec i en tota la tradició literària medieval.

El to malèfic de la dona-mare permet que es creme un infant i la pròpia mare se'n bega el brou (v. 9323) (motiu T412 «mother-son incest» i G 72.2 «woman eats newborn child» en l'índex de Neugaard); o que la dona de Bretanya²⁴ mate el seu fill (v. 9324-9341); que el remei d'adormir un infant amb el cascall provoqui la mort imminent (v. 9140).

Un exemple que al jo líric fa dissoldre la vena còmica-sarcàstica i provoca un efecte catàrtic de plor («Tant lleig peccat/no-l puch narrar/sens fort plorar», v. 3606-8) és l'episodi del consell del moro, que demana el sant Cos de Jesucrist per fetillar amb aquella dona ansiosa d'atreure la voluntat del marit. El miracle que s'opera és que de l'hòstia consagrada surt un bell infant; sense pensar-ho fan una foguera, però el sant cos roman illés, i els anhels assassins no es poden veure satisfets. D'aquesta manera, a més de demostrar, de forma macabra, l'impuls assassí de la dona, que arriba a les darreres conseqüències en l'intent de cremar el mateix cos de Crist, es demostra també la veracitat de l'Eucaristia i, per extensió, de la religió cristiana, front els impulsos del tagarí. A més de l'efecte sarcàstic, doncs, llegim entre línies el to moral²⁵ del passatge a conseqüència del miracle ocorregut amb el cos perenne de Crist:

24. El pare prega al sant Vicent que ressuscite l'infant. Es tracta d'una al·lusió al passatge de la dona de Bretanya en la *Vida de Sant Vicent Ferrer*, de Miquel Péreç (1510: 194) en l'apartat referit als miracles que el sant obrà després de la seua pròpia mort.

25. La inclinació a la violència per part dels personatges femenins participa del corrent exemplar i iconogràfic que es contempla tant en les Sagrades Escripcures com a l'*SHS*; és el cas de *Jael*, (v. 7933; Jt 4, 22-24; l'*SHS*, c. 30 b) que va matar Sisarà amb un clau que li va clavar en els polsos, fins que l'estaca va entrar dins de la terra. Jael es pot interpretar com a figura de la Verge, en tant que Sisarà designa el diable, al qual la Verge va occir, tot i introduint el goig en aquest món: «Figurata [Maria] fuit haec sera, Judicum IV, 21, ubi dicitur, quod Jahel quae designabat Mariam, clavo tabernaculi sui et malleo Sisaram interfecit. Et appellatur clavus tabernacula clavilla, qua firmabatur tabernaculum, quod signatur uterus virginalis, cuius sera fuit virginitas. Malleolus vero habens figuram thau, figurabat crucem. Et his duobus interfectus est Sisara, qui interpretatur exclusio gaudii, et designat diabolum, clavo scilicet foecundae virginitatis, et malleo crucis interfectum: ad hoc enim tota invigilat intentio diaboli, ut nos a gaudio aeterno excludat, et gaudium aeternum a nobis» (Alberti Magni, 1898, XXXVI, 608). Aquest exemple de maldat femenina és aprofitat també per Eiximenis, al *Llibre de les dones*: «e lo gran príncep Sísara axí metex [mor] per mà d'una dona apellada Jael» (*LD*, c. CXI, 166). *Tamar*, reina dels masagetes, va tallar el cap del rei Cir i el va introduir en un odre ple de sang, com a retret de l'ànsia de sang que tenia aquest rei (v. 9369; c. 30 c de l'*SHS*); *Judit*, viuda de Betúlia, ciutat dominada pels assiris, arriba al campament d'Holofernes, general en cap de l'exèrcit, al servei del rei Nabucodonosor, amb qui va tenir oportunitat de romandre en la seua tenda. Amb l'únic desig d'alliberar la seua ciutat dels perills dels enemics, va tallar el cap d'Holofernes (v. 12804; Jdt 12; *SHS* c. 30, b, c; motiu 2593 en Tubach: «Holophernes and Judith»). Vid. els *Canterbury Tales*, com al conte del mercader s'insisteix en la saviesa de Judit: «Or Judith, one can read of what she did: / her wisdom held God's people in its keeping/by slaying Holofernes, who was sleeping» (Chaucer, 1977: 360); la tebesita, que va llançar una pedra de molí que badà el cap d'Abimelec. D'aquesta manera, la ciutat es va deslliurar del poder dels enemics (v. 12806; Jt 9, 50-57; *SHS*, c. 38 c); Sara va ocasionar la mort del set marits, que van ser trobats ofegats al seu costat (v. 6783; Tb 7, 11).

Pensà-l Raval
o Moreria
consell auria
d'un serrahí,
llur alfaquí,
per son diner.

Lo fetiller
dix, si-l paguava
he li portava
ben amaguat
lo Cors sagrat,
cert, ell faria

que la volria
bé son marit. [...]

Lo sant cosset
de l'infantet

romàs illés;
del foch sospés,
sense cremar,
restà-n la llar
mirablement (v. 3526-3601).

2.4. *Els insults*

Roig aprofita el to còmic-popular per sotmetre el llenguatge a un joc d'escarnis i d'injúries, adreçades tant a la mare del protagonista com a l'arquetip dona en general, d'on s'extreu la vena còmica i grotesca. Des d'una tensió enfrontada entre els pronoms personals forts: yo/ella (elles) es demostra l'antítesi de comportaments i d'actituds que són l'origen de les dolències i turments del protagonista («yo fuy persona», v. 1945 > «yo may dormia», v. 2416 > «yo la'n creguí», v. 2035 > «yo paguador», v. 2987 > «yo ya cansat», v. 4420 > «yo restí fart», v. 6358). Aquestes successivitats discursives demostren una gradació ascendent o *clímax d'horrors*, des del desengany fins l'odi, des de la creença resignada al fàstig.

