CAPLLETRA 24

REVISTA INTERNACIONAL DE FILOLOGIA

Primavera, 1998

Redacció:
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 València
Telèfon 96–386 40 90
Edita i publica:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Institut de Filologia Valenciana
Subscripcions i correspondència:
Ausiàs Marc, 92-98 – 08013 Barcelona
Disseny:
Manuel Granell
Joan Josep Tornero
Il·lustració:
Mostres de tipografia del segle XV
ISSN:
0214 - 8188
Dipòsit legal:
B - 25.992 - 1990
Fotocomposició:
IIFV
Imprès per:
Novagràfik, S.L. - Barcelona
(març 1999)

Caplletra no es responsabilitza del contingut de les col·laboracions que s'hi publiquen

CAPLLETRA 24
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOLOGIA

Volum monogràfic sobre

Joan Roís de Corella i el seu temps

coordinat per

Albert G. Hauf

Primavera, 1998

Director:
Antoni Ferrando

Secretari de Redacció:
Francesc Pérez i Moragón

Comitè de Redacció:
Rafael Alemany, Emili Casanova, Jordi Colomina, Albert Hauf,
Lluís Meseguer, Manuel Pérez Saldanya, Vicent Pitarch, Joan Ponsoda,
Vicent Salvador, Vicent Simbor

Consell Assessor:

Antoni Badia i Margarit
Jordi Castellanos
Germà Colón
Joseph Gulsoy
Joan Solà
Giuseppe Sansone
Arthur Terry
Joan Veny
Curt Wittlin
M. Claire Zimmermann

NORMES D'EDICIÓ DE LA REVISTA *CAPLLETRA*

Els articles originals, els exemplars de recensió, les comandes de subscripció i la correspondència en general s'han de trametre a la redacció de la revista (Institut Universitari de Filologia Valenciana, Av. Blasco Ibáñez, 28, 46010, València).

Els articles originals s'enviaran mecanoscrits a dos espais, preferentment en format DINA4. Si és possible, a més de la versió mecanoscrita s'inclourà el text informatitzat, preferiblement en els formats d'ordinadors Macintosh o en WordPerfect.

Els articles es presentaran preferentment en català i els autors n'inclouran un resum de 8/10 ratlles en català o anglés.

Les notes crítiques apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris. Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema AUTOR-ANY-PÀGINA. L'any i les pàgines de la citació o referència apareixeran sempre entre parèntesis, separats per dos punts. Només quan la referència abaste tota una obra s'hi ometrà explicitar les pàgines a què es remet. Entre l'últim cognom de l'autor citat i l'any de publicació del llibre o article a què es fa referència no s'intercalarà cap signe :

... com ja s'ha observat (Sanchis Guarner 1980: 144)
... com observa Sanchis Guarner (1980: 144)
... "Dels documents del Principat desaparegué plenament l'article *es* ja en el segle XIV" (Sanchis Guarner 1980: 144)
... Aquesta era la idea recurrent del llibre (Sanchis Guarner 1980)

Totes les referències que apareixen en el text es repetiran al final del treball dins d'un apèndix de REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES. Hi aniran ordenades alfabèticament i s'ajustaran a les convencions de la bibliografia científica internacional:

- articles (títol entre cometes i nom de la revista en cursiva, numeració completa, lloc i any d'edició, pàgines):
  PICALLO, C. (1990) "Elements anafòrics i localitat", *Caplletra* 8, València, IUFV, pp. 41-53.
- llibres (títol en cursiva, lloc d'edició i casa editorial):
  SANCHIS GUARNER, M. (1980) *Aproximació a la història de la llengua catalana*, Barcelona, Salvat.
- capítol o parts de llibres col·lectius o miscel·lanis (autor, títol, dins, primer autor, nom de l'editor o editors de l'aplec, ed. o eds., títol del recull, any, pàgines):
  ANDERLE, A. (1991) "La crisi dels col·lectivismes" dins San Martín, A. ed., *Públic / Privat: un debat obert*, València, Universitat de València/Ajuntament de Gandia.

Els noms dels autors hi figuraran en versaletes, primer el cognom o cognoms; separat per una coma, el nom de fonts abreviat amb la lletra inicial.

Les contribucions acceptades i compostes es retornaran als autors per a la correcció de proves d'impremta. Les esmenes s'efectuaran seguint els signes convencionals del codi habitual de correctors.

Introducció. 9

JOAN ROÍS DE CORELLA I ELS LÍMITS DE LA LITERATURA.
Stefano M. Cingolani 13

"VOGLIA DI PATHOS" E UN'ALTRA "CONNEXIÓ": FIAMMETTA E CORELLA NEL *TIRANT LO BLANCH*. Annamaria Annicchiarico 25

VARIACIONS SOBRE EL TEMA "CORELLA I ELS CONTEMPORANIS VALENCIANS"
Tomàs Martínez Romero 45

CORELLA I EL TIRANT: QÜESTIONS D'INTERTEXTUALITAT.
Carles Miralles 67

TRAGÈDIA DE CALDESA, DE JOAN ROÍS DE CORELLA: UNA APROXIMACIÓ TEXTUAL.
Josep Romeu i Figueras 81

LA BIBLIOTECA DE LA FAMÍLIA MERCADER DE VALÈNCIA L'ANY 1489.
Curt Wittlin 93

POSSIBLES RESSONS DE LES *TUSCULANES* EN EL POEMA XXXVII D'AUSIÀS MARCH.
Albert G. Hauf 105

LES PERPLEXITATS DE JOAN FUSTER.
Eulàlia Duran 117

ABSTRACTS 125

INTRODUCCIÓ

El *Caplletra* que presentem respon a la voluntat de participar d'una manera digna en el procés de revisió de molts dels plantejaments tradicionals fins ara vigents a l'hora d'avaluar l'obra de Joan Roís de Corella. Un clàssic valencià, que, després de patir durant anys l'exili de la incomprensió dels crítics i de ser anatemitzat i posat fins i tot a la picota pel nostre Joan Fuster com el «cornut més insigne de la literatura catalana medieval», darrerament cotitza en alta. Tant, que hi ha qui defensa que s'empescà, ell solet, gairebé tota la literatura catalana del XV i qui sap si alguna altra minúcia o obreta fins ara considerada del XIII, com, posem per cas el llibre de *Contemplació* de Ramon Llull! Evidentment, i bromes a part, hi ha modes en tot, tant en barrets com en literatura. Però aquest cíclic moviment pendular de l'esperit humà, amb els seus *corsi* i *ricorsi* permanents, ultra ser un perfecte antídot contra la pedanteria dels qui exerciten l'efímera tasca de l'exegesi literària, és també una arma poderosa contra el fatídic sopor de la rutina. Cada generació ha exigit el seu dret a llegir els «seus» clàssics des d'una tesitura determinada. I aquest canvi de perspectiva i d'enfocament no cal dir que suposa un constant enriquiment. Nostre, i dels vells autors que ens llegaren una obra que ja és patrimoni de tots, i que reclama ser recreada en cada lectura i en cada nova interpretació.

Llevat d'alguna excepció que confirma la regla, la major part dels treballs que integren aquest volum van ser encarregats, presentats i discutits originalment en forma de ponències durant el Simposi Internacional sobre Joan Roís de Corella, organitzat en la UIMP dins del marc dels XXVI Premis Octubre. Potser convé aclarir ací (ja que d'altra manera no s'acabaria d'entendre en el present context la interessant i divertida

aportació de la Dra. Eulàlia Duran), que, en coordinar l'esmentat Simposi, hom pretenia lligar, i de fet hom va lligar, els diferents àmbits o grups de treball a un denominador comú, que era l'obra i la persona de Joan Fuster. Per això dues de les intervencions, la ja esmentada de la Dra. Duran, a la qual hem d'agrair que deixés de banda algun piadós escrúpol personal a l'hora de fer-nos assequible un document privat del seu arxiu particular, i la ponència inaugural, a càrrec de qui signa aquestes ratlles, van centrar-se d'una forma o altra en el Fuster clàssic i lector dels clàssics. Si he substituït per un treball sobre Ausiàs aquella meva ponència inaugural, on abordava la lectura fusteriana de Joan Roís de Corella i tractava d'establir un lligam entre les dues temàtiques del Simposi, és per la senzilla raó que hom pot trobar els conceptes essencials d'aquella intervenció en el pròleg a l'edició, encara ben assequible, del recull *Misògins i enamorats*, de Joan Fuster (Alzira, Bromera, 1995).

Tot i aquesta petita i expedita adaptació, resulta encara possible de reconstruir en bona part la memòria d'aquell esdeveniment cultural, que sens dubte va contribuir de manera molt positiva a marcar uns posicionaments crítics renovelladors. Tanmateix, el propòsit i sentit del present volum, més que no d'aixecar-ne acta pública, és el de presentar als estudiosos i als nostres lectors el nucli essencial d'aquelles contribucions, en general tan estimulants com innovadores.

Hom trobarà en les pàgines que segueixen un Roís de Corella molt allunyat dels tòpics de manual i també força distant de l'autor moralitzant i exemplar, o del banyut que feia penosa ostentació d'una lírica però molt real cornamenta, que ens va llegar la lectura fusteriana. Així S. Cingolani, en una síntesi que anticipava i ara resumeix algunes de les claus bàsiques del seu important llibre sobre el nostre autor, el veu essencialment desvinculat d'un discurs educatiu explícit; com el creador d'una ficció literària autònoma basada en la mímesi de la *Poètica* aristotèlica, que permet alhora un distanciament i una commoció catàrtica, la pietat i també la utilitat moral.

Annamaria Annicchiarico ens planteja de nou el tema de les relacions Martorell-Corella i de la tècnica creativa d'un i d'altre, en relació no solament amb una determinada manera d'entendre la retòrica clàssica, sinó també de l'ús específic de determinats *auctores*, en aquest cas concret del Boccaccio de l'*Elegia di Madonna Fiammeta*. L'autora prova de manera irrefutable la fins ara només sospitada presència directa d'aquest text boccaccià en fragments de Corella aprofitats per Martorell i en el mateix Martorell, enriquint moltíssim no solament les fonts conegudes del *Tirant*, sinó oferint noves pistes de com pogué operar-se un curiós *ménage à trois*, entre Corella-Martorell i el Boccaccio, en base a aquesta font comuna.

D'altra banda, T. Martínez ens recorda que aquest tipus de *ménage* no es limitava a les relacions entre Corella i Martorell, sinó que era necessàriament més extens, tenint en compte les circumstàncies de la València medieval. En el cas de Corella, suposava una omnipresència de la petja d'Ausiàs March; en el de Fenollar i de Moreno, la del mateix Corella. Tanmateix, en el divertit poema dedicat a Bernat del Bosch, que

Martínez analitza amb gran deteniment, destacant-ne l'hàbil i constant eficàcia de la dilogia i d'altres recursos retòrics, trobem evidència que hi havia d'altra classe de *ménages*, aleshores molt més perillosos!

C. Miralles, des de l'experiència i el mestratge que la filologia clàssica ha brindat sempre a les restants filologies, ens recorda ben oportunament, si parem esment al possible desconcert creat per certes teories recents sobre l'autoria del *Tirant*, la complexitat dels processos de intertextualitat i intratextualitat i de la fixació de l'autoria d'una obra. Assenyala, entre altres coses, que els problemes que hom planteja en relació a la gran novel·la valenciana afecten també, i amb major motiu, les proses de Corella, que mai no van ser impreses. Miralles dóna raó d'aquesta major complexitat, i troba, per exemple, indicis clars d'una execució oral i d'un constant procés d'amplificació o simplificació d'un hipotext. Hipotext que sembla reflectir un ús lliure creatiu de fragments apresos de memòria i que hom podia recitar en diferents tipus de *performances* adaptables, a força de variacions, en llocs i circumstàncies molt diversos. Tanmateix, aquest ús és molt diferent en el *Tirant*. Els fragments arrancats de Corella són més aviat destinats a augmentar l'*ornatus*, o altesa d'estil del text, sense afectar-ne el curs narratiu, i pertanyen a un estadi de les proses corellanes més depenent de la memòria i que caldrà tenir en compte.

Els organitzadors del Simposi van voler retre un merescut homenatge de simpatia i de cordial gratitud al Prof. Josep Romeu i Figueras, veterà investigador de la nostra literatura i en particular de Joan Roís de Corella. El Dr. Romeu, que ha ensinistrat nombroses generacions d'estudiants i d'especialistes en el laboriós mester de la medievalística, ens ofereix en la seva edició-comentari de la *Tragèdia de Caldesa*, una bella mostra del seu treball, amb el seu proverbial rigor assenyat i ben documentat. Finalment, C. Wittlin s'acosta al tema del *Simposi*, des d'una altra perspectiva ben interessant, que ens ajuda a millorar la nostra visió de conjunt, no solament del possible nivell de cultura d'un dels participants en el *Parlament o col·lació en casa de Berenguer Mercader*, en aquest cas el mateix amfitrió de la famosa tertúlia, sinó dels lletraferits valencians del moment. Tot i que el llistat dels llibres ja era conegut, el comentari ens ajuda a discernir millor, en base a comparacions amb d'altres biblioteques particulars, de quines obres impreses i manuscrites disposaven en realitat els autors valencians del s. xv, i obliga, tot plegat, a arribar a unes conclusions certament no massa optimistes.

ALBERT G. HAUF I VALLS
Coordinador del Simposi Joan Roís de Corella

STEFANO M. CINGOLANI

JOAN ROÍS DE CORELLA I ELS LÍMITS DE LA LITERATURA*

En una conferència llegida ja fa trenta anys, Joan Fuster es proposava de discutir sobre «la intenció fonamental, subjacent en l'obra» de Corella, i la trobava, sobretot, en «l'afany moralitzador». Després de la capital i innovadora reivindicació operada per Lola Badia i, més darrerament, gràcies sobretot a Annamaria Annicchiarico, Rosanna Cantavella, Jaume Chiner, Carles Garriga i Tomàs Martínez hem progressat força en els nostres coneixements sobre Corella, però, tot i tenir una imatge del teòleg valencià molt més complexa i matisada, dit en altres paraules més literària i, sobretot, menys autobiogràfica, em sembla que «l'afany moralitzador» encara és vist com la seva intenció, no dic pas exclusiva, però principal.

El que em proposo de fer, en aquesta ponència, és intentar de veure d'una manera diferent el paper decisiu que juga la moral en l'obra de Corella. No penso pas de redimensionar-ne la importància, però sí que la vull reposicionar d'altra manera en l'itinerari que condueix de l'impuls creatiu a la realització de l'obra literaria. És a dir, vull deixar de veure-la com a finalitat per atorgar-li, senzillament, un paper de condicionant que ens permeti de conservar i apreciar millor la real dimensió cultural i humana de l'obra de Corella.

Joan Roís de Corella és un d'aquells autors que posen durament a prova, un d'aquells dels quals creiem saber-ne molt i dels quals, en realitat, no en sabem gairebé

(*) Aquest article correspon al text llegit al "Simposi internacional sobre Joan Roís de Corella", organitzat en el marc dels XXVI Premis Octubre. Per a les indicacions bibliogràfiques i per a una argumentació més detallada, remeto al meu *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*, Tres i Quatre, València 1997.

res. Sobretot, no sabem 'qui és'. No podem esperar d'arribar mai a conèixer què pensava, creia o patia realment aquest home –pel que fa a la vida quotidiana no devia ser un enamoradís–, però sí que podem intentar d'entreveure'n alguns dubtes, algunes inquietuds i insatisfaccions, tal com ens ho permet la seva obra. Ja no hem de pensar en cap interpretació de tipus biogràfic en la qual es vegi l'autor de la *Tragèdia de Caldesa* com un 'cornut' que transferí les seves múltiples i desafortunades experiències sentimentals en una variada producció literària. Em sembla paradoxal que a un escriptor com Corella, el qual sempre ha operat a partir de la literatura, i amagant-s'hi al darrere, se li hagi conferit tanta capacitat i voluntat per abocar experiències viscudes a la ficció literària. Si hi ha relació, i n'hi ha d'haver per força, entre la seva vida i la seva obra, aquesta relació s'haurà de cercar més aviat en una intensa, i sovint contradictòria, relació entre l'activitat literària i la moral. L'obra de Corella ens ha de revelar les tensions espirituals d'un escriptor, i no pas els patiments d'un cavaller frustrat o el desengany d'un amant cornut.

Plantejar-nos d'aquesta forma una lectura de la seva obra ens ajudarà, i molt, a entreveure què es movia per l'intel·lecte de Corella, però ens deixa per sempre més a les fosques en allò que feia el Corella històric. Si se'ns faria difícil escriure la 'història d'una ànima', encara ens costaria més de compondre una 'biografia' de Corella. Ja que el nexe entre l'home en carn i ossos i la seva espiritualitat, la seva ànima i la seva literatura és esmunyedís i, sovint, enganyador. Tanmateix, és aquest esperit, i les seves dinàmiques, allò que podem aspirar a entreveure: les imatges amb les quals un ésser humà s'idealitza i es representa de forma artística, mitjançant les manifestacions de la cultura, i no les expressions de la confessió íntima.

El seu complex i variat itinerari literari ens ha de mostrar que la moral és la condició i no la causa de la seva literatura. En el sentit que Corella, tot i tenir unes idees ètiques bastant estrictes, no té com a intenció primària la divulgació d'un ideal ètic, no és ni un moralista ni un predicador. Perquè, i això és quelcom força evident, al llarg de toda la seva vida Corella ha intentat sempre de fer literatura, en el sentit de la creació i narració d'històries, sense trobar mai completa satisfacció en una escriptura que privilegiés l'ensenyament per damunt de la invenció. Així que, en general, el motiu principal de la lliçó a extreure no és el ben evident de terapèutica antieròtica, com en general s'ha dit. Jo crec que, més aviat, resideix en la il·lustració de lluita moral, caiguda i successiu reconèixer-se pel tràmit de l'anàlisi de consciència.

Un exercici profitós per a intentar de copsar el perquè de l'obra d'un escriptor pot ser relacionar-la amb els seus models. No limitant-se, però, a fer un llistat de les fonts i dels plagis. S'ha d'establir un diàleg entre els diferents, i àdhuc contradictoris, suggeriments oferts pels autors model i el que n'empra i entén l'escriptor que els va aprofitar, Corella en el nostre cas. Ja coneixem, i uns altres els afegeixo jo ara, uns quants textos, entre antics i medievals, que formen part de les lectures de Corella:

podem esmentar la *Poètica* i altres obres d'Aristòtil, l'*Eneida* i, potser, les *Geòrgiques* de Virgili, l'*Ars amandi*, els *Amores*, les *Heroides* i les *Metamorfosis* d'Ovidi, Terenci *comicus* i Sèneca *tragicus*, la *Història Troyana* de Guido delle Colonne, la *Divina Commedia* de Dante i, de Boccaccio, la *Fiammetta* i el *Decameron*; en fi, entre els contemporanis catalans, cal recordar Ausiàs March. Què li podien oferir? Quines opcions li deixava la seva moral, ja ben definida, a l'hora de posar-se a escriure?

Per poder contestar a aquestes preguntes ens n'hem de plantejar precisament una altra, que és: per què un escriptor tan afectat per l'aspecte ètic i exemplar de la literatura, a l'hora d'escollir la seva matèria ho fa entre models clàssics i no tria temes cristians? A més, per què es deixa afalagar per històries de passió amorosa, llegides des d'una òptica filògina, i no conrea temàtiques més 'positives' i típiques de la moral grecoromana? Per què no desenvolupa aquells aspectes de la moralitat heroica i exemplar dels antics que els havien permès de sobreviure també en els moments de menys atenció per la cultura clàssica?

Hem de pensar que Corella és anticavalleresc. Ell mostra més d'un cop, amb diferents matisos i implicacions, no apreciar l'heroisme masculí, ja sigui el de l'*epos* clàssic o el de les històries romanes, o bé el dels seus contemporanis. Ni Jasó, ni Ulisses, ni Eneas, ni el mateix Hèctor al cap i a la fi, no són models positius; ni Brutus ni Cèsar ni tan sols l'emperador Octavià proporcionen ideals civils per exaltar; per no parlar de «la desordenada regla de la Garrotera» amb la condemna de la qual s'enfonsa qualsevol possible reviscolament de l'esperit cavalleresc contemporani. Sobretot, ell comparteix la visió que té Guido delle Colonne de l'heroi com a mesquí, interessat, és a dir del tot desproveït dels típics valors cavallerescos que la cultura medieval veia en un heroi, tant si era antic com si era modern. Tot aquest antiheroisme, militar o civil, feia impossible resseguir les petjades més típiques del classicisme tant europeu –a l'estil, diferent però coherent, de Petrarca o de Boccaccio– com català: només cal pensar en Antoni Canals, traductor de Valeri Màxim i de Livi-Petrarca, o en els autors del *Curial e Güelfa* i del *Tirant lo Blanc*.

Establir una coincidència d'idees entre Guido delle Colonne i Corella és de la màxima importància, perquè ens permet de matisar i caracteritzar l'anticavalleria del valencià d'una manera que la fa alhora més entenedora i amb més implicacions culturals. Perquè l'objectiu de Corella no és només la cavalleria, i per extensió la literatura cavalleresca d'origen romànic, sinó que més aviat inhibeix qualsevol possibilitat de compartir un heroisme masculí d'arrels clàssiques que pot ser traduïble en termes cavallerescos i que és també, però, civil, polític o militar en un sentit més ampli.

Ja que Corella, per paradoxal que pugui semblar, a més de ser antiheroic és, fins i tot, anticlàssic. Ell està perfectament d'acord amb l'antivirgilianisme, això és l'oposició al classicisme com a sistema de valors ètics i literaris, d'un dels seus mestres, Guido delle Colonne. Això resulta ben evident si pensem que, en el *Joí de Paris*, Corella

havia ensorrat un dels pilars de l'exemplarisme antic, i també de qualsevol ideologia política que emprés exemples antics com a models de conducta o com a rerefons teòrics. Per trobar una altra mostra d'anticlassicisme tan bel·ligerant, que recorda posicions d'extremisme monàstic i eremític dels segles XI i XII, o la tradició en la qual s'emmarca el *De contemptu mundi* de Lotario di Segni, haurem de llegir sant Vicent Ferrer el qual, aparentment, hauria de ser per les seves idees rigoristes l'exacte contrari del 'classicista enamoradís' Corella. El qual, renovant unes posicions d'antisecularisme ultrades, de llarguíssima tradició a l'Occident cristià, declara al cap i a la fi que només en la *Bíblia* o en les vides de sants es podia trobar l'única font veritable de models masculins.

Caracteritzar de manera correcta el significat de l'anticavalleria de Corella és útil, doncs, sigui per matisar i precisar el vertader sentit del seu classicisme, sigui per donar l'exacte valor a la seva filogínia. Ja que l'opció de conrear una literatura filògina representa l'elecció de practicar un registre i unes temàtiques literàries oposades a les que exhibeixen valors heroics masculins, tant polítics com militars i, per tant, cavalleresco. Essent així, la crítica a la cavalleria, i als herois de la mitologia, no és, ni de bon tros, un aspecte secundari o anecdòtic del moralisme de Corella, sinó que forma part integrant, i per als contemporanis ben clara, d'una posició literària que dialoga i s'oposa a unes quantes tendències de l'època.

No és cap amor per la classicitat i pels seus ideals el que condueix Corella a renarrar les faules ovidianes; aquestes li serveixen només per desplaçar en un remot passat unes històries d'amor-passió que, un cop ambientades en la modernitat, tindrien tot un altre significat, ja que la pagana Medea es pot compadir i els anònims protagonistes de la *Tragèdia de Caldesa* no. La seva filogínia no és acceptació de la luxúria o, emprant altres paraules, de l'amor; més que res li serveix per exaltar un model d'heroisme que vol ser moral i no físic o polític, ètic i no històric, i que, per tant, fora del terreny estricte de la santedat, s'expressa millor amb figures femenines, coherentment amb allò que li suggerien els seus autors. Ja que aquesta filogínia és ben coherent amb la d'uns quants models seus que individuaven l'heroisme més en el drama moral que no en l'aventura, drama que és simbolitzat, com a personatges i destinataris, per les dones possessores d'una moral íntima més veritable i menys hipòcrita. L'Ovidi de les *Metamorfosis* i de les *Heroides*, el Boccaccio d'uns contes del *Decameron* i de la *Fiammetta* –que beu a les *Tragèdies* de Sèneca igual que Corella– o el mateix Sèneca –que identifica la guerra amb el poder, tan nefast i tràgic–, l'induïen a resseguir aquest camí que, com a possibilitats masculines d'un drama íntim i moral, només proporcionava les típiques sofrences amoroses, tan explotades per la lírica, a l'estil d'Ausiàs March, i que sempre amagaven, per Corella, un fons d'immoralitat i luxúria. Paradoxalment, allò que més diferencia Corella d'Ausiàs March no és la forma, ja que tots dos al cap i a la fi analitzen la dialèctica dels sentiments i les fluctuacions de l'ànima. La diferència més substancial

l'hem de trobar en el significat que atribueixen a les passions, l'amorosa en particular, i doncs, en la configuració moral de l'home que ens proporcionen.

Em sembla que comença a quedar palès que l'afany de Corella no és senzillament arromançar unes faules antigues, tot just evidenciant-ne, coherentment amb la lectura escolar, l'acció de terapèutica amorosa per tal d'utilitzar-les com *exempla*; al contrari, la seva intenció és, moralment i humana, més general i literàriament més ambiciosa. Pensem, per exemple, en Hècuba, la qual, a diferència de les altres dones, no pot morir i alliberar-se així de la «misèria» de la condició humana. Ella encarna en realitat, ultra uns valors i patiments típicament femenins, la dolorosa condició de la humanitat que, un cop haver renunciat als seus somnis, es troba sola i sense ajuda moral o religiosa davant la casualitat dels fats. Com diu al *Triümfo de les dones* «moltes vegades, en lo nom de dona, (s'ha d'entendre) la humana sensualitat».

Sense estar-se de condemnar els errors de les seves protagonistes, és amb tendra caritat que Corella n'examina la caiguda, facilitada per la natural feblesa femenina, sobretot quan no és ajudada per la virtut cristiana, i en ressegueix la tràgica lluita moral. La consciència moral de Corella mai no vacil·la; tot i així, no s'erigeix mai en moralista fustigador de la immoralitat femenina, si exceptuem els casos de Sil·la i Pasifae. La moralitat de les seves poesies és obtinguda per altres camins, i amb una relació entre jutge i culpables diferent de la que podríem esperar d'un altre moralista amb principis i conviccions de la talla dels de Corella.

