

LITERATURA CATALANA: MODALITATS DELS DISCURSOS I GÈNERES LITERARIS

INTRODUCCIÀ

Fins a mitjans del segle XII la cultura es transmet a través de la música, mitjançant els joglars, que canten les cançons de gesta. Als llavors, a mitjans del XII, quan, per primer cop apareix un text pensat per a ser llegit en veu alta. Òbviament, era la lectura en públic, pensada tant per ser llegida com per ser interpretada, de manera que no estava a l'abast de tothom. La lectura es produïa en unes sessions que solien durar unes dues hores, entre 10.000 i 12.000 versos, aproximadament. Segons Paul Zumthor, en tractar-se de literatura oral, i que com a tal, era interpretada, també, això ens impedeix parlar de literatura medieval com a tal.

Com a llei sempre diem que un gènere nou no és nou, sinó que prové dels altres gèneres, d'elements extrets de tots o d'alguns d'ells. Així és igual amb la novel·la. La novel·la no neix, doncs, del no-res, sinó que prové d'una tradició literària més o menys llarga, on poc a poc s'obre pas entre la lírica i el drama, fins que en un moment concret es posen les bases del gènere nou a través d'un escrit que esdevé model per a la resta. Hans Robert Jauss parla de l'horitzó d'expectatives: a partir d'una base que serveix de model, el lector és capaç de judicar sobre les novel·les que segueixen a la base.

El model que segueix és un text de 1160, el Roman de Brut, i en una mena de segona versió, el Roman de Rou, on al principi s'hi diu que a les festes de la noblesa s'hi ha de promoure la lectura. S'hi ha de llegir, i el que s'hi ha de llegir són llibres, gestes i històries, tres espais que en narrativa es classifiquen com a vides de sants, èpica i romanços. Tant les vides de sants com l'èpica es produïen sempre en ambients monàstics, mentre que el romanç no.

I què diferencia la novel·la de l'èpica, que era el seu antecedent més immediat?

- L'èpica narra una història instal·lada en la memòria col·lectiva, i té per objectiu conservar aquesta col·lectivitat.
- L'èpica neix als monestirs i circula per les rutes de peregrinatge medievals, de manera que qui la transmetia no eren sempre joglars específicament educats per això, sinó que més aviat les recitaven per guanyar-se la vida, alhora que el públic que l'escoltava era completament heterogeni i interclassista.
- L'èpica s'organitza en blocs o estrofes força irregulars, anomenades lances, de 14 o 16 síl·labes, monosíl·labes, de manera que proporcionen un ritme molt marcat, alhora que molt feixuc. Té el costum, també, de repetir diverses fórmules.
- L'èpica ignora completament la intriga i l'amor.
- La novel·la neix d'una invenció, és obra d'un artista, encara que contingui certeses. No pretén, doncs, ser un reflex de la realitat.
- La novel·la ofereix al lector un marc temporal i històric, bé sigui real o irreal.
- La novel·la té, normalment, un sol protagonista: un cavaller, i aquest personatge evoluciona al llarg de l'obra.
- La novel·la conté aventures independents de cap fet anterior, a diferència de l'èpica, on tota l'acció venia determinada per un esdeveniment del passat.

- La novel·la, en ser llegida als castells i als monestirs, b   sicament, tenia un p  blic molt menys heterogeni.
- La novel·la estava pensada per a ser llegida a l'aula senyorial, el lloc on els joves aprenien cavalleria. Com es diu al Roman de Th  bes, l'autor només escrivia per a ser llegit per clergues i cavallers.
- La novel·la s'oblida dels fragments. Innova. Crea una linealitat indefinida, sense cap mena de ruptura entre versos, sense repeticions, quan pot, i opta per l'octos  lab apariat, que molt sovint obliga a l'encavallament entre versos, de manera que cada cop s'acosta més a la prosa.
- L'objectiu de la novel·la no és el vers genial, sin  s la història genial.
- La novel·la pot entendre's com una narració de combats, diferents tots ells entre si. Sovint, allò que els diferencia és l'amor.
- El personatge de novel·la és nou, i sempre intenta ser millor que l'  pic.
- L'amor provoca que per primer cop des dels grecs la dona tingui una presència important en la literatura, i en la novel·la serà imprescindible.

LA NOVEL  LA

Les primeres novel·les es percebien com a adaptacions de roman  s passats a llengua rom  nica i actualitzats als temps medievals. Per aix   s'anomenaven *mettre en romanz*. Passar aquests textos a llengua rom  nica no era una tasca fàcil. S'havia de saber llegir, i a més, saber llegir en llatí, cosa que només sabien fer els clergues, de manera que se'n van apropiar. El clergue, l'autor, com a personatge narrador, havia de conèixer la història i ser conscient que ell sabia m  s que l'oient, a diferència de l'èpica, on autor i oient estaven en una mateixa posició.

L'adaptació implicava que el món antic havia de posar-se a la pell dels medievals, que s'havia d'actualitzar. Per aix  , entre d'altres, es descrivia Eneas de la manera següent: *preus et sages et courtois* (sant, amb estudis i cort  s). Leyela, el personatge femení d'Eneas,   s qualificada com a *fine et loyale et amoureuse*. Pels clergues que traduïen i adaptaven els vells llibres, la seva feina tenia un sentit: era obligació seva, pr  pia de la seva condici  , donar exemple a través de la novel·la. La lírica la deixaven pel poble "laic". I no   s d'estranyar que la novel·la triomfés des de bon inici. Més que unir el passat amb el present, el que va fer la novel·la, i en aix   es basava, va ser unir el passat i donar-li glòria (mitjan  nt l'èpica) i unir-lo al present.   s a dir, a m  s de recrear el passat, recreava també el present. Com a exemple, el *Roman   de Brut* (Brut que ve de Brutus i que dóna nom a Bretanya), on s'explica com Brutus, besn  t d'Eneas, funda la Bretanya. Com faria segles més tard el romanticisme, la novel·la buscava, d'alguna manera, les arrels de les nacions, fossin dinàstiques o, en menor mesura, nacionals.

La novel·la que fa el pas definitiu cap a l'establiment de la novel·la com a gènere diferenci  t de la resta és *El Rei Art  s*, cap   de fer canviar fins i tot l'univers literari de l'època. Jean Baudel, a la *Chanson des saignes* (can   dels saxons), fa tres distincions en les novel·les com a matèria: la matèria de Bretanya, lleugera i agradable, representada pel Rei Art  s; la matèria de Roma, plena de coneixement i instructiva; i els contes de Fran  sa, que defineix com a vertaders.   s una classificaci   basada en la ficció, on divideix entre invenció, entreteniment, did  ctica i història.

Prèviament al naixement de la novel·la medieval com a gènere, també a Gr  cia i a Roma la novel·la havia nascut sense regles, sense esquemes ni models, en la informalitat. El fet que es negui a definir-se és potser una de les claus de l'èxit, ja que no es limita a uns esquemes, sin  s que contínuament es veu cap   d'innovar. Per això tampoc no rep cap nom.   s el que no són la lírica i el drama. En catal  ,

per exemple, no trobarem la paraula *romanç* fins a l'època de Muntaner.