En contraposició a la víctima enganyada, la figura absent del discurs (ella/elles) es caracteritza per accions verbals contínues que connoten maldat, o bé per adverbis deadjectivals que subratllen llur vilesa —notem com al *Prefaci*, el jo líric s'havia marcat el propòsit de «tenir en vil» les dones, v. 19—: «elles mataven» (v. 1700) > «ella spiava» (v. 2521) > «ella neguava» (v. 3340) > «ella vilment» se troba prenys (v. 4128) > «ella renyava» (v. 4514) > «ella-l matà» (v. 5279). La *derivació morfològica* o creació lèxica de les diverses formes d'insults o exposició dels defectes femenins és resultat de l'adjunció de morfemes trabats derivatius, sobretot els sufixos —osa, -aces, -esses, -ades.²⁶ Des de la *semàntica textual*, les iterativitats abusives

26. Tindriem els següents exemples d'insults formats a partir de l'habilitació dels sufixos amb matís pejoratiu: -osa: plorosa/sospirosa (v. 6307-6308); maliciosa (v. 4449); rabiosa (v. 3503); envejosa (v.1024); superbirosa (v. 2257); merdosa (v. 5509); -aces: fembraces (v. 4857); dormidoraces (v. 4858); pastoraces (v. 3489); madrinaces (v. 3490); -esses: diableses/dimoniesses (v. 367-368); -era: metzinera (v. 1628/1760); -ades: dampnades (v. 5318); malvades (v. 1715); envirinaes (v. 351).

d'ítems que presenten la cadena «-mal-», com a qualificatiu del nucli «dona» testimonien llur esperit malèfic: «dona malvada» (v. 4377/15795); «vella mala» (v. 5505); «males fembres» (v. 4776); «males mares» (v. 4823); «maleyta» (v. 3216); «dones malignes» (v. 1750), inclús de forma substantivada: «dich a les males» (v. 15901). Les dones són falses (v. 1706, 1860, 4802), porta de l'infern (v. 350), però els seus trets majoritàriament es resumeixen des de dos punts de focalització:

— *Relació directa amb els diables*, que regeixen tots llurs comportaments; no sols són diablesses (v. 367) o endiablades (v. 2365, 3580, 5773) sinó que també són descrites amb tots els atributs propis del diable, des d'un to sarcàstic i visionari, per degradació del cos humà, que engendra terror: «cap de diable» (v. 1780), amb cinc forats i una boca d'on surt foc.²⁷

Hipertròfia del cos humà

La natura terrible i abominable de les dones, sinònim d'engany i traïció es materialitza a l'*Spill* des del recurs a les imatges animalístiques. En primer lloc, la seua bravesa és comparable a la del toro (v. 4382), al lleó (v. 1946), mentre que l'ànima sexual és equivalent a la de la lloba (v. 1195) —terme que està en l'origen etimològic del mot *lupanar*—. És semblant al pagó (v. 2325), animal d'una llarga tradició als *Bestiaris*, el qual mostra sa vanaglòria i més tard en veure's els peus, que són molt lletjos, abaixa la cara (Panunzio, 1964: XXIII, 95) tema que es recull en tota la viva tradició del folklore: «el pagó, perquè és hermós/fa una volta i s'estufa,/se mira es peus i s'arrufa:/així von ne prendrà a vós» (Ginard, 1979: III, 377).

A la primera part de la *Lliçó de Salamó*, els trets animalístics estaran al servei del retoricisme verbal: les dones són raboses²⁸ (v. 7694), aranya amb tela (v. 7699), basilisc que mata amb la mirada²⁹ (v. 7708)...

27. Aquesta descripció grotesca del cos humà sembla ajustar-se al canon de l'esperit rabelaisià, en un món de figures deformes i carnavalesques (Bahjtin, 1970:326). Hem d'afegir, a més a més, que els goliards en la taverna representaven la riallada burlesca i grollera d'imitació paròdica de tot el que fóra sagrat, com la Bíblia, l'Ofici diví, les parts de la missa... (Hauf, 2000: 13), mentre que els escultors en la catedral produïen representacions satíriques i carnavalesques del vici i de la follia humana, com és el cas d'una iconografia dels prelats olorosos de la catedral de Bourdeaux, respresentats de forma satírica (Gilbert, 1972: 229). Un dels llibres escrits a Alemanya durant la desastrosa centúria del XVII, *Der Abenteüerliche Simplicissimus Teütsch*, de Hans Jakob von Grimmelshauen presenta un heroi innocent que va evolucionant des de la sàtira a la picaresca i aviat es transforma tot el seu univers en un caos de ridiculitzacions. Com a exemple de tot el que tractarà l'obra, en el frontispici d'aquesta edició del 1669 apareix la imatge il·lustrativa de la sàtira, amb la figura del pagó amb cua de peix, que trepitja dues màscares de carnaval.

28. Tot un seguit d'imatges animals pretenen mostrar la naturalesa terrible de les dones. *Vid.* Boccaccio, *Il Corbaccio*: «le tigre, i leoni, i serpenti hanno più d'humanità, adirati, che non hanno le femmine» (Natali, 1992: 61). *Sin.* d'engany i traïció la rabosa es pot comparar al diable «lo qual és molt maliciós e enginyós, e no pensa en àls, mas que puscha enganar les gents» (Panunzio, 1964: I, 129). Pel que fa a l'aranya, existeix un reconegut rebuig envers aquesta espècie («aquesta aranya nos dóna a conèixer les obres del diable, car lo diable és d'aquesta mateixa condició» (*op. cit.*, I: 50). En la *Disputa de l'ase* de Turmeda, s'expressa la capacitat de l'aranya per atreure la seua presa: «quan veu que alguna mosca és sorpresa en sa tela, ella corre tot seguit. I la primera cosa que fa, és lligar-li els peus i les mans amb fil molt prim que ella treu de son ventre. I un cop l'ha ben lligat, aleshores la menja» (1928: 166).

29. El basilisc és un animal fabulós que mata amb un sol tret de mirada (motiu B 12.2 en l'índex de Stith Thompson, «basilisk's fatal glance», i 493 en Tubach: «basilisk, deadly venom of»). *Vid.* aquesta visió tòpica del basilisc als *Bestiaris*: «Lo besalís és pocha bèstia, e tant de verí que solament ab la vista aucien les hòmens. E per tot là hon passen, per lo gran verí que han, sequen los arbres e erbas» (Panunzio, 1964: II, 118); en Gilabert de Próxima: «mas quan la vei, fai sí co'l *basalís*: / ab son esguard m'alcui e em fai rependre» (1982: XIII, v. 43-44). Al *papias vocabulista*: «*basiliscus*, interpretatur regulus quod rex sit serpentum. Animalia enim caetera flatu necat et incendit a mustella» (1966: 39).