Aturem-nos un instant per recordar com s'estructura un discurs ètic perquè sigui efectiu i aclarirem, també, la subtil manera d'operar que té Corella en la construcció de les seves proses. La utilitat i l'eficàcia d'un ensenyament moral rauen en l'exemple que aquest proporciona i en l'autoritat del moralista que l'ofereix. El cas de Corella, però, és força diferent del d'un típic alliçonador. El recurs literari de la confessió autobiogràfica, sigui una lamentació o una carta dirigida a les dones, com en les històries d'Hècuba i de Medea, desplaça l'autoritat moral des de l'autor cap a la dona que presenta per a la general edificació el seu cas tràgic, del qual és el testimoni més fidedigne. El valor didascàlic d'aquest recurs literari, que insisteix sobre l'aspecte de veritat del relat, no és de menystenir, sobretot si pensem que el tornarà a emprar en contextos exemplars positius com ara el *Triümfo de les dones*, on qui parla és la Veritat, i a la fragmentària *Letra de Honestat*. Si és el narrador el qui atorga el significat moral de l'exemple explicat, com és normal, en aquest cas les sofrences o els pecats d'aquestes dones reportats per elles mateixes ofereixen a les protagonistes una mínima possibilitat de redimir-se. L'autoconsciència de la pròpia culpabilitat i del fracàs personal propicia als ficticis narradors la possibilitat d'elevar-se a ensenyaments voluntaris, a fi que altres no caiguin en els mateixos errors. Tot i ser una redempció parcial, perquè no és dirigida per la virtut cristiana, tanmateix pressuposa la reintegració d'una certa integritat moral i dignitat humana, perdudes amb el desig il·lícit o amb la renúncia a la castedat;

significa, també, un reconeixement de culpabilitat, un acte de pública confessió que li confereix el dret a la compassió i que es presenta com un dels principals objectius didàctics de Corella. Ell recorre amb riquesa extrema de detalls l'itinerari d'una ànima, el seu vertader heroisme, des del moment que, amb la pèrdua de la castedat i de l'honestedat, viola la seva més íntima i humana condició d'integritat, fins que amb el reconeixement del pecat recupera la dignitat oferint-se a la utilitat comuna. Situació, però, que es dóna, repeteixo, només si ens situem fora d'un context cristià, perquè en aquest cas l'obligació de fer-se guiar per les virtuts morals cristianes no consentiria de compadir un pecador. Medea no pot ser igual que la Magdalena, però l'una en negatiu, l'altra en positiu, representen les dues cares del mateix viatge de recuperació moral. Sempre es pot observar la dignitat de la lluita moral d'una criatura –tot i que pagana– derrotada pel «desordenat voler», malgrat que la passió l'ha feta desobeir les regles de l'honestedat, anant contra les lleis socials que la regulen i que estableixen el que és lícit en el matrimoni. En Corella, però, al contrari del que podia trobar en Terenci o en Boccaccio, la constatació que la voluntat dels pares és injusta no avala de cap manera la infracció que els joves cometen de les normes i dels deures. Com sempre, la compassió envers els desafortunats herois no en legitima el comportament, ni tan sols en la ficció literària. Tant al Sèneca de les *Epistulae morales ad Lucilium* o al Ciceró del *De officiis*, que són dues possibles lectures seves, ja que circulaven també en traducció, Corella podia veure perfectament confirmada la 'necessària' tragèdia a la qual s'aboquen els que han deixat el camí de l'honestedat, i són tots els desafortunats protagonistes de les proses mitològiques.

La màquina literària de Corella se'ns presenta, d'aquesta manera, com un mecanisme fràgil i complex alhora, que sosté el seu delicat equilibri gràcies a unes convencions literàries que no es poden eludir i que, tot i així, no aconsegueixen mai una condició de plena i satisfactòria estabilitat. Com ja he dit, la literatura, per a Corella, no va ser mai senzillament un mitjà per difondre la visió ètica d'un moralista catòlic i molt rígid: la seva idea moral condiciona, però no causa, l'exercici de composició de les proses mitològiques, que és basicament estètic i, doncs, literari. Si Corella negués qualsevol dignitat i valor a les lletres i menyspreés la utilitat moral de l'estètica –com feia sant Vicent Ferrer, seguint una tradició de rigorisme cristià ja mil·lenària–, ell i els seus contertulians ja en tindrien prou amb Eiximenis, quant a ensenyament moral i lectures, per a passar les estones de lleure.

Llegida segons aquesta òptica, l'obra del teòleg valencià se'ns presenta, doncs, en primer lloc com una reflexió al voltant de la literatura, de les seves finalitats i dels seus límits, en un segon moment com un plantejament de les seves relacions amb l'ètica. Relacions que es materialitzen i problematitzen, en una aparent contradicció, en el vincle que lliga l'autor, i els lectors, amb els personatges que apareixen, pateixen i moren en l'escena dels seus relats. Com ens explicaríem altrament la narració de casos moralment condemnables per als quals no ens ve proclamada una impiadosa condemna?

Una consideració d'aquest tipus ens obliga a analitzar amb la deguda atenció les afirmacions teòriques contingudes en el *Parlament en casa de Berenguer Mercader*, per tal de poder veure així quina teoria literària mostra seguir Corella. Perquè, repeteixo, no en tindríem prou per a explicar les proses mitològiques de Corella senzillament adduint l'exemple moral que proporcionaven. No es poden entendre com a simples *exempla* antieròtics d'argument clàssic, ja que l'embolcall retòric que en revesteix la moral és massa elaborat per a no haver-se d'explicar mitjançant una teoria literària complexa i orgànica. Teoria que ha de consentir i legitimar la utilització d'una matèria amorosa antiga, que no deixa de ser un exercici delitós, per a vehicular un missatge moral perfectament ortodox. I aquesta teoria li ve proporcionada per la *Poètica* d'Aristòtil, que Corella podia conèixer per mitjà de la versió llatina d'Hermannus Alamannus.

La necessitat que la tertúlia fingida al *Parlament* hagi de ser literatura –és a dir representació i imitació de la realitat, i no simple exposició doctrinal– és justificada «per què la ueritat dels humans actes, ab exemples, millor se mira e en nostra memoria mes temps atura». S'han de destacar tres idees bàsiques en les quals recolza aquesta afirmació: primer, la literatura ha de ser útil; segon, aquesta utilitat s'assoleix si els continguts corresponen a la veritat, és a dir, es conformen a la natura humana, i doncs, són versemblants i no simple ficció; tercer, la veritat de la natura humana assoleix el més alt grau d'utilitat si es presenta com una imitació d'aquests mateixos actes. Això vol dir atorgar el màxim valor exemplar, i el màxim profit moral, a la representació, a la literatura com a narració d'històries que es corresponguin amb la veritable naturalesa de l'home i que pel seu mateix impacte emocional quedin ben impreses en la memòria, així com requeria Aristòtil.

Em sembla que, si no m'equivoco amb aquesta lectura, ja s'aclareixen molts aspectes de les 'poesies' mitològiques de Corella. S'explica molt bé per què, a més de complir amb uns exercicis escolars, va decidir de narrar exemples morals, i de no privilegiar el tractat a l'estil del *Triümfo de les dones*. En segon lloc, l'anàlisi psicològica dels personatges, tot i complir un altre cop amb els deures escolars de la retoricització, satisfà la necessitat d'expressar de manera creïble i versemblant la veritat de la natura humana. És a dir: la literatura, influenciant la virtut imaginativa de la ment humana, permet a l'autor i a l'oïdor –o alhora els hi obliga– de sortir de la 'seva' realitat –que comporta una moralitat del tot cristiana– per endinsar-se en la de la ficció i, així, identificar-se amb els protagonistes de les històries, que viuen i actuen segons uns altres principis ètics. Un cop que s'ha acabat aquesta falsa imaginació –aquesta fantasia– es torna a la realitat, així com ens explica al final de la faula d'Orfeu. D'aquesta manera la literatura té la finalitat de crear un món fictici, diferent del real, i que tingui un tan alt grau de versemblança fins al punt de permetre de transferir-s'hi. Aquesta coparticipació absoluta amb els personatges de la ficció comporta dues conseqüències ben importants. Primer: ofereix la possibilitat de compadir –i de patir amb– els herois.

Segon: permet de mostrar pietat per esdeveniments cristianament immorals, donada la condició de suspensió de la realitat engendrada per la ficció literària. La commoció catàrtica descarrega, finalment, el pes de la tensió imaginativa, i la pulsió de les passions, sense que això afecti la vida moral del lector donant-li mals ensenyaments, perquè, un cop tornats a la dimensió del real, se'n pot extreure la moral. Així s'evita el perill de la negativa influència proporcionada pels casos d'amor passional desplaçant l'experiència imitativa al pla de la imaginació, que pot ser irracional perquè resta aïllat de la realitat i, doncs, de la veritat, sense fer perillar la integritat moral dels oïdors.

En síntesi es pot dir que Corella defensa, amb la seva pràctica i seguint la teoria aristotèlica, la legitimitat d'una literatura que, sense deixar de fruir de l'autonomia de la ficció, està ben proveïda d'utilitat moral perquè aporta ensenyaments. Tanmateix aquests ensenyaments, perquè quedin ben impresos en la memòria i assoleixin el més alt grau d'efectivitat, han de ser vehiculats pel tràmit de la representació i de la imitació literària. Han de ser exemples versemblants i no faules, però, i al mateix temps, com prescrivia Aristòtil, han de estar desvinculats de qualsevol discurs educatiu explícit, a l'estil del dels predicadors i dels moralistes. La presència d'elements externs a la mateixa ficció no pertany a la creació literària i li treu eficàcia, ja que impedeix que la virtut imaginativa, degudament estimulada, es pugui identificar amb els fets de la narració i, simpatitzant amb els personatges, obri pas a la reacció catàrtica de reviure el drama moral. Corella conrea una literatura, a més, que justifica la narració de fets 'immorals' perquè, per mitjà de la ficció i de la retòrica, s'ha obtingut un efecte d'estranyament de la realitat 'cristiana' –que podria obstaculitzar la narració d'històries paganes–, concedint a l'oïdor i a ell mateix la possibilitat d'endinsar-se en una altra realitat que és senzillament humana, de la qual s'ha de treure ensenyament. Només les històries antigues permetien, i obligaven alhora, d'allunyar-se de la realitat, si és que aquestes històries d'amor passió s'havien de reviure per mitjà de la virtut imaginativa. La suspensió momentània del judici, que permet la pietat, es dóna gràcies a la ficció literària i és acceptada només dins dels límits de l'experiencia estètica i moral de la mateixa ficció literària. Malaurat, i culpable, qui se n'oblidés. I això és el que ens ensenya la *Tragèdia de Caldesa*.

El problema de la *Tragèdia de Caldesa* és estètic i de gènere literari. La denominació mateixa de 'tragèdia', si no individua un gènere literari precís i corresponent amb les modernes idees sobre què és una tragèdia, sí que fa referència a tot un tramat de teories i conceptes que, si fa no fa, troben les seves arrels en aquella mateixa *Poètica* d'Aristòtil que he declarat ésser font principal de les teories literàries de Corella. En general, una tragèdia sempre fa referència a luctuosos esdeveniments i a la misèria, física i moral, dels homes; és escrita en estil elevat i desenrotlla una trama que comença amb una situació alegre i positiva per a transformar-se en trista i luctuosa, tot deslligat de la necessitat 'teatral' del text tràgic. Tot i que genèric, aquest agregat d'idees ens explica bé sigui l'estil que empra Corella –de manera perfectament

coherent amb el seu conreu de la 'valenciana prosa'–, sigui l'evolució del relat des de la felicitat amorosa fins als tons més desesperats i apocalíptics de la desolació.

Ens hem de mentalitzar, doncs, que la *Tragèdia* no té res a veure amb la vida de Corella; ni amb la real, ni amb una de fictícia i literària. Perquè, no ho oblidem, l'anònim narrador no diu enlloc, ni molt menys deixa entendre, que ell sigui ni tan sols el mateix Corella literaturitzat; al contrari, ens trobem davant d'un 'jo' anònim del qual veurem en breu el significat i les implicacions. Aquí no importa tant que el jove Corella vagi tenir o no una experiència semblant a la de l'amant de Caldesa, experiència sovint al·ludida en altres peces; l'únic que té rellevància crítica és que la *Tragèdia* s'ha de vincular amb la literatura, la que ja havia conreat i la que estava a punt de practicar. Per què Corella ens hauria d'explicar la seva realitat factual quan, fins en aquest moment, l'hem vist tan enfeinat a crear ficcions realistes de manera que semblin històries?

En general, per a la crítica, la *Tragèdia* queda deslligada del tot de la producció corelliana d'arrels clàssiques i senzillament pren cos com la solució més toscament narrativa per a il·lustrar una vegada més, amb un *exemplum* moral contemporani, les nefastes conseqüències de la luxúria femenina, i només per aquest aspecte és vinculable a paral·leles luxúries mitològiques. Si aquesta fos la interpretació a privilegiar, seria ben acceptable de veure com a possible font de la *Tragèdia* un *exemplum* de predicador. Però no és així i crec, doncs, que s'ha de replantejar gairebé de bell nou el discurs sobre les fonts de la *Tragèdia*, sigui per trobar-li una possible continuïtat i coherència amb allò que havia fet fins aquell moment, sigui per proposar fonts concretes i en part diferents de les tradicionalment considerades.

Sintetitzant al màxim, podríem dir que l'acte d'escriptura de Corella és determinat per la voluntat de donar un cos narratiu a experiències de tipus líric, com assenyalava Lola Badia. Més en concret, es pot percebre aquest esquelet líric com d'inequívoca ascendència ausiasmarquiana, mentre que la polpa la dóna la mitologia clàssica. Des del punt de vista narratiu, és sovint característica la barreja de fonts diferents en un únic relat o la transformació genèrica del model, per exemple, de tragèdia o d'epístola a narració i, al revés, d'un suggeriment narratiu a intercanvi de lletres. Així doncs, sense anar a cercar possibles fonts, estranyes al quefer literari de Corella fins aquest moment –com seria un *exemplum* de predicador–, és en el creuament de motius clàssics –en aquest cas els *Amores* d'Ovidi com ha demostrat Carles Garriga– i ausiasmarquians, que podrem trobar les raons i els estímuls que van generar la *Tragèdia de Caldesa*. El que ens falta, però, és un text que representi el paper altrament atorgat a l'*exemplum*, és a dir que proporcioni la situació narrativa –i possiblement el seu conreu moral– sobre la qual muntar els detalls manllevats a Ovidi i a Ausiàs March. Penso d'haver individuat aquest text en l'*Eunuchus* de Terenci.

No ens hem d'estranyar ni de les dues fonts llatines ni de la seva compaginació, malgrat que en aquest cas és molt més subtil que en d'altres. Els dos autors són ben senzills de fondre en un únic relat, vista la comuna temàtica bàsicament amorosa.

Proporcionen també –i sense sortir d'aquell àmbit escolar que caracteritza la primerenca producció corelliana– la raó i la possibilitat d'escapar-se de l'ambientació exclusivament mitològica, per penetrar en la contemporaneïtat amb les seves desventures eròtiques. No ens ha d'estranyar de manera excessiva, doncs, que Corella pugui aprofitar uns autors ben estudiats a les escoles de gramàtica i de retòrica per construir la seva primera, i única, narració d'ambientació contemporània i ciutadana.

L'*Eunuchus* presenta, si se'n fa una lectura moral, la irracionalitat del sentiment amorós; el perill de l'equivocació en escollir l'amant, havent-se enganyat a propòsit de la seva vertadera naturalesa; els recursos i les capacitats d'enredar típics de les prostitutes; les culpes i les responsabilitats dels homes que s'extravien de la racionalitat per culpa de la passió amorosa. La que presenta l'*Eunuchus* és una situació de comèdia que, tanmateix, es pot transformar fàcilment en la d'una tragèdia, si explicitem la perspectiva moral cristiana que correspon a les idees de Corella. És a dir, si renunciem a justificar l'amor, d'una manera o d'una altra, i si li afegim un desenllaç de condemna i de necessària perdició moral, així doncs tràgic i ja no còmic, com a lògica i exemplar conclusió d'unes premisses tan extraviades i pecaminoses. Tot i així, a l'*Eunuchus* li falten matisos psicològics i dramàtics que caracteritzin els detalls i les implicacions emotives de l'acció, només al·ludida en Terenci, i així la puguin expressar amb una retòrica 'elegíaca', és a dir des d'un punt de vista de lamentació autobiogràfica. És aquí que intervenen un quants passatges de les elegies reunides per Ovidi amb el títol d'*Amores* i dels poemes d'Ausiàs March, que li donen el toc de vernís contemporani.

En el cas de la *Tragèdia* la reproposició de la ficció autobiogràfica no és senzilla iteració del recurs ja emprat en moltes proses mitològiques. En les proses servia per a atorgar autoritat i dret a la compassió per una ànima pecadora i conscient, mentre que a la *Tragèdia* acompleix un paper narratiu i té una funció del tot diferents. L'anònim narrador descriu el 'cas desafortunat' que ha ocorregut, segons la seva perspectiva i la seva interpretació, i el recurs de l'autobiografia és emprat expressament per donar-nos una visió personal de la història, en la qual, a diferència de les proses, no assistim a cap presa de consciència per part del narrador, el qual es queda, així, en la incomprensió de la realitat última dels fets i del judici moral que s'hi ha de donar. De la mateixa manera, l'estil que empra per explicar-nos el seu cas no és, ni de bon tros, normal i neutra aplicació de la retòrica típica de la 'valenciana prosa'; en el cas de la *Tragèdia*, Corella l'empra per caracteritzar de manera inequívoca la mateixa percepció de la realitat del jo narrador. L'estil elevat sempre assenyala un distanciament de la realitat, però, mentre que en les proses mitològiques no hi havia cap contradicció entre forma, personatges i contingut, en el cas de la *Tragèdia* allò que destaca és la incongruència de copsar i descriure fets reals, contemporanis i d'ambient ciutadà, i doncs propis d'una comèdia, amb el llenguatge, és a dir amb aquell estil elevat, adient i propi de la ficció mitològica, això és de la tragèdia. El protagonista viu i veu la realitat amb els ulls de la literatura –que és alhora els clàssics i Ausiàs March– i no s'adona, ni podria fer-ho,

de qui és en efecte Caldesa. Tot i així, si ens limitem a jutjar l'eventual immoralitat de Caldesa, caiem en l'error de llegir la *Tragèdia* amb els ulls del narrador i de donar-li la raó, operant segons uns cànons que són cortesos i romàntics. No hem d'oblidar que Corella no és partidari de cap amor passió ni cortès. Els homes i les dones de cada dia que s'estimen, gràcies a la caritat, s'han de casar. Així que el primer a ser immoral i deshonest és el mateix narrador: en el moment d'enamorar-se d'una dona, allò que s'ha de cercar és el legítim matrimoni i no una relació amorosa. Sigui disfressada com ho sigui, aquesta no deixa de ser una pràctica deshonesta i, fora de la ficció literària, és, a més a més, luxúria. I això, perquè l'anònim narrador actua en una dimensió, la de la realitat contemporània, on no es dóna la possibilitat de suspendre el judici moral cristià. El jo de la *Tragèdia*, com un amant de la mitologia o un amant modern, no sap arribar a una reflexió de debò cristiana de superació de les passions, com s'esperaria d'un home del seu temps i, al cap i a la fi, és igual de lamentable o més que la mateixa Caldesa. El jo narrador no pot ser compadit pel lector, perquè s'ha equivocat, així com ell no pot perdonar Caldesa –només un altre sacrifici de Jesucrist la podria redimir– ja que no són herois de les proses mitològiques.

Tanmateix, Caldesa sí que el compadeix. No crec que ella s'hagi penedit. Per què hauria de fer-ho? El narrador no és cap Jesucrist que li pugui haver revelat l'abisme del seu pecat, és senzillament un amant que no ha estat capaç d'observar les regles del joc eròtic. Així que ella, un cop ha davallat de l'estrada de la seva heroïcitat literària al fang de la luxúria, ha de revestir el paper, un altre cop literari, de la pecadora exemplar, de la Maria Magdalena. Com fan les dones de *Lo Somni de Joan Joan*, de Jaume Gasull, totes les quals tenien alguna cosa per amagar, però volien aparèixer sàvies i virtuoses, Caldesa juga a 'fer la Magdalena' a fi de proporcionar a l'infeliç narrador un agafador que li permeti de tornar a entrar en la dimensió de la tragèdia. Però el narrador no deixa d'haver-se equivocat, d'haver fet una cosa que no s'havia de fer: jutjar la realitat a través dels ulls de la literatura i de la seva immoralitat, com feien Ovidi i Ausiàs March. La literatura és literatura; si és tragèdia i, amb això, ben allunyada de la realitat, es pot conrear amb tota legitimitat. La realitat és realitat, és comèdia, i aquí ha d'intervenir un tipus de moral diferent que no es pot permetre la compassió ni cap justificació per l'amor passió. La vertadera ambigüitat de la *Tragèdia*, ambigüitat de la qual tant s'ha parlat, consisteix, doncs, en aquesta continuada trasformació, confusió i trastornament de plans literaris i morals: una comèdia viscuda com una tragèdia, la luxúria interpretada com amor, la ficció literària confosa amb la realitat, la impossibilitat de la comunicació i de la comprensió humana quan tot es viu i es veu segons una òptica literària i no segons la moral cristiana. Ambigüitat de paper, de sentiments, d'accions i de gèneres, ambigüitat com a total equivocació que ha de portar a la desesperació i a la perdició moral.

Amb la *Tragèdia de Caldesa*, potser l'obra de Corella més ambiciosa per la complexitat de relacions literàries i d'implicacions ètiques, ell crea per última vegada

una heroïna sensible, intel·ligent i afalagadora com poques, però del tot negativa. L'explicitació dels lligams que existeixen entre la ficció literària i la realitat moral, amb els perills que amaga recórrer aquest trajecte cultural, li esgota les possibilitats de seguir jugant amb la compassió i la suspensió del judici, i li requereix una més directa, i doncs realista, intervenció en la literatura i en la moral del seu temps. Experimentarà així altres formes literàries per a alliçonar elogiant, ara, la virtut; essent sempre conscient, però, i recelós dels perills de la creació literària. Per què no va trobar tranquil·litat i equilibri escrivint vides de sants i poemes a la Verge? Difícil, o impossible, de raonar-ho de manera filològica. Tanmateix, ens podríem prendre la llibertat d'imaginar que, un cop orientat cap a l'exaltació de la virtut, li fos necessari d'arribar a les virtuts supremes: després de la Verge o de la Magdalena, Jesucrist. I en aquest cas –la narració de la vida del Fill de Déu–, per què tornar a fer una feina ja tan ben acomplerta per Ludolf de Saxònia? De manera que es limitarà a traduir-lo. Però sembla que no podia deixar de banda l'alè amorós, la comunicació personal i autobiogràfica que, en un context tan elevat, havia de correspondre a l'amor d'un cristià per Déu. Tot això ho trobava en l'exemple més elevat de poesia cristiana: el *Salteri*. Traduint l'obra atribuïda al rei David podia conjuminar la vivificació d'una experiència amorosa i ètica absolutament personal amb la renúncia a l'originalitat. Potser només en aquesta última seva empresa trobem Corella, ja gran, finalment apaivagat de les seves contradiccions literàries i ètiques.

STEFANO CINGOLANI
Università di Roma "Tor. Vergata". Universitat de Barcelona

ANNAMARIA ANNICCHIARICO

"VOGLIA DI PATHOS" E UN'ALTRA "CONNEXIÓ": FIAMMETTA E CORELLA NEL *TIRANT LO BLANCH**

Se oggi come oggi sottoscriviamo con risolutezza l'affermazione di Tomàs Martínez secondo cui nessuno potrà più mostrare «cap tipus de perplexitat si troba una nova "font" o "manlleu" en el *Tirant lo Blanch*», non meno d'accordo siamo con lo studioso sul fatto che ben più importante del «manlleu» in sé e per sé è «l'entitat del préstec i el seu origen».[1] Ed in effetti gli ultimi contributi della critica tirantiana attiva in senso «hidràulic», secondo il ben noto conio di Albert Hauf, sono decisamente tesi a valorizzare i meccanismi di assimilazione dei modelli e le tecniche di riutilizzazione del testo-fonte, come produttori di significazioni altre, e dunque come tramiti di innovazione e creatività.

Così non è un caso che una prospettiva di ricerca volta all'apprezzamento del «nivell de adequació [della fonte] al nou marc narratiu, és a dir, la seua qualitat intertextual» abbia trovato momenti di applicazione particolarmente significativi in saggi incentrati sullo studio di alcune delle fonti del romanzo più rilevanti dal punto di vista qualitativo prima ancora che quantitativo: mi riferisco alle indagini su Corella,[2] sulle *Històries Troyanes*,[3] su Seneca.[4] Infatti: «després de Corella i del Guy de Warewic [è Seneca a trovarsi] en un graó semblant, o fins i tot superior, a les *Històries troyanes* i a Llull».[5] E un Corella al primo posto nella gerarchia delle fonti è chiaro, come ben prevedeva Martí de Riquer,[6] che fosse destinato a restare a lungo al centro dell'attenzione. Come nella nostra, ancora, in queste pagine.

(*) Questo saggio riprende in forma più elaborata l'argomento trattato in un contributo in corso di stampa altrove. All'origine di entrambi, saggio e contributo, vi sono due comunicazioni lette ad Alacant nell'ottobre 1997 durante gli incontri previsti dal progetto di ricerca e divulgazione «Creativitat Ara», e a València nella stessa data, in occasione del *Simposi Internacional sobre Joan Roís de Corella*, celebrato nell'ambito dei «Premis Octubre».

(1) T. Martínez, «De la comtessa de Varoic a la princesa Carmesina: per la presència de Sèneca al *Tirant lo Blanch*», in *Actes del Col·loqui Internacional «Tirant lo Blanc». Estudis crítics sobre «Tirant lo*

Caplletra 24 (Primavera 1998), pp. 25-44

I fondamentali punti di riferimento cronologici e storico-culturali che gli studiosi ci hanno fornito nel corso degli ultimi anni in merito alla relazione Martorell-Corella, ci esimono dal ripetere quello su cui è divenuto quasi di prammatica soffermarsi quando s'affronta tale questione. Ossia ci esimono dal sottolineare quegli aspetti dell'alterità dell'età di mezzo che riguardano le modalità di ricezione della 'sapientia' di *auctores* e pseudo-*auctores*, da una parte; dall'altra ci assolvono dal compito di spiegare come e perché i termini delle ipotesi e congetture relative al nodo biografico e letterario che lega i due valenziani fra loro, siano, per il momento ed in attesa di dati documentali e acquisizioni esegetico-interpretative nuovi, quelli che sono.