Fins a mitjans del segle XIII no es posa en prosa tota la literatura, gràcies a l'invent del paper, que permet abaratir els costos de l'escriptura, anteriorment feta sobre paper. Seran cinc llibres que parlaran sobre Lancelot, el Mag Merlín, el Sant Grial, el Rei Artur (i un altre). La història de la literatura anglesa neix d'aquí (el Bond, el Potter, los Otros... en fi...). I si aquests 5 models segueixen vigents i innoven, la literatura de l'exemplum acaba morint, tot i donar lloc a llibres com *Blaquerna*, ja que de voluntat literària en tenen poca.

Un altre fet decisiu per la novel·la són les prosificacions i l'adaptació a les noves llengües dels textos èpics que abans eren en vers. Amb la prosificació neix una nova sensibilitat realista, i és que les noves novel·les, a més d'històries, intenten transmetre un cert grau de realitat. Els nous prosistes, un cop establerts, critiquen l'ús del vers per: a) perquè la mètrica corre el risc d'haver de ser forçada a una convenció completament artificial i b) perquè la realitat s'entén millor explicada en prosa, igual que la llengua oral.

L'èxit de la prosificació acaba donant lloc a la partició de les novel·les en capítols. La raó és senzilla. El capítol permet ser recordat més fàcilment que no una llarga història sense pauses.

Arribats al segle XV la novel·la encara no té un model acabat per seguir. Es forma a través de la fusió de dues tradicions: l'artística d'Anglaterra i la italiana de Boccaccio, que promocionava la narració curta, com el conte. Tracta d'oferir una imatge versemblant del món de la segona manera:

• Fent que els protagonistes siguin versemblantment humans.

• Fent que totes les accions dels protagonistes siguin creïbles. Per poc que ho siguin, l'autor igualment sempre les justificarà.

• Fent que el marc geogràfic sigui creïble o real.

Totes les novel·les segueixen un esquema que pren forma d'hexàmetre:

A B

C D

E F

A = LA CORT

B = DISJUNCIÓ

C = MAL

D = COMBAT

E = CONJUNCIÓ

F = PACTE

A representa LA CORT, on el cavaller o el protagonista viu feliç, en estat de “joie”. En la seva felicitat, apareix B, que provoca una DISJUNCIÓ, causada per C, que representa EL MAL, el qual fa desaparèixer la “joie” d'A. A es venja de la mala passada feta per C a través de D, EL COMBAT. Guanya A i C cau derrotat, és a dir, es produeix una CONJUNCIÓ, que propicia un PACTE, la F final.

La novel·la pot contenir diversos cicles com aquest. És un cercle, que comença i no s'acaba fins que tots els mals del món queden esborrats del mapa.

GÈNERES MENORS

El romanç comparteix espai amb tres gèneres menors: el lai, el miracle i el fabliau.

EL LAI

El lai, als seus inicis, era una composició musical de caire llegendari digna de ser recordada. Designa narracions breus d'èpica i de labors apariats, com les primeres novel·les, i el seu màxim exponent (o ànec, potser) és Maria de França entre els anys 1167 i 1187. Se li n'atribueixen 12. el terme lai coincideix amb els de “conte”, “raison” i “aventure”, tots ells molt semblants entre si. Són narracions breus, de caire meravellós, però presentats sempre com si fossin vertaders, provinents d'un univers llunyà, bells i arcaics, on possiblement hi existien les fades i les metamorfosis dels humans. Maria de França transporta aquest univers a l'ambient cortesà.

Es dividien en les 3 parts clàssiques. Una introducció, un tema i un epíleg. Maria de França no té problemes per incloure's com a narradora dins la narració. La principal característica que els diferencia de les novel·les és que ni estan fetes per clergues ni agraden als clergues, però són en canvi als cavallers, i entusiasmen les dames, el seu públic preferent.

El segon gènere menor són els miracles. L'autor que millor els representa són el clergue Adgar i Gonzalo de Berceo (s. XII i XIII). Els miracles intenten fer una lectura no mundana, però són austera. Són narracions d'esdeveniments especials contemporanis als autors que han succeït realment. No són per res del món narracions fantàstiques. Apareixen per a corregir els pecats. Ara bé, de beatituds i de pietats no en tenien res, ja que podien molt ben ser històries morboses i sanguinàries.

EL FABLIAU

L'últim gènere menor és el fabliau, de literatura burlesca, que busca en les coses serioses temes de burla. Són narracions humorístiques d'esdeveniments explicats sense traves i que han de contenir faules. El terme fabliau equival gairebé al de mentida. Es basa en el detall costumista i és per això que adquireix un cert toc de realitat. Dins el món literari és com l'expressió carnavalesca de la literatura general. Per això es creu que inicialment el seu públic devien ser els cavallers, i que després devia passar al poble. És literatura de l'entreteniment.

- Els personatges que apareixen al fabliau no fan distincions entre classes.
- Molts prenen com a tema l'amor. Mentre el marit sempre es presenta com un beneït, la dona s'aprofita de la seva ingenuïtat per a fer-li el salt. Sovint aquest adulteri es produeix per culpa d'un viatge del marit.
- El fabliau s'oposa al lai perquè no deixa lloc als sentiments i s'oposa al miracle perquè no deixa que hi aparegui cap fenomen sobrenatural.
- Sempre hi triomfa el més llest, el més viu.
- El seu territori moral són els baixos fons.
- El fabliau es caracteritza per la seva brevetat. Es forma d'una sola història que transcorre al llarg d'un o de

dos dies.

- El lloc i el temps són sempre imprecisos, i bàsicament que són propers al lector medieval. Importa més allò que passa que no on passa.
- Circula per França en forma d'octosíl·labs apleats.
- Usa un llenguatge cru i pujat de to.
- El fabliau pren com a principal objecte de burla els cavallers, les dames i el clergat. Ara bé, criticar el clergat no volia dir en cap cas criticar la religió.

L'EXEMPLUM

És un dels gèneres més antics de què es té constància. És una de les eines bàsiques dels predicadors durant l'Edat Mitjana. Era tan usat que fins i tot se'n feien reculls. Segons Humbert de Romanes, “*ha de procurar adocrinar esperits senzills*”, i per això cal que contingui fets versemblants i que vingui avalat per una autoritat.

Cada exemple explica una història, amb uns personatges i un ambient determinats. Dels gèneres menors, és el que més s'acosta a la novel·la i que en la ficció més expressa una semblança amb el realisme. L'autor d'exemplums veu en el món real episodis que cal testimoniar per a poder exportar-ne l'aspecte moral, l'ensenyament.

Els personatges, en tant que aprenen, no són éssers completament desenvolupats. Més aviat són joguines en mans de l'autor que donen peu a l'explicació, i per això al lector no li han d'importar les seves característiques ni la seva conducta. El que li ha d'importar és la seva funció i la conclusió final a què arriba. La moral de l'exemplum venia a dir que, al cap i a la fi, tots els éssers d'aquest planeta tenim les nostres virtuts i els nostres defectes.

Un dels grans llibres de l'exemplum és el del Conde Lucanor. També és el Decameron.

“*Novella*” prové de l'occità “*nova*”, que ve del llatí “*novus-um*”, que significa novetat o notícia, informació. Els que conservem són a partir de 1200, ja que abans la cultura occitana se centrava en la llengua i això feia que es mengés tots els altres gèneres. La narrativa de l'exemple neix, doncs, a Occitània i molt lligada a la llengua.

El primer narrador occità és Ramon de Besalú, autor d'una narrativa breu, que tanmateix no podia deixar de comptar amb la resta de gèneres narratius. Les justificacions a l'hora d'escriure eren inventades o provenien del boca-orella. Són les primeres mostres de narracions breus i contes que després derivarien cap al relat llarg. Els qui recitaven aquestes històries breus eren els *noellaires*.