Els defectes de les dones són revisats un per un, com a recurs típic de la misogínia de Roig, però també com a vestigi del to satíric-còmic-popular. Les dones són mudables,³⁰ (v. 620-625), parleres, i per exemplificar aquest defecte és ben gràfica la imatge del rellotge que mai no cessa de sonar (v. 7016-7021) que apareix també al *Matheolus*: «Cest orologe trop m'opresse, / nulle heure de noisier ne cesse./La langue de femme noiseuse n'est oncques de sonner oiseuse» (*Lam.* I, 733-6); orgulloses (v. 7651), avaricioses; el seu plaer és hufanejar (v. 479) i exigir del marit el rang de noblesa (v. 482-5); pereoses per al bé, puntuals per al mal (v. 4397-8)... i tot un llarg etcètera que arriba al clímax d'horror en la descripció prosopogràfica com a «munts de fem»³¹ (v. 7760) per tal com porten la màscara de les pintures, per les quals l'home pot caure en la temptació d'adoració o sacralització; però l'efecte catàrtic de l'engany de l'ornamentació supèrflua s'aconsegueix mitjançant el consell de l'expert Salamó —recordar que només els consells donats per savis tenen valor, segons els moralistes—: no cal adorar les pintures, ni fer de les dones falsos déus, perquè si els llava la cara amb aigua clara la sorpresa-decepció³² aparella el fet de trobar un «monet», «tot cap e cames» (v. 10029-31), animalització grotesca totalitzadora.

30. Aquesta crítica de la volubilitat de les dones és un *topos* medieval, que trobem per tot arreu, des del *De amore* d'Andreu el Capellà: «*inconstans etiam mulier regulariter invenitur, quia nulla mulier tanta super aliquo negotio soliditate firmatur, cuius fides modica suasionem cuiusque non efficiatur in brevi spatio alterata. Est etenim mulier tanquam cera liquescens, quae semper est formam novam parata suscipere et ad sigilli cuiuslibet impositionem mutari*» (Creixell, 1984: III, 398); al *Facet*: «E ayntantes veus elle-s gira/ com pot fer lo panell al dia» (v. 1655-6); *Lo Somni*, Bernat Metge (1980: 119): «*de fermetat no n'han gens. Een un moment ploren e rien, desigen e avorreixen, volen e no volen una mateixa cosa cent vegades*», en *Lo procés de les Olives*: «Mas la com penell, — li plau ser mudada/ seguint cascun vent, — ni may te repos, / delit bestial — la fa variada» (*Can.Sat.Val.*, v. 925-927); *Disputa de viudes i donzelles*: «de seny més mudable — que-l vari penell» (*Can.Sat.Val.*, v. 89); Arcipreste de Talavera, *Corbacho*: «su entendimiento anda como señal que muestra los vientos: a las vezes es levante, otras vezes a poniente, otra vez a mediodía, quando quiere a tramontana» (*op. cit.*: 168). És tòpic freqüent en Boccaccio l'al·lusió a la inestabilitat femenina: «la loro natura è mobile» (*Filoc III*: 36, 11); «muliebre genus effrene infidum mobile mendax, et insatiabili libidine semper urens» (*De cas.* I, 11, 7); *Il Corbaccio*: «*mobili tutte e senza alcuna stabilità sono: in una ora vogliono e disvogliono una medesima cosa ben mille volte, salvo se di quelle che a lussuria appartegono*» (Natali, 1992: 64).

31. Aquesta afirmació presenta el to dinàmic boccaccià: «Niuno altro animalo è meno netto di lei; non il porco, qualora è piú nel loto coinvolto, aggiunge a la virtutezza di loro» (Natali, 1992:51) i al *Matheolus*: «Femme de vestement parée/a un fumier est comparée/ qui de noif fait sa couverture/ au découvrir appert l'ordure» (*Lam.* II, 3095-98).

32. D'acord amb el principi moral de defugir el contacte de les dones per assegurar-se'n la salvació eterna, Roig presenta al protagonista ardent, i no escarmentat encara, tot un programa per apagar l'ardor sexual, a l'estil dels manuals de medicina medievals i dels discursos dels moralistes, com és el bany (v. 10099) (Cull/Dutton, 1991, II, c. 19: 104); deixar de beure el vi refinat (v.10106) per combatre les ventositats que d'acord amb el *Lilium medicinae* (Cull/Dutton, 1991: VII, 309) procedeixen del cor: la virtut imaginativa quan imagina el coit, en tractar-se d'una de les virtuts superiors, mana a la virtut cobdiable, que roman al cor; aquesta envia el calor als membres de la generació per les artèries; aquest calor fort dissol els vapors i les ventositats que troba en les venes i artèries, i aquella ventositat és la causa de l'erecció del membre. Si amb totes les recetes naturals, la passió de la part cobdiable no es pot refrenar, el consell del savi serà aconsellar, com a últim remei, el matrimoni, no com el mul o el cavall (v.10183) («Nolite fieri sicut bos et equus quibus non est intellectus», Ps 32, 9) sempre, però, d'acord amb els principis teològics: *fides, prolem, sacramentum*, anunciats des de les glosses com una regla del matrimoni: «Bonum enim nuptiarum non potest esse peccatum, hoc est *fides, proles, sacramentum*. Fides non propter vinculum coniugale cum altero vel altera coeatur. Proles ut amanter suscipiatur nutriatur religiose educetur. Sacramentum ut coniugium non sepetur et dimissus vel dimissa nec causa prolis alteri coniungatur. Hec est *regula nuptiarum*, qua nature fecunditas decoratur incontinentie pravitas regitur» (*Glos.ord.*, 1992: 23); «Post haec de bonis coniugii, quae sint et qualiter usitum excusent, dicendum est. Tria sunt principaliter bona coniugii; unde Augustinus: Nuptiale bonum tripartitum est, scilicet *fides, proles, sacramentum*» (S.Bonaventura, d. xxxi, c.I, 713).