In altre parole non occorre più, parlando dei calchi del *Tirant*, insistere sul fatto che il *modus agendi* di Martorell non può essere inteso se non riconducendo e correlando il medesimo alla *forma mentis* del fruitore medievale. Nel senso che per costui il lascito dell'antichità, e dei «savis» in genere, non è che un deposito di parti utilizzabili e riciclabili in ogni momento e in qualsivoglia circostanza: «un magazzino di idee e forme», si è ribaditamente detto, nonché di *sententiae* sempre pronte a rispondere alle domande ed agli stimoli del presente.[7] Un presente che da sempre sappiamo dedito a un impiego utilitaristico e pragmatico di fonti e modelli.

Di rimbalzo non è necessario né rievocare una concezione della fatica intellettuale che non ha nulla da spartire col moderno senso del possesso, dell'originalità e della responsabilità, né soffermarsi sulle modalità di approccio dell'uomo medievale alla lezione dell'*auctoritas*. Un approccio che avviene, com'è noto, secondo schemi di ricezione che sono una naturale conseguenza dei principi e delle norme attraverso cui le istituzioni e le strutture educative dei secoli di mezzo gestiscono la pratica dell'insegnamento e il mondo dell'informazione. Principi e norme che presuppongono, a loro volta, una visione frammentaria della cultura e unidimensionale d'ogni singola disciplina;[8] ed altresì una nozione di letteratura che, nonostante i processi, pur da secoli in corso, di legittimazione e giustificazione teorica di «poesia» e di «gaya ciència», permane precaria e sfuggente.

Non occorre in sostanza ribadire il fatto che un determinato approccio alle *auctoritates* abbia a monte di se stesso quanto detto. In parallelo, allorché si parla dell'intellettuale medievale avvezzo a guardare all'opera che ha tra le mani come ad una summa di *sententiae*, è quasi di troppo osservare come ciò sia in stretto rapporto di causa-effetto con qualcosaltro. Col fatto cioè che l'apprendimento della poesia e della retorica, e in generale della letteratura, si concretizzi e identifichi, all'interno della prassi scolastica, nello studio e analisi della bella *iunctura* delle parole e nella ricerca di espressioni studiate e ben levigate. Ancor meno serve ricordare come l'organizzazione curriculare dell'epoca funzionasse sul principio dell'imitazione, ripetizione e memorizzazione di passaggi di prose e versi più o meno estesi, e di *sententiae*.

Blanc» i el seu context, a cura di J. M. Barberà, PAM, Barcelona 1997, pp. 285- 305, p. 285.

(2) Mi riferisco soprattutto a A. Hauf, «*Tirant lo Blanc*: Algunes qüestions que planteja la connexió corelliana», in *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, a cura di R. Alemany-A. Ferrando-Ll. B. Meseguer, II, PAM, Barcelona, 1993, pp. 69-116.

(3) Cfr. C.Wittlin, *De la traducció literal a la creació literària. Estudis filològics i literaris sobre textos antics catalans i valencians*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/PAM, València-Barcelona, 1995, pp. 193-202.

(4) Cfr. T. Martínez, *art. cit.*, e J. Pujol, «El desenllaç tràgic del *Tirant lo Blanc*, *Les Troianes* de Sèneca i les idees de Tragèdia al segle xv», in *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLV, 1995-1996, pp. 29-66 (con bibliografia).

(5) *Art. cit.*, p. 286.

(6) M. de Riquer, *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Quaderns Crema, Barcelona, 1990, p. 184.

(7) Tali osservazioni scontate e generiche rinviano a varie, complesse e ben note problematiche: per un' efficace panoramica con relativa bibliografia cfr. B. Vickers, *Storia della retorica*, (1989) tr. it., Il Mulino, Bologna, 1994, p. 285 sgg.

(8) *Id., ib.*

Tutto questo è quanto non occorre ribadire in merito a determinati aspetti della «diversità» del medioevo: quelli, in pratica, dai quali muovono le nostre riflessioni e valutazioni, quando ci accingiamo a studiare e sciogliere i nodi problematici che il binomio Martorell-Corella presenta sotto il profilo della «intertestualità».[9]

Per altro canto, ovvero per quel che riguarda, come preannunciavo, i possibili rapporti intercorsi tra i due nel concreto storico della vita intellettuale valenziana o nello specifico di una determinata vicenda letteraria, non occorrerà soffermarsi più di tanto sulla «questione», una volta ammessi i termini con cui Lola Badia di recente ha sintetizzato lo stato delle cose: «Un militar lletraferit, format en la tradició literària romànica (roman cavalleresc, lírica) tenia una preparació retòrica i una competència en qüestions de "reverenda letradura" absolutament inferior a la d'un estudiant de teologia, coneixedor de llatí, que havia freqüentat els grans models antics en la llengua sàvia».[10] E Corella, un giovane di venticinque anni quando il «militar lletraferit» di cinquanta comincia a frequentarlo letterariamente, certo che aveva già da tempo acquisito quella formazione retorico-letteraria che ci aspettiamo da uno come lui: anch'egli passando attraverso esercizi di ripetizione e memorizzazione di *sententiae* e passi di *auctores*, anch'egli esercitandosi e riesercitandosi nelle cinque parti previste dalla dottrina della *oratio* e nell'applicazione della teoria dei tre stili, nonché nella costruzione di figure di parola e di pensiero. Ed è chiaro che tutto questo nel piccolo della València dell'epoca lo si sapesse. Come anche è prevedibile che agli «entenents» non sfuggisse che il giovane Corella, nella pratica per lui «delitosa» della «vulgar poesia» e nell'esercizio degli «studia humanitatis», fosse particolarmente ben dotato. Di conseguenza basterà dire che, per come si configurano al momento vicende e situazioni, il senso delle cose si concentra in sostanza in un'unica osservazione: quella che da una parte deve esserci stato un dilettante già in possesso di una buona dose di rispetto e di considerazione nei salotti buoni della città e nel giro degli intellettuali, e dall'altra un Martorell che, seppur non frequentasse il medesimo di persona, in qualche modo lo conosceva per antichi trascorsi familiari. Un dilettante, Corella, dalla solida formazione letteraria, i cui scritti dovevano apparire all'altro un prontuario di belle formule, belle espressioni, belle frasi e bei periodi. Ma non soltanto questo. Poiché a Martorell di certo non sfuggiva, né che molti di quei periodi corelliani che amava portare nei suoi scritti spesso non erano che la «sapientia» dei classici e pseudoclassici, ripresa alla lettera o no, ampliata o *en raccourci*; né che tra le filigrane della pagina corelliana brillasse un'«ars combinatoria» fatta di tessere e tarsie provenienti da più d'un referente, e più o meno remoto.

A questo punto è il caso di guardare, tra le tante *auctoritates* ispiratrici di Martorell come di Corella, a l'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Giovanni Boccaccio, della quale

(9) Per un aggiornamento bibliografico sulla «connexió» Martorell-Corella cfr.: A. Annichiarico, *Varianti corelliane e «plagi» del «Tirant»: Achille e Polissena*, Schena, Fasano di Brindisi, 1996, p. 26, n.17, e J. Guia i Marín, *De Martorell a Corella. Descobrint l'autor del «Tirant lo Blanc»*, Editorial Afers, Catarroja, 1996.

(10) L. Badia, «Joan Roís de Corella: il miglior fabbro», *Avui*, 23 d'abril de 1997, IV.

per altro esiste, come sappiamo, una versione catalana conservata in tre manoscritti del XV secolo.[11]

Ed occorre subito una precisazione. Parlando infatti della *Fiammetta* come referente, e pensando più in generale al penetrare del modello o della lezione boccacciana in nuovi ingranaggi o al loro figurare in nuovi arabeschi e intarsi, è opportuno qui ricordare che la *Fiammetta*, se è un concentrato di situazioni tematiche e immagini rimontanti soprattutto a Ovidio e Seneca, non è soltanto questo: invero essa è un prezioso, «alessandrino» si ebbe a dire un tempo, «sapientissimo lavoro compositivo che si esercita su un ventaglio amplissimo di modelli, a volte imprevedibili, antichi e medievali».[12]

D'altronde, che il Boccaccio fosse un campione nell'*ars* preziosa dell'impasto e dell'innesto e che tale *ars* fosse un costituente della sua tecnica di armonizzazione dei registri linguistici e stilistici, nonché dei suoi giochi di intersezione e richiamo tra i vari piani e tracciati tematici, è ben noto. E se per Corella campione in tal senso poteva esserlo soprattutto il Boccaccio dell'*Elegia*, il Boccaccio *tout court* lo era per Martorell. Il quale, impegnato per di più in un progetto le cui significazioni ultime stanno nei modi e nelle forme entro cui si consuma l'annodarsi e l'intersecarsi delle nervature e percorsi tematici, *a fortiori* deve averlo inserito e annoverato tra i suoi modelli preferiti, proprio in quanto summa di memorabili trame e fiammeggianti montaggi narrativi.[13]

Sicché, in questo quadro ed in riferimento a determinati contesti, non è forse eccessiva semplificazione dire che da un canto vi è il Boccaccio dell'*Elegia*, il quale, col suo antecedente immediato Ovidio, si offre a Corella come paradigma e fonte di occasioni tematiche e nutre il dittare del valenziano con «sublimità» di registri; dall'altro vi è un Corella, che, così fatto e costruito, piace a Martorell ed è per lui un breviario di formule concettuali ben confezionate, e di segmenti espressivi ben torniti.

In effetti non è raro trovare nel *Tirant*, tra l'altro, enunciati ed assunti corelliani intrecciati a passi desunti dalla *Fiammetta*, o inseriti in contesti emotivi e situazioni, con relativo lessico, in un certo qual modo «da Fiammetta». Passi, più o meno estesi, che a loro volta sono o possono essere raffinate parafrasi di Ovidio o di altri *auctores*.

Su situazioni di questo tipo, intendo dire quelle nelle quali produttore di senso è il dettato, ripreso più o meno alla lettera o riadattato, della *Fiammetta* o di Corella, e quelle in cui lo sono le reminiscenze, gli echi e perfino le presenze nell'assenza dell'una e dell'altro, su tali situazioni è interessante puntare per cogliere l'amalgamarsi delle due fonti nel reticolo espressivo, o quanto meno il loro coesistere nello stesso contesto, o comunque a distanza ravvicinata. Un coesistere che può comportare un gioco di implicazioni, rimandi e complicità; un coesistere che è a volte un agire a ruoli alterni o scambiati, dacché accade che ora l'una *auctoritas* viva come concetto che si dice attraverso la cifra stilistica dell'altra, ora che la stessa sussista come ripresa o memoria

(11) Cfr.: *La Fiammetta catalana*, ed. a cura di A. Annicchiarico, 2 voll., Japadre Editore, L'Aquila, 1983-87. Per la presenza notissima della *Fiammetta* nei «nombrosíssims planys en boca femenina» che costellano il *Tirant*, cfr. M.de Riquer, *Aproximació*, cit., p. 190. È da segnalare, inoltre, tra i più recenti interventi sulla presenza ed influenza del Boccaccio, ed in particolare del *Decameron* nel romanzo, il saggio di A.Hauf, «*La dama de Rodes*. Tècnica i "energia boccacciana" en un "Novellino" del *Tirant lo blanc*», *Miscellània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, a cura di A. Ferrando e A. Hauf, PAM, VIII, Barcelona 1994, pp. 79-118 (con bibliografia).

(12) Così C. Delcorno in G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 6-7.

(13) Per la tecnica costruttiva del primo Boccaccio, e soprattutto per i meccanismi di «assimilazione, memorizzazione, manipolazione» del Boccaccio della *Fiammetta*, cfr. P. Navone, «*Fiammetta* tra classici e medievali: Appunti sulla fortuna di letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'*Elegia*», *Studi di Filologia e Letteratura* VI, 1984, pp. 45-64 (p. 62).

o suggestione di un modulo espressivo veicolante contenuti e schemi di pensiero dell'altra. Una coesistenza, in conclusione, che, consumandosi soprattutto sul piano della retorica del pathos, fa di questo il luogo della ricostruzione e ridefinizione di un registro tanto patetico-elegiaco quanto enfatico-melodrammatico, da *lamentatio*, nelle forme di un nuovo «proprio» espressivo.

Vediamone allora qualcuna di tali situazioni. Ed in particolare alcuni casi disseminati lungo quel tratto di testo che, compreso tra i capp. 268-305, è non a caso cosparso di inserti corelliani provenienti soprattutto da la *Tragèdia de Caldesa*, come ha indicato Carles Garriga.[14]

Ho citato, dunque, il cap. 268 (*Replica la Viuda al parlar de Tirant*). Qui infatti la lunga sequela di menzogne e calunnie della Vedova culmina in un passo che è una manipolazione ben riuscita di alcuni passaggi di uno dei primi interventi «senechiani» della nutrice nell'*Elegia*:

> Filla mia, ara és temps de resestir a tan gran mal. Lansa de tu tota manera de viltat e amor corrupta, e segura restaràs e vencedora. E pots veure, ma filla, si l'altea del parentat teu e la fama de la virtut tua, e la flor de la bellea e la honor del món present, e totes les altres coses que a donzella de tanta dignitat pertanyen, te deuen ésser cares, e sobretot la gràcia de hun tal enamorat qui·t desija més servir e amar com a muller que a totes les dones del món. E per aquest negre perdre'l desiges? Car plaure no·t deu, e pens que de ací avant no·t plaurà si sàvia est, majorment si ab tu mat[e]ixa te conselles. Donchs, oblida los falsos delâts permesos a la sutze sperança, lansa-los fora de tu. (Hauf-Escartí, *Tirant lo Blanch*, *II*, p. 578).[15]

Dice infatti la nutrice a Fiammetta:

> E ora è tempo di resistere con forza, però che chi nel principio bene contrastette, cacciò il villano amore,... (Delcorno, *ed. cit.*, pàg. 37).
>
> Vedi se l'altezza del tuo parentado, la gran fama della tua virtù, il fiore della tua bellezza, l'onore del mondo presente, e tutte quelle altre cose che a donna nobile deono essere care, e sopra tutte la grazia del tuo marito, da te tanto amato e tu da lui, per questa sola di perdere disideri. Certo volere nol déi, né credo che 'l vogli, se savia teco medesima ti consigli. Dunque, per Dio, ritienti, e i falsi diletti promessi dalla sozza speranza caccia via,... (Delcorno, *ed. cit.*, *ib.*).

Subito dopo ecco che Tirant apre il cap. 269 (*Replica Tirant a la Viuda, ignorant la sua maldat*) con una tonante riflessione corelliana:

> O escura seguedat d'aquells qui desordenadament amen! Ab quin ànimo, ab quina solicitut e diligència treballen ensemps la ànima e la vida perdre! !O animosa temor de aquells qui recelant temen los perills de viciós morir e viure, e ab invencible e discret ànimo, per lo regne del cel la vida abandonen! (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 579)

(14) Cfr. C. Garriga, «Caldesa i Carmesina, Roís de Corella plagiat en el *Tirant lo Blanc*», *Miscel·lània Jordi Carbonell*, II, PAM, Barcelona, 1991, pp. 17-27.

(15) Joanot Martorell (Marti Joan de Galba?), *Tirant lo Blanch*, ed. a cura di A. G. Hauf e V. J. Escartí, 2 vol., Generalitat Valenciana, València 1990.

prosegue, afflitto e turbato, in tal modo:

> E en aquest punt mil maneres de pensaments corren per la mia pensa e quasi tots determenen en hu, ço és, que, puix ella ama altri,...

cioè di pari passo con Fiammetta:

> E' mi corsero mille pensieri per la mente in un momento, e quasi tutti terminavano in uno: cioè che egli, amando altra donna,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 52)

e poi asserisce:

> ..., yo do senyal de ma persona lansant lo meu cors de aquesta torre avall o en la profunda mar, ab los peixos, fes companyia,

prorompendo in un'esclamazione che giustamente Garriga collega alla corelliana *Història de Leànder i Hero*,[16] ma nella quale mi pare si possa cogliere la persistente e incrociata presenza di Fiammetta. Una Fiammetta che passa in rassegna varie modalità di suicidio, tra esse scegliendo quella «vòta d'ogni infamia», e che in tali elucubrazioni ci fa a sua volta rammemorare i propositi di morte dell'ovidiana Fillide.[17]

Né vi è dubbio che un attimo dopo, nelle parole sempre dell'incredulo protagonista:

> ..., car tinch per imposible que lo seu cors celestial posàs la sua bellea en libertat de hun salvatge negre, e tothom coneixeria que la bellea de sa magestat seria miserable do per a qui virtuosament viure desija.

chiarissima continui a risonare la voce di Fiammetta:

> conobbi che la mia bellezza, miserabile dono a chi virtuosamente di vivere disidera,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 25).

Ed anche qui è difficile pensare che nell'orecchio di Martorell, che ha dato inizio al capitolo con un emblematico passo di Corella, nel quale non a caso il concetto-chiave è il «viciós morir e viure», non vi fosse per richiamo e/o contrapposizione quel «virtuós viure» e «virtuosament viure» che è tornante in Corella, nonché la memoria di luoghi corelliani del tipo: «yo, sol de ma estrema bellea, la qual souint als enamorats benauenturada fi porta; pero a mi ha portat en tan gran dan, que per ha dir ho no tinch bastament de paraules» (Miquel, *Obres*, p. 175).[18]

E riecco Fiammetta prestare le sue parole al cruccio di Tirant:

> ¿Qual persona pot ésser en lo món qui vulla o puga, per parentesch de sanch o per acostada amistat, te ame axí com yo? Mal creus si axí creus vanament que negú te ame axí com yo. Donchs, si yo més te ame, més pietat merite. (Hauf, *ed. cit.*, II, pp. 579-580).[19]

(16) «En la *Història*... qui pensa a llançar-se torre avall és Hero, mentre que aquí qui diu de fer-ho és Tirant. El fet i l'acció, però, són els mateixos i són motivats per la referència a l'obra de Corella i no per l'estructura narrativa o la versemblança interna de la novel·la»: *art. cit.*, p. 21.

(17) Cfr. Delcorno, *ed. cit.*, pp. 149-150 e p. 353, n.18.

(18) *Obres de Joan Roiç de Corella*, a cura di R. Miquel i Planas, Biblioteca Catalana, Barcelona 1913.

(19) «qui et vulla o puga» nell'edizione Riquer (*Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, Ariel, 2a ed., Barcelona, 1982, p. 778). Da notare una sorta di piccola zeppa prodotta da «di te quantunque egli vuole o puote...congiunta», perfettamente inteso invece dal traduttore catalano: «...que sia de tu quant que·s vol e pot per perentat de sanch o per amistat conjunchta»: *La Fiammetta catalana*, *ed. cit.*, I, p. 109.

Parole corrispondenti infatti a:

> E' egli tua credenza, o Panfilo, che niuna persona, sia di te quantunque egli vuole o puote per parentado di sangue o per amistà congiunta, t'ami sì come io t'amo? Male credi, se di sì credi: veramente niuno t'ama così come io. Dunque, se io più t'amo, più pietà merito,.... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 56).

Vediamo ora come anche in altre lamentazioni si ricorra alla *Fiammetta*. A iniziare da quella di Carmesina di fronte a un Tirant che reclama i diritti del matrimonio segreto e che s'affanna «ab la artelleria per entrar en lo castell». Così infatti implora la fanciulla «en los braços de Tirant», ma tra sospiri e lacrime, nel cap. 281:

> Moga't a pietat la mia error e nova vergonya de infinida culpa,... (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 595)

usando in pratica le stesse parole che fra breve pronuncerà suo padre in tutt'altro contesto. Mi riferisco al momento in cui, disperato per la vittoria dei turchi, nello strazio generale, l'imperatore così rampogna i «capitans desaventurats»:

> E si no us mou la deguda pietat de vosaltres mateixos, moga-us la gran error que haveu comesa e nova vergonya de antiga culpa,... (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 613)

e cioè esattamente come la nutrice alle prese col *furor* di Fiammetta:

> ...e se la debita pietà di te stessa a ciò non ti muove, muovati il tuo onore, al quale nuova vergogna d'antica colpa potrebbe nascere di leggieri;... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 142).

Ed ora la *lamentació* di Tirant, alla fine del cap. 283. A seguito del perfido gioco della Vedova, il protagonista inveisce contro la fortuna. Nei panni del «tradito», eccolo ricorrere agli improperi di Fiammetta, manipolando alcuni dei passi del celebre attacco dell'eroina alla dea bendata:

> O fortuna... que en huns cassos me exalces e en altres me baxes tant! Ajustes-me a les penes novelles ànsies. Tu, sorda, de poca amor! Asegura los meus plants e mitiga les mies lamentacions de infinida dolor, perquè no tinga de fer cars que aprés me n'hagués a penedir. O trist desaventurat! Qualsevulla que yo sia, en les grans coses s'és mostrat e, no podent senyorejar ànimo cruel, als pròspers cassos s'esguarda que a mi, desaventurat petit servent, só tornat abominable, puix só de ma senyora refusat. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 603)

questa è infatti l'apostrofe di Fiammetta:

> O fortuna,... sollevi e avalli....E non contenta...aggiugni agli animi nuove cure,....Tu, cieca e sorda, gli pianti de' miseri rifiutando,... (Delcorno, *ed. cit.*, pp. 107-108).

che così prosegue, sulla scorta di Seneca:

> Oimè!, chiunque nelle grandi cose si fida e potente signoreggia negli alti luoghi, l'animo credulo dando alle cose liete, riguardi me, d'alta donna picciolissima serva tornata, e peggio, ché disdegnata sono dal mio signore e rifiutata. (Delcorno, *ed. cit.*, p. 108).

Non meno degne di nota sono poi le lamentazioni-imprecazioni dell'eroe a sgozzamento perpetrato nel cap. 286:

> Digues, donzella sens pietat, ¿la mia disposició no era conforme als teus desigs, més que del negre ortolà? E si tu, com yo creya, haguesses amat, tu fores encara mia e no pogueres trobar qui més te amàs de mi. E si amor axí fermament te senyorejàs com fa a mi, no t'era cara neguna cosa, mas dich-te que jamés no m'amist. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 607)

che rinviano a passi della *Fiammetta* situati in un diverso ordine di successione:

> Oimé, se Amore così fieramente ti signoreggia, come egli fa me,.....Tu non amasti giamai, anzi di schernire le giovani donne ti se' dilettato.Se tu avessi amato, come io credeva, tu saresti ancora mio, e di cui potresti tu mai essere, che più t'amasse di me? (Delcorno, *ed. cit.*, pp. 132-133)

> Deh, non era, o pessimo giovane, la mia forma conforme a' tuoi disii? (Delcorno, *ed. cit.*, p. 133)

È lutto e disperazione a corte. Dappertutto non altro che «plor...crit....dolor». E mentre Tirant se ne sta da parte col suo segreto tormento, Carmesina, colta da malore, recupera alla fine le forze. Ed è Fiammetta a correrle sulle labbra quando nel cap. 289, aprendo gli occhi e vedendo davanti a sé l'eroe, gli rivolge «amb pietosa veu» queste parole:

> O última sperança de la mia pensa! Si les mies paraules a la tua ànima tenen força de mudar lo prepòsit, que axí sia que tu ames la mia persona com demostres, que la tua vida e la mia de aquest món lansades no sien ans que no vinga lo dia que sien recobrats tants duchs, comtes e marquesos qui són morts... (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 612)

non altro infatti che le struggenti voci con le quali Fiammetta cerca di trattenere Panfilo:

> *O ultima speranza della mia mente, entrino le mie parole nella tua anima con forza di* mutare il proposito, acciò che, se così m'ami come dimostri, e la tua vita e la mia cacciate non sieno del tristo mondo prima che venga il dì segnato.» (Delcorno, *ed. cit.*, p. 55)

Anche il periodo successivo riproduce un passaggio dell'*Elegia*. Si noti però l'innovazione introdotta da Carmesina. Infatti a una Fiammetta che ricostruisce per le «innamorate donne» il primo drammatico dialogo avuto con Panfilo, e che, rammentando

l'episodio ormai remoto della scampata perdita dei sensi, dice «udendo io queste parole», corrisponde una Carmesina che, nel riferirsi al suo appena superato malore e in cospetto di un Tirant giunto in quel momento, non può non sopprimere il costrutto, sostituendolo opportunamente con una precisazione temporale: «E certament no ha mija hora passada». Così:

> E certament no ha mija hora passada yo coneguí la mia ànima cercava de fugir e, sens dubte crech fugida seria, sinó que·n los braços de aquell qui yo més amava se sentí reposar. (Hauf, *ed. cit.*, II, pp. 612-613)

E ora ascoltiamo Fiammeta nel corrispondente «stilnovistico» passo (che nell'*Elegia* precede di poche righe il su citato: «O ultima speranza...»):

> Io dico sommariamente che, udendo io queste parole, l'anima mia cercò di fuggire da me, e sanza dubbio credo che fuggita sariesi, se non che sé di colui nelle braccia, cui più amava, si sentia stare;... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 55)

Procedendo sempre nel segno della retorica del *commovere*, eccoci alla già ricordata «Lamentació que fa lo emperador» del cap. 290, corredata anch'essa di periodi modellati su passi pur non consecutivi della *Fiammetta*:

> Dolch-me, e no cert tant de la mort, a la qual negú no pot resestir. E molt més és de dolre la forma de aquella com leja e desaventurada ve. E sia foragitada de mi la vergonya puix, ab torbada cara, mirant la terra fa a mi anar, entre·ls altres sperits, dolorós (*dolorosos*, ed. Riquer).[20] O capitans desaventurats! En strem me turmenten los vostres mals e més me turmentarien si ans no us hagués avisats. Mas vosaltres, més voluntaris que savis, haveu lexats los meus consells seguint vostres volers. Donau a mi trista vida e vosaltres ne passau la pena. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 613)

Il che è a dire Fiammetta, che nel letto, insonne, così si volge all'ignaro coniuge:

> Essa [la morte]..., mi strigne; e non certo tanto la morte, alla quale noi tutti conosco dobbiamo venire, quanto il modo di quella piango, il quale disaventurato e sozzo conoscesti...'O cara sorella, caccia da me la vergogna che, con turbata fronte mirando la terra, mi fa tra gli altri spiriti andare dolente'. Io,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 135)

E qualche pagina dopo la nutrice:

> O giovane, oltre modo m'affligono li tuoi mali, e più m'affliggerebbono, se davanti non te ne avessi fatta avedere; ma tu, più volenterosa che savia, lasciando li miei consigli, seguisti li tuoi piaceri; onde il fine debito a cotali falli con dolente viso ti veggo venuto. (Delcorno, *ed. cit.*, p. 138)

Vi è ancora la nutrice nelle parole immeditamente successive dell'imperatore:

(20) *Ed. cit.*, p. 817.