Al segle XIII, quan es creen els primers cançons, es produeix un canvi en la sensibilitat que fa que aquests productors de cançons escriguin, dins la llengua, també sobre els sentiments.

LA BIOGRAFIA

La biografia arriba amb el temps a independitzar-se dels altres gèneres literaris. També eren recitades pels noellaires, en forma de pròleg + narració + epíleg.

El pròleg és breu. Determina el temps, la geografia, el llinatge, els estudis i els viatges, bàsicament. La narració explica el que és la vida del personatge biografat en si. És poesia basada sovint en les seves històries ètiques i tot el que les envolta. L'epíleg és el moment de la mort, i on la vida del personatge biografat passa a convertir-se en un exemple pels vius.

El model narratiu de *Vides y razors* de Jaufre Rodel d'Alba lloc a una obra com *Vita Nuova*, de Dante

Aligheri. És un esquema que troba cabuda en les *100 narracions, Il novellino*, altrament dit *Libro de novell et del parlare*. S'adreça a un públic de ciutat, i una de les seves històries va dirigida a Guillem de Berguedà.

El Decameró és hereu també de les *Vides y razors*. Però Boccaccio no és l'autor de les històries que el llibre conté. Els 10 contadors d'històries s'obliguen a ser capaços de fer que les històries aportin entreteniment i alhora honestat. Volen aconseguir que la lectura sigui amena i que a més a més entretingui. Per Boccaccio, es tracta d'aconseguir que la seva història sigui la definitiva, clàssica, i que superi el pas del temps i esdevingui inamovible.

El mateix Boccaccio també escriu en prosa a *l'Interversiones de la literatura mezzana*:

- Situa la història en un lloc i un temps passat.
- Transforma els motius pels quals el marit no hi és. Ho emmarca tot en un clima de cavallers i nobles. El paper de la dona no és lliure, sinó compartit, igual que el del protagonista principal.
- S'emmiralla en la història de Guillem de Cabestany (el que va ser mort pel marit de la seva amant, que li va fer menjar el cor de Guillem, i ella, en saber-ho, es va suïcidar), història que després copiarà, entre d'altres, Stendhal.
- Defensa l'existència d'un penediment per part de l'assassí, fins al punt que el deixa fugir.
- la venjança es produeix essencialment sobre ell, però no s'està de donar a la dona part de la culpa de l'adulteri.
- Boccaccio reconeix que l'error és comú pels dos amants.

El Decameró són històries agafades de diferents llocs.

TIRANT LO BLANCH

La primera forma novel·lística del XV pot explicar-se com la fusió de dues grans tradicions, la francesa, del rei Artur i la cavalleria, i la italiana, representada pel Decameró de Boccaccio. Aquestes dues grans llegendes no són, tanmateix, suficients a l'hora d'explicar com es pot arribar a crear un personatge com el Tirant. No semblen formar part de la memòria literària de Joanot Martorell.

El 2 de gener de 1460, a Sicília, comença a redactar-se el Tirant a mans d'un home, Joanot Martorell, que no era ni clergue ni metge ni intel·lectual, sinó cavaller, i a qui ningú no havia demanat que escrigués res. Martorell escriu per gust, tot i que ho justifica per un encàrrec de l'Infant de Portugal.

El primer capítol

És desconcertant. Només hi diu, d'important, que el llibre es dividirà en 7 parts.

La dedicatòria

És un plagi a Enric de Villena a *Los 12 treballs d'Hèrcules*, de 1412. el fet de traduir-lo significa, al segle XV, un gest de suport tant al llibre traduït com un gest de notorietat cap al nou llibre que s'està escrivint. Amb això, Martorell li dona i es dona prestigi, ja que es fa aparèixer com un escriptor amb cultura.

Martorell agafa un paper de mitjancer entre ell i la literatura anglesa, que havia conegut, de Guillem de Baroic. Situa el text per tal que el lector no s'hi vegi perdut.

HISTORIOGRAFIA / BIOGRAFIES

El que porta a un escriptor a biografiar un personatge és el fet de voler testimoniar per sempre més la

vida d'algun gran cavaller, sobretot, perquè ningú no l'oblidi amb el pas del temps. Martorell entén el Tirant com una biografia. La seva biografia, com qualsevol altra, és la seva vida governada per la naturalesa de les armes. Totes les vides de cavallers responen a unes certes bases, uns esquemes, que acaben configurant un gènere, i que es reuneixen en els següents 10 punts.

- Descripció del llinatge al qual pertany el cavaller. Sempre s'atribueix al protagonista un llinatge del més alt nivell, més que en la narrativa. Qui ens explica l'origen d'aquest llinatge sol ser un foraster o un personatge una mica boirós, estrany. Les novel·les del XV descriuen una trajectòria del biografat com un ascens social constant, que no s'atura fins que el protagonista no assoleix el més alt nivell. Per això sempre comencen partint d'un origen molt humil, ja que si no l'ascens seria molt lleu.
- Els anys de formació solen produir-se en un rang superior del principi li toca al protagonista. Tothom és educat en un nivell superior al que pertany. És curiós també que biografat neix en la biografia. Tots comencen quan ja són nens o joves.
- El personatge demostra les seves qualitats en un temps molt precoç. Sempre té *fortitudo* i *sapientia*. *Fortitudo* és la seva força física, sempre descomunal. *Sapientia* no és saviesa, sinó seny, intel·ligència, intuïció, que pot ser fins i tot agressiva de cara als altres.
- En algun moment hi haurà profecies o auguris que pronosticaran un futur brillant al nostre heroi. Solen encertar-los tots.
- El protagonista rep un ensenyament en forma de doctrina religiosa o moral, com tocava a les classes altes de l'època. Tirant rep l'ensenyament militar: segueix el *Llibre de l'orde de cavalleria* de Lull i el *Llibre de batalles* d'Honoré Bouvet. L'ensenyament dura fins al capítol 36. Curial, en canvi, s'hi està més temps. I rep un ensenyament més clàssic, i menys militar, potser.
- Aquestes biografies contenen sempre la iniciació del cavaller en les seves primeres armes, on el cavaller ja destaca des de bon moment. Tirant i Curial s'inicien en armes als 20 anys. Participen, per entrenar-se, en un torneig, lluiten contra una fera ferotge i culminen la iniciació amb un adobament: la fi dels estudis.
- Un altre moment important de les seves vides és quan s'instal·len per primera vegada en la seva terra futura. En el cas de Tirant, Constantinoble. Curial no, perquè viu a tot arreu.
- El retrat moral i físic del cavaller en la biografia van agafats de la mà. En canvi això no passa en la novel·la, perquè els protagonistes mai no són retratats físicament, només es descriuen els secundaris.
- El matrimoni sempre s'efectua amb la filla d'un personatge important i sempre just després d'una gran batalla, d'una gesta heroica. La noia és equivalent a les gestes del cavaller.
- La mort és al llit i sempre és una mort de senyor, amb classe, com pertoca a tot un cavaller.

Conclusió de tots aquests 10 punts: la novel·la podia molt ben ser menys fantasiosa que una biografia de cavallers reals. I això és perquè el terreny de l'escriptor estava limitat, ja que no podia deixar de narrar fets versemblants si el que volia era escriure novel·la o biografia.