A banda del to sarcàstic emprat pel subjecte líric en el tractament de la dona, quant a degradació i caricaturització, cal destacar el virtuosisme del llenguatge, començant per la *ironia verbal per antifrasi* de l'adverbi: una dona condemnada *sols* per tercera (alcavota) (v. 1867), per creuament de mots: *cateminant* per *catecumentant* (v. 3849), o per creació de neologismes: *malqueria* (v. 2104) a partir del mot clau de l'obra «mal» que actua com a correlat subjectiu de les experiències viscudes.

Hem d'afegir el *to paròdic*, especialment el tòpic del cor robat (v. 3136 «com carceller/pres me tenia») que apareix en la tradició occitana: «e las charcers en que m'a mes, / no pot claus obrir mas merces, / e de merce no-i trop nien» (B. Ventadorn, *Non es meravella s'eu chant*, Riquer, 1975: 410). Paral·lelament, el *to paremiològic*: «barbuda/lluny la saluda» (v. 4405) palesa el caire humorístic de les màximes del *Llibre de tres*: «tres maneres hi à de fembres: fembra barbuda, memeluda e colonuda» (1997:117).

2.5. Erotisme i escatologia

Motiu directament relacionat amb l'anterior, ja que els atacs virulents de la dona insatisfeta sexualment al marit víctima tenen a l'*Spill* un pes específic i són el resultat d'una força unificadora: l'originalitat, en una mena de trencaclosques que no esgota la imaginació pel que fa al tractament dels defectes de les dones. L'amor consumat en sexe és tractat a l'*Spill* des d'un elevat to de naturalitat que conforma una deu inesgotable de comicitat, ja que la dona, que és desobedient i compendi d'ardor conjugal és semblantment als animals, dedicada a la *libido* del plaer sexual i a la reproducció assegurada, que l'assembla a la conilla (v. 9042).

L'impuls sexual no deixa lliure cap estament de la societat, començant pels representants del clergat i arriba al punt climàtic en el cas de la dona d'Olit, qui veu morir el seu vint-i-cinqué marit (v. 3375), exageració morbosa que s'aplica també a les *Sàtires* de Juvenal, on la dona es casa tantes vegades que té fet un drap el seu vel nupcial: «sed mox haec regna relinquit/permutatque domos et flammae conterit; inde/avolat et spreti vestigia lecti» (VI, 225).

L'humor, directament relacionat amb el sexe (motiu X700 en Neugaard i Stith Thompson «Humor concerning sex») es concentra a l'*Spill* en dues macroseqüències:

1. L'home enganyat
2. L'home impotent

1. *L'home enganyat*

En aquell jorn,
de cert, entorn
trecentes liures
despés en viures.
Tots y menjaren
he bé-n ballaren
a llur plaer.
Lo desplaer
ffon meu a soles:
trobí violes
en lo meu ort
he morritort,
donzell ab malva.

Entrí y ab salva;
 mon primer past
 mengí ab tast,
 he fort mostalla.
 Al cap, sens falla,
 bé la'm sentí,
 he no u mostrí,
 dissimulant
 he no mostrant
 en res conéxer
 com m'an fet péxer (v. 2379-2402).

Les despeses de les noces són exorbitants: tres-centes lliures, ja que amb dues-centes lliures a l'any podien viure tres persones. L'abundància de la celebració contrasta, per antítesi amb el desplaer (v. 2286) del protagonista, qui troba l'hort de la seua dona ja treballat, és a dir, ja ha estat usada, tema que apareix també al v. 4244: «d'altre marit/és ja usada». La dona havia passat com a verge però ha estat demostrat tot el contrari: l'hort estava sembrat de violes i de morritort, planta que denotativament es fa servir per enciam, a l'amanida; amb sentit dialògic indica el preludi de l'acte sexual, per *comicitat situacional*, que apareix també en *lo Somni de Joan Joan*: «tinch ja mig sech lo morritort/hi-l jolivert» (*Can.Sat.Val.*, v. 280-281). La metàfora sexual de l'hort treballat s'uneix a la *comicitat metafòrica* de l'acció del tast que en feien de la beguda dels sobirans, per saber si estava enverinada. En aquest cas, algú ha efectuat ja el primer tast de la dona. La metàfora de l'horta (v. 1897-1901) simbolitza també la força sexual del marit, mentre que la rella, peça de ferro tallant, pel qual se subjecta el dental de l'arada per penetrar dins la terra i obrir els solcs, és un símbol de càstig dolorós i penetra en el camp-hort de la dona, dins la fenella o escltxa, amb matís connotatiu sexual,³³ on fa el gran solc.

2. *Home impotent*

Del temps de chapes
 sou e d'entany:
 no sou d'enguany.
 Ja no us husau.
 Vós ja us pixau
 en la çabata.
 La nostra guata
 vós ne portau.
 Molt cavalcau
 tort en la sella:
 ffa-u la scarsella
 o curt cambal ?
 Sonau tabal
 o cornamusa? (v. 2733-46).

33. El simbolisme còmic dels membres sexuals suscita la lectura de textos com el *fabliaux* francès de la senyoreta que no volia sentir parlar de l'acte sexual, *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, on el membre viril és el *vit* (1988: 70) alhora que al·ludeix a a la metàfora de l'horta sense florir, per referir-se a la conservació de la virginitat. Als *Canterbury Tales* la lascivitat de la comare de Bath és la causa que anomene el seu membre genital amb sinònims com «myn instrument», «privee place» (zona íntima), «queynte» (aparat genital). Al *Llibre de fra Bernat*, el frare mostra son «rave» o son «matràs ben drets» (Pacheco ed., 1983: 289). I a les *Mil*

Els insults que pronuncia la dona subratllen la impotència sexual, així com la incontinença urinària del marit.