> La fama que és venguda ha maculada la pensa de les gents en opinió corrompuda. La fortuna vos ha reservat la vida. Confortau-vos en presó cruel e pensau de no veure jamés a mi, qui só emperador. Puix no haveu coneguda la rahó, temprau les vostres tristes congoixes e dolors, car per força les haureu a comportar. E si no us mou la deguda pietat de vosaltres mateixos, moga-us la gran error que haveu comesa e nova vergonya de antiga culpa, car per dobla ocasió mèritament se dolen los altres cavallers que en la culpa vostra no partecipen. E més, me dolch de la rompuda fe e de les mal servades leys. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 613)

Queste infatti le corrispondenti esortazioni della fidata *anus*:

> La tua fama è intera, né da alcuna cosa da te stata fatta è nelle menti delle genti commaculata;..... Non volere più procedere acciò che tu non guasti quello che la Fortuna t'ha riservato; confòrtati, e teco medesima pensa di non avere veduto mai Panfilo,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 139).
>
> O figliuola,... tempera te medesima, e li tuoi pianti raffrena, e se la debita pietà di te stessa a ciò non ti muove, muovati il tuo onore, al quale nuova vergogna d'antica colpa potrebbe nascere di leggieri; o almeno taci, non forse il tuo marito senta le triste cose, e per doppia cagione meritevolemente si dolga del fallo tuo. (Delcorno, *ed. cit.*,, p. 142)

E Fiammetta di rimando:

> Allora, al ricordato sposo pensando, da nuova pietà mossa, più forte piango, e nella anima volgendo la rotta fede, e le male servate leggi,... (Delcorno, *ed. cit.*, *ib.*)

Si osservi ora il seguente passaggio sempre del capitolo 290:

> O mort cruel e desconexent!. Com véns a vesitar los qui no·t desigen e fuigs dels qui·t volrien seguir? ¿No fóra millor e més justa cosa que fosses venguda a mi primer, ans que yo no veja morir no donzella, mas dona? Per bé que m'haja molt ofés, desige de fer-li amigable companyia. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 614)

si tratta del grido di sfogo di Tirant. Di fronte a una Carmesina nuovamente svenuta e che dopo il «cars tan nefandíssim» non è più l'«estimada» donzella di prima, Tirant riusa, con felice inversione di piani, materiali ovidiani già impiegati da Fiammetta; i quali per altro gli consentono di dire in forma elusiva quello che non ha piacere né di confessare a se stesso né di ammettere esplicitamente:

> Oimè! ora mi fosse il dì precedente a quella notte stato l'ultimo, nel quale io sarei potuta morire onesta! (Delcorno, *ed. cit.*, p. 89)[21]

Una breve precisazione, prima di passare ad altro. Il concetto espresso da Tirant a proposito della morte (e che poi è lo stesso espresso nel capitolo 3 dalla Comtessa di Varoic: «0 mort cruel! Per què véns a qui no·t vol e fuigs als qui·t desigen?»),

(21) «Quae fuit ante illam, mallem suprema fuisset / nox mihi, dum potui Phyllis honesta mori»: *Epistulae Heroidum*, II, vv. 59-60, ed. a cura di H. Dörrie, Berlin-New York, 1971; cfr. anche Delcorno, *ed. cit.*, p. 293, n. 44.

comunissimo e frequentatissimo, ha fatto giustamente pensare a possibili suggestioni ausiasmarchiane, ed in particolare ai celebri versi rivolti dal poeta alla morte:

> Mas tu deffugs al hom qui a tu crida, / anant a.quell qui del encontre.s lunya (Bohigas, *Poesies*, II, XXXVI, p. 122, vv. 5-6).[22]

Forse più pertinente sarebbe, dacché ci moviamo lungo un tratto del testo tra i più segnati dall'impronta corelliana, additare la presenza del topos nello stesso Corella. Il quale infatti così detta nel suo *Parlament o Col·lació*: «...per que acostuma, la cruel mort, souint fogir dels qui la demanen, e, als benauenturats qui la temen, sens alguna merçe asalta.» (Miquel, *ed. cit.*, p. 269). Mentre la Biblis corelliana specularmente così afferma: «O, benauenturada mort, terme darrer de les coses, la qual, deixant reposar los alegres en feliçitat, vens als quit desigen.» (*ib.*, p. 198).

Ed ecco ora quello che, verso la fine del capitolo, proferisce Tirant:

> Yo bé sé que ella no és dura com a ferre ni és de pedra esculpida. Feu la mia mort sens infàmia passar entre les gents, si en aquella algun peccat se comet. Encara lo miserable Sion en la fera roda volant, que no sent axí fera dolor que a la mia se puga acomparar. O quant és fastijós e de dol ple lo qui no pot les sues dolors ab alta veu manifestar! (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 615),

affidandosi ancora, nel lamentarsi, al retoricismo ovidiano, ed in generale classicheggiante, della *Fiammetta*.[23] Retoricismo nel quale naturalmente scorgiamo senza difficoltà immagini e colori cari anche a Corella.[24]

Difatti a passaggi come i testé citati ne corrispondono altrettali della *Fiammetta* sparsi qua e là:

> Egli non è di quercia o di grotta o di dura pietra scoppiato, né bevve latte di tigre o di quale altro è più fiero animale, né ha cuore di diamante o d'acciaio,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 150).
>
> fate la mia morte sanza infamia passare tra le genti; se in quella alcuno peccato, prendendola, si commette,... (*ib.*, p. 152).
>
> E ancora il misero Isione nella fiera ruota voltato non sente doglia sì fatta, che alla mia si possa agguagliare. (*ib.*, p. 143).
>
> E quanto è grave cosa e di guai piena il non potere nelle sue doglie spandere alcuna voce,... (*ib.*, p. 144).

Concetto quest'ultimo espresso per altro da Corella in più d'una occasione:

> ...no sofrint poch afany de tenir tan gran dolor cuberta: que los plors e sospirs, als qui en estrem estan tribulats gran descans porten. (Miquel, *ed. cit.*, pp. 181-182).
>
> ...car delit es als tribulats si lur passio a persona fel recontar poden. (Miquel, *ed. cit.*, p. 170).

(22) Ausiàs March, *Poesies*, a cura di P. Bohigas, 5 vol., Barcelona 1952-1959.

(23) «Te lapis et montes innataque rupibus altis / robora, te saevae progenuere ferae»: *Epistulae Heroidum*, *ib.*, VII, vv. 37-38. Per altri riferimenti a Ovidio ed alla poesia classica in generale, oltre che per altri riscontri boccacciani, cfr. Delcorno, *ed. cit.*, p. 355, n. 10.

(24) Si legge infatti in Corella:

«O, mes cruel que tigre, mes superba que leona!» (Miquel, *ed. cit.*, p. 169).

«...car no és fill de leona, ni serps lan alletat, ni lo seu cor es de diamant.» (*ib.*, p. 199).

«..., lexant me de viure, feya ma culpa palesa e aconseguia perpetua infamia,...» (*ib.*, p. 168).

E non a caso, a proposito della seconda citazione, eccone la parallela ripresa del *Tirant*:

> Delit és als atribulats si lur dolor a persona fel recitar poden,... (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 628)

Passiamo ora al capitolo 293. La corte è ancora nell'angoscia, e Tirant con la sua «descontentació», comunica all'imperatore attraverso il senyor d'Agramunt il proposito di partire. Si noti il seguente passo dell'«embaxada»:

> Car les coses noves solen més plaure e ab més sforç executar que les molt vistes, e lo que hom no té se sol ab major afecció desijar que lo que hom posehex, e neguna cosa no és tan delitosa que per lonch us no torne enujosa. (Hauf, *ed. cit* , II, p. 624)

ed il suo riprodurre quasi alla lettera la lezione della *Fiammetta*:

> Le cose nuove piacciono con più forza che le molto vedute, e sempre quello che l'uomo non ha, si suole con maggiore affezione disiderare che quello che l'uomo possiede; e niuna cosa è tanto dilettevole, che per lungo uso non rincresca. (Delcorno, *ed. cit.*, p. 81)

Ma lo stesso concetto così viene espresso altrove dalla nutrice:

> Li ferventi disiderii sogliono essere nelle cose nuove, nelle quali molte volte sperandosi che quello bene sia nascoso, il quale forse non v'è, fanno con noia sostenere il fervente disio; ma le conosciute più temperatamente si sogliono disiderare. Ma tu troppo nel disordinato appetito trascorsa,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 138)

Allora, è evidente che si tratta di un altro topos letterario diffusissimo; talché ancora una volta può non avere alcun significato che a frequentarlo sia pure Corella; ma, nonostante ciò, è degno di attenzione quello che, egli anche, ci dice:

> ...yo estime gran delit en aquest mon atenyer nos deixa, sino ab ignorancia de aquella cosa en quens delitam; e axi, lo major goig de nostra misera vida, se causa en la falssa estima del que amam, torcent lo cami de nostre esser. (Miquel, *ed. cit.*, p. 234)

Ed infine, prima di andare oltre, è bene segnalare una situazione precedente che, simile a quella esaminata, è al contempo speculare ad essa per via dell'invertirsi dei rapporti di affinità. Infatti a presentare la medesima formulazione del concetto sono nella fattispecie il *Tirant* ed il testo corelliano. Mi riferisco ad un passaggio del capitolo 170 (*Reprensió que fa la princesa a Tirant*), nel quale la principessa frena l'impazienza e gli appetiti di Tirant affermando, tra l'altro:

> ...car les coses que sens dificultat haver-se poden, la stima de lur vàlua perden,... (Hauf, *ed. cit.*, I, p. 413)

esattamente come Corella:

> E per que, les coses que sens dificultat hauer se poden, la estima de lur valua perden,... (Miquel, *ed. cit.*, p. 206)

Mentre un po' diversa è la codificazione corelliana dello stesso concetto in un'altra occasione, e precisament nel *Parlament*:

> ...per que de major estima tenim les coses que molt cares nos costen. (Miquel, *ed. cit.*, p. 253)

E questa è infine la lezione della *Fiammetta*:

> Solamente le cose liberamente possedute sogliono essere reputate vili, quantunque elle sieno molto care, e quelle che con malagevolezza s'hanno, ancora che vilissime sieno, sono carissime reputate. (Delcorno, *ed. cit.*, p. 137)

Ora, guardando poco più in là, ma sempre restando nei pressi del tratto designato, non sfugge come fra materiali di costruzione attinti da fonti diverse, nel loro miscelarsi, e modelli eterogenei, nel loro intersecarsi, continuino a darsi rapporti di reciproca implicazione. Che analizziamo allo scopo di mettere in evidenza insieme a quelle reali, le presenze sommerse, vale a dire suggestioni, memorie, e ombre più o meno sfumate, di referenti vari. In sostanza per ricostruire i meccanismi attraverso cui può essersi attivata ed aver agito nell'atto di scrittura e a monte di esso quella ben nota catena *lecture-mémoire-écriture*, o semplicemente memoria-scrittura, cui in introduzione per via indiretta si è già alluso.

Valgano dunque a dimostrazione della cospicua presenza di Fiammetta nel breve capitolo 311 (*Com Tirant promés al catiu de fer-lo franch*) e dintorni, tanto per iniziare, le seguenti parole rivolte da Tirant al prigioniero albanese:

> ¿E qui és aquell qui dubta molt més lo perdre de ço que ell té, que lo que ell spera de tenir, encara que la sperança dega ésser vera? (E per ço, bé considerant, molt manifestament se veu la mort mia per la longa absència de la cosa que desige servir). (Hauf, *ed. cit.*, II, pp. 662-663)

le quali, in parte riecheggiate in un passo della corelliana «lamentació» di Narciso:

> Algu no penssa res perdre, encara que no atenyga lo que en algun temps possehir no espera. (Miquel, *ed. cit.*, p. 181)

trovano nell'*Elegia* una puntuale corrispondenza:

> E chi dubita ch' egli non sia molto maggiore dolore il perdere ciò che altri tiene, che quello che egli spera di tenere, ancora che la speranza debba riuscire vera? E però, bene considerando, assai aperta si vede la morta mia. (Delcorno, *ed. cit.*, p. 56)

Ed è molto significativo il fatto che l'edizione Hauf ponga opportunamente tra parentesi il passaggio «E per ço, bé considerant, molt manifestament se veu la mort mia per la longa absència de la cosa que desige servir»; poiché, in effetti, nel discorso che Tirant sta facendo al prigioniero, il riferimento esplicito a se stesso e alla propria sofferenza amorosa, è evidente che si ponga come un inciso, un pensare fra sé e sé espresso ad alta voce. E se di primo acchito tale passaggio può sembrare non tanto motivato dal contesto quanto prodotto e dettato dalla memorizzazione del testo d'origine e da esso provenire quasi meccanicamente, in realtà, a ben vedere, il collegamento tra le idee –non altro poi che le silenziose e amare riflessioni di Tirant di questo e del capitolo precedente sulla possibile sorte della «parentela sua»– è strettissimo, e la logica interna del pensiero incontrovertibilmente garantita.

E vi è ancora Fiammetta nel periodo successivo:

> E la novella pietat de les dolors del cativeri te fan star trist e adolorit. O desaventurat del meu cor, qui plora de pietat per la dolor que·t veig posseyr! E si mort no te'n segueix, vida més pèssima que mort te'n seguirà. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 663)

> ...e se morte non te ne segue, vita piggiore che morte non te ne falla. Oimé! che lo inamorato mio cuore insieme dalla pietà che a me medesima porto, e da quella che per te sento, è ad una ora costretto! (Delcorno, *ed. cit.*, p. 57)

Passiamo ora per il capitolo 315. Anche nella risposta di Maragdina all'inviso Scariano formulata «en stil de lamentació» non sono da trascurare i segni dell'*Elegia*. Si guardi, anzitutto, come la regina, offesa nella sua *pietas* filiale, si esprima in un paio di luoghi:

> E sé que a la tua amor e a la dèbita pietat en una hora satisfer pogués. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 667)
>
> ...de molta dolor stich abrasada e no sé ab quin ferro puxa dar fi a la mia alegria, car, si pensàs que per açò lo meu pare tingués de resuscitar, ja fóra fet. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 667)

E così dicendo ella ricorda, nel primo caso, Panfilo che accampa la *pietas* come scusa e pretesto per allontanarsi da Fiammetta:

> ...acciò che ad Amore e alla debita pietà ad una ora satisfare potessi,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 53)

Mentre riecheggia, nel secondo, i modi con cui reagisce Fiammetta ai propositi dell'amante:

> Deh, se la tua andata quello nel tuo padre dovesse operare..., io direi la tua pietà giusta, e comanderei che s'adempiesse,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 56)

È un fatto che Maragdina, rammemorando i propri «casi pietosi», ovvero la perdita del padre, dei fratelli, dello sposo promesso, e della libertà, prospetti nell'orazione-apostrofe al nemico le proprie pene ed amarezze come incommensurabili e ineguagliabili, e tale da poter essere confrontato con i grandi e mitici *exempla* della sventura il proprio destino di desolazione. Ebbene, accade che nel fare ciò, la regina incorra in un'inesattezza mitologica e proceda ad un confronto, pur esso mitologico, non del tutto calzante. Quest'ultimo però con tanto di giustificazione, se collocato nell'esatta prospettiva; vale a dire, se visto in funzione dell'intero episodio.

Fermiamoci sulla prima. Volendo misurarsi con altri campioni del dolore, Maragdina si richiama a Arianna, Fedra, Isifile, Enone; e, nel citarle l'una dopo l'altra, ci riporta la memoria ad un passo dell'*Elegia* nel quale a parlare e a ridimensionare desideri e ansie di suicidio è la nutrice. Quest'ultima fa figurare, infatti, in una sequela di sue dotte reminiscenze, nella quale compare anche Fedra, le altre tre «eroidi» menzionate, donne tradite e *relictae* per eccellenza, vittime tutte e tre del patire amoroso. Però mentre la nutrice non si sbaglia, e distingue correttamente tra chi si uccide e chi no, Maragdina invece sì, poiché accomuna nomi e situazioni, e dà tutte e quattro le eroine come finite per suicidio.[25] Ascoltiamo, dunque, Maragdina:

> E reputaria a mi per santa si podia imitar aquella Adriana o a Fedra, Sípile o Énone, qui per donar fi a lurs penes se mataren. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 667)

E quindi la nutrice di Fiammetta:

> ...Teseo si partì di Creti di Adriana, e giunse ad Atene di Fedra; né però Isifile o Oenone o Adriana s'uccisero, ma posponendo li vani pensieri, misero in oblio li falsi amanti. (Delcorno, *ed. cit.*, p. 145)

E ora l'altra «svista». È un dato oggettivo che, nel presentare i propri luttuosi casi familiari e nel proporre se stessa come vittima esemplare di avversità e sciagure, Maragdina si ponga idealmente sullo stesso piano di quattro campionesse dell'*aegritudo amoris*. Orbene, se il confronto con donne succube della passione non corrisposta, o dell'abbandono o del tradimento, può apparire non dei più convenienti nel contesto, gli è che ciò accade perché i pensieri inquieti della regina si proiettano su una realtà che non è più soltanto quella della donzella che ha perso il padre, i fratelli, il promesso (non per nulla «l'esposat» che s'era augurata che «morís perquè pogués pendre a Tirant per marit», cap. 307) e la libertà. In altri termini nel doloroso immaginare e vagare della sua mente incalza già quello che di qui a poche pagine accadrà: mi riferisco alla *requesta de amors* di lei a Tirant e alla risposta inappellabile dell'eroe: «no puc muller pendre, que ja·n tinch» (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 686).

Del tutto accosta tematicamente e stilisticamente alla precedente è la *lamentatio* della regina del capitolo 319. Ad aprirla nel segno dell'eloquenza appassionata è una comparazione:

(25) Si veda anche in Martínez un caso in cui «Interessa, doncs, el resultat tràgic en detriment de la total veracitat mitològica.»: *art. cit.*, p. 300.

«Axí com les flames són aumentades per los vents, crexent en major flama, axí les mies dolors e pensaments són aumentats en lo pus alt grau de dolor...» (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 675). Comparazione, che, abusata ma di effetto, è chiamata a creare il clima retorico ed il «décor» che si conviene allo spasimare di una eroina, la quale, tra sventure e sciagure, sta conoscendo e magnificando l'esperienza del pathos: un pathos naturalmente sommo ed impareggiabile. A chiuderla nel segno dell'*elocutio* elegiaco-declamatoria è l'invocazione di una gemebonda creatura pronta a morire per dimostrare d'aver vissuto una «desaventura» la cui «granea...a totes les altres dones del món avança». Nel mezzo, tra sospirose esclamazioni e meste interrogazioni e nel campeggiare di *penes*, *treballs*, *misèries*, *mort* e *mals*, ecco spuntare, non a caso, espressioni che ora ricalcano ora evocano le parole del Corella «tradito» da Caldesa. A partire dall'apostrofe: «0 piadosos hoynts», a quello che poco dopo così suona:

> ...car la granea de ma desaventura a totes les altres dones del món avança. E per cars de ma adversa fortuna, lo darrer comiat que pervench al terme de ma hoÿda fon hun dolorós «ay! (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 676)

Così infatti leggiamo nella *Tragèdia*:

> O piadosos hoints!....
> A la fi,...
> ...perquè la fi de la present sol esguarda en fer palès quant la granea de ma desaventura les altres totes avança. E, per cas de més adverssa fortuna mia, lo darrer comiat al terme de ma hoÿda arribà, en estil de semblants paraules: «Adéu sies, manyeta! (Rico, *Imágenes*, p. 24)[26]

Ed ecco ora ricomparire la nostra eroina con la sua *requesta de amors* ad un Tirant non ancora «ben guarit de la cama nafrada» (cap. 322). Una *requesta* appassionata e calda di donna che non nasconde l'intensità della sua *aegritudo*, e che a un certo punto si avvale delle stesse preoccupate espressioni che le «nobili compagne» rivolgono a una Fiammetta avvilita dalla sofferenza, trascurata e dimessa nell'aspetto. Dice infatti Maragdina:

> Digues-me, virtuós capità, ¿hon és fugida la delitosa bellea de la tua vista, e hon has lexada la fresca color de la tua graciosa cara? Quina és la occasió de la gran flaquea de la tua noble persona? E los teus cabells resplandents, sens maestrívol mà ornats, e los teus ulls, qui parien dues steles matutines, ¿com se són axí aflaquits? (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 682),

e così infatti chiedono le «circustanti» donne a Fiammetta:

> O Fiammetta, dove è fuggita la vaga bellezza del viso tuo? Dove l'acceso colore? Quale è la cagione della tua palidezza? Gli occhi tuoi, simili a due mattutine stelle, ora intorniati di purpureo giro, perché appena nella tua fronte si scernono? E gli aurei crini con

(26) F. Rico, «Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldesa*», *Estudios de Literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt a. M., 1984, p. 15-27, p. 24.

> maestrevole mano ornati per adietro, ora perché, chiusi, appena si veggono sanza alcuno ordine? (Delcorno, *ed. cit.*, p. 124)

Veniamo infine ai giochi di incastonatura e intarsio, nonché a quelli di relazione ed allusione che fioriscono all'interno del tessuto linguistico-stilistico dei capitoli 323 e 324 (ovvero la *Resposta* di Tirant e la *Rèplica* di Maragdina), e che stanno a indicare ancora una volta come echeggiamenti e suggestioni varie e di vario spessore convivano in un rapporto d' integrazione funzionale.

Ecco, allora, il discorso-confessione caldo, esso pure, ed espansivo di Tirant che, consegnato al registro dell'eloquenza, si adorna di alcune preziosità «da» eroide e «da» Fiammetta. Penso, nel dire ciò, anzitutto all'altisonante giuramento di fedeltà all'amata proferito dall'eroe secondo la formula classica:

> ...que yo cometés tan gran maldat devers ella, ni li fallís en ses amors. Ans permetria la mort que tal cars se pogués dir de mi. E prech a Déu que si tal pensament me passava per l'enteniment, que s'obrís la terra e aquí fos enclòs en sepulcre de dolor. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 683)[27]

E penso poi alla «culta» citazione del «gran poeta», pontefice massimo dell'eros, fatta dal medesimo. Infatti, è probabilmente Fiammetta a suggerire ad un Tirant, tutto concentrato nell'esercizio della retorica del persuadere/dissuadere Maragdina, l'idea di chiamare in suo soccorso Ovidio:

> ...me dexe de recitar les mies pròpies passions, per bé que no·s mostren tan grans com són les mies fatigues, car dix hun gran poeta que les fatigues trahen a penes amor de la pensa (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 684)

Col non trascurabile dettaglio che l'eroe debba aggiungere rispetto alla lezione dell'*Elegia* un opportunistico *a penes,* il quale, richiesto dalla circostanza, ribalta il senso delle cose:

> Egli non mi venne una volta sola nell'animo l'avere già letto ne' versi d'Ovidio che le fatiche traevano a' giovani amore delle menti,... (Delcorno, *ed. cit.*, p. 68)

Né passa inosservato che, nel dichiarare con garbata fermezza a Maragdina di voler restare fedele a Carmesina, Tirant dica:

> E vós, senyora,....lo que no volríeu per a vós, no deuríeu desijar per altri. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 683)

(27) «...; e avanti s'apra la terra e me tranghiotta,...»: Delcorno, *ed. cit.*, p. 36; per altri riferimenti alla tradizione classica cfr. *ib.*, p. 241, n. 11.

E così esprimendosi, egli, in bilico tra due potenziali contendenti, ci riconduce la memoria ai modi e toni con cui eroine varie, compresa Fiammetta, apostrofano le loro reali o temute rivali:

> Sic Helene doleat desertaque coniuge ploret, / quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat! (Dörrie, *Epistulae Heroidum, ed. cit.*,V, vv.75-76)
>
> O iniquissima donna .... Or ecco,... ma così ne possi tu tosto rimanere contenta, come tu n'hai me lasciata. (Delcorno, *ed. cit.*, p. 140)

Ebbene, si noti ora come tra queste trame a un certo punto s'introduca il tema dell'amare, del servire, del soffrire, e al contempo inizi un gioco di insistenze verbali che, tessuto sui concetti di *merèixer/amar/servir/sperar*, ha in particolare in quello di *mèrit* il suo punto di forza. Il *mèrit* che ingloba sia l'idea del pregio e virtù della persona amata sia quella del compenso, del premio, insomma della *benaventurada fi*, in cui confida lo sperare ed il servire dell'amante. Ed ecco allora apparire espressioni costruite o modulate su effati verbali e registri stilistici corelliani. Proprio come questi detti di Tirant:

> Mas, havent per cert que mèrits neguns no basten de fer menys ma benvolença, puix altre delit amor ab si no porta sinó sperança de benaventurada fi,... (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 684)

Ripresi poi puntualmente da Maragdina nel capitolo successivo:

> E a tan fallides sperances,....., deurien fer menys ma benvolença, puix altre delit amor ab si no porta sinó sperança de benaventurada fi. (Hauf, *ed. cit.*, II, pàg. 685)

E che questi siano giri verbali dietro i quali Corella palpita, a livello di giochi di richiamo e suggestione di parole, lo lasciano indurre luoghi corellani del tipo:

> ...yo, sol de ma estrema bellea, la qual souint als enamorats benauenturada fi porta;... (Miquel, *ed. cit.*, p. 175)
>
> Mas yo so content del premi (*premi delitos*, mss. A e C)[28] que virtut ab si porta,... (Miquel, *ed. cit.*, p. 8)

Mentre è attraverso il concetto di *mèrit* che Corella opera su un piano di più effettiva contiguità di pensieri e idee: e penso in questo senso alla replica di Maragdina e al passaggio che in tale replica vede la combinazione del concetto di *mèrit* e quello di *presta mort*; passaggio che ci porta ancora una volta alla *Letra fengida* di Achille a Polissena, seppur in mancanza di un preciso parallelismo testuale:

> ...te fas cert, si a mes paraules negaràs crehença, no·t tardarà lo mèrit, que serà de ma presta mort. E axí los meus mals no hauran longa durada,... (Hauf, *ed. cit.*, II, pp. 684-685)

(28) Per A e C s'intendano rispettivamente i mss. di Cambridge e Montserrat.