Ara bé, hi ha un punt on les biografies no arribaven. La biografia ajuda a crear una expectativa, bé física per la novel·la, però s'escriu amb el desig de voler donar testimoni dels fets més importants en la vida d'una persona, no pas amb la intenció de posar morbositat al text. Un biògraf mai no entrarà en detalls íntims. En canvi el Tirant sí, i d'aquí ve la clau del seu èxit. El Tirant és la primera novel·la que narra els detalls íntims de la seva vida privada sense estar-se de res.

ELS LLIBRES DE VIATGES

La narració d'un viatger que explica la seva història és una de les formes més pures de narració. Principalment, sol ser narració oral. S'hi narra l'experiència acumulada al llarg del viatge, un viatge que va inevitablement unit a la persona que el protagonitza, com és l'Àlgic. Per tant, s'hi estampen moltes imatges autobiogràfiques.

Consideracions prèvies:

a) Els viatges medievals no eren un recull d'impressions.

b) Tot viatge medieval conté un tractat de geografia, cosa que comparteixen algunes cròniques. Però la geografia medieval no s'entenia com una ciència com avui, sinó més aviat com una ciència autònoma: segons el concepte que l'home havia formulat de la Creació, i és que l'home medieval creia que la geografia mundial no es podia entendre del tot.

c) Anar on anar, havia d'estar disposat a informar-se sobre el tema.

d) L'home medieval viatja pel món disposat a admirar l'obra de Déu.

e) Qui normalment dona fe de la imatge del món als navegants, els que el recorren amb marcs freqüència.

f) L'Occident ja era conegut. El que faltava conèixer era l'Orient, on habitaven els musulmans.

g) El llibre que confirma que cal anar cap a l'Orient és la Bíblia, on s'hi explica que cap aquella direcció s'hi troba el paradís.

Exemples de llibres de viatges són el *Voyage d'Outremer*, de Jean de Mandeville, on s'explica que les piràmides existeixen i que eren un magatzem de gra, o la *Storia letteraria della scoperta geografica*, de Leonardo Olschick, on s'explica el descobriment d'Amèrica.

El viatge que marxava de casa ho feia amb unes idees preconcebudes del món on anava, gràcies als llibres que abans ja havia llegit. Viatjar volia dir trobar una geografia esplendorosa i conèixer homes diferents, diferents de fe i d'antropologia. L'europeu, en aquests altres homes, no s'hi reconeix, i els creu inferiors. Si a Europa hi viu la realitat, quan surt té la sensació d'estar vivint una obra de teatre. Viatjar és, doncs, anar a buscar prodigis, i la literatura de viatges els ha d'explicar si vol vendre's. Els viatgers seriosos dominen el mapa del món amb una gran precisió. Ara bé, a mesura que va creixent el coneixement del món, el desig de trobar el Paradís s'esvaeix. Només es manté per les illes, que esdevenen utopies vivents i serveixen per a tot tipus d'experiments.

També hi ha, però, que escriu llibres de viatges des del sofà estant, com és el cas del *Libro del Conosçimiento*. D'aquí neixen les paràdies com les del *Tristany Shanty* o el *Voyage autour de ma chambre*.

Als anys 90 es fan una sèrie de distincions pels viatges:

- El pelegrinatge: és un viatge que persegueix donar sentit a la vida religiosa. Empra un camí renunciant als béns materials. Santiago el domini d'una unitat dels pobles cristians, que culmina amb un miracle.
- L'errància: abandonar la casa, insistir en un honor personal i acceptar que tot allò que determina el destí és l'amor. Aquí el viatger és en una etapa decisiva de la vida. Es demana si és l'últim tornar quan encara queda tant per descobrir. L'errància implica 5 aspectes:
 - Afirmació del valor personal, posant en qüestió les concepcions sagrades de l'Univers.
 - Una ferma disposició a creure que la fe de l'existència depèn d'aquest viatge.
 - Una manera d'humanitzar la vida: el rebuig als totalitarismes.
 - Un principi d'educació, que permeti superar el dogmatisme.
 - Una concepció de la natura que fa que aquest món exterior sigui un món d'iniciació a l'abast dels homes.
- El passeig: l'inaugura Petrarca pujant al Mont Ventoux. Consisteix en trobar una nova harmonia entre l'home i la naturalesa. És un estàmul estàtic pacificador de l'ànima. El model després sedueix els

romànics. Walter Benjamin parla del passejant dels temps moderns.

En general, els viatges aporten tanta cosa al viatger que aquest després prova d'explicar-ho tot. Així impedeix que el gènere adquireixi un estil prou definit. Es confronta amb la novel·la i amb l'autobiografia.

Els estudiosos es troben amb moltes dificultats per definir les característiques dels llibres de viatges medievals. Estan d'acord, però, en que:

- L'itinerari és l'esquelet de la narració
- Existeix un ordre cronològic que té la finalitat de precisar el desenvolupament del viatge. Priego diu que si els dies s'anoten amb tanta minuciositat és perquè s'han unitats narratives del que veuen. Així no afecta els llibres de viatges ficticis, ja que allà hi preval la unitat argumental.
- L'ordre espacial esdevé més important que l'ordre temporal. És més important el lloc que el dia, vaja. La ciutat es descriu segons els vents, la riquesa dels camps, els costums, els monuments, l'organització política i la seva relació amb la resta del món.
- En alguns llibres de viatges, per la identificació entre el viatger i el narrador, es deixen sentir els efectes de la narrativa cavalleresca. Aire heroic, dimensió elevada.

La forma més senzilla és l'itinerari. Sol tenir un caràcter pietós. S'hi descriuen les rutes, els albergs, els llocs on anar, l'estat dels monuments... i s'adverteix dels riscos del lloc. L'itinerari pot contenir apartats que distreguin el lector en la seva lectura, i així servir de model a la novel·la, en part.

Els llibres de peregrinacions acullen qualsevol mena de notícies amanes per tal de convertir el narrador en protagonista. Aquestes notícies tenen la capacitat de mostrar la humanitat del viatge. No passa res si s'han fantasioses.

Hi ha també llibres de viatges que expliquen l'infortuni, com molts dels relats de naufragis.

Llibres religiosos de missioners, molt polititzats. El viatge origina un mite i dona peu a discussions polítiques.

Viatges a terres exòtiques per gent que coneix la cultura.

LA LÍRICA (no és gaire fiable)

Definició de la lírica segons Kurt Spang:

- El poeta líric tendeix a interioritzar tota experiència com a conseqüència de viure-la amb una particular intensitat. Ho viu com un procés que transcorre al seu interior. Com a conseqüència, els textos lírics són breus. L'experiència es tradueix en un text condensat. La brevetat pot explicar-se per la durada del cant que l'acompanya.
- El text líric no té història, cosa que vol dir que no pot confondre's amb el drama ni amb la narració. Pot recórrer a utilitzar el temps i l'espai, que no tenen per què ser sempre indeterminats, però el que de debé importa és el tema, i per així el temps i l'espai hi estan subordinats.
- Una de les conseqüències de la brevetat és la predilecció per la instantània, que significa que el poeta no vol elaborar una gran argumentació, sinó que prefereix acumular suggerències, que al seu torn contribueixen a aprofundir en el tema central, i totes juntes atreuen l'atenció del lector. Les maneres d'organitzar la matèria del discurs líric van del síl·logisme d'un sonet a vorejar la pintura, com fan els cal·lígrames.
- La voluntat d'aprofundir en el tema va vinculada a la necessitat de la brevetat, i amb preferència per la instantània. El poeta, més que detallar un esdeveniment, el que vol és aprofundir en el tema.
- La configuració lingüística de la lírica fa que l'entrelat dels sons i ritmes s'allunyi del llenguatge

comunicatiu com a°.