Els tres primers versos són reiteratius i sinònims, ja que l'expressió «ser del temps de chapes» és equivalent a «ser del temps passat», de l'antigor, locució que és emprada amb to rialler a *La brama dels llauradors*: «creueres y poms-del temps de chapes» (*Can.Sat.Val.*: v. 132). La vivacitat de l'estil directe provoca l'elevació del to còmic, al qual s'adjunta la cul·lerada de les metàfores sexuals. En primer lloc, l'escarsella és la peça de l'armadura que va des de la cuixa fins el final de la cama —pensem que l'arnés és un eufemisme sexual que trobem ja al trobador Guilhem de Peitieu en el seu inigualable *gap* del gat—. Es tracta d'una protecció de les extremitats inferiors del cavaller, peça que protegia les cuixes per davant, dites en castellà també «escarcelas» i en fr. «tassetes», i són descrites pels autors d'inventaris de béns de forma bastant còmica (Riquer, 1968: 112) com «arnés de cames e de cuxes», «arnés de cames».

De l'expressió «sonar cornamusa» se'n deriva un sentit dialògic: d'una banda al·ludeix a les banyes i la cornamenta del marit i de l'altra fa referència a la seua homosexualitat, i apareix també al *Corbacho* castellà: «digna por sus fechos de tañer la cornamusa» (1992: 124, ed. Gerli). La indumentària, és a dir, l'aspecte extern del marit, amb el seu vellut de color groc, color associat al dolor, és indicatiu de cosa antiquada i el signe de dolor s'explicita amb el virtuosisme expressiu de la *comicitat verbal*, amb l'al·lusió en estil directe: «ffa-u la mostalla?» és a dir, plora el marit a causa dels efectes de la mostassa? L'home, a més a més, està ranc i ha perdut força sexual («desembancau», v. 2757); el seu membre viril està debilitat, com es desprén de la lectura de Juvenal: «Anne aliquid sperare potest haec inguinis aegri/canities...» (x, 207) i del Conte 17 del *Sendebär* i del *fabliaux* de *les IIII Souhais Saint Martin*, on la dona demana al sant que l'home quede carregat de membres virils, per tal com un sol penis, sempre bla com la llana «sempres ert mol comme pelice» (Noomen, W./ Den Boogaard, Nico van/ Geschiere, L., 1988: 208) no li serveix de res.

La reiteració del motiu metafòric de l'horta (v. 2761) que es refereix en aquest cas als pèls del sexe i a la impotència sexual, ensems l'expressió «cenyiu fulla», per tal com la fulla és plana —no recta— arriben al punt climàtic mitjançant l'eufemisme sexual «l'agulla roma»,³⁴ atribuït que rima amb l'homònim homòfon del topònim Roma: el dret canònic l'acusarà d'impotència sexual per no consumir el matrimoni.

Aquest recurs tan usual en Roig de trencar la sintaxi dels períodes oracionals amb parelles de termes homònims homòfons està associat a la creació d'un efecte còmic sarcàstic de ridiculització, en aquest cas de l'home, però reflexivament i de retruc de l'ansia sexual de la dona.

La dona es burla del marit (motiu J1545 en Neugaard «wife outwits her husband») amb insults referits a la seua estatura: «renadiu» o raquític, «mirmidó», individus de Grècia extremadament petits (Cant xvi de la *Ilíada* d'Homer) i a la seua feblesa, amb aforismes que barregen català i terminació -ico de l'aragonés: «menja-bonico», «caga-poquico».

i una nits, concretament a les Nits 31 i 32 es designa el membre femení com «hostatge d'en Baldomer», «alfà-bega del camí» i el membre viril com «ase revoltós».

34. En aquest sentit, l'eufemisme sexual per designar el membre masculí —ací debilitat— ens fa pensar en el *TB*, en què es fan servir termes de la batalla amorosa per designar l'acte sexual i armes com la ballesta o la llança per referir al membre atacant, que suposa un joc eròtic: «guardau, mesquina, que no deuen tallar les armes de amor, no han de rompre, no deu nafrar la *enamorada lança*» (II, 844, ed. Hauf). Aquest registre del combat amorós designa en la literatura tot un món de dobles sentits per referir-se al coit, un dels quals és el de «rompre» o «tirar la llança» (Guiraud, 1993: 25). Per a aprofundir en l'estudi de termes eufemístics en un ampli context lèxic, on apareixen termes que connoten erotisme en un o en diversos aspectes, *vid.* l'article de Hauf (1997: 145-185).

El tema escatològic, des del to sarcàstic degradador, es concentra sobretot al *II Llibre* (v. 2370-2407), on la dona és un agent que ronca i s'orina al llit de forma reiterada, com indica la *ironia verbal per antífrasi* de l'adverbi «sovint», motiu que apareix a les *Sàtires* de Juvenal: «tu calcas luce reversa coniugis urinam magnos visurus amicos» (vi, 313), i en textos humorístics com el *Llibre de tres* (1997:82): «tres coses fa dona sutze: camisa trapada, de tras cuncagada e pixar al lit banyada».

D'altra banda, el tema de la menstruació designada com «son ordinari» per eufemisme, és tractat des del filtre subjectiu com un principi associat a la ferum i pestilència superlativa, concepció que entronca en la Bíblia (Lv 15, 19-20), pel fet de la impuresa de la dona menstruada. La menstruació de la dona és una font de malalties i d'impureses que cal restablir fent un ritus d'expiació davant Déu, per poder entrar al temple. El trobador Arnaut Daniel es refereix a la sang menstrual amb un to burlesc generalitzat: «lai on se sagna de rovilh...» (Bec, 1984:148). Al *De Contemptu mundi* d'Innocenci III es reafirma aquesta opinió «mulier que menstrua patitur reputatur inmunda» (Lewis, 1978: IV, 101), i Eiximenis emprà sovint la frase «com drap de fembra menstruada». Aquest rerefons més aviat «moral» és aprofitat en Roig des del vessant «sarcàstic» que provoca la rialla desmesurada en les accions verbals que denoten hiperbòlicament una actitud sùtzea, quant a comportament humà: la dona llançava el drap pels caixons o entre la palla, allò on queia. La seua divisa eren les restes de sang, que lluià mig any. Cal destacar el realisme grotesc i la repugnància, com a resultats d'una exageració desmesurada, per tal com la dona és tractada com un monstre, dolenta i impura, resultat del pecat d'Eva, com es demostra a *lo Somni* de Bernat Metge. «no és animal en lo món menys net que fembres» (1980: 95). En canvi, la comicitat s'aguditzava mitjançant l'ús de l'antítesi provocada de les preferències d'aquella dona-immunda i misteriosa que d'una banda feia un pudor «com Déu se sap», però que paradoxalment tenia taça apartada (v. 2477), senyalat plat (v. 2474) i es perfumava abans del toc de matines (v. 2542). A la *lliçó de Salamó* la menstruació és, a més, l'origen de tot un seguit de malalties (motiu A1337.0.4 en Stith Thompson, «disease caused by menstrual blood») i principi de destrucció de les collites (motiu C141.1 en Thompson: «menstruous woman will ruin crops»).