Tale è infatti il dettato corelliano:

> e si....mes paraules de fe no·t paren dignes, serà forçat ma presta mort, obligant-te a tart penediment, los sia testimoni de veritat. (Annicchiarico, *op. cit.*, p. 78 e p. 79)

Ed ancora poco più avanti, ed un attimo prima che Maragdina riprenda, come ho già detto, nella propria *rèplica* un passo della *resposta* di Tirant («...fer menys ma benvolença, puix altre delit amor ab si no porta sinó sperança de benaventurada fi»), ecco che la regina intesse un gioco retorico paronomastico incentrato sul *merèixer*. E quello che ne risulta è il messaggio di una Maragdina inutilmente invocante e perorante, nonché soccombente nel confronto implicito che lei stessa, appenata eroina, finisce con l'istituire tra sé e chi potenzialmente ha più «mèrits»:

> Ab tot que, si d'espill no tens fretura, veuràs de tos béns per defalt de ben dir la més part ésser callada e hauràs a creure que, si com a Déu te adorava, nom de mala mora merexeria. Mas sol hun demèrit ma strema amor guasta, que los teus molts béns forçada a tanta amor me porten, havent per cert mèrits alguns no basten de ésser amada me facen mer[e]xedora. (Hauf, *ed. cit.*, II, p. 685)

Ne risulta cioè una Maragdina che, come Fiammetta, soppesa le proprie specificità, compreso nel suo caso il differente credo religioso, e misura idealmente i propri pregi e meriti rispetto a quelli della rivale. Ovvero, non altro che un'amante infelice, la quale, dietro di sé lascia intravedere le angustie e le ansie di una qualsivoglia eroina. Come Fiammetta, appunto, nell'atto di chiedersi qual «fallo» mai, in sostanza qual «demèrit» o qual «merèixer» maggiore del proprio, possa averle portato via il suo Panfilo:

> Dunque qual fallo mio, qual giusta ragione a te, quale bellezza maggiore della mia, o più fervente amore mi t'ha tolto, e datoti altrui? (Delcorno, *ed. cit.*, p. 133)

Ma insieme a ciò, ribadisco, quello che emerge è una penna tributaria nelle cose che dice e nei *colores* che usa della corelliana già citata *Letra fengida* di Achille, e delle filigrane retoriche di quest'ultima giocate insistentemente sulle ricorrenze *mèrit-mèrits-mereixch-mereixedor-mereixedora*.

Sicché da tale *letra* riprendo solo un passaggio, quello cui il dettato della regina più sembra accostarsi, oltre che per i fatti osservati, per cadenza ed intonazione:

..., cosa alguna delit no·m porta. Sol un premi de tan strema *benvolença*	*amor*
me spera: que la tua bellea te fa merèi-	
xer *no solament desamant ésser*	*encara desamant, no solament*
amada, mas, com a deessa te pre-	*és rahó sies amada, mes com a*
senta de adoració digna. E si, a la	*deessa de adoració merexedora*.

fi, la miu lletra no·t parrà
de semblant resposta mereixedora,...[29] *digna de resposta*

Insomma, lo ha già detto Tomàs Martínez. Bisognerà non stupirsi più, ed anzi abituarsi al fatto che nel *Tirant* «puguen compartir espai –i concepció–» modelli disparati: per quanto concerne il punto d'osservazione dello studioso, «les tragèdies senequianes... les *Històries troyanes*... Corella».[30]

Compito delle nostre pagine è stato quello di rintracciare in una piccola parte del romanzo altre presenze, altre complicità, altri giochi prospettici. Ne è risultato un incontro a tre. Fra Martorell, Boccaccio e Corella. Ovvero fra due scritture, il cui farsi è tutto in «...operazioni di lievitazione e *di variatio* del testo-fonte....operazioni di costruzione a mosaico, per sovrapposizioni e riprese o autoriprese, con esito di forma aperta, da arte gotica, donde l'impressione di provvisorietà di ogni sosta e di ogni conclusione, che ne deriva al lettore»;[31] cioè a dire Boccaccio e Martorell. Ed un maestro dell'«esercizio» retorico, Corella, capace di offrire in ogni momento, e soprattutto quando occorre pathos, una sapienza da *auctor*, confezionata in aulici e cadenzati *dictamina*.

ANNAMARIA ANNICCHIRARICO
Roma Tre, Università degli studi

(29) Dalle redazioni A (e B) e C: cfr. Annicchiarico, *op. cit.*, p. 82 e p. 83.

(30) Cfr. *art. cit.*, p. 297.

(31) Cfr. Navone, *art. cit.*, p. 55.

TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO

VARIACIONS SOBRE EL TEMA "CORELLA I ELS CONTEMPORANIS VALENCIANS"*

1. MARCH, CORELLA I COMPANYIA

Joan Fuster, en unes belles pàgines sobre la literatura a la València del XV, ens feia veure que realment les relacions entre els escriptors valencians d'aquella època no devia ser tan tancada com en principi podíem suposar.[1] Les vinculacions personals i literàries i el mestratge tàcit o explícit contribuïren eficaçment i sens dubte a crear, si voleu a diferents nivells, tot un tramat de dependències que ens asseguren un camp d'estudi a penes iniciat. La posició central de March és clara, i molt més després d'alguns estudis recents sobre la seua poesia i sobre altres autors coetanis i immediatament posteriors. Si considerem que Bernat Fenollar i Joan Moreno envien endreces al vell poeta i que el mateix Joan Roís de Corella té una no amagada admiració pel gran escriptor valencià, i si a més tenim en compte les manifestes i riques apropiacions marquianes d'altres estimables autors catalans de l'època, no cal dir que recórrer a March era saludar una divinitat poètica. Parafrasejar, citar o glossar March, doncs, tenia l'enorme avantatge de remetre el lector a un món poètic conegut i a uns camps de referència de gran valor. El jove Corella, convençut de les seues altes capacitats literàries, exercitava amb més diligència que els altres companys escriptors la influència marquiana en un controlat joc d'interpretacions que sols ells –i nosaltres ara, ocasionalment– podien apreciar en tota la seua justa dimensió. De fet, Corella va

(*) Article enllestit en el marc del Projecte GV-3110/95.

(1) «És fàcil d'imaginar que, en els últims anys de la seva vida, quan, prematurament "blanc i ruat", Ausiàs Marc eixia de casa per anar a missa o per fer alguna gestió familiar o de negoci, el seu prestigi de poeta, i de poeta il·lustre, devia atraure el respecte o la curiositat de la gent. València era aleshores una ciutat d'uns quaranta mil habitants, i, per una estranya circumstància històrica, hi coincidien alguns dels noms més insignes de la literatura catalana. Potser Joanot Martorell, germà de la primera muller de Marc, es miraria el seu cunyat amb certa aprensió, com Marc a ell (...). Però Jaume Roig, per exemple, que tampoc no li era literària-

aprofitar imatges, records, frases, sentències, idees de March en nombroses pàgines: records del poema XLVII a la *Tragèdia de Caldesa* (Annicchiarico 1991-92: 78, n. 51; Cantavella 1997:81), ressons i adaptacions del poema I (Cabré-Turró 1995:126-127) i del XXXVI (McNerney 1983: 76) a la *Lamentació de Biblis*, imatges tretes del XXVIII a la *Lamentació* de Mirra i a la de Tisbe (Wittlin 1997:180), citació de la tornada del poema I a l'ovidiana poesia de Cèfal i Procris, dins del *Parlament en casa Berenguer Mercader* (Cingolani *en premsa*), diverses idees marquianes disperses al *Triümfo de les dones* (Badia 1993: 75)... I això sense voluntat de ser exhaustiu, i sense entrar en el tema de les influències a favor –o el revulsiu en contra– de les seues propostes literàries i ideològiques. La lectura de March, fins i tot en contextos que remeten directament a altres models, resulta d'una evidència absoluta. Quan hom llig, per exemple, algunes frases del paràgraf del *Plany dolorós de la reina Hècuba* que comença amb les paraules «Romania Troia...», ultra el «dramatisme hiperbòlic» senequià (Badia 1991: 208-209), respira en part una atmosfera que retrobem en algunes versos dels poemes XIII o XXVI, cosa per altra banda gens sorprenent atés que una mica després («O doloroses dones, les qui ab pèrdua de fills passau per lo camí de dolor materna!, pensau...») es deixa sentir l'eco bíblic (Lm.1, 12). La coneixença personal i literària és tan indubtable, que m'hi arriscaré a proposar una altra relació textual una mica menys visible que aquestes ara destacades.

El mestratge de March, però, no ens ha de fer perdre de vista la influència i les relacions que mantenia Corella en la València del seu temps, que evidentment no són iguals a les d'aquell, ni en qualitat ni en quantitat. Stefano Cingolani, en un treball (*en premsa*) sobre els vincles March-Corella, fa notar encertadament que hi ha dos nivells de relació literària: el primer, fonamentalment retòric; el segon, de diàleg amb les posicions morals i poètiques marquianes. M'avance a dir que des d'aquestes coordenades, perfectament extrapolables a d'altres escriptors, crec que el tipus de dependència dels seus contemporanis amb Corella és molt més d'expressió i/o d'admiració personal, i menys ideològica o conceptual (llegiu 'poètica' i 'moral'). La petja marquiana esdevé, doncs, més profunda, conceptualment més profunda –algunes glosses poètiques del XVI en serien una mostra–, i, per tant, menys permeable als daltabaixos i modes d'estil o d'ideologia lingüística. Val a dir que, amb açò, no negue gens ni mica el liderat corellà entre els escriptors valencians del seu temps,[2] sinó que perfile i limite molt més el tipus de dependència. Considere, al capdavall, que lluny de ser l'estil de Corella un *símptoma fatal* de la seua pròpia decadència al segle posterior, fou paradoxalment la menor influència i arrelament del seu pensament i de les seues propostes literàries més íntimes allò que potser l'afavorí, si més no en part.

Un altre element que cal reanalitzar és el de la tipologia de les relacions corellanes, perquè tampoc cal limitar-les a un cercle tancat, com una història literària excessivament pedagògica ens ha volgut mostrar. De fet, crec que «el fet de limitar els darrers decennis

ment massa afí, ¿deixaria de tenir-li una experta admiració? Tots dos hagueren de trobar-se alguna vegada en les antesales de la reina Maria, i allà, sens dubte, els va poder conèixer Elionor de Villena (...). Joan Roís de Corella era fill d'un gran amic d'Ausiàs Marc (...). Bernat Fenollar i Joan Moreno, ben joves, havien intercanviat poemes amb Marc (...). En morir-se, el 1459, Ausiàs Marc havia comptat amb uns lectors conscients, els uns pròxims, d'altres allunyats, que li construïren una fama perdurable» (Fuster 1989: 65-67).

(2) Una mostra més del reconeixement de l'autor seria la ràpida difusió de les diverses redaccions d'una mateixa obra, com ha vist clarament A. Annicchiarico 1996 en l'*Aquilles e Políxena* de Corella.

de literatura a València a dos o tres cercles tancats redueix estèrilment la visió de la societat i de la cultura d'aleshores. Si mancava una cort que aglutinés els lletraferits, la mateixa ciutat, el públic, havia de fer sorgir espais adients per a l'exercici literari: tertúlies, certàmens, llibres» (Martínez 1994: 10). Certament, hem de pensar en un intercanvi productiu de mercaderia literària: en els aplecs més o menys circumstancials d'afeccionats i de practicants de les lletres –o de seguidors d'un costum cada vegada més difós–, hi hauria de segur alguna lectura d'alguna nova composició, notícies sobre l'existència d'alguna traducció, contalles i desenrotllaments de temes de caire divers, o alguna conversa al voltant d'alguna facècia, com ens diu que feia la primera dona del protagonista de l'*Espill* de Roig (1928: 60). Que hi hagués aquesta mena d'intercanvi no significa de cap manera tancar la via d'accés al paper escrit, fonamentalment quan el tema o l'extensió de l'obra gairebé ho exigien. Així ens ho mostra, amb un no amagat somriure, aquell conegudíssim i divertit testimoni d'una de les contertulianes de *Lo somni de Joan Joan*.[3] En aquestes suposades reunions femenines, el *Tirant* o les *poesies* corellanes s'al·legaven oralment després d'haver-les llegit privadament alguna de les participants. Tant hi fa, però, per als nostres propòsits. Que Corella tenia un lloc de privilegi (social i literari), ho sabem gràcies tant a les informacions indirectes –aquesta de Gassull que acabe de reportar–, com a la posició central que li fan ocupar en convertir-lo jutge de *qüestions*[4] o receptor de *demandes*.[5] A aquestes darreres em vull referir, per tal com ens n'han pervingut dues que tenen com a figures protagonistes el nostre escriptor i el canonge Bernat Fenollar, dos personatges que trobem relacionats en més d'una aventura literària i que s'han volgut considerar –i les paraules de *Lo somni de Joan Joan* en què hom fa referència al *Procés de les olives* hi tenen molta culpa– caps de dos cercles diferents i parcialment autosuficients. En la primera demanda, que coneixem amb el nom *Imperfecció humana*, Fenollar pregunta sobre els motius que provoquen que la seua voluntat «en servir Déu pus dura ve que pedra»; en la segona, la reflexió poètica se centra en la pregunta «pot matar pietat?».

2. UNA COMPOSICIÓ CORELLANA INTERPRETADA DES DE MARCH

Limitant els nostres interessos a la primera demanda, destacaria de passada que en la intervenció de Corella, concretament en el quartet que tanca la composició, hi ha ressons d'algun vers de *La sepultura*, i també de *Cor cruel*. La demanda diu:

> Fenoll molt dolç, esculpir-vos han marbre,
> on sereu tret del viu en bella pedra;
> e dirà el mot: «Aquest és lo bell arbre
> que parla flors, en rims pus verds que l'hedra» (Carbonell 1983: 51)

(3) I vós, que sou gran / oradora / i gran legista, / que alegau tant lo *Salmista* / i lo *Tirant*; / perquè esta i io estam altercant, / digau-nos: ¿com / lo déu d'Amor ha nom de nom?- / -Diga-us-ho ella, / que del senyor mossén Corella / llig los més dies / totes les sues poesies (Pitarch-Gimeno 1988: 203).

(4) Recordeu-ne aquella entre Fenollar, Vidal, Verdanxa i Vilaspinosa, sobre «què encenia més l'amor», que al final és jutjada per Miquel Estela; (Martínez 1990).

(5) Per a les referències a la figura del nostre autor, vegeu l'útil repertori de Carbonell 1983: 35-36.

Compareu ara amb *La sepultura*:

> E io, esculpit, als vostres peus, en marbre,
> (...)
> Estareu vós d'alabaust en figura,
> treta del viu (...)
> e dirà el mot,[6] escrit sobre verds lliris (ibid.: 53)

I *Cor cruel*:

> puix que, dins mi, vos tinc en bella forma,
> treta del viu en perfeta figura (ibid.: 54)

Al marge del conegut gust corellà pels sepulcres i pels epitafis, detectem també una altra característica essencial de Corella: la repetició d'estructures lingüístiques en més d'una obra. Per això, de vegades és impossible assenyalar dependències i molt menys provar de fer, per aquest camí, una mínima cronologia de les obres. Tanmateix, tot i ser interessant la qüestió de les relacions internes, hi ha un factor que ara m'agradaria remarcar i que lliga les demandes amb aquests dos altres poemes: els manlleus poètics. Efectivament, els versos citats de *Cor cruel* depenen en darrer terme dels *Stramps* de Jordi de sant Jordi, tal com assenyalaren en el seu dia Riquer-Badia (1984: 168-169) i l'estrofa següent a aquesta que he reproduït de *La sepultura* recorda paraules marquianes, segons vol Jordi Rubió (1984: 460). Curiosament, els mateixos versos de Jordi de sant Jordi foren utilitzats per Joan Moreno en un poema dedicat a Violant d'Urrea, filla del Governador de València (Miquel i Planas 1913: 427; Riquer 1983: 337). Diu Moreno:

> e tal qual sou dins collocada
> alli tinch jo vostra figura
> de tal forma he mesura
> y axi gentil

Si ens hi fixem bé, els dos primers versos tenen més a veure amb el *Cor cruel* de Corella que no amb l'obra de sant Jordi.[7] Així doncs, la composició endreçada a la filla del Governador em permet d'exemplificar com els mots corellans es podien encastar en contextos que proposaven una cosa ben allunyada del pensament del futur mestre en Teologia, és a dir, com hom seguia més la lletra que no pròpiament la conceptualització. Moreno escriu immediatament després una «precisió anatòmica» que sorprenia Riquer (ibid.):

> car entre donas totas mil,
> si yo trias, a vos pendria

(6) A causa d'un evident error mecànic, a l'edició de Carbonell hi trobem *mort*.

(7) Per tal de comprovar el que dic, vegeu-ne els primers versos:

Jus lo front port vostra bella semblança / de que mon cors nit e jorn fa gran festa, / que remiran la molt bella figura / de vostra ffaç m'es romassa l'empremta (vv.1-4, ed. Riquer-Badia)

esgardant la gran valia
del vostre cors
prim he gentil, he crec tant be gros
on es mester he se pertany. (Bulbena 1896: 61)

Si són correctes les apreciacions anteriors, les intertextualitats definirien ací uns mestratges. Joan Roís de Corella deixaria pesar els seus versos en una composició d'un notari valencià amb obra inclosa al famós *Jardinet d'Orats*. Un Joan Moreno que participa, amb altres escriptors valencians, en lo *Procés de les olives* i en *Lo somni de Joan Joan*, que escriu l'*Obra feta per als vells*, totes tres obres incloses per Miquel i Planas a l'anomenat *Cançoner satíric valencià*[8] (una de les bases fonamentals sobre les quals se sustenta l'existència efectiva del cercle burgès de Fenollar), i que al mateix temps manté relació literària amb Ausiàs March (poema CXXIV), escriu aquests versos de sabor corellà i participa en el certamen marià del 1474 amb una composició «en persona d'una noble e devota senyora, apellada Yolant», Violant d'Urrea mateix. Una altra mostra d'unes relacions no tan circumscrites a àmbits limitats.

Seguim, però, amb Corella, Fenollar i les demandes que mantenen. Certament no en *Imperfecció humana*, sinó en l'altra demanda, *Pot matar pietat?*, trobe més que mers ecos marquians, per bé que el desenrotllament del tema en qüestió no és privatiu: el tema de la mort voluntària davant un fet extraordinari sembla que tenia un fort ressò literari als decennis centrals del segle xv. Vegeu, si més no, què diu Corella a la *Lamentació de Mirra*:

io sospite que tu tems en esdevenidor alguna infàmia, e creus, morint, ésser-ne delliure. ¿No et recordes que major fón l'erra de la romana Lucrècia, quan se matà, que si voluntàriament hagués consentit al desordenat voler de Tarquí? (Carbonell 1983:118)[9]

I vegeu què contesta Corella al requeriment de Fenollar «si mata pietat, / ni pot matar, així com vida créixer»:

És pietat, si bé hi voleu atendre,
dolor de mal ab bona voluntat.
La vida molts de si han bandejat,
perquè d'enuigs no es podien defendre:
los segundins, segons io puc conèixer,
moriren tots per haver llibertat;
d'on s'esdevé se causa pietat
en lo matar, com en la vida créixer.

Quan se partí lo desterrat de Troia,
de la ciutat on reparat havia
sos greus treballs, per adquerir la via
de la virtut, que ab si porta joia,

(8) Sobre el *Cançoner* i la suposada *Escola satírica valenciana*, vegeu Ferrando 1980: 117, Jàfer 1988 i Martínez-Micó 1992.

(9) Tot estudiant aquesta *Lamentació*, Wittlin (1997: 183) ja parla, amb molt bon criteri, d'«al·lusions a lectures i discussions aleshores de moda a València» sobre el tema del suïcidi, perquè certament això sembla que hi havia, d'acord amb el que indique tot seguit.

Dido morí per la gran pietat
que Juno hac de la sua fort pena;
que, als mesquins, los és molt greu cadena
viure llong temps ab importunitat. (Carbonell 1983: 55)

En la primera estrofa, molt transparent, Corella fa referència a aquells que per por o per dolor han preferit morir, i a aquells que ho han fet per aconseguir una llibertat que no tenien. En aquest segon cas, l'exemple exposat és el dels saguntins defensors de la ciutat enfront d'Anníbal. En la segona estrofa, Corella comenta la llegenda d'Eneas i Dido: Dido prefereix morir que no sofrir una vida sense amor. El desenrotllament mitològic que presenta aquest text, bastant previsible d'altra banda, assegura un punt d'originalitat i de desviació respecte a la pregunta de Fenollar i respecte a altres textos de Corella que incideixen sobre el mateix tòpic des d'altres coordenades més vinculades a la tradició poètica, com ara la *Balada de la garsa i l'esmerla* (vegeu Martínez 1998). No cal dir que Corella i Fenollar devien compartir preocupacions religioses i/o teològiques, i que per tant, en aquest context concret, havien de tenir presents, a més de les literàries, referències i premisses d'aquesta mena.

També March utilitzà el tema de la mort voluntària. De manera que no dic res d'extraordinari si afirme que existeix una connexió conceptual entre aquests versos reproduïts de la demanda i el poema LVII marquià, que en els seus primers versos diu així:

Por de pijor a molts fa pendre mort
per esquivar mal esdevenidor;
si bé la mort ressembla cas pijor,
cell qui la pren la té per bona sort,
e de açò Cató mostrà camí
e li mès nom hús de la libertat,
car de tot àls pot hom ésser forçat
sinó·n morir, qu·és en lo franch juhí.

Algú la pren e reb nom de mesquí,
fugint perill qui l'és davant posat;
altre serà de cor nobl·animat,
que vol morir per la valor de si:
venint en mans d'enemich seu potent,
sobrat lo cors, guerrej·ab lo voler;
(...)

Jesús en creu fon pus fort e potent
que no aquells qui·ll feren mort passar,
car son voler no·l feren cambiar
ne fon complit lur dampnat penssament.
(...)

Del viure lonch ja sent lo gran repòs

qui d'aquest curt lo viure avorreix;
e la dolor de la mort se parteix
com lo qui mor compte de mort ha clos (Bohigas 1954:41-42)

És clar que hi ha un punt de partida diferent, per bé que els punts d'arribada són fins a cert punt semblants. En efecte, mentre que March ens hi parla de diferents tipus de mort voluntària i de llurs causes i això li permet oferir unes reflexions morals no exemptes de claus amoroses,[10] Corella intenta unificar les causes de les morts de què parla a partir del criteri de «pietat». Si no m'equivoque, s'hi planteja dues causes possibles de mort per pietat: una, la d'aquells (els saguntins) que no poden suportar la manca de llibertat, positiva en contextos heroics i de dignificació de la humanitat; l'altra, la d'aquells (com Dido) que moren per no suportar la pena (d'amor). Les diferències de tarannà entre March i Corella, però, no amaguen unes relacions estretes, que podem limitar a un pocs versos i noms:

1)
Corella: La vida molts de si han bandejat, / perquè d'enuigs no es podien defendre (vv. 3-4)
March: Por de pijor a molts fa pendre mort / per esquivar mal esdevenidor (vv. 1-2)

En aquest cas, March té més punts en comú amb el text de la *Lamentació de Mirra* més amunt transcrit.

2)
Corella: los segundins, segons io puc conèixer, / moriren tots per haver llibertat (vv. 5-6)
March: e de açò Cató mostrà camí/ e li mès nom hús de la libertat

3)
Corella: als mesquins, los és molt greu cadena / viure llong temps ab importunitat (vv.15-16)
March: Algú la pren e reb nom de mesquí, / fugint perill qui l'és davant posat (vv. 9-10)

Els personatges-tipus que intervenen en March tenen també correlat en Corella, excepte la figura de Jesús. Efectivament, apareix el mesquí i aquell personatge heroic que prefereix morir abans que viure sense llibertat. No sé si a això se li pot aplicar solament el nom de coincidències sobre un mateix tema, però després de veure la quantitat d'influències marquianes en Corella potser pecaria una mica d'ingenuïtat. A partir del quadre que he presentat, resulta fàcil apreciar com Joan Roís podia utilitzar un esquema marquià per tal de contestar una demanda iniciada per un col·lega, Bernat Fenollar, que també provà la via de les demandes amb el mestre March. Un fi joc de connexions literàries, doncs.

Seguint en un nivell conjectural, és ben possible que Fenollar es referís, en la seua demanda *Pot matar pietat?*, a la mort de Jesús, és a dir que fes la pregunta en clau religiosa, mentre que Corella, sens dubte intencionadament i tenint presents determinades lectures, contestà en clau més profana. Per tal de confirmar l'opinió que Fenollar

(10) A partir d'ara tinc molt present tot el que he dit a Martínez 1997.

plantejava la demanda en termes religiosos, més que no amorosos o heroics, podem llegir encara la intervenció del canonge a *Lo Passi en cobles*, en què també participà. Que podem establir lligams amb *Lo Passi*, ho demostra el fet que hi ha la presència efectiva de la figura de la Misericòrdia, al costat de la Justícia, identificable amb la Pietat. En una de les intervencions escrites per Fenollar diu Misericòrdia:

> La Misericòrdia, Senyor, vos suplica
> que vós accepteu la mort tan inica
> que us dóna Pilat, cruel si may fon.
> Loau la sentència, Senyor, no s'apelle
> la vostra bondat usant de mercè.
> Per molt que Justícia tan just se querelle,
> la gran pietat en vós renovelle
> les forces d'amor segons vos convé.[11]

Probablement aquesta seria la part que, uns anys abans d'escriure específicament sobre la Passió, més interessava a Fenollar i que Corella deixà de contestar. En fer ús legítim de les possibilitats que li oferia la pràctica literària, Corella optà, previsiblement, per no satisfer les inquietuds del seu interlocutor. Tot això si la transmissió textual no ens hi juga una mala passada. Tant la manca de la figura de Jesús, com la presència de la mitologia, ens asseguren, en aquesta obra concreta, una voluntat literària per sobre d'uns principis mentals determinants –que també hi són. Aquesta circumstància, però, no invalidà el mestratge. De fet, alguns moments de *Lo Passi* recorden sens dubte obres de Corella. Només uns exemples que qualsevol lector corellà descobreix de seguida: el vers de Fenollar «Los ulls ja tancats si par que no·ns miren» (Martí Grajales 1912: 146) té la seua correspondència en «Mos ulls, tancats perquè altra no mire» que inicia el *Plant d'amor*; o «puix dos voluntats que un·amor liga / un mal y una mort les deu departir» (p. 99) és el verso de la moneda de l'epitafi final de la *Història de Leànder i Hero*. Que Fenollar faça la demanda a Corella, que escriga en col·laboració *Lo Passi en cobles* i que guarde una no amagada admiració pel mestre en Teologia (reforçada per la petició per tal que jutge una *Qüestió*), tot això, té una gran coherència. Fins i tot en el cas que col·loquem els préstecs (de March en Corella i de Corella en Fenollar) en el capítol de llocs paral·lels.