- La versificació no és un requisit indispensable de la llengua rica, com ho prova el poema en prosa (Baudelaire i Huysmans), que demostra que el poema pot prescindir de la mètrica. Ara, que la mètrica no és gens menyspreable, ans al contrari, és un element d'estetificació molt important en la llengua rica.
- El ritme va lligat al vers, tot i que no n'és una exclusivitat, perquè la prosa també el fa servir.
- La llengua rica que la tradició ens ha llegat destaca pel caràcter primordialment oral, que vol dir que l'oralitat és la forma més adequada a la seva naturalesa rimada i musical. Se'n fa evident fins i tot quan la lectura és silenciosa, ja que tendim a posar-hi un ritme des del mateix silenci. La llengua rica moderna té caràcter silent, i és més visual, fins i tot, que auditiva. L'escriptor juga molt amb els elements gràfics. Ara bé, amb el temps, la poesia està retornant a l'oralitat.
- La musicalitat no s'identifica amb el ritme, però tampoc no s'hi oposa. Fem referència a la repetició periódica, al so, al to, a les pauses, a les onomatopeies... S'ha provat fins i tot de fer poesia fonètica.
- La comunicació llengua rica: la llengua rica antiga pressuposa una comunicació directa, perquè el receptor assisteix a l'acte de comunicació. La moderna produeix una comunicació en diferit, i en un llarg espai de temps. L'antiga no planteja problemes de comprensió, ja que era cara a cara i comprensible per tothom. La moderna, en canvi, és tan abusiva que només l'entenen un reduït nombre d'iniciats.

El sorgiment de la llengua rica en llengua vulgar ha de tenir en compte que:

- Hi ha un gran xoc cultural en la ruptura de la cadena que ens vinculava a l'herència llatina. Aquest heretatge llatí – previ en la part que pot; dins l'Església, el que suposa que els clergues hagin de fer d'intermediaris.
- Un dels problemes cabdals és la lluita titànica per aconseguir una nova llengua literària, cosa que a Europa es produeix de forma molt diferent i desigual. El procés d'adquisició d'una nova literatura no és igual a tota la Roma. Com més anclada estava la llengua en qüestió al llatí, més trigava a assimilar la nova llengua literària. La fidelitat al llatí – va fer que quan la llengua vulgar ja havia obtingut un estatus, es constituís una nova literatura acceptada per tothom. Resumint: com més llatí – hi havia a la zona en qüestió, més costava de fixar la nova llengua romana, per molt que la llengua parlada fos implantada, ja.

Abans de 1050 s'observen una sèrie de característiques que ens fan entendre per què neix la nova llengua rica.

- La vulgar, per emergir sobre alguna cosa, aprofita les estructures musicals llatines.
- Els textos ensenyen que el vulgar és la llengua de la concreció (el dia a dia), en canvi el llatí – és una llengua de temes més abstractes (l'amor, la teologia).
- En els bilingües, queda clar que el llatí – anirà lligat a la religió i el vulgar serà el profà.
- Hi ha metres que destaquen per la seva voluntat de solemnitat i altres que són més lleugers.
- Els refranys que es coneixen semblen explicables per una predilecció de la llengua rica vulgar.
- Vugar no vol dir popular, tot i que alguns temes semblen provenir d'un fons popular. (De la literatura popular no se'n conserva res de res)

De tot això es desprèn que, per la nova llengua rica, calia treure's del damunt la tutela de la llengua, per tornar a nàixer de nou en un altre nivell. Li cal, doncs, trobar temes nous i continguts nous, acceptats i reconeguts pel poble. També es vol separar de la llengua rica popular. La llengua rica vulgar es caracteritza, així, per quatre aspectes que la fan única:

- llengua rica en llengua vulgar
- llengua rica laica
- llengua rica aristocràtica
- llengua rica d'autor (el text l'escriu i el signa un que es considera artista)

Implicacions de la nova lÃ—rica:

- La finalitat de la nova lÃ—rica no persegueix decorar, sinÃ³ entretenir. Vol que el poema sigui art.
- InterÃ—s pels autors, que vetllen per la bona i exacta transmissiÃ³ dels textos.
- El primer trobador, que serveix d'exemple, Guilhem de Poitiers, duc d'Aquitània, tÃ© cura de tot allÃ² que envolta la seva feina artÃ—stica. Es descriu com un artesÃ , i no es creu ni cap inspirat divÃ— ni cap geni.
- Des del primer moment sÃ³n conscients que ells, els trobadors, competeixen entre si per veure qui Ã©s el mÃ©s bo. Per aixÃ² han de fer veure que coneixen la tradiciÃ³, perquè si no sÃ³n llegits no sÃ³n ningÃ°. AixÃ² Ã©s una condiciÃ³ inexcusable que arribarÃ fins a Rimbaud, que serÃ qui la trencarÃ , negant-se a fer poesia havent de mirar sempre al passat (Eugeni d'Ors li respondrÃ que si no sap quÃ es va fer abans corre el risc de repeti una cosa que ja estÃ feta).

La nova lÃ—rica requereix un pÃblic preparat, capaç d'escoltar, no nomÃ©s per entretenir-se, sinÃ³ tambÃ© per criticar, perquè d'entre el pÃblic n'han de sorgir els nous autors del futur.

El primer tractat de lÃ—rica que s'escriu sÃ³n les *Razos de trobar*, de Ramon Vidal de BesalÃ°, ja pensat per a coneixedors de la lÃ—rica com a pÃblic oient. Ramon Vidal els demana actitud com a oients: ells, diu, han de ser els primers crÃ—tics literaris, i entÃ³n que criticar, en aquest sentit, vol dir lloar els qui s'han de lloar i criticar els qui s'han de criticar.

L'expansiÃ³ de la lÃ—rica trobadoresca va de Bordeus a VenÃ—cia i de LiÃ³ a Tortosa. El seu mÃxim representant (?), o si mÃ©s no, qui teoritza primer sobre la literatura trobadoresca Ã©s Ramon Vidal de BesalÃ°.

- Ramon Vidal, tot i tenir rere seu una tradiciÃ³ ben exitosa, es troba amb quÃ aquesta tradiciÃ³ no estÃ tancada, Ã©s a dir, que no tÃ© cap cÃ non a seguir.
- Ramon Vidal escriu abans de 1213, abans de la batalla de Muret, quan Catalunya i Occitània, culturalment parlant, encara estan en una fase d'expansiÃ³.
- El trobar, diu, com que no tÃ© cap autoritat darrere seu, s'inscriu dins la mÃsica, de manera que Ã©s un gÃ—nere universal, que serveix tant per cristians com per musulmans i jueus.
- Trobar i cantar sÃ³n l'origen de totes les bones qualitats, perquè Ã©s a travÃ©s del cant que es transmet la cortesia.
- Defensa l'existÃ—ncia de dues tradicions diferents segons l'Ãrea on s'han originat: el francÃ—s, que serveix per les *nouvelles*, i l'occitÃ—catalÃ , que serveix per al vers, ja sigui vers erÃ²tic o sirventÃ—s.

DesprÃ©s de la batalla de Muret, el carÃcter obert i optimista que mostrava Ramon Vidal de BesalÃ°, i amb ell la resta de trobadors, desapareix com a conseqÃ¼Ãncia de la derrota militar.