De tots aquests tabús i màscares humanes que trobem en l'obra de Roig, en conclusió podem afirmar que tot un entramat de dissimulació ficcional i joc d'ambigüitats conforma la consciència lectora: externament, l'*Spill* presenta l'estructura d'un Sermó i d'una «llahor» a la Verge, des de l'experiència de l'home vell dedicat a la vida contemplativa, expectativa que prefigura la lectura d'uns versos apariats *aforismals*.

Internament, hem estudiat les diverses formes de *comicitat*, tant l'*humor negre*, la *sàtira* i la *ironia*, com de l'humor tan característic d'obres que tenen en comú un únic *leit-motiv*: la funció lúdica-estètica, en unes noves rimades *facecials*. D'altra banda, l'originalitat de Roig es fonamenta no sols en la seua capacitat imaginativa pel que fa al tractament de temes i tòpics que, com hem vist, es repeteixen en el folklore universal i en les arrels còmico-populars, sinó també en el propòsit d'adoctrinar rient i fent burla de tot allò més transcendent per a l'home medieval, com a mitjà circumlòquic i anticlimàtic d'una *moral de la ironia*, que es complau, a cada pas, de presentar l'ambigua dualitat d'una doctrina profitosa des de la *sàtira*, o de satiritzar des del to doctrinal.

I és que potser hom no haja de qüestionar-se per un sentit únic en l'obra, o una comprensió unitària del missatge, ja que d'aquesta manera estaríem reduint l'obra a una sola lectura i barrant el desenvolupament crític de l'àmplia diversitat de potencialitats que s'hi assumeixen. El mateix concepte de *spill*, que es troba al *Prefaci*, com a símbol de norma i regla de doctrina (v. 795) aviat es tiny de perplexitat en intentar conciliar la unió d'una obra escrita com a reflex de la divinitat, i escrita amb l'ajut de Déu (v. 793) on s'uneix la presència de beguines fal-

ses que anteposen el benefici personal (v. 5410-5420), la religiositat de les quals es basa en l'aparell extern: patenostres, llibre d'Hores...; o d'alcavotes que arriben fins al punt de lliurar els propis fills al vici de les parroquianes d'un bordell (v. 1873-1877). De més a més, el consell exemplar de partida es presenta amb el necessari i assumit precepte de tot cristià: estimar Déu i el proïsme (v. 67-73), síntesi dels manaments o Decàleg; tanmateix, l'estima al proïsme es capgira aviat en odi envers les dones, que són destituïdes del seu tarannà de persones i devaluades com a víctimes ridícules o caricatures.

D'aquesta manera, l'autor capgira el *topos* de bones intencions, tècnica freqüent en la literatura didàctica. El llibre no serà un *vademecum* eficaç, com tampoc no existeix un únic camí de conversió religiosa. L'autor, prestidigitador de la paraula, no ha presentat una obra breu, sinó diversa i complexa, a manera de litúrgia de l'amor humà, mitjançant una actitud didàctica general que suposa la constant referència a les Sagrades Escriptures, al to proverbial i exemplar, per intentar mostrar, amb els seus versos, la relativitat i complexitat de tota acció moral. Des d'aquest sentit, i a tall d'exemple, en el relat del Crucifix que s'inclina (v. 5692-5707) el blanc de crítica moral es concentra en la monja, qui pretén burlar el vel negre d'esposa de Déu, al servei d'una ànsia desmesurada. En termes absoluts, el relat serveix per il·lustrar l'amor mundà, com a perill al·legòric de la caiguda de l'home en la perdició del vici de la luxúria.

Des d'aquest estat de coses, més enllà de l'aforisme i de la facècia, del plor o de la rialla sarcàstica; de les pugnes entre el conreu de l'amor carnal i les disciplines per viure castament, l'autor deixa el treball d'interpretació dels versos al lector, des d'una voluntat compendiadora i enciclopèdica, que aprofita les fórmules de la literatura didàctica, i en força avinenteses els confereix un sentit humorístic-sarcàstic, com a mitjà indispensable per demostrar, mitjançant el joc d'intencions aparentment paradoxals, el multiforme sentit de l'existència.

I, planant per tot, l'*Spill* ofereix al lector tot un programa de retoricisme verbal, on la paraula conforma un tresor lexical i supralingual que, des de «l'observació realista», pren el poder de comunicar, suggerir i con moure, al servei de l'eternització de la rialla i del *wit* humà a través dels temps, amb actituds tan valencianes que des d'un humor neutre asseguruen que el Paradís es va perdre per «la figa». I que cadascú ho interprete des del seu humor propi: *comicitat de la moral o moral de la comicitat?*³⁵

BIBLIOGRAFIA

- Ainaud 1997 AINAUD Escudero, J. (1997): «De Jaume Roig a Stephen Sondheim: canibalisme i misogínia». *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana, p. 243-253.
- DCVB ALCOVER, A.M./MOLL, F.de B. (1930-1962): *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca: Moll, 10 vol.
- Sum. Teol. AQUINO, Santo Tomás (1998): *Suma de Teología*. Madrid: BAC. 5 vol.
- Barbe 1995 BARBE, K. (1995): *Irony in context*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

35. L'article compta amb el suport del projecte d'investigació BFF2002-04197-C03-01 del MEC que es duu a terme al Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València. Haig d'agrair, ben sincerament, a l'Albert Hauf, els seus consells i orientacions en la preparació d'aquest estudi.