Allò també evident és que veïns i coneguts com March, Moreno o Fenollar passegen per l'obra i per la vida de Joan Roís de Corella, i que aquesta circumstància pot contribuir a interpretar-lo. Segons tots els indicis, també passejava pels carrers de la València de mitjan segle un tal Bernat del Bosch.

(11) Martí Grajales 1912: 80, amb puntuació meua.

3. *DE CONSUMPTIS CARNIBUS*: SOBRE EL POEMA «A BERNAT DEL BOSCH»

De personatges i de formes

En una lletra de batalla a Guerau de Castellvert, Eiximèn Pérez d'Arenós sosté que el nom Bernat popularment significa o pot significar «groser, horat e ab les cames tortes» (Riquer 1968: 41). Sembla que aquesta explicació faceciosa era massa comuna perquè el receptor n'hagués de demanar cap més explicació. De la mateixa manera, el personatge de l'actor en la traducció que Francesc Oliver va fer de la *Belle dame sans merci*, d'Alan Chartier (1983: 7), diu en un moment determinat: «En tal pensar e sompni d'amargura / jo cavalquí aquell matí·b dolor, / tant que no fuy luny d'un loch e verdura / hon lo dinar pensave fer mon cor. / E quant haguí ma via ja complida, / cuidant-me yo albergar e retrer, / yo vaig sentir, per ma sort e oïda, / grans ministrés dins en un bell verger» (vv. 49-56). La verdura, el bosc, el lloc per a l'amor. Resulta, doncs, que un senyor mínimament assabentat de les lectures bàsiques del temps i de les plasenteries que corrien, per obra i gràcia de les equivalències simbòliques podia arribar a interpretar que el nom Bernat del Bosch feia referència a algú grosser o orat en temes d'amor. Si a més tenia l'ocasió de llegir un cert poema de Corella intitulat *A Bernat del Bosch* en el qual es podien trobar típiques expressions bíbliques referides a la condemna de les relacions purament sexuals, com ara Tobit 6,17 «sicut equus et mulus» (v. 14),[12] al costat de frases fetes com «consumptis carnibus», la interpretació esdevenia segurament certesa: el poema era dedicat a algun personatge, real o inventat, que tenia una vida amorosa prou desordenada. Vegem transcrits els versos en qüestió:

In utroque jure gran doctor, com somies;
ad omne quare, respon en tots vicis;
in ignem aeternum, segons los indicis,
ab passos cuitats endreces les vies;
in iniquitatibus t'engendrà el portaler,
et in peccatis te concebé ta mare;
ante quam gallus, tu reneguist lo pare,
despuix a Déu, per fer-te cavaller.

En l'espital hauràs la sepultura,
prop Sent Francesc, que està davant taverna;
sobre lo cos, que de vi fon cisterna,
estarà el mot d'una tal escriptura:
«*Ego sum Bernat*, de maldats tabernacle;
sicut equus et mulus vivint en mala vida,
per què en l'infern tinc l'ànima punida;
doncs, no espereu que faça algun miracle.»

(12) Aquesta comparació identificativa, que associa l'amor libidinós amb els animals, absents d'intel·lecte, passa a ser un lloc comú de la literatura medieval (cf., per exemple, *De amore*, p. 5). El que ens pot sorprendre a primer cop d'ull és que, atés el context en què se situa l'expressió i la persona a la qual va dedicada, Corella no haja elegit la figura del ca, bíblicament més relacionada amb la sodomia (cf. Dt. 23,18; a p. 22,15). La mateixa estranyesa hi produeix l'absència de la més mínima simbologia relacionable amb els bestiaris. M'avance a dir que sols és possible veure-hi alguna mena d'actitud bel·ligerant de Corella davant activitats «contra natura» del protagonista del poema si hom en fa una lectura interessada, com tindré ocasió de mostrar més amplament en els paràgrafs que segueixen.

«*Vae qui destruis*, vaixell d'iniquitats,
–te cantaran *per requiem aeternam–*
templum Dei!» ; lo cos ple de pecats
no hi entrarà, que se n'irà *in Gaennam.*
Judes, Caïm, te vendran recebir;
diran cantant: «Veniu, renegador
dels órdens sants; que vós sereu prior,
ab Lucifer, del nostre monestir.»

Consumptis carnibus, tothom deu presumir
la tua pell, sens mudar la color,
odre serà, ab tan gentil blanor,
que sens adob se'n poran bé servir.[13]

Després de repassar la composició de l'escriptor valencià, un lector perspicaç es demanaria fins i tot si no hi havia cap circumstància *contra natura* en tot l'afer, ateses les dures paraules que s'hi contenen, que de fet condemnen Bernat del Bosch al foc etern, sense possibilitat de redempció. Comptat i debatut, aquest mateix «comsumptis carnibus» podia referir-se ben certament a una consumació de les carns al foc, un foc efímer en origen però etern en les conseqüències. Per a la interpretació del poema corellà pot ser interessant assenyalar el que diuen sobre el tema els furs valencians, que introdueixen sodomites i heretges dins un mateix grup: «Heretges, y sodomites, y christià que fent-se jueu o sarrahí serà circuncidat, sien cremats» (Taraçona 1580: 372). No cal mencionar ara totes els advertiments, condemnes, recriminacions, i un llarg etcètera, en contra de l'homosexualitat, fonamentalment masculina, des de la Bíblia als sants Pares i des de la moral a l'amor,[14] passant per prevencions bàsicament religioses i socials, que influïren decisivament en l'omissió del tractament del tema en els tractats mèdics.[15] El cas és que no hem de fer cap suposició sobre el nom del personatge en qüestió tractat al poema de Corella: simbologia i realitat s'identifiquen. Realment existí un Bernat del Bosch, cavaller de sant Jaume,[16] mort a la foguera el 1466. Lacònicament ho refereix Melcior Miralles, al *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*: «Dilluns, a 15 de setembre, any 66, cremaren a mossén Bernat del Bosc, cavaller de Santiago, e dos italians, per sodomites. E en la dita setmana ne cremaren, en Gandia, dos hòmens per lo dit cas de sodomites» (Miralles 1989: 154).[17] Personatge curiós aquest del Bosch, del qual tenim molt poques referències, llevat d'aquelles que Corella mateix ens diu a la seua composició, que, per l'extrema virulència, hem de tractar amb moltíssima prudència.[18]

Una altra curiositat que sorprèn en la primera lectura és l'aparició de paraules llatines barrejades amb les catalanes en què majoritàriament és escrita l'obreta. Curiositat, i no sorpresa: de poesies amb paraules o expressions en una altra llengua, en tenim a bastament al llarg del segle xv. Al marge de les més conegudes poesies farcides, en què els versos catalans fan de coment-glossa, de davantal o d'excusa a les

(13) Carbonell 1983: 46. Advertesc que hi he introduït ja alguna modificació en la puntuació, el motiu de la qual és explicitat en pàgines posteriors.

(14) A títol merament informatiu, poden valer aquests fragments d'autèntics best-sellers medievals: *Tresor* (Latini 1976: 160): «Delit per mala natura és jaure ab los mascles, e de altres coses dessonorables». *De amore* (Capellanus 1985: 59): «Antes que nada es preciso advertir esto: que el amor no puede existir mas que entre personas de distinto sexo. En efecto, el amor no puede surgir entre dos hombres o entre dos mujeres, pues dos personas del mismo sexo en modo alguno son aptas para darse recíprocamente las suertes del amor ni para llevar a cabo sus actos naturales». La documentació d'arxiu sobre l'existència de casos de sodomia es limita fonamentalment al segle xvi (veg. Graullera 1991-93).

(15) Sobre aquestes qüestions, cal llegir les pàgines que hi dediquen Jacquart-Thomasset 1989: 161-168. En termes conclusius: «Sobre el tema de la homosexualidad, la mayoría de los médicos de la Edad Media optaron por el silencio. Jacques Despars, a pesar de abogar por la prudencia, prefiere informar explicando el texto [*del «Cannon»*] de Avicena; en el siglo xv la función social del médico se había ampliado de hecho y algunos interrogantes no podían quedar sin respuesta» (p.165).

(16) Els únics cavallers de l'orde dispensats de l'observança de la castedat foren, des dels mateixos orígens, els casats,

obligats –això sí– a mantenir les normes conjugals que els moralistes medievals requerien a totes les parelles («omnis vehemens amator proprie coniugis adulter est». Vegeu Leclercq 1958: 354). Per a l'orde de Sant Jaume, consulteu Gallego Blanco 1971 i el volum 11 (1981) de l'*Anuario de Estudios Medievales*, dedicat als ordes militars peninsulars, específicament l'aportació d'A. Linage Conde «Tipología de la vida religiosa en las órdenes militares», pp. 33-58.

(17) Durant el procés de correcció de proves, l'amic Jaume Chiner m'ha assabentat de l'existència d'un document de pagament de 42 sous, 5 diners, a Joan Martí, per executar materialment la condemna de Bernat al foc. El document serà transcrit pel mateix Chiner en un treball en preparació, al qual remet.

D'altra banda desconec si hi ha cap relació entre aquest Bernat del Bosch i el Jaume del Bosch, cavaller de Montesa i comanador d'Onda, incitador de la traducció del *Cartoixà* de Corella.

(18) Miralles (1989: 97) ens notifica altres casos de morts a la foguera, un dels quals em permet de reproduir ara per tal com reporta substancioses notes sociològiques: «En l'any de 1452, dissabte, a 29 de abril, cremaren cinc hòmens per sodomites, ço és, Daniel "lo Vanover", dos ermitans, un espaser e un veler. E d'aquell viatge fugiren molta gent de València per sodomites». R. García Cárcel (1980: 291), a més de confirmar que al segle XVI abundaven els sodomites estrangers, i sobretot

paraules generalment llatines que tanquen l'estrofa,[19] no hi manquen composicions en què els mots en llatí són repartits tot al llarg d'elles sense seguir una regla fixa. D'entre aquestes darreres, les poesies que més s'apropen a la dedicada a Bernat del Bosch són aquelles que formen el cicle satíric contra Bernat Fajadell,[20] diaca de Barcelona que abandonà la tonsura per causes amoroses. En general, el to és més burlesc i humorístic que no d'atac virulent, contràriament a Corella. Tanmateix hi ha detalls que ens interessen. Per exemple, Perot Joan, un dels autors que hi participa, en un moment determinat envia Fajadell a l'hospital:[21]

> Dicatis qui us ha ginyat
> de penyar en la figuera
> aquel àbit qui us fon dat
> per saguir la vida clera,
> i aveu pres bona carrera.
> (...)
>
> Robas curtas e grans puntas
> vos duran a l'espitall,
> seguir corts, festes ne yuntes
> no u mana la dacretal.
> Caygut sou en cars papal:
> com a clerga regular,
> vos morreu sens confessar,
> car no u porà demanar
> vostra cara de tabal

Francesc Ferrera, un altre poeta que intervé en el cicle, utilitza frases extretes de context bíblic, cosa d'altra banda ben lògica en una societat medieval encomanada d'una religiositat rutinària:

> Ante quam gallus cantet, vós negàs,
> amich, a Déu lexant en la carrera;
> aprés penjàs l'àbit en la figuera.
> Diaca sou, ¿qui us absol de tal cars?
> Tornau, Bernat, al quiriesleyson,
> si vinctum et vestitum vos voleu;
> e no us cureu d'atènyer Absalon,
> que·l faristol se dol de vostre veu.

De renegats, a l'hospital

Comentava ara mateix que tenim molt poques dades per a confirmar res més sobre Bernat del Bosch del que deia Melcior Miralles. Tanmateix, en la primera estrofa, Corella, amb violència pròpia dels versos més contundents dedicats a Caldesa, ofereix un panorama gens agradable del personatge: somniatruites fatxenda («*In utroque iure*

gran doctor, com somies», v. 1), viciós de mena («*ad omne quare*, respon en tots vicis»,[22] v. 2), concebut en la iniquitat per la seua mare i un portaler («*in iniquitatibus* t'engendrà el portaler, / *et in peccatis* te concebé ta mare», vv. 5-6), renegà de pare a la primera ocasió («*ante quam gallus*, tu reneguist lo pare», v. 7).[23] De fet, aquesta classe d'assignacions són pròpies del gènere, i mentre no tinguem cap més documentació que confirme el contrari, convé considerar-les solament literàries. D'altra banda, resultaria sorprenent un cavaller de Sant Jaume amb aquest 'pedigrí'. Ara bé, dues informacions mereixen una mica més d'observació. La primera, el renegament «a Déu, per fer-te cavaller» (v. 8), perquè més avant s'hi insisteix: «Veniu, renegador / dels órdens sants» (vv. 22-23). Molt possiblement, i atorgant valor de veritat a la seua "mala vida", es tracta d'una referència al trencament dels vots típics dels cavallers d'orde en benefici d'una major llibertat d'acció.

Si per a donar certificar la rapidesa amb què contravé els vots utilitza una expressió de Mateu 26,34, per a l'observació que aquest tipus de vida el portarà a l'infern usa, lògicament, Mt. 25,41: «*in ignem aeternum*, segons los indicis, / ab passos cuitats endreces les vies» (vv. 3-4). Em faig la pregunta que més amunt assignava al lector perspicaç: hem de pensar que aquest foc té doble sentit, és a dir, que Corella coneixia l'homosexualitat de mossèn del Bosch, i que s'hi volia referir? Cal dir que, sense la informació que tenim sobre el final de la seua vida, i al tercer vers del sirventés, molt probablement ni ens ho hauríem plantejat. I això és precisament el que sembla: que el nostre autor fa tots els possibles per fer l'ullet al coneixedor de la història personal del personatge, utilitzant algun doble sentit. Aquests dos versos, ara, esdevenen premonició. No serà l'única, però.

La segona estrofa comença amb una sentència implacable, com aquella de Perot Joan: «En l'espital hauràs la sepultura» (v. 9), diu Corella. Aquest era el fi assignat a Fajadell i a del Bosch, ambdós renegadors dels ordes i ambdós Bernat. No és cap coincidència fortuïta, doncs. Ja sabem que l'hospital medieval, més que no un centre assistencial mèdic, era destinat a cobrir les mancances dels pobres, perquè aquest nom rebien tots aquells que no tenien les rendes suficients o necessàries en temps d'atur forçat per malaltia, viatge, vellesa, etc.[24] Però, a més a més, podien admetre pensionistes[25] i, sobretot, tenien el deure de la caritat cristiana, que els obligava a soterrar, en el fossar de l' hospital, tots aquells que no tenien altres mitjans i possibilitats o que morien a l'hospital mateix.[26] Que Bernat tindrà la sepultura a l'hospital pot significar que és pobre, ço és amb alguna mancança física, social o jurídica, o malalt pobre. Si fem cas a Perot Joan, aquells que havien renunciat als vots havien de morir sense confessió i, per tant, ignominiosament i al marge dels seus. Tanmateix, el fet especial que concorre en Bernat del Bosch permet d'afegir un nou detall. Efectivament, sant Tomàs, en explicar la teoria dels plaers no naturals, comentava que l'individu afectat per aquest tipus de plaers tenia algun principi natural corromput, i aquesta corrupció podia venir del cos o de l'ànima (*Sum. Theol.* II-I 31, a.7). Si hi afegim que l'homosexualitat és

italians –la qual cosa contribueix una mica a desfer l'excepcionalitat del cas dels companys de del Bosch–, també argumenta que s'ha de relacionar el considerable augment de casos de sodomia amb un ambient de creixent repressió, i molt menys amb un clima d'extrema llibertat sexual (ibid.: 288-289). Finalment una nota: caldria afegir el poemet de Corella a la curta nòmina de referències a sodomites que l'autor troba en *la literatura valenciana de l'època*.

D'altra banda, el fet que italians apareguen com a víctimes de condemnes probablement sols demostra la seua importància quantitativa –i qualitativa– entre la població d'aleshores (vegeu Ferrer i Mallol 1980).

(19) Vegeu sobre el tema, en general, Aramon 1961: 87. Exemples concrets d'aquest tipus de composició més recentment editats: el «Romans de la armada del Soldà contra Rodes», de Francesc Ferrer (Auferil 1989: 254-260), o la «Glossa sobre los motius de Jesuchrist» i la «Comèdia de la Segrada Pació de Jesuchrist», del comanador Miquel Estela (Martínez 1990).

(20) Auferil 1989: 311-319. Un cas extrem de composició amb mots d'una altra llengua, la poesia «en lengua toscana, en lahor de la verge Maria, tirant a la joya» (Ferrando 1978: 87-89).

(21) No sé si té res a veure la simbologia del nom Bernat amb aquests versos d'aquest mateix poema: «ja us veig ab la sobravesta/ y ab tres coronas, Bernat, / damunt vostra folla testa» (vv.11-13).

considerada dins les pràctiques contagioses per sanció bíblica (Lv. 18,24), la relació de la mort de del Bosch amb l'hospital és més que explicable. Torne a insistir, però, en el detall que Corella en cap moment explicita l'homosexualitat de del Bosch, ans tot el contrari. A partir del v. 10, la crítica al personatge es limita fonamentalment a la proclivitat a la taverna i a la luxúria en sentit molt general, i en la segura condemnació a l'infern. De fet, si hom llig tot d'una els quatre primers versos de la segona estrofa, conclou que la sepultura en aquell hospital prop de Sant Francesc té a veure amb la seua situació estratègica, a prop d'una taverna, i no amb raons d'altra mena. Almenys, en principi. El més curiós és que el bordell, la Pobla de les fembres pecadrius, entre el Portal dels Tints i el Portal Nou, on hi havia la major quantitat de tavernes, era situat als antípodes del Portal de Russafa i de Sant Vicent, on hi havia el convent de Sant Francesc.[27] Ja és curiós que la taverna tan volguda per del Bosch tinga una situació oposada als prostíbuls valencians! I ja que parlem de geografia ciutadana, tot observant un plànol de la València medieval[28] podrem apreciar que al voltant de Sant Francesc i de Sant Agustí hi havia una interessant agrupació d'hospitals. Recordeu, per exemple, que la beguina de què ens parla Jaume Roig, a l'*Espill*, després del famós afer amb el protagonista,

> fon-se'n anada
> casa llogar
> al bovalar
> dels Agostins,
> entre'ls Beguins
> e Sant Francesc (Roig 1928: 76)

M. Sanchis Guarner (1972: 76) es refereix a aquests indrets citats per Corella i per Roig, i ens els hi situa perfectament: «Extramurs, en aquell carrer de Sant Vicent que, des de l'època romana, era el principal accés meridional de la ciutat, hi havia el convent de Sant Agustí, fundat l'any 1300 en temps de Jaume I, i al seu davant l'Hospital dels Beguins (...), i entre el carrer de Sant Vicent i la muralla, que hi feia una forta recolzada, es trobava la Vallada de Sant Francesc, el nom de la qual obeïa al convent de franciscans establert pel rei Jaume I el 1238, el qual fou reedificat per Berenguer de Codinats el 1358». La muralla nova vorejava, doncs, per aquell lloc, els prats del "bovalar" dels agustinians i els terrenys enormes del convent de sant Francesc, alguns dels quals foren concedits pel rei anys després per a la construcció d'un cementiri o d'una plaça (*ibid.*: 100; Sanchis Sivera 1923: 132).[29] En aquesta zona concreta, hi havia, al costat del convent de sant Agustí, l'hospital de Santa Maria, fundat el 1334 per Ramon Guillem Català (vegeu Rubio-Rodrigo 1992: esp. 193-202), més conegut per hospital *dels beguins* per tal de diferenciar-lo de l'hospital d'En Clapers o de Santa Maria, situat en "lo camí de sent Julià" (Rubio Vela 1981: 22).[30] Al carrer de Russafa, una mica més lluny, es començà a construir al tombant de segle el conegut hospital d'En Bou.

(22) No caldrà llegir «*ad omne quare* responen tots (tos?) vicis»?

(23) Per bé que no és descartable, em sembla improbable que Corella tingués en la ment altra cosa que una referencialitat temporal en *ante quam gallus* ("a la primera ocasió"), com ara la que aporten el bestiaris catalans, que impliquen una intenció modal ("sense pensar-ho, com les bèsties"): «Aquest gall dóna aximpli a tots los hòmens e a les fembres del món, e axí als religiosos com als setglàs. Car tot hom qui vulla parlar, deu pensar e imaginar, ans que parlàs, les paraules que dir ni mostrar volrà, si són paraules de fruyt de seny» (Panunzio 1963: 51). Pense ara en les paraules de Llúcia Martín, quan afirma que els animals que aporta Corella «els trobem referenciats en el *Bestiari* català i en el *Bestiaire d'Amour*» (Martín 1996: 433), i també en notícies com «la ausencia de comparaciones [*animals*] en un tema tan manido en las Cantigas de Escarnio como es la homosexualidad» (Rossell 1988: 557). Conserve l'*ante quam* separat tot seguint Carbonell.

(24) Els objectius de l'hospital medieval són clars: «Los hospitales medievales, en cambio, producto de la piedad cristiana hacia los pobres y desheredados, se concebían como instituciones para la práctica de la caridad y no como lugares de curación, por lo que en ellos se daba acogida, no sólo a los enfermos, sino a todo ser humano necesitado de alojamiento. (...) además de atender a enfermos, se daba en ellos

Justament al costat del convent de franciscans, i al principi del segle XIV, s'hi edificà l'hospital de Santa Llúcia o de la Reina, instituït en el testament de la reina Constança, esposa de Pere el Gran. És aquest precisament aquell que té més opcions de ser l'hospital al qual es refereix Corella, i no els de beguins, per lògiques raons. La descripció que ens en dóna Rodrigo Pertegás confirmarà la idoneïtat del lloc –sempre des de la perspectiva corellana– per acollir el cos de Bernat del Bosch: «Edificó este hospital en un solar (...) junto al convento de frailes de San Francisco, inmediato al Bobalar dels Agustins, y aunque rodeado de tierras cultivables y de solares sin edificar, no muy apartado de las inmurables charcas, marjales y pantanos que, extendiéndose des de la Albufera hasta el río, llegaban a corta distancia de la ciudad. Por el ensanche de ésta, decretado en 1356, quedó este hospital incluído en el nuevo recinto e inmediato a las nuevas murallas, pero en el centro de una zona ocupada por huertos y solares».[31]

Tanmateix, i en el cas concret que ens ocupa, hom parla tant dels hospitals *per se* com per llur situació estratègica. I és que, si seguim les paraules de Vicent Ferrer, no era estrany que a prop dels recintes sagrats hi hagués alguna taverna, atesa la creixent simpatia per aquest tipus de locals: «E quan lo capelà diu: "Sursum corda", los altres responen: "Habemus ad Dominum", oo!, quantes mentires s'ic dien, que la hu pense en la taverna, o en lo dinar, o en qualque dona, e lo avariciós pensa com porà fer logres o decebre son proïsme» (Ferrer 1932: 217). Val a dir que competia deslleialment amb les pràctiques religioses: «Per què vosaltres, regidors, ab bona pena provehiu que la taverna no s'obre ans de missa» (Ferrer 1975: 195).

Continuem, però, amb el comentari dels versos corellans. Després d'identificar el cos de Bernat del Bosch amb una cisterna,[32] Corella s'imagina un d'aquells epitafis a què tan afeccionat era i que comença amb unes paraules taxatives: «*Ego sum Bernat*, de maldats[33] tabernacle» (v. 13). La mala vida li ha servit per a baixar a les profunditats infernals. Curiosament, l'epitafi té un discurs propi molt diferent a aquell que esperaríem, entre d'altres coses perquè no és habitual tenir-ne un de tan negatiu i de tan personal, per molt que es tracte de la sepultura d'un futur –això ho sabem nosaltres, no (?) l'autor de la composició– condemnat. La utilització d'una poc normal primera persona i del nom de fonts indica a bastament tant la coneixença del personatge, com l'autoinculpació de què és víctima gràcies a la ploma de Corella. De fet, aquest vers pot ser llegit en una doble direcció interpretativa: si n'és l'autor, o en podria ser, Bernat del Bosch, ens ofereix un altre motiu per a donar la raó a Corella; si és aquest darrer qui ha confegit l'epitafi, n'és ben conscient que la fama negativa que li assigna traspassarà l'àmbit limitat per l'existència del difunt, i també del sirventès. Les paraules en la sepultura tenen la missió de transcendir la vida i la reputació (bona o mala) del mort, tot creant un altre discurs i potser també una altra fama que no té per què tenir res a veure amb la de debò.

El segon vers de l'epitafi comença, ja ho he comentat, amb les arxiconegudes paraules de Tobit 6,17, referides a la luxúria. No ens hi parla de sodomia. Si s'hagués

refugio a viajeros y mendigos, limosna a los necesitados, crianza a los niños huérfanos o expósitos, asilo a los ancianos, sepultura a los difuntos (...) los ricos, al enfermar, recibían asistencia médica a domicilio, pues sus rentas les permitían seguir comprando alimentos y medicinas durante la enfermedad» (Rubio Vela 1984: 13-17).

Les tipologies de la pobresa tenen representació perfecta en pàgines de la nostra literatura medieval. Vegeu-ne, si més no, un panorama a Martínez-Micó 1991.

(25) Si hem de creure les afirmacions de Rodrigo Pertegás (1927: 604): «en los hospitales valencianos que la ciudad administraba se admitían pensionistas». Això inclou, lògicament, tant l'hospital de la Reina com el d'En Clapers, els quals eren tractats molt semblantment per les autoritats municipals valencianes.