MÃés tard apareixen les *Regles de trobar*, de Jofre de FoixÃ , que sÃ³n una actualitzaciÃ³ de les *Razos de trobar*. La diferÃ—ncia Ã©s que aquÃ— es perd la dimensiÃ³ civilitzadora de la lÃ—rica per passar a ser una activitat decorativa al servei dels laics ociosos.

Fixem-nos que no parlem mai de poesia, sinÃ³ de trobadors, ja que no Ã©s fins Dante, amb la *Vita nuova*, que podem parlar prÃ²piament de poetes. En el moment en quÃ ja puguem parlar de poesia, haurem de diferenciar entre poeta i rimador. El poeta Ã©s el que escriu en la llengua de la gramÃtica, i el rimador serÃ l'escriptor en versos menors. Dante, a la *Vita nuova*, els equipara, donant naixement aixÃ— al concepte de poeta modern. Fins llavors, el conreu de la lÃ—rica en llengua vulgar no tÃ© mÃés de 150 anys. I Dante ve a omplir un espai encara buit, que Ã©s la poesia de l'amor, que no de l'erÃ²tica, que sÃ— que existia ja prÃ—viament. Ã s un tipus de poesia que neix per necessitat, i mÃés si tenim en compte que el nou context social demanava la substituciÃ³ de la lÃ—rica erÃ²tica per un nou tipus mÃés racional o espiritual, per dir-ho d'alguna manera.

La llatīn-rica en llatīn- anava īntimament lligada als homes. Les dones, que salvades excepcions, no sabien llatīn-, estaven obligades a haver d'escriure en llengua vulgar. Com a conseqūencia, ja que qui parlaven eren els homes, quan parlaven ho feien sobre les dones.

Passats 15 anys de la *Vita nuova*, Dante escriu el *De vulgaris*, on dāna cos teāric a la doctrina poētica que heretarā Petrarca. L'escriu nomāos pensant en els poemes italians i en les diverses llengāes que per llavors es paraven a Itālia. Dante fa una proposta de llengua de cultura supranacional, en vulgar, per a la poesia. I si als seus inicis nomāos es basa en l'amor, al *De vulgaris* aborda nous temes. Considera que el que caracteritza la grandesa de l'home resideix en la seva ānima: vegetativa enlloc d'animal, (...) *Falten els apunts de la Tria Magnalia, aquā-*.

SIRVENTĀ S / VERS / CANĀ Ā

Per Dante, la forma āos noble de fer poesia āos la canāā³. Els poetes sān els qui fan versos en llengua vulgar, i tot poeta no āos māos que un fingidor.

(...)

Bernat de Ventadorn: Idea de la sinceritat. La idea provā dels escriptors religiosos. L'experiāncia de l'amor āos tan extrema que si no fos per la intervenciā³ personificada d'Amor, el poeta no seria capāā de descriure'l.

L'experiāncia religiosa māos elevada no es pot descriure en paraules, segons Sant Joan de la Creu. Dante, en canvi, āos māos racional. Tracta el poema com un objecte separat del subjecte i, amb l'ajuda de l'esforā, aconsegueix concentrar en el poema, amb exactitud, uns sentiments que li resultarien difīcils de donar a entendre: "les paraules han de ser molt ben triades, perquè les entengui tothom". Per aixā la sinceritat ha esdevingut una de les raons de ser del poema. El discurs poētic āos, doncs, independent de la comprovaciā³ biogrāfica. ā s a dir, que el poeta sempre dirā la veritat encara que la biografia digui el contrari del que ell diu. ā s com si la veritat li sortā-s de dins, māos enllā del que li pugui haver passat a la realitat.

Petrarca, per la seva banda, no renuncia a la sinceritat, sinā³ que tambā la reivindica, tot construint un canāsoner d'una forma molt particular, ell mateix i per ell mateix, com ja abans ho havia fet Guiraut Riquer, i ordena els poemes cronolāgicament. Petrarca tā dos grans conjunts: els *Triomfi* i els *Rerum vulgarium fragmenta* (vulgars per la llengua, per la mātrica, pels destinataris, per la difusiā³ dels poemes, per la temātica i per l'ordre on estava la llengua dins la prāpia llatīn-rica).

El canāsoner āos un projecte que s'elabora al llarg del temps. Es presenta com un conjunt que apareix perfectament estructurat, tant de trajectāria vital com estructural (?). pot constituir-se en complement de l'obra llatina, per Petrarca. ā s un recull capāā de contenir la seva biografia. Aquā-, Petrarca deixa de ser un trobador per esdevenir poeta. El fet vital que el marca āos la mort de Laura, un abans i un desprāos en la seva vida. El canāsoner el construeix un cop ja morta, i s'hi contemplen les aventures que havien viscut tots dos des d'una perspectiva adulta (de vellesa, millor dit). Petrarca veu Laura, un cop ja gran, com una mundana, no pas com un āosser celestial, perā en recordar els fets passats, la intensitat d'aquest amor viscut es posa de manifesta als ulls del lector amb la mateixa intensitat amb quā el va viure.

En morir Laura els poemes es converteixen cada cop māos en reflexions de carācter moral. Poc a poc, els records erātics s'extingeixen per donar pas a un Dāu que cada cop se li acosta māos. Petrarca, en aquest canāsoner, inaugura una tradiciā³: la de prologar el canāsoner, amb un prāleg escrit un cop el canāsoner ja ha estat acabat. Hi colā-loca un sonet per tal d'orientar el lector. Hi informa del contingut general, i convida el lector a contemplar el sonat tot compartint les afliccions de l'amor, en les quals l'experiāncia del mal āos indefinible.

El model de Petrarca Ã©s el que triomfa durant el Renaixement. Igual que Ramon Vidal de BesalÃº, Petrarca tambÃ© demana que l'actitud del lector no sigui passiva davant el poema. Vol que es reconegui a ell mateix durant la lectura. Per tant, entÃ©n que el bon lector ha de ser capaÃ§ d'esdevenir el jo poÃ¨tic. D'aquesta manera, tambÃ©, l'autor es posa sobre seu una certa pressiÃ³ a l'hora d'escriure. Una altra de les novetats que introdueix Petrarca Ã©s que fa que la lectura, en una bona part, esdevingui silent. Demana que es llegeixi amb conjunts (?) i ordenats.

El canÃ§oner tambÃ© tÃ© una certa competÃ¨ncia. Dante havia assenyalat que el gÃ¨nere mÃ©s corrent era la canÃ§Ã³. La definia com un conjunt d'estances. Cada estansa desenvolupa l'especte d'un sol pensament.

El sonet Ã©s la forma com havien rimat els poetes mÃ©s importants al voltant de Dante. Al canÃ§oner de Petrarca, tanmateix, no hi ha canÃ§ons (?). Hi predomina un gust intelÂ·lectualitzant, d'on havia nascut el sonet. El primer dels sonets que es coneix es creu que Ã©s de Jacopo de Lentini. A casa nostra, no se'n troba cap abans del rector de Vallfogona. March no en va escriure cap. Tornant al tema, sembla ser que el sonet servia a la poesia per expressar millor les idees que es volien explicar. Funciona amb decasÃ·lÂ·labs (el primer decasÃ·lÂ·lab Ã©s de MacabrÃº, el 1133, i no se'n troba cap mÃ©s fins 100 anys mÃ©s tard). El sonet consta de 3 parts, que en un principi, tanmateix, nomÃ©s eren dues. Si es va iniciar amb un 8+6, els *stilnuovistes* el van canviar al 4+4+3+3, una forma molt mÃ©s elegant i flexible que la de 8+6. Shakespeare, segles desprÃ©s, inventarÃ una nova forma de sonet, de 4+4+4+2.