- Beardsley 1958 BEARDSLEY, Monroe (1958): *Aesthetics: problems in the philosophy and criticism*. USA: Princeton University Press.
- Bec 1984 BEC, P. (1984): *Burlesque et obscenité chez les troubadours*. Paris: Stock/Moyen Age.
- Beda Allemann 1970 BEDA, Allemann (1970): *Ironie und dichtung*. München: Verlag C.H.Beck, p. 11-37.
- Bahjtin 1970 BAHJTIN, M. (1970): *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Tristan et Iseut BIANCIOTTO, G. (1972): *Les poèmes de Tristan et Iseut*. Paris: Librairie Larousse.
- Glos.ord. (1992): *Biblia latina cum glossa ordinaria*. Brepols: Turnhout. [facs. reprint ed. princeps, Adolph Rusch of Strassburg, 1480/1481].
- BP (1987): *Biblia pauperum* (= BP). Aldeshot: Scholar Press.
- Boccaccio BOCCACCIO, G. (1969): *Tutte le opere* (V. Branca ed.). Brescia: La Scuola.
- Natali 1992 BOCCACCIO, G. (1992): *Il Corbaccio* (Giulia Natali ed.). Itàlia: Mursia.
- Dec. BOCCACCIO, G. (1992): *Decameron* (Vittore Branca ed.). Torino: Einaudi.
- S.Bonaventura BONAVENTURAE, S. (1885): *Opera omnia*. Quaracchi: Ad Claras Aquas.
- Booth 1974 BOOTH, W.C. (1974): *A rethoric of irony*. London: The University of Chicago Press.
- Poggio BRACCIOLINI, P. (1995): *Facezie* (Stefano Pittalunga ed.). Roma: Garzanti.
- Can. cat.med. *Cançoner català medieval. Ms. 9. BC*.
- Can.Sat.Val. (1911) *Cançoner satíric valencià dels segles XV i XVI* (Miquel i Planas ed.). Barcelona: Biblioteca Catalana.
- Creixell 1984 CAPELLANUS, A. (1984): *De amore* (Creixell Vidal-Quadras ed.). Barcelona: El Festín de Esopo; Quaderns Crema.
- Chapman 1970 CHAPMAN, Janet A. (1970): «Juan Ruiz learned sermon». MONNYPENY, G. (1970): *Libro de buen Amor'studies*. London: Tamesis Book.
- Clark 1991 CLARK, J.R. (1991): *The modern satiric grotesque and its traditions*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Domínguez DOMÍNGUEZ, M. (1999): «La merlina de Jaume Roig» [«El temps», 1-7 juny].
- Dugas 1903 DUGAS, L. (1903): «La pudeur». *Revue Philosophique* II, p.468-487.
- Dutton 1970 DUTTON, B. (1970): «Buen Amor: its meaning and uses in some medieval texts». MONNYPENY, G. (1970): *Libro de buen Amor'studies*: London: Tamesis Book.
- Eiximenis 1981 EIXIMENIS, F (OFM) (1981): *Lo llibre de les dones*. Barcelona: Curial; Biblioteca Torres Amat, 2 vol.
- Eiximenis 1983 EIXIMENIS, F. (1983) : *Lo Crestià* (A. Hauf ed.). Barcelona: MOLC 98.
- Eiximenis 1985 EIXIMENIS, F. (1985): *Scala Dei*. Barcelona: PAM.
- Eiximenis 1986-1987 EIXIMENIS, F (OFM) (1986-1987): *Dotzé llibre del Crestià*. Col·legi Universitari de Girona; Diputació de Girona, 2 vol.
- Faraudo 1912 FARAUDO de Saint-Germain, L. (1912): *Facet, ço és Libre de Corteria*. Barcelona: *L'Avenç*.
- Farnés 1993 FARNÉS, S. (1993): *Paremiologia catalana comparada*. Barcelona: Columna. 8 vol.
- Ferrando 1983 FERRANDO, A. (1983): *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Ferraresi 1976 FERRARESI, A. (1976): «La ambigüedad en el *Libro de Buen Amor*». RICO, F. (1976): *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Ariel, vol. I.
- Hauf 1995 FUSTER, J. (1995): *Misògins i enamorats* (A. Hauf ed.). Alzira: Bromera.
- Gilbert 1972 GILBERT, H.(1972): *The anatomy of satire*. USA: Princeton University Press.

- Ginard 1979 GINARD, R. (1979): *Cançoners populars de Mallorca*. Mallorca: Moll. 4 vol.
- Goldberg 1997 GOLDBERG, H. (1997): «Canibalism in Iberian narrative: the dark side of gastronomy». *BHS LXXIV*, p.107-122.
- Cull/Dutton 1991 GORDONIO B. (1991): *Lilio de medicina* (John Cull/ Brian Dutton eds.). Madison.
- Chaucer 1977 CHAUCER, G. (1977): *The Canterbury Tales*. London: Penguin Books.
- Grewe 1979 GREWE, R. (1979): *Llibre de Sant Soví* (receptari de cuina). Barcelona: Barcino.
- Guiraud 1993 GUIRAUD, P. (1993): *Dictionnaire érotique*. París: Grande Bibliothèque Payot.
- Haensch 2000 HAENSCH, Günter / Werner, Reinhold (2000): *Diccionario del español de Cuba*. Madrid: Gredos.
- Hauf 1993 HAUF Valls, A. (1993): «La dama de Rodes: tècnica i energia boccacciana en un novellino del *Tirant lo Blanc*». València: Miscel·lània Joan Fuster; Estudis de llengua i literatura; PAM VIII.
- Hauf 1997 HAUF Valls, A. (1997): «*Manus habent*: entorn dels eufemismes amorosos de tipus militar en el *Tirant lo Blanc*». Barcelona: PAM.
- Hauf 2000 HAUF Valls, A. (2000): «L'home que riu: entorn a la paròdia medieval». Mallorca: Patronat de l'escola municipal de Mallorca.
- Alois Meister 1901 HEISTERBACENSIS, C. (1901): *Die Fragmente der Libri VIII miraculorum* (Alois Meister ed.). *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, 13.
- Martí 1988 INNOCENCI III (1988): *La traducció catalana medieval del Commentarium in septem psalmos poenitentiales* (S.Martí Castellà ed.). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Janer 1980 JANER, G. (1980²): *Sexe i cultura a Mallorca: el cançoner*. Mallorca: Moll.
- Juvenal JUVENAL (1996): *Sátiras* (Bartolomé Segura Ramos, ed.). Madrid: Alma Mater/ CSIC.
- Kany 1963 KANY, Ch. E. (1963): *Semántica hispanoamericana*. Madrid: Aguilar.
- Knox 1989 KNOX, D. (1989): *Ironia. Medieval and Renaissance ideas on irony*. London: Columbia Studies in the Classical Tradition.
- Janet 1857 LASALLE, A.(1857) : *Les quinze joyes de mariage*. París: P. Jannet.
- (1998) *Las mil y una noches*. Barcelona: Destino [trad. de Dolores Cina Pinós/ Margarita Castells Criballés].
- Lam. LEFÈVRE, Jean (1892): *Les lamentations de Matheolus et le livre de Leesce* (A. G. Van Hamel ed.). París: Bouillon.
- Lewis 1978 LEWIS, R. (1978) : *De miseria condicionis humane*. Athens: The Chaucer library, the University of Georgia Press.
- Albert Magne 1898 MAGNI, Alberti (1898): *Opera omnia*. Parisiis: Bibliopolam editorem. 38 vol.
- Gerli 1992 MARTÍNEZ de Toledo, A. (1992): *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (Michael Gerli ed.). Madrid: Cátedra.
- TB MARTORELL, Joanot (1992): *Tirant lo Blanch* (A. Hauf ed.). València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Metge 1980 METGE, Bernat (1980): *Lo somni*. Barcelona: ENC I.
- Neugaard 1993 NEUGAARD Edward (1993) : *Motif-index of medieval catalan folktales*. Binghamton; New York: Medieval and renaissance texts and studies.
- Noomen, W./ Den Boogaard, Nico van/ Geschiere, L. NOOMEN, W./ DEN BOOGAARD, NICO VAN/ GESCHIERE, L. (1983-1990): *Nouveau recueil complet des fabliaux* (NRCF). Assen: Van Gorcum. 6 vol.
- Orellana 1923 ORELLANA, M.A. (1923): *Valencia antigua y moderna*. València: Acción Bibliográfica Valenciana.