(26) «Los ritos de la muerte en el Hospital tenían una solemnidad comparable a la de la admisión. Los moribundos, transferidos a una sala especial, eran objeto de una vigilancia constante. Cada Hospital tenía unos ritos y comportamientos para el momento de la muerte (...). Después del deceso, se rezaban las oraciones por el descanso de su alma en la capilla (...). El cuerpo después de haber re-cibido una última bendición era transportado a hombros al ce-menterio del hospital en caso de tenerlo, o en una carreta a su inhumación en una fosa común de algún cementerio parroquial» (Claramunt 1986-87: 210-211). Veg. també Rubio Vela 1984: 150.

referit al gos (vegeu nota 12) s'hauria perdut l'ambigüitat –crec jo que conscient i perfectament calculada– de la composició corellana. Però aquesta luxúria és precisament el pecat més greu «per què en l'infern tinc l'ànima punida», com diu al v. 15, senyal evident que el nostre autor coneixia la identitat de les pràctiques sexuals de del Bosch, pràctiques que feien impossible el miracle d'anar a un altre lloc que no *in ignem aeternum*. La ironia de l'últim vers de l'estrofa arriba a la irreverència, no tan sols perquè Bernat s'atorga la possibilitat de fer el miracle, sinó perquè veu inviable un canvi en la condemna ja marcada de bestreta, la qual cosa ve a significar la creença en un determinisme, i doncs en una providència divina que no admet la variació del mal en millor. Certament, un epitafi digne d'un personatge renegador de pare i de Déu. Per obra i gràcia del talent corellà uns versos d'una sepultura creats per Corella mateix esdevenen proves vàlides en contra del mort... i amb més força persuasiva que cap altre vers del sirventès.

De consumptis carnibus

La tercera estrofa depèn essencialment de les conclusions de l'epitafi, i pressuposa tant la seua existència com la creença absoluta en les paraules que allà estan escrites. L'escena imaginada és la d'un Bernat del Bosch entrant a l'infern, amb uns personatges cantant en contra seua «Vae qui destruis!», probablement aquells que són al *templum Dei*, i altres (Judes i Caïm) donant-li la benvinguda: «Veniu, renegador / dels órdens sants; que vós sereu prior, / ab Lucifer, del nostre monestir» (vv. 22-24). No cal dir que les irreverències i les paraules bíbliques llatines que s'hi contenen reforcen, per contrast, la maldat del subjecte passiu objecte de la crítica, i no la del culpable de l'escrit. Hi ha, tanmateix, un detall curiós, potser insignificant. Als vv. 19-20 Corella diu: «*templum Dei*; lo cos ple de pecats / no hi entrarà, que se n'irà *in Gaennam*». Evidentment, *Gaennam* ací vol dir tot el contrari que *templum Dei*, de tal manera que el topònim vindria a ser l'equivalent al nostre «a l'infern». I tan llunyà com l'infern seria, per a aquelles gents de la València del xv, des de Canaan (llat. *Chanaan*), nom bíblic de la Palestina actual (Gn 10,6), fins a Gannan, a la Plana de Manxúria, o Gananan, nom que s'utilitza a la traducció catalana dels *Viatges de Marco Polo* per a referir-se a l'illa d'Andaman, al golf de Bengala (Gallina 1958: 172). No cal anar a hipòtesis de dubtosa confirmació. Efectivament, hi ha una forma que significa precisament «infern»: la Gehenna, el lloc de càstig per als culpables segons el Nou Testament (Mt 5,29; Lc 12,5: «Ostendam autem vobis quem timeatis: timete eum qui, postquam occiderit, habet potestatem mittere in gehennam»), però també vall on es sacrificaven nadons al foc en honor del déu fenici Móloc, com ens recorden diversos passatges del Vell Testament (4 Reg 23,10; Ier 7,31; 32,35). Potser és innecessari insistir en el fet que la doble significació pot remetre també a una doble interpretació del fragment: una de neutra (anar a l'infern) i una altra d'interessada i molt apropiada al context (anar a

(27) Vegeu el plànol de la ciutat de València en 1456, a Sanchis Guarner 1972: 154.

(28) Vegeu-ne aquell reportat per Rubio Vela 1984: 26.

(29) En aquest punt de l'anàlisi m'interessa assenyalar que el convent de Sant Francesc, des de la fundació, ja era al costat de la porta «de la Boatella», segons V. Martínez Colomer 1803: 12ss.

També sorprèn que la colònia dels llombards a València tingués capella pròpia, sota l'advocació de Sant Ambròs, al monestir franciscà.

(30) Per completar les notícies d'aquest article, cal consultar encara Rubio Vela 1983 a. El camí de Sant Julià era situat al nord de la ciutat de València, eixint pel Portal dels Serrans (vegeu també Rubio Vela 1983 b).

(31) Rodrigo Pertegás 1927: 595; vegeu també Martínez Ferrando 1963: 16-17. Per a l'administració, intendència, règim alimentari, etc. dels hospitals valencians, vegeu Gallent Marco 1987: 162-191. Cal assenyalar la manca documental de notícies sobre l'assistència que es podia rebre en aquests centres.

(32) Si no és per raons mètriques, sobta un "fon" en un context on s'espera un "serà", més encara quan suposem que el poema és anterior a la data de mort de Bernat del Bosch.

(33) Crec improbable, per bé que molt suggestiu, que Corella tingués present el text de *In Evangelium Lucae* XVII-29, d'Albert el Gran, el qual, tot remetent a la Bíblia, certificava la *maldat* innata de la sodomia.

l'infern del foc). Ja hem tingut ocasió de comprovar la rendibilitat que Corella extreu de la dilogia!

Abans de passar avant, convé parar esment en un aspecte que afecta l'edició del text. Jordi Carbonell proposava llegir els versos 17-20 així: «"*Vae qui destruis*!" vaixell d'iniquitats/ te cantaran, *per requiem aeternam*; *templum Dei*, lo cos ple de pecats / no hi entrarà, que se n'irà *in Gaennam*». Les paraules llatines provenen de Mc 15, 29: «Et praetereuntes blasphemabant eum, moventes capita sua, et dicentes: Vah qui destruis templum Dei, et in tribus diebus reaedificas». Així doncs, atès el lloc d'origen i el fet evident que a cada cor li són atorgats quatre versos, proposaria de llegir-los de la següent manera: «"*Vae qui destruis*, vaixell d'iniquitats, / –te cantaran *per requiem aeternam*– / *templum Dei*"; lo cos ple de pecats / no hi entrarà, que se n'irà *in Gaennam*». Amb tot i això, i com m'adverteix C. Wittlin, els quatre versos continuen tenint una disposició (ABAB) diferent a la resta (ABBA). Si optàssem per esmenar-ne l'ordre dels versos, la puntuació que hi propose canviaria mínimament (en lloc dels guionets, dos punts al final d'*aeternam*). Caldria llegir finalment, doncs: «Te cantaran per *requiem aeter-nam*: / "*Vae qui destruis*, vaixell d'iniquitats, / *templum Dei*!"; lo cos ple de pecats / no hi entrarà, que se n'irà *in Gaennam*».

Tanquen el poema a Bernat del Bosch uns versos que ens retornen la veu del jo, sense cap més intervenció aliena. L'apòstrofe es manté amb tota la seua força, com al llarg del text. Corella, després de tractar durant vuit versos (vv. 9-16) de les formes externes del cerimonial funerari, de l'on i del com, i durant vuit més (vv. 17-24) del destí de l'ànima d'aquell cavaller luxuriós i bevedor, decideix, en aquests moments darrers, comentar la sort assignada al cos, en termes tan punyents o més que els utilitzats fins ara. Sembla com si tot seguit d'una primera estrofa dedicada a repassar les virtuts de del Bosch, es dediqués a fer l'*elogi* negatiu del finat. Perquè, certament, si no fos per l'ús de futur, hom diria que el personatge criticat ja és mort en escriure la composició... o almenys en escriure els seus vint-i-quatre primers versos.

L'estrofa final manté nexos ben visibles amb la resta de l'obreta: els versos 25-28 lliguen directament amb l'11: «lo cos, que de vi fón cisterna». Amb un lleugeríssim canvi: la cisterna d'abans s'ha convertit en quelcom més manejable, l'odre, que posseeix una «gentil blanor». La referència a l'odre, doncs, pot justificar-se perfectament, i molt més si hom accepta el doble sentit que poden tenir les qualitats de *manejable* i de *blanor* aplicades a l'home medieval. Una mica més complicat és explicar el fet que «sens adob se'n poran bé servir». El *Diccionari Alcover-Moll* remet *adob* a *adobar*, les accepcions més adients del qual, per al nostre context, són: 1) disposar una cosa per a fer-ne ús; 2) assaonar les pells; 3) arranjar, esmenar. Em sembla que les dues primeres són perfectament compatibles amb la interpretació del poema. Si en fem una lectura directa, conclourem que Bernat no necessita adob perquè després de tant de vi la pell ja ha aconseguit assaonar-se, ja està disposada per a l'ús; ni canviarà de color, com succeeix amb les pells adobades posteriorment, ni li caldrà més procés

per a poder contenir els líquids de l'odre. Si, altrament, aprofundim una mica en les accepcions de la paraula, és a dir si optem per l'accepció 2, podem pensar que ja ha passat pel procés d'adobament i pels processos de ribera, entre els quals la depilació. Certament, aquesta interpretació és excessiva, perquè les hipotètiques dilogies que pot presentar aquest sirventès es mantenen sempre en la més absoluta foscúria per als desconeixedors de Bernat del Bosch.[34]

Insinuava en alguna línia anterior que possiblement no calia descartar la idea que Corella escrivís l'obra després de la mort del nostre personatge, atesa la presència d'algun element distorsionador. Doncs bé, és justament per aquests quatre versos finals que podem confirmar sens dubte que el nostre autor va concebre i redactar el sirventès abans del setembre del 1466, és a dir abans que el cavaller del Bosch morís a la foguera; i això per una qüestió de sentit comú, ja que l'autor regala al cos un destí pitjor que la foguera: no ser enterrat en la sepultura on hi ha aquell epitafi irreverent. És la mort que l'espera per haver renegat dels seus vots de cavaller.

Una lectura comparativa

Per acabar, i per copsar millor l'eficàcia dels elements literaris que hi apareixen, una referència a Quevedo. Perquè, després dels estudis que se n'han fet, alguna obra seua potser ens suggerirà direccions per on enfocar alguns aspectes de la composició de Corella, una obreta en la qual no intervé tant l'enemistat personal ni la sàtira (elements usuals en l'epigrama i en el sirventès) com el desig de fer literatura des d'uns principis morals propis.

Allò que concretament ens interessa de l'escriptor castellà és el grup d'epitafis contra sodomites, format per un *Epitafio* adreçat a «un bujarrón» (probablement el text que més té a veure amb el nostre),[35] uns versos dedicats a «un ermitaño mulato» i uns altres a «Julio el Librero», que curiosament era «italiano». Segons ens ha fet veure Maria Grazia Profeti (1982: 839-840), en un article que precisament parla d'aquests assumptes «quevedians», hi ha determinades estratègies –comunes als tres poemes– mitjançant les quals s'aconsegueix l'objectiu d'atac virulent i efectista, aquestes:

1. ruptura de la convenció eufemística, fins i tot elegint el mot socialment més rebutjable;
2. dilogia, ús de paraules o sintagmes bisèmics. El doble sentit, doncs, complementa la ruptura, en el sentit que esdevé substitut de l'eufemisme;
3. realçament conscient de la desviació, amb l'ús de fórmules dignes al costat d'expressions ambigües o directament malsonants.
4. Tots aquests efectes es reforcen molt si s'introdueixen termes llatins; més encara si aquests formen part d'una frase feta i una part n'és substituïda per paraules en romanç.

(34) Per això mateix, per la seua evident transparència, renuncie a relacionar directament, i en un primer nivell, l'expressió «se'n poran bé servir» amb una passivitat generosa de del Bosch.

(35) «Aquí yace Misser de la Florida, / y dicen que le hizo buen provecho / a Satanás su vida. Ningún coño le vió jamás arrecho. / De Herodes fué enemigo y de sus gentes, / no porque degolló los inocentes; / mas porque, siendo niños y tan bellos, / los mandó degollar y no jodellos. / Pues tanto amó los niños y de suerte / (inmenso bujarrón hasta la muerte), / que si él en Babilonia se hallara, / por los tres niños en el horno entrara.
(...) No en tormentos eternos/ condenaron su alma a los infiernos; / mas los infiernos fueron condenados / a que tenga su alma y sus pecados. / Pero si honrar pretendes su memoria, / di que goce de mierda y no de gloria; / y pues tanta lisonja se le hace, / di: *Requiescat in culo*, mas no *in pace*» (Quevedo 1967: 491)

A partir d'aquestes característiques, notem que Corella trenca la convenció eufemística més pel que fa als continguts que no a les expressions. Si ens hi fixem bé, el nostre autor el que fa és substituir la ruptura de la convenció (1) pel realçament conscient de la desviació (3) i la introducció de paraules llatines (4), bíbliques. I això és fàcilment explicable: en cap moment se'ns diu que Bernat del Bosch siga sodomita, sinó que ho deduïm gràcies a l'ús constant de la dilogia o doble sentit (2) que suposem que practica el nostre autor. És a dir, s'evita l'enfrontament directe. Curiosament, la ruptura de la convenció eufemística la practica Corella en les composicions dedicades a Caldesa, la qual cosa, ben mirat, pot obeir tant a característiques de gènere com a la identitat dels dos personatges (segura, la d'un; sols literària, la de l'altre). Són qüestions que possiblement val la pena de tenir en compte.

TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ANNICCHIARICO, A. (1991-92) «Perché "tragedia"? Il gioco delle "ambiguità" nella *Tragèdia di Caldesa* di Joan Roís de Corella», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 43, pp. 59-79.

— (1996) *Varianti corelliane e "plagi" del Tirant: Achille e Polissena*, Fasano di Brindisi.

ARAMON I SERRA, R. (1961) «Algunes poesies bilingües en cançoners catalans», *Estudis Romànics* IX.

AUFERIL, J. ed. (1989), *Francesc Ferrer, Obra Completa*, Barcelona, Barcino.

BADIA, L. (1991) «El "Plany dolorós de la reina Hècuba" de Joan Roís de Corella. Restauracions i contextos», dins A. FERRANDO-A. HAUF (eds.) *Miscel·lània Joan Fuster* III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 195-223.

— (1993) *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València / Barcelona, Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

BOHIGAS, P. ed. (1954), *Ausiàs March, Poesies*, vol. III, Barcelona, Barcino.

BULBENA, A. (1896) *Libre intitulat Jardinet de Orats*, Barcelona, Biblioteca de la «Revista de Catalunya».

CABRÉ, L.-TURRÓ, J. (1995) «"Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario": la poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista», *Cultura Neolatina* 45, pp. 117-136.

CANTAVELLA, R. (1997) «On the Sources of the Plot of Corella's *Tragèdia de Caldesa*», dins I. Macpherson - R. Penny, eds., *The medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis, pp. 75-90.

CAPELLANUS, A. (1985), *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. i tr. I. Creixell, Barcelona, Quaderns Crema.

CARBONELL, J. (1983) *Joan Roís de Corella. Obra profana*, València, Tres i Quatre.

CINGOLANI, S. M. (1997) «D'Aquil·les a Jesús. Reflexions sobre la cronologia de les obres de Joan Roís de Corella», dins T. MARTÍNEZ (ed.) *"Lo gentil estil fa pus clara la sentència". De literatura i cultura a la València medieval (Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura* VIII), pp. 67-85.

CINGOLANI, S. M. (1988) *Joan Roís de Corella: La importància de dir-se honest*, València, Tres i Quatre.

—(en premsa) «L'art al·lusiu: Ausiàs March a l'obra de Joan Roís de Corella».

CHARTIER, A. (1983) *Belle dame sans merci*, ed. Riquer, Barcelona, Quaderns Crema.

CLARAMUNT, S. (1986-87) «La muerte en la Edad Media. El mundo urbano», *Acta historica et archaeologica medievalia* 7-8, pp. 205-218.

FERRANDO, A. (1978) *Narcís Vinyoles i la seua obra*, València, Facultat de Filologia-Departament de Lingüística Valenciana.

— (1980) *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*, València, Institut de Filologia Valenciana.

FERRER I MALLOL, M. T. (1980) «Els italians a terres catalanes (segles XII-XV)», *Anuario de Estudios Medievales* 10, pp. 393-466.

FERRER, V. (1932) *Sermons*, vol. I, ed. J. Sanchis Sivera, Barcelona, Barcino.

— (1975) *Sermons*, vol. III, ed. G. Schib, Barcelona, Barcino.

FUSTER, J. (1989) *Llibres i problemes del Renaixement*, València / Barcelona, Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GALLEGO BLANCO, E. (1971) *The rule of the Spanish military order of St. James*, Leiden, Brill.

GALLENT MARCO, M. (1987) *La asistencia sanitaria en Valencia (1400-1512)*, Universitat de València (microfitxa de tesis doctorals), Servei de Publicacions.

GALLINA, A. (1958) *Viatges de Marco Polo*. Versió catalana del segle XIV, Barcelona, Barcino.

GARCÍA CÁRCEL, R. (1980) *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia 1530-1609*, Barcelona, Península.

GRAULLERA SANZ, V. (1991-93) «Delito de sodomía en la Valencia del siglo XVI», *Torrens* (Publicació de l'Arxiu, Biblioteca i Museu de Torrent) 7, pp. 213-246.

JACQUART D.–THOMASSET, C. (1989) *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, trad. J. L. Gil Aristu, Barcelona, Labor.

JÀFER, S. (1988) «Estudi Introductori» a V. Pitarch - L. Gimeno 1988.

LATINI, B. (1976), *Llibre del Tresor*. Versió catalana de Guillem de Copons, ed. C. Wittlin, vol. II, Barcelona, Barcino.

LECLERCQ, J. (1958) «La vie et la prière des chevaliers de Santiago d'après leur règle primitive», *Liturgica* 2, Abadia de Montserrat, pp. 347-357.

MARTÍ GRAJALES, F. (ed.) (1912) B. Fenollar-P. Martínez, *Lo Passi en cobles*, València, Imp. F. Domènech, Biblioteca de «Lo rat-penat» I.

MARTÍN, L. (1996) *La tradició animalística en la literatura catalana medieval i els seus antecedents*, Universitat d'Alacant-Departament de Filologia Catalana (tesi en microfitxa).

MARTÍNEZ, T. (1990) «L'obra del comanador Miquel Estela», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* XX (*Miscel·lània Joan Bastardas* 3), pp. 77-109.

— (1994) *Joan Roís de Corella, Rims i proses*, Barcelona, Edicions 62.

— (1997) «"Dolor e por són bastans per offendre": de vici i virtuts al poema LVII de March», dins R. Alemany (ed.) *Ausiàs March: textos i contextos*, Barcelona / València, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, pp. 245-264.

— (1998) «Notes per a la interpretació de la *Balada de la garsa i l'esmerla*», dins V. Martines (ed.) *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Alcoi, Marfil.

MARTÍNEZ, T.-MICÓ, I. (1991) «Els pobres a la literatura catalana medieval», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* LXVII, pp. 25-66.

— (1992) «Lectura del Cançoner satíric valencià», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* XXV (*Miscel·lània Jordi Carbonell* 4), pp. 5-25.

MARTÍNEZ COLOMER, V. (1803) *Historia de la Provincia de Valencia de la Regular observancia de San Francisco*, València, S. Faulí.

MARTÍNEZ FERRANDO, J. E. (1963) *La València de Jaume II. Breu aplec de notícies*, València, Torre.

MCNERNEY, K. (1983) *Tirant lo Blanc revisited. A critical study*, Detroit, «Medieval and Renaissance Monograph Series».

MIQUEL I PLANAS, R. ed. (1913) *Obres de J. Roiç de Corella*, Barcelona, «Biblioteca Catalana».

MIRALLES, M. (1989) *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. V.-J. Escartí, València, IVEI («Biblioteca d'Autors Valencians» 16).

PANUNZIO, S. ed. (1963), *Bestiaris*, vol. 1, Barcelona, Barcino.

PITARCH, V. - GIMENO, L. eds. (1988) *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*. València, Tres i Quatre.

PROFETI, M. G. (1982) «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», G. BELLINI (ed.) *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia 1980)*, Roma, Bulzoni, vol. II, pp. 837-845.

QUEVEDO, F. de (1967) *Obras Completas*, t. II: *Obras en verso* (ed.) Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar.

RIQUER, M. de (1968) *Lletres de batalla*, vol. III, Barcelona, Barcino.

— (1983) *Història de la Literatura Catalana*, vol. III, Barcelona, Ariel (3a ed.).

RIQUER, M. DE-BADIA, L. (1984) *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, València, Tres i Quatre.

RODRIGO PERTEGÁS, J. (1927) «Hospitales de Valencia en el siglo XV. Su administración, régimen interior y condiciones higiénicas», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 90, pp. 561-609,

ROIG, J. (1928) *Llibre de les dones, o Spill* (ed.) F. Almela, Barcelona, Barcino.

ROSSELL I MAYO, A. (1988) «Las comparaciones animales en las cantigas de escarnio galaico-portuguesas», *Actas del I Congreso de la AHLM* (Santiago de Compostela, 1985), ed. V. Beltrán, Barcelona, PPU, pp. 551-560.

RUBIÓ, J. (1984) *Història de la literatura catalana*, vol. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RUBIO VELA, A. (1981) «Una fundación burguesa en la Valencia medieval: el Hospital de En Clapers (1311)», *Dynamis. Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam* 1, pp. 17-47.

— (1983 a) «Un hospital según su fundador: el testamento de Bernat dez Clapers (Valencia, 1311)», *Dynamis* 3, pp. 373-387.

— (1983 b) «Autobiografia i ficció en l'"Espill" de Jaume Roig. A propòsit de l'episodi en l'hospital», *L'Espill* 17/18, pp. 127-148.

— (1984) *Pobreza, enfermedad y asistencia hospitalaria en la Valencia del siglo XIV*, València, Institució Alfons el Magnànim.

RUBIO VELA, A.- RODRIGO LIZONDO, M. (1992) «Els beguins de València en el segle XIV. La seua casa-hospital i els seus llibres», *Miscel·lània Sanchis Guarner* III (2a ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 185-227.

SANCHIS GUARNER, M. (1972) *La ciutat de València. Síntesi d'història i de geografia urbana*, València, Publicacions del Cercle de Belles Arts.

SANCHIS SIVERA, J. (1923) *La diócesis valentina. Nuevos estudios históricos*, València, Anales del Instituto General y Técnico de Valencia IX.

TARAÇONA, P. H. (1580) *Institucions dels Furs y Privilegis del Regne de Valencia*, València.

WITTLIN, C. (1997) «La *Biblis*, *Mirra* i *Santa Anna* de Joan Roís de Corella: traduccions modulades, amplificades i adaptades» dins T. MARTÍNEZ, ed. *"Lo gentil estil fa pus clara la sentència". De literatura i cultura a la València medieval* (*Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura* VIII), pp. 175-189.

CARLES MIRALLES

CORELLA I EL TIRANT: QÜESTIONS D'INTERTEXTUALITAT

Per parlar d'intertextualitat i d'intratextualitat, de primer cal tenir una idea de la natura dels textos que cal comparar. La filologia, que s'havia fet a representar la relació de les còpies, versions i impressions entre elles com una relació de parentiu, a partir d'un pare sovint perdut però necessari, en termes d'arborescència genealògica (*stemma*), ha començat des de fa anys a buscar models d'anàlisi menys lineals, ha cridat l'atenció sobre les circumstàncies de producció, d'execució (*performance*) i de conservació de cada text. Particularment en els casos de la poesia romànica medieval i de la grega arcaica. L'èmfasi es va posar d'entrada en l'èpica i després es desplaçà a tota la poesia[1] i, en algun cas, a les primeres mostres de prosa.

En el segle XV, d'altra banda, la relació d'un autor amb el seu text depèn de molts factors. Per exemple, de la mena de públic a què es dirigeixi, de si es tracta d'un text –o d'un discurs memoritzat– prioritàriament destinat a l'execució oral o bé escrit per a lectors, etc. La cosa és problemàtica fins al punt que pot afirmar-se que al segle XV encara no hi ha autors tal com s'han anat entenent tot al llarg de l'època moderna. Ben cert que des del segle XIV és dat de percebre indicis de l'aparició de la figura i de la pràctica de l'escriptor, però també és ben cert que remunta al segle XVI l'emergència de la noció d'autor, un fenomen complex, en part lligat a la idea moderna de l'originalitat, que no qualla fins al XIX, fins al romanticisme.[2]

(1) G. Nagy, *Poetry as performance*, Cambridge UP 1996.

(2) B. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, Paris 1989.

Com a conseqüència del descobriment de sintagmes i frases de Roís de Corella encastats en diversos llocs del complex discurs del *Tirant* –n'hem dit anacrònicament plagis, d'aquestes relacions intertextuals–, la nova crítica analítica, armada de concordances i lèxics, ha decidit comptar-ne amb un elenc complet;[3] amb mitjans més eficaços d'anàlisi ha superat la fase artesanal, la del lector filòleg que recorda un text en llegir-ne un altre i va a buscar-lo, i ha iniciat la fase mecànica. En la primera, com que el motor que posava en marxa la recerca del plagi era la memòria, només les coincidències suficientment significatives hi eren tingudes en compte, i això, tot i que no arribava a ser definit què havíem d'entendre com a plagi i què no, ja representava una limitació, una ponderació de l'abast de cada presumpta coincidència, a la qual contribuïa el fet que també solien ser considerats els contextos del lloc de partida i del lloc d'arribada. Ara, molts de llocs importants romanien a la fosca, no il·luminats per la memòria dels filòlegs. En la segona, l'anàlisi ha aconseguit un elenc de llocs que fa impressió, i, partint de la quantitat de llocs que podia exhibir, ha entrat a cavall sobretot per dues de les bretxes que els historicistes no havien aconseguit de tancar en la més aviat fràgil muralla crítica que envolta el *Tirant*: tant la de l'autoria compartida com la de quantes redaccions hi va arribar a haver de la novel·la.

Notem, respecte a això, que els dos punts més dèbils són exactament els que assenyalàvem d'entrada: com s'ha constituït el text del *Tirant*; què pretenem dir quan ens referim a l'autor del *Tirant*? I que aquestes dues qüestions, pel que fa al nostre tema, són igualment aplicables a Corella, a les proses de Corella d'on procedeixen els sintagmes i frases que s'han localitzat en el *Tirant*: quina mena de text constitueixen aquestes proses; quina és la relació de qui n'anomenem autor amb aquest text?