SerÃ mitjanÃ§ant el canÃ§oner de Petrarca els canÃ§oners passaran a ser considerats la forma culta de fer lÃ·rica per excelÂ·lÃ¨ncia.

La lÃ·rica occitana arribarÃ al seu cim grÃcies a Arnaut Daniel, amb la sextina, que Ã©s la renÃ²ncia a la rima per paraules bisilÂ·lÃ·biques i paroxÃ·tones. La primera de totes les sextines Ã©s "Lo ferm voler qu'el cor m'intra". Les paraules segueixen un ordre, i sempre contenen un grup de paraules iguals, que sÃ³n *intra*, *ongla*, *arma*, *verja*, *oncle* i *cambrà*. Cadascuna respon a un nÃºmero, de l'1 al 6, i entre combinacions de nÃºmeros es va forjant tot el poema, sempre sumant 7, com els daus. La seva variant catalan sÃ³n els versos estramps.

LA TRADICIÃ TROBADORESCA

Dante havia privilegiat 3 matÃ¨ries: *amor*, *armes* i *virtut*. PerÃ² no va parlar de gÃ¨neres literaris en cap dels seus sentits. El que mÃ©s es va aproximar a una definiciÃ³ d'estil, com l'entenem avui, Ã©s l'esquema segÃ¼ent:

- La tragÃ¨dia, que Ã©s l'estil superior.
- La comÃ¨dia, que Ã©s l'estil de l'alegria, el mitjÃ .
- L'elegia, que Ã©s l'estil dels infeliÃ§os.

Dante, en aquesta referÃ¨ncia, tÃ© en compte que una matÃ¨ria pot ser trÃ gica o elegÃ·aca en funciÃ³ del seu final, si Ã©s trist, si Ã©s fracÃ s o si Ã©s versemblantment positiu. TambÃ© defineix l'estil el trio *Nivell de llengua / MatÃ¨ria / Forma poÃ¨tica*.

Una altra classificaciÃ³ de la poesia provenÃ§al, per Dante, diu que:

- Amor = canÃ§Ã³ (Arnau Daniel).
- Armes = sirventÃ·s (Bertrand de Born).
- Virtut = vers (Guirau de Bornell) de caire moral.

La canÃ§Ã³ i el sirventÃ·s sÃ³n les dues formes de mÃ©s pes dins la poesia dels trobadors. Ara bÃ©,

aquesta tripartició entre amor, armes i virtut triga molt de temps a consolidar-se, de manera que durant forçats temps es fa poesia de trobadors sense saber classificar-la de cap de les maneres. Simplement es fa.

Antigament, qualsevol composició era un vers. En un principi la cançó podia contenir aspectes d'aquests tres gèneres, abans i tot que existissin, com els lègics, barrejats al mig de la composició. Després de l'especialització, però, això ja no passa més, cosa que permet de desenvolupar molt millor i més les composicions. És així com neixen els sirventesos, que un cop “descrits”, poden fer mal molt més bé que d'antuvi. Els sirventesos no dubten a servir-se de rimes conegudes per la gent, a mésica popular o trobadoresca.

Després de la batalla de Muret decau el vers amorós. S'imposa la censura, desapareix l'amor carnal, que passa a ser exclusivament patrimoni dels matrimonis. En canvi, creix la poesia política dins del sirventès.

L'autor havia d'estar al dia de tot, i per això entre ells s'intercanviaven idees, com si s'ajudessin els uns als altres per propi benefici, vaja. I entre trobadors es fan debats, que formen part de la vida normal dels cortesans. És per això que neixen els *tensons*, uns poemes dedicats a parlar de poesia. Derivat d'això, els *partimens* (jocs pastits), on un trobador li proposa a un altre trobador de fer un debat sobre un tema concret. El segon tria el punt de vista que vol defensar, i el primer, gairebé per orgull, l'ha de saber rebatre. Un jutge dictamina qui dels dos és el vencedor i així acaba tot. Si al debat hi intervenen tres o més trobadors, llavors passa a ser un *tornejamen*. Una variant de la *tenso* són les *cobles esparces*, que són dances aïllades on hi ha un debat múltiple. És un pas previ al naixement del sonet.

LA PASTORELLA

Un dels gèneres més interessants és el de la pastorella, on s'hi pretén identificar la rica dels orígens. És percebuda com un gènere propi dins la literatura francesa de llavors, i es classifica com a gènere lèric-narratiu. Conté una trobada al camp entre una pastora i un cavaller, contraposant d'aquesta manera la figura que la dona havia tingut de sempre en la literatura, com a forma de dama. Doncs bé, la pastora en qüestió pertany a l'últim dels estrats socials, té un estatus baix, i més al costat del cavaller. És, doncs, una confrontació moral, cultural, sexual i social.

Els motius del gènere són:

- Un diàleg, que aparenta una seducció. Quan ella s'hi nega, sembla una *tensió*.
- Una violació, sovint sent la pastora verge.
- L'oferiment d'un regal (com a compensació?)
- La separació, precedida, a vegades, d'un *gap* sobre la potència sexual.

El qui vol seduir sempre parla amb grandiloquència, i això ho fa per posar en relleu dues cultures. Fa de la noia un ésser fràgil i desprotegit, alhora que fa d'ell un home vil. El cavaller gairebé sempre acaba violant la pastora, encara que no sempre per força. Ella, per la seva banda, sol ser més aviat lletjota i llançada, contra la visió tradicional de la dama bonica i virtuosa.

La pastorella es pot definir com “la cara obscura de la civilització cortesana”. Destaca per la seva violència, pel seu abús del poder per part de qui el té. La dona hi és tractada com un animal, un ésser salvatge, lluny de la dama cortesana de sempre. Aquesta dona salvatge la recuperarem, al segle XIV, el *Libro del buen amor*.

L'ALBA

És l'altre gènere narratiu. Narra una trobada i una separació predeterminades en origen. Descriu una trobada secreta i feliça entre dos amants. Mentre la cançó no se satisfà mai, en l'alba passa tot el contrari,

i amb el consentiment de tots dos amants, per diferenciar-la de la pastorel·la. La gràcia de l'alba està en fer notar al lector quan arriba el moment de la separació³, que coincideix amb la sortida del sol, quan se'n va la foscor que protegeix els dos enamorats. És un gènere universal, que conté elements propis de cada cultura (el mussol, el rosiyol, una vegetació concreta...). Els trobadors més tardans, de després de Muret, aprofiten la sortida del sol per fer-ne un motiu religiós, despullant-la d'erotisme. L'última gran alba que es va escriure és de Shakespeare.

EL TEATRE

El teatre té una relació molt conflictiva amb els estudis literaris. En el món de la teoria de la literatura alguns estudiosos em prescindeixen, perquè a part del factor literari, el teatre depèn de moltes altres coses.

Elder Olson, a *Tragedia i teoria del drama*, diu que la major part i més important del teatre no té res a veure amb les paraules. El dramaturg que no ho veu, falla, perquè una peça de teatre no és una composició literària sinó una representació³, de manera que s'escapa de només les paraules de l'autor, ja que sobre ell hi influeixen el director, els actors i les visions que aquests tenen sobre la mateixa obra. De totes les manifestacions artístiques, diu, el teatre és la més efímera: només perviu en la memòria de l'espectador.