- PL Patrologia Llatina database (PL)*. Chadwyck-Healey Inc.
- Paulhan 1914 PAULHAN, Fr. (1914): *La morale de l'ironie*. París: Librairie Félix Alcan.
- Pacheco 1983 PACHECO, A. (1983): *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*. Barcelona: MOLC 96.
- Panunzio 1964 PANUNZIO, S. (1964): *Bestiaris*. Barcelona: Barcino. 2 vol.
- (1966) *Papias vocabulista*. Torino: Bottega d'Erasmus.
- Pérec 1501 PÉREÇ, Miquel (1501): *Vida de sant Vicent Ferrer*. València: Universitat de València. BGH. [Sign. CF4/21].
- Pròxita 1982 PRÒXITA, G., Febrer, A., Gualbes, M., Sant Jordi, J., (1982): *Obra lírica*. Barcelona: MOLC 91.
- Riquer 1968 RIQUER, M. (1968): *L'arnés del cavaller* (armes i armadures catalanes medievals). Barcelona: Ariel.
- Riquer 1975 RIQUER, M. (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel. 3 vol.
- Riquer 1997 RIQUER, M. (ed.) (1997): *Llibre de tres*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Vat.Lat.* ROIG, Jaume (1490): *Spill*. Ms. 4806 *Vat.Lat.*
- Rubio Vela 1983 RUBIO Vela, A. (1983): «Autobiografia i ficció en l'*Espill* de Jaume Roig. A propòsit de l'episodi en l'hospital». *L'Espill* 17-18, p. 127-148.
- Sánchez de Vercial 1961 SÁNCHEZ de Vercial, C. (1961): *Libro de los ejemplos por a.b.c.* (J.Keller ed.). Madrid: CSIC .
- Scholberg 1971 SCHOLBERG (1971): *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos.
- Thompson THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-index of folk- literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 6 vol.
- Tubach TUBACH, F. (1969): *Index exemplorum. A handbook of mediaeval religious tales*. Helsinki.
- Turmeda TURMEDA, Anselm (1928): *Disputa de l'ase* (Marçal Olivar ed.). Barcelona: ENC 18.
- Vita Christi* VILLENA, Isabel de (1995): *Vita Christi* (A.Hauf ed.). Barcelona: MOLC 115.
- Ximeno 1747 XIMENO, V. (1747): *Escritores del Reyno de València*. València: Libr.París-València [ed.facs.].

RESUM

L'*Spill* de Jaume Roig (1460) és una obra que destaca per una ambigüitat que permet la lectura del text des de diferents perspectives. Quant al doblet comicitat/moralitat, encara que la tradició crítica ha volgut explicar l'*Spill* des del vessant satíric i misògin únicament, aquest article parteix d'una voluntat de conciliar ambdues postures: comicitat i moralitat. En el nucli analític es demostren els jocs d'ambigüitat, unit a la recurrència de motius folklòrics i tòpics repetits tant en textos satírics i populars com en obres didàctiques i moralitzants, com és l'*Speculum Humanae Salvationis*, les citacions bíbliques, la tradició patristica i les col·leccions d'*exempla*. La doble lectura que permet l'*Spill* de Jaume Roig estaria en funció d'allunyar la por i d'obsessió per l'engany o la mort de l'home medieval, per tal d'eternitzar el sentit de l'humor.

MOTS CLAU: Roig, *Spill*, comicitat, moralitat, ambigüitat.

ABSTRACT

L'*Spill*, by Jaume Roig (1460) is a distinguished composition characterised by an evident ambiguity, which allows for a reading of the text from a variety of perspectives. Though critics have up to now have sought to explain l'*Spill* solely in terms of its satirical and misogynist aspects, this article attempts to point to the conjunction of the apparently divergent notions involved in the duality comedy/ morality. In the analytical nucleus it cites ambiguous jokes, combined with frequent folklore motifs and repeated themes from satirical and popular works and persuasive, moralistic writings, such as the *Speculum Humanae Salvationis*, biblical quotations, the patristic tradition and collections of *exempla*. This double reading of the *Spill* is based on a departure from the mediaeval man's fears, deceptions, and obsession with death, in order to perpetuate the essence of the humour.

KEY WORDS: Roig, *Spill*, Comedy, Morality, Ambiguity.