Arianne Mouchkine diu que el teatre no deixa cap traça material, només esgarrafa en la memòria els homes, i que en l'art, només el teatre és efímer. Afegeix que la història del teatre es construeix en mancança del que és més essencial: el teatre.

Del que se sap del teatre, ha conegut un naixement molt lent després de la invasió bàrbara a l'Imperi romà. No es conserva cap text anterior a la segona meitat del segle XII, i els que es troben, llavors, són de l'Àrea anglo-normanda. A Catalunya, fins al segle XIV-XV no tenim res de teatre. El que conservem de més antic ens arriba a través dels manuscrits del XVI.

S'ha de considerar que:

- El teatre d'època romana no es troba enlloc, al mateix temps que sabem que és present a tot arreu.
- Els textos narratius manifesten una teatralitat latent. Tenen teatre a dins. A més a més, es llegien en veu alta, de manera que eren llegits i representats. Això ens indica que el joglar i l'actor es confonien, cosa que sabem perquè els textos llatins de l'època els definien igual: com a *mimos* o com a *mistri*³. Per tant, hem de deduir que no existien actors com a tals, almenys, fins a finals del XV.
- El públic més antic dels espectacles teatrals medievals és el dels cavallers. Aquests, es distreien en l'execució ajoglarada de cançons de gesta i de petites farses.
- (El teatre modern, com avui l'entenem, neix a les ciutats, perquè té i necessita darrere una infraestructura i requereix subvencions).
- El teatre medieval no té cap espai físic propi i únic. No té escena. No és fins al segle XVI que es construeixen els teatres. Les obres, es representaven, doncs, a la plaça, al castell i a l'església.
- Com a conseqüència, costa molt que els que es dediquen a escriure obres de teatre adquireixin consciència literària de la seva obra. Per això solien ser bastant dolents.

El paper de l'església respecte al teatre era el de voler acabar amb les representacions, atès que a Roma, on tenien un teatre des del 54aC, no s'hi havia representat mai teatre llatí – del bo, de Plaute o de Terenci. Allà, al Teatre, el teatre amb ambició literària no hi havia tingut mai cabuda, perquè es preferia els espectacles de masses. I la massa el que volia era més aviat circ i teatre fàcil, com més cruel i pujat de to, millor. Era en aquest tipus d'obres on l'església no volia recaure, i per això va perjudicar-lo durant tants segles, després.

L'Edat Mitjana distingia entre teatre profà i teatre religiós.

Teatre profà :

- Espectacle À ulic, fet a les sales dels castells. PÀ°blic aristocrÀ tic. Hi entren totes les activitats dels joglars. S'hi porten a terme els gÀ°neres dialogals: la tensÀ³ i la pastorelÀ·la. Les d'aquÀ– daten del s.XV-XVI, i es troben dins del canÀ§oner d'HÀ–xer. SÀ³n diÀ legs en catalÀ transcrits per un aragonÀ’s, anomenats Los Requeibros de Urgel. Consten de dos esquetxos de caire galÀ·lant, d'ambientaciÀ³ popular, to festiu i colÀ·loraciÀ³ realista, perÀ² d'unes formes molt elementals des d'un punt de vista teatra. La seva funciÀ³ era la d'entretenir l'espectador en els canvis d'escenari. L'espectacle À ulic solia tenir lloc a qualsevol festivitat reial.
- L'espectacle popular, relacionat amb les festes dels ritus agraris. Eren normals per primavera i pel desembre. Al desembre destaquen dues menes d'activitats teatrals: les festes dels folls i la missa de l'ase, ben pagana ella, on el capellÀ era representat com un ase. L'EsglÀ©sia va tractar de transformar els instints de la pagania i donar-los la volta com millor li convenia. En conseqÀ¼À³ncia trobem un joc relativament innocent, teatralitzant, que À©s el SermÀ³ del BisbatÀ³, on un escolanet es convertia per un dia en el bisbe d'un monestir.
- L'espectacle urbÀ , a mig camÀ– entre els altres dos. Era un espectacle burgÀ’s. A Catalunya sembla que l'espectacle urbÀ predilecte era la farsa. Era un text de caire costumista, de temps immediat i amb un lleuger toc de crÀ–tica. A les ciutats, al segle XV, s'hi recuperen les obres llatines. Sobretot, Terenci i Plaute, sense que les lectures vagin acompanyades d'una posada en escena. Es representaven a les places, pel so, l'ambient i perquÀ” a travÀ©s del teatre es desenvolupaven moltes de les relacions socials. À s a dir, que la plaÀ§a servia d'aparador a les grans famÀ–lies per a lluÀ–r-se.
- L'espectacle religiÀ³s, molt didÀctic, que atreu a dins l'esglÀ©sia gent de totes menes. Va vinculat a la litÀrgia, que per la seva durada es feia molt avorrida, i amb petits esquetxos de teatre es feia mÀ©s amena. S'originen, doncs, representacions durant 6 cicles:
 - ◆ Quaresma, el nucli originari del drama cristiÀ . Inclou el drama de les tres maries. Es feia a l'altar. Actualment, perÀ² fora de l'esglÀ©sia, vinculat a aixÀ², hi ha les processons i la dansa de la mort.
 - ◆ El cicle de Nadal, de molt llarga pervivÀ³ncia (Els Pastorets), on hi figuren cants molt importants, com el cant de la SibilÀ·la a Mallorca, i altres, com l'adoraciÀ³ dels reis mags i les canÀ§ons nadalenques.
 - ◆ El cicle dedicat a l'Antic Testament, Veterotestamentari, que divulga passatges de la BÀ–blia.
 - ◆ El cicle hagiogrÀfic, sobre les vides de sants. Tenien dos moments importants: la conversiÀ³ de pecador a sant i el moment del martiri, amb la tortura inclosa. Les vides de sants ja comptaven amb un previ coneixement del pÀ°blic.
 - ◆ El cicle mariÀ , sobre la vida i els grans moments de la Mare de DÀ©u. D'aquests, el que tenia mÀ©s Àxit era l'AssumpciÀ³.
 - ◆ El cicle del Corpus, que era el que comptava amb mÀ©s participaciÀ³ ciutadana. À s també el mÀ©s espectacular de tots, i el que dÀ³na lloc a la Patum.

El teatre medieval solia ser de versos octosÀ–lÀ·labs ariats.

El principal llegat d'aquest teatre À©s Don Juan Tenorio, l'autor del qual À©s Tirso de Molina. No À©s hispÀnic. El que li dÀ³na la hispanitat À©s Zorrilla, i el que el fa famÀ³s, MoliÀre. MoliÀre el fa ser un seductor, un home lliure de lligas, simpÀtic a l'espectador. Instaurel mite de l'eterna seducciÀ³, quan afirma que el plaer de l'amor resideix en el canvi. Darrere Don Juan, perÀ², hi ha una sÀrie de gÀ°neres literaris, entre ells la pastorelÀ·la, que À©s el que dÀ³na lloc a diferents obres de teatre. Don Juan no À©s, perÀ², un seductor, sinÀ³ mÀ©s aviat un burlador. À s un personatge cortÀ’s, perÀ² les regles de la seducciÀ³ se les fa a la seva mesura. Enganya i, en conseqÀ¼À³ncia, viola. À s un exemple del model d'home que no s'ha de seguir.