Pel que fa al *Tirant*, la tesi unitària a ultrança –un sol autor, un sol text–, darrerament tornada a proposar,[4] és ben útil, en el sentit que qui l'adopti es pot trobar més lliure, més en situació de donar-ne una lectura sense gaires entrebancs, atenta al teixit del text i a la meravella del total. Ara, és de tota evidència que, per abraçar la tesi de l'autor únic, la filologia ha de tancar els ulls a algunes dades d'importància. En efecte, si es llegeix amb atenció la ponència de Ferrando sobre el *Tiran* i el *Tirant*[5] i si es repassa el dossier de Hauf en la introducció a la seva edició,[6] la bona veritat és que la tesi de Riquer fa de mal sostenir –si no era sobre la innegable autoritat de qui la manté. Clar que si pensem a quina mena de conclusions ha dut, en l'altre extrem, l'anàlisi a ultrança, jo personalment sóc de l'opinió que més valdria fer un acte de fe en la tesi unitària, almenys des del punt de vista de la literatura, i enfilar-s'hi com a un bot salvavides després del naufragi provocat per l'anàlisi. En definitiva, algú en algun moment ha pensat l'obra com a una totalitat, unitàriament. Ningú no pot negar, pel que fa al *Tirant*, que l'exemplar reproduït en la impressió de València 1490 era un text unitari, ni que la situació anterior del text és una pura quimera, un monstre construït amb problemes

(3) J. Guia, *De Martorell a Corella*, Catarroja-Barcelona 1996.

(4) M. de Riquer, *Aproximació al* Tirant lo Blanc, Barcelona 1990; Tirant lo Blanc, *novela de historia y de ficción*, Barcelona 1992.

(5) A. Ferrando, «Del *Tiran* de 1460-64 al *Tirant* de 1490», *Actes del IXè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol. II, Barcelona 1993, pàgs. 25 ss.

(6) A. G. Hauf (edició coordinada per), Joanot Martorell i (Martí Joan de Galba?), *Tirant lo Blanch*, València 1990.

reals, però impossible. Això podria induir, potser legítimament, a la consideració que els problemes de l'autoria i de les possibles redaccions anteriors del *Tirant* són problemes reals però falsos problemes. En el sentit que llevat del text que llegim cap altra evidència textual pot ser adduïda, que només si parlem del text que llegim sabem del cert de què parlem: de tres exemplars de la citada impressió de València 1490 confrontables sense sobresalts entre ells i tots ells amb els exemplars de la impressió de Barcelona 1497. Des del punt de vista del text que llegim, els problemes de l'autoria i de les redaccions anteriors són tan falsos problemes com ho és –i en això tothom deu estar d'acord– el d'un original anglès que Joanot Martorell deia que havia traduït, ell, al portuguès per fer cosa grata a Ferran de Portugal i després encara havia traslladat "de portoguesa en vulgar valenciana".

En definitiva, que la unitat del llibre resulta de la coherència del text que és, des de 1490, el *Tirant lo Blanc*, però que no sembla del cas postular un únic autor com a condició d'aquesta unitat innegable. Martorell, que era mort l'abril de 1465,[7] va escriure el *Tiran* entre 1460 i 1464, i en l'inventari dels béns de Galba, l'abril de 1490, figura, amb "hun libre cubert de pregamí apellat lo *Tiran*", també "un altre, tot acabat, lo qual tenen per original los stampadors",[8] o sigui, l'original manuscrit del llibre imprès que tenim, el nostre primer text de la novel·la. No sembla gaire probable que els dos manuscrits de l'inventari puguin ser iguals, que el que "tenen per original los stampadors" sigui una còpia i prou del *Tiran* –que entenem que era l'estat del text a la mort de Martorell. El "tot acabat" tan objectiu, escrit pel notari Pere Font en l'inventari dels béns d'un mort, sembla una dada fidedigna: res a veure amb cap ficció o estratagema literari. Si no era una còpia i prou del *Tiran*, el manuscrit tot acabat que es trobava a la impremta quan moria Galba tampoc no és gaire probable que fos una còpia fidel de l'original manuscrit de Martorell i un afegit a continuació. L'any 1465 un germà de Joanot, de nom Galceran, ja reclamava judicialment a Galba aquest original, que descrivia com format per "vint-i-sis sisterns, deslligats";[9] si aquest és, com sembla ser, el primer manuscrit de l'inventari de Galba, o sigui, el *Tiran*, és de notar que en l'inventari és "hun libre cubert de pregamí". Els vint-i-sis sisterns fan 648 pàgines, les quals esdevingueren "les 776 de l'incunable de 1490".[10] És de tota evidència que alguna cosa havia d'haver passat, entre el *Tiran* i l'original per a la impremta, i que un afegit i prou no justificaria necessàriament la reescriptura del total. Allò que resulta menys inversemblant, en aquestes condicions, és, a més potser d'una compleció més mecànica –dels títols i de la numeració dels capítols, per exemple–, també tot un procés d'amplificació d'alguns episodis, amb addicions i retocs d'estil, amb algun afegit potser d'importància; un procés que, posats a imaginar-lo d'alguna manera, podem pensar que devia ser paral·lel o semblant al que porta del *Guillem de Vàroic* editat per Bohigas[11] als trenta-nou capítols inicials del *Tirant lo Blanc* –i això amb independència de qui sigui l'autor del primer text, que tampoc no és cosa suficientment provada.[12]

(7) J. Chiner i J. Villalmanzo, *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, València 1990.

(8) F. Martínez y Martínez, *Martín Juan de Galba, coautor del* Tirant lo Blanch, València 1919; cf. la introducció de Hauf a la seva edició, cit.

(9) Chiner i Villalmanzo, *ob. cit.*

(10) Ferrando, *ob. cit.*

(11) P. Bohigas (edició a cura de), *Tractats de cavalleria*, Barcelona 1947.

(12) Riquer 1990, *ob. cit.*, pp. 257 ss.

Pel que fa al text de les admirables proses de Roís de Corella, el tema és tot un altre. No van ser impreses, aquestes proses, diferentment del que va passar amb altres obres de Corella, i l'estat del text se'ns presenta d'una més gran complexitat. Aquí el text anterior al text no és una quimera, però els diferents estats del text, tots ells manuscrits, quasi fan del text de les proses un monstre real. L'edició de Miquel i Planas (Barcelona 1913), reproduïda, amb aplicació de criteris de normalització, per Carbonell (València 1973) i Gustà (Barcelona 1980), es basava en un manuscrit de la biblioteca de Mayans, ara a la Universitària de València (n. 728), que designo amb *M*. El primer problema deriva del fet que els estudis més recents sobre el text de Corella[13] es decanten, amb raó, per l'excel·lencia d'un altre manuscrit, miscel·lani, del Trinity College de Cambridge (R.14.17), que designo amb *T*. Però el que sembla un problema més complicat és que, quan alguna d'aquestes proses és transmesa per un altre manuscrit, les variants que presenta enfront de *M* i *T* resulten a voltes molt importants. Això passa particularment amb un manuscrit miscel·lani de Montserrat, el 992, que designo amb *Mo*[14] i que conté el final del *Jardí d'amor*, les lletres creuades entre Aquil·les i Políxena i les raons entre Àiax i Ulisses a propòsit de les armes d'Aquil·les. Aquests textos han estat estudiats per Annichiarico,[15] que hi ha trobat variants "di un'entità e specificità tali" que realment mereixen "un'attenzione del tutto particolare", com la que l'estudiosa els ha dedicat. Però hi ha encara algun altre manuscrit, com el del *Jardinet d'Orats* de la Universitària de Barcelona (n. 151), que ja he designat alguna altra vegada amb *O* i que presenta variants de consideració i, en general, com en el cas de *Mo*, un text més llarg, més extens que el que resulta de la concordança de *T* i *M*.

Després d'una anàlisi rigorosa i atenta del text de *Mo*, Annichiarico ha arribat a la conclusió que aquest conté variants d'autor que reflecteixen un estat del text anterior al de *T* i *M* i, doncs, que caldria editar Corella prenent com a base *T* en comptes de *M* i consignar les discrepàncies d'aquest darrer, així com les variants de *Mo*, en l'aparat crític. Si afegim que caldria fer això mateix, també, amb les variants d'*O*, crec que podem adonar-nos que en resultaria el monstre ben real que anunciàvem. Però queda a més un problema greu, de consideració, que es pot formular amb aquesta pregunta: ja és segur que el text més extens, més complet, és una redacció d'autor anterior a la de *T*? Aquesta qüestió, més enllà de plantejaments teòrics, generals, ve a tomb a propòsit de les proses corellianes en constatar que la conclusió a què arriba Annichiarico a propòsit de *Mo* es troba als antípodes de la que formula Riquer a propòsit d'*O*. En efecte, Riquer,[16] comentant "les discrepàncies" entre el començament de la *Tragèdia de Caldesa* a *O* i a *M*, de primer apunta que "podrien ser degudes a diferents redaccions de l'obreta", però, una mica més endavant, en explicar que la *Tragèdia* acaba, a *O*, amb els versos de la resposta de la senyora (l'últim dels quals és "los vostres peus lavant amb semblant aigua"), mentre que a *M* "hi ha encara unes línies en prosa", declara que el text d'*O* és "una primera versió" d'aquest final de la *Tragèdia*, i, més en general, que

(13) A. Annichiarico, *Varianti corelliane e "plagi" del* Tirant*: Achille e Polissena*, Bari 1996.

(14) És un manuscrit de finals del segle XV, que aplega obres –poesia i prosa, en català i en castellà– d'autors diversos i que M. Basselga (*El Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, Saragossa 1896) ja havia posat en relació amb el cercle literari del príncep de Viana, autògrafs del qual –o del seu bibliotecari Pere Martines– contindria.

(15) *Ob. cit.*, p. 11.

(16) M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, vol. III, Barcelona 1964, pp. 291 ss.

(17) Ara, que això sembla contrari al que Riquer mateix conclou (*ibidem*, p. 308) en el

cas de les *Lamentacions de Mirra e Narciso e Tisbe*, on, a la vista de la presència, en el text d'*O* però no en de *M*, d'un final que procedeix de *La glòria d'amor* de Rocabertí, parla d'*O* com si contingués una "edició" corelliana posterior.

(18) *Ibidem*, pp. 275 ss.

(19) J. Mc Gann, *A critique of modern textual criticism*, Chicago 1983, p. 32.

(20) Descripció a P. Bohigas, *Sobre manuscrits i biblioteques*, Montserrat-Barcelona 1985; cf. L. Badia, «El 'Plany dolorós de la reina Hècuba' de Joan Roís de Corella. Restauracions i contextos», *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. III, Montserrat-Barcelona 1991, p. 202. Els opuscles en llatí que conté podrien fer pensar en una relació amb la cort italiana del Magnànim. Per a exemples d'escriptura humanística i el seu sentit, A. Petrucci (a cura di), *Libri, scrittura e pubblico nel Ri-nascimento italiano*, Roma-Bari 1979.

(21) Sobre l'anacronisme de l'autor, cf. Cerquiglini, *ob. cit.*, pp. 24 ss. Aquí parlo sobretot en termes d'audiència d'autor, és a dir, la que Roís de Corella preveia en construir el text de les seves proses i la que realment tenia a cada execució. Sobre els diversos sentits d'audiència en teoria literària, cf. S. Suleiman, introducció a S. Suleiman i I. Crosman (edd.), *The reader in the text: essays on audience and interpretation*, Princeton UP 1980.

(22) M. Frenk, «'Lectores y oidores'. La difusión oral de la literatura en el Siglo de

O "sospito que dóna, d'algunes obres de Corella, versions més antigues" que les de *M*.[17] En el fons del criteri de Riquer potser tenim dret a endevinar-hi la percepció d'un medievalista que els textos creixen, augmenten d'afegits, farciments i substitucions diversos. Darrere del criteri d'Annichiarico és possible que hi hagi una idea més moderna: el poeta que llima, que neteja d'impureses, per escrit, el seu text.

En una cosa, tanmateix, estan d'acord tots dos estudiosos: hi ha d'haver un text final, definitiu, una redacció última, i és tasca del filòleg establir quin dels estats del text a la seva disposició correspon a aquesta versió final o hi està més a prop. De fet, quan Riquer pot datar amb seguredat dues versions d'un mateix poema, llavors, sobre la versió final, el seu punt de vista sobre l'estil de Corella s'acosta a la idea del poeta que llima el seu text: així, en comentar els canvis introduïts per Corella en els quatre versos 146-149 de la versió de 1496 de la *Vida de la sacratíssima verge Maria, en rims*, n'assenyala breument la natura ("fan més el·líptica l'expressió", "cerquen evitar repeticions que s'havien esmunyit en la primera redacció") i conclou que constitueixen un fet "important, a part el valor de la composició, perquè reflecteix un interès del poeta per la seva obra i lliura elements per a l'estudi de l'evolució de les seves idees sobre l'estil".[18] Però, hi ha efectivament un text final o ens podem preguntar si els de Corella afectats de variants es compten entre aquells textos dels quals, segons McGann,[19] n'existeixen diferents versions i cap d'elles no pot dir-se que constitueixi per ella sola el text *final*?

Fóra tranquil·litzador poder abraçar sense problemes la idea d'un text definitiu, sobretot quan aquest paper el pot protagonitzar un magnífic manuscrit de lletra humanística i italianitzant de començaments del XVI que aplega, amb les proses de Corella, tot d'opuscles també humanístics i en llatí.[20] Però tal volta aquest desideràtum nostre –llegir el text de *T*, relegar les variants a l'infern de l'aparat crític– no respongui a les condicions de producció del text de Corella, que potser hagin determinat no un text definitiu sinó la coexistència de variants i versions, d'estats del text o sincrònics o no susceptibles de reducció objectiva a *stemma*; potser perquè aquest text no és un producte personal o psicològic i prou –l'obra d'un autor en l'anacrònic sentit dels moderns–, sinó un fet social, que no acaba de determinar-se –o de formar-se, en sentit artístic– sense una audiència.[21] De manera que tornem a estar davant del que dèiem: el tema és que l'autor no sempre ho és tot i la pregunta quina mena de text és el de les proses no impreses de Corella.

Durant els segles XV i XVI tots els textos, escrits a mà o impresos, eren oralitzats; el públic –d'una sola persona a un grup més o menys nombrós i més o menys homogeni– valorava les qualitats aurals dels textos que li eren llegits o dits de memòria.[22] Exercitar la memòria i la dicció dels deixebles feia part de l'educació dels humanistes, els quals, a més d'aplicar-se a la lectura en veu alta i la memorització dels textos, en practicaven sovint la repetició lliure.[23] Tot això no és sense conseqüències ni pel que fa al temps

intern de les proses de Corella, en què predomina l'*elocutio*, hi té un paper la *dispositio* i s'hi troba a faltar la *inuentio*, ni relativament, doncs, a l'ús que s'hi fa d'hipotextos memoritzats o repetits lliurement. Són peces breus, que, tot i ser en prosa, són anomenades en el text "poesies" i on molt sovint qui parla manifesta que no vol allargar el que conta o diu –per exemple: "més escriure seria de lletra passar los límits", "lleixant llarguea de vanes e pomposes paraules", etc. Sobre l'execució d'aquestes proses, és versemblant que fossin dites en una reunió de lletraferits, a la casa d'un d'ells, alternant probablement amb poesies i proses d'alguns dels altres assistents.[24] Hi ha prou dades i indicis per tenir per certa una situació d'execució oral d'aquesta mena; una situació en la qual no és expectació el que es podia aspirar a crear amb la història de Josep o la de Maria Magdalena, com tampoc amb els mites pagans d'altres d'aquestes "poesies", que procedeixen gairebé tots de les *Metamorfosis* d'Ovidi. Tampoc altres històries, que podrien semblar més inventades –o considerades com viscudes, a la manera habitual de la crítica biografista–, no és probable que constituïssin una novetat; així la història del banyut que s'explica en primera persona a propòsit d'una senyora Caldesa, de nom més aviat parlant, devia ser coneguda per explicar com són poc de fiar les dones: la trobem també al capítol 283 del *Tirant*,[25] tot i que allí escenificada,[26] i a la *novella* 14 de Masuccio Salernitano "in odio alle donne". A Corella és narrada en el temps deturat que és propi de la lírica[27] i ja tenia raó Corella d'anomenar "poesies" aquestes seves proses, perquè en elles el treball del narrador és l'ordre, la tria dels mots, el ritme de la frase. Hi ha intimitat, fins complicitat, en la relació amb l'oïdor, o fins amb el lector, i arriba, més enllà del tema, al joc de l'al·lusivitat, a la referència a una situació que tampoc Ovidi (*am.* III,11A) no havia expressat en el marc d'una contalla mítica sinó amagat rere el **jo** típic de l'elegia amatòria llatina.[28]

Si els que hi parlen emplenen aquestes proses de promeses de brevetat, també pot cridar l'atenció la freqüència amb què el verb "recitar" hi ocorre; hi vol dir alhora "declarar, explicar amb paraules" i "dir en veu alta, principalment de memòria", que són els dos sentits que en consigna *ad uoc.* el *DCVB* i que es podria plantejar si no corresponen, en abstracte, als personatges que hi parlen i a qui llegeix o diu de memòria el text. Caldria plantejar i estudiar el problema de les diferents menes de mimesi que hi ha en les proses de Corella, del discurs directe que cap dins del discurs directe –per exemple, tota la gent que arriba a parlar dins del plant d'Hècuba–, de la poca diegesi en sentit propi que s'hi troba –per exemple, l'exordi sobre la mort d'Aquil·les, en el *Raonament de Telamó* i *d'Ulixes*–; descriure les tan diverses situacions en què el locutor és un **jo** –no és igual el de la *Tragèdia* que el d'Orfeu o Mirra o que el d'Aquil·les en la lletra que escriu a Políxena–; considerar igualment la relació temporal entre allò narrat i el moment en què és narrat –per exemple, en la *Tragèdia* tres moments interaccionen: el de l'execució oral del text, que és quan el **jo** que hi parla llegeix els fets a uns "oints" i per a nosaltres el moment de la lectura; el moment de l'escriptura, o sigui, quan el locutor diu haver posat per escrit els fets; el moment dels fets. Caldria

Oro», *Actas del séptimo congreso internacional de hispanistas* (a cura di G. Belloni), vol. I, Roma 1982, pp. 115-116.

(23) A. Graffon, "L'umanista come lettore", a G. Cavallo i R. Chartier, *Storia della lettura*, Roma-Bari 1995, especialment pp. 222 ss.

(24) J. Fuster, «Lectors i escriptors en la València del segle XV» (1962): *Obres completes*, vol, I, Barcelona 1968, pp. 317 ss.

(25) F. Rico, «Caldesa, Carmesina y otras perversas», *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona 1982, pp, 91-93.

(26) G. Grilli, «*Tirant lo Blanc* e la teatralità», *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Barcelona 1993, pp. 361 ss. (=*Dal* Tirant *al* Quijote, Bari 1994, pp. 87 ss.)

(27) G. Genette, «Introduction à l'architexte», a AAVV, *Théorie des genres*, Paris 1986; en concret p. 115.

(28) C. Garriga «'Vidi cum foribus lassus prodiret amator'», *Els Marges* 51, 1994, pp. 86 ss.

estudiar-ne el ritme de la prosa i fer atenció al fet no solament que hi ha proses en què alternen prosa i vers sinó que, quan això s'esdevé, prosa i vers hi tenen finalitats diferents –així, altre cop a la *Tragèdia*, el text és relat dels fets en primera persona, com si diguéssim una mena de mim monològic, tot ell en prosa i sempre diegètic, tot i ser mimesi i monòleg; dins d'aquest relat se sent un moment el comiat del galant de la dona, en estil directe, i després "dos cobles" del locutor i una de Caldesa –o sigui, que la part més pròpiament de mimesi, o de discurs directe dins del discurs directe, és en vers. Caldria fer l'elenc i considerar els contextos de les freqüents i acolorides perífrasis –per exemple: "pintades paraules", "la dolça harmonia de l'estil en vulgar prosa", etc.– amb què Corella es refereix al material fònic, al sentit, a l'estil; i fer això mateix amb les metàfores, implícites en el discurs o explícites –com ara altre cop pintar, o brodar, per escriure, etc.

Una atenció especial caldria, però, dedicar al fet que, per a bona part de les proses, hi ha un hipotext que compta, episodis, gairebé sempre, de les *Metamorfosis* d'Ovidi. La manera com aquests episodis són seguits en les proses en suggereix, diguem-ne, una presència a distància: hi és seguit l'argument, el relat, en l'ordre de l'hipotext, ara amplificat adés resumit o amb supressions, sovint decorat amb traduccions de sintagmes o frases de l'original llunyà. Aquesta manera de fer sembla reflectir un ús lliure, creatiu, més fet de *uariatio* i d'*aemulatio* que solament d'*imitatio*, d'un hipotext interioritzat: els episodis d'Ovidi, qui confegeix els nous textos que en resulten en valenciana prosa, els té ben sabuts; no només llegits sinó dits en veu alta, una vegada i una altra, apresos de memòria. Les proses de Corella que depenen de les *Metamorfosis* poden haver estat originàriament repeticions lliures o lectures mentals, davant d'un auditori, d'episodis memoritzats, del tot o en part literalment, del magne poema ovidià. Encara que Corella les hagués escrites abans, del tot o en part, l'execució oral d'aquestes proses pot haver estat aparentment improvisació –de fet emulació, amplificació, variació i al·lusió d'un hipotext interioritzat: exactament com és descrit el que fan els que conten, a casa de Berenguer Mercader, el que hi conten, cada un d'ells.

Voldria, arribats aquí, deturar-me una estona en la relació amb el model ovidià d'un d'aquests relats a casa de Mercader, la "vulgar ovidiana faula de Sil·la, filla del rei Niso", que hi "recita" Ramon de Vilarrasa. L'hipotext d'aquesta faula és i no és *Metamorfosis* VIII 1-151, com hom ha repetit.[29] Aquests versos són, en efecte, la història sencera fins a les transformacions en ocells del pare i de la filla, després de la sobtada partença de l'estol que, comandat per Minos, assetjava Mègara. En canvi, com el narrador de Roís de Corella declara ("la fabulosa fi de la qual descriure lleixe"), ell no arriba al final d'aquesta història sinó que s'atura en la resposta abrupta ("ab veu per extrema ira alterada") de Minos a la seva inesperada enamorada, la traïdora Escil·la. De manera que l'hipotext és, doncs, només *Met.* VIII 1-100 i aquesta interrupció en el relat ovidià compleix una funció en el relat de Corella, en el sentit que així Guillem Ramon de Villarrasa pot demostrar que no l'interessa la història en qüestió per ella mateixa sinó

(29) Riquer, *Història*, cit., p. 314.

solament per exemplificar la malícia, la maldat de les dones ("que lo terme de mes paraules solament era portar exemple dels lleigs actes que en la femenil condició se troben"). D'altra banda, si l'ordre dels fets és essencialment el del relat d'Ovidi, el narrador corellià els exposa ben a la seva, en general, amplificant o suprimint, servint-se d'això i prescindint d'allò altre, amb llibertat i construint un entrellat bàsicament nou. Per exemple, en els vv. 11-13 Ovidi explica que feia sis mesos que la guerra era començada i que encara la seva sort era enlaire. Per dir això dels sis mesos, el que s'empesca de dir és que era la sisena vegada que els corns de la lluna en mostrar-se tornaven a néixer (*sexta resurgebant orientis cornua lunae*). Corella es conforma de moment amb un econòmic "sis mesos ja passaven", però, en canvi, li devia agradar la imatge següent d'Ovidi, la de la victòria, personificada, que els antics imaginaven amb ales ("i molt de temps fa / que la Victòria, entre un i altre bàndol, vola amb ales dubtoses": *diuque / inter utrumque uolat dubiis Victoria pennis*), i així la traduí Corella: "que entre els estols dels dos reis la victòria, amb dubtoses ales, egualment volava". Tant li devia plaure, que se la va guardar per tornar a fer-la servir, innovant-la, per introduir una amplificació. Això és als vv. 81-85 de l'hipotext, on Ovidi només diu *talia dicenti, curarum maxima nutrix, / nox interuenit, tenebris audacia creuit. / prima quies aderat, quia curis fessa diurnis / pectora somnus habet. thalamos taciturna paternos / intrat...* És un moment important de la història, quan la filla va a robar, per amor d'un enemic, el cabell d'or del pare, talismà de la seguredat de Mègara, i Corella no resisteix la temptació d'anar a la seva i introduir una de les situacions que més li plauen, el "contrast de pensaments així discordes" en la noia que s'ha passat el dia dubtant i encara dubta entre la fidelitat al pare i aquest amor poderós, fora mida, que la contemplació del sobirà enemic ha fet néixer en ella. Per introduir la seva amplificació, d'altra banda, Corella reprèn la imatge ovidiana d'abans, ara dividint les "ales dubtoses" de la victòria entre la nit i l'hesitació de la princesa: "tan gran part del dia passà en contrasts e pensaments així dubtosos, que la nit ab escures ales la terra cobria..." O sigui, hem assistit a la represa d'un motiu d'Ovidi que no es troba, com a tal represa, en Ovidi. I és que les represes de motius i els ecos verbals són característiques ben pròpies de l'estil de Corella, com pot demostrar, per exemple, el fet que Hero, sense ella saber-ho, reprengui, però, en respondre a la seva dida, conceptes i mots de la resposta, abans, de la dida a Leandre.[30]

Corella devia haver preparat, per escrit o més o menys fixant de memòria un hipotext –temàtic, sobretot– que sabia de cor, una de les seves proses; per recitar-la –en tots dos sentits, doncs– a casa d'un ciutadà lletraferit, en presència d'un públic reduït d'amics i entesos entre els quals n'hi devia haver que coneguessin l'hipotext del que ell recitava i que podien apreciar el seu esforç en la construcció d'un estil, lluitant amb el model, variant-lo i servint-se'n de diverses maneres, més que simplement imitant-lo. Les qualitats aurals del text o del recitat corellià haurien constituït, almenys d'antuvi i tal i com s'esdevenia en la pràctica humanística d'ensenyaments dels antics,

(30 Potser crida especialment l'atenció la represa del tema de "l'honestat", amb coincidències de sentit i sintagmàtiques, com "límits d'honestat", etc.

allò que més valorava l'audiència. No cal dir que, assumint un paper que Corella s'atorgava a ell mateix en el *Parlament*, algun dels receptors podia posar per escrit el que ell recitava. D'una recepció d'aquesta mena en poden sortir textos fonamentalment iguals però amb afegits i supressions, d'una banda, i amb variants d'importància, d'una altra: textos que tant poden derivar d'un original d'autor com d'aquest mateix hipotètic original –o d'una seva còpia per part d'un receptor– modificat per l'autor mateix durant una seva execució oral; textos que podien haver donat origen, també, a una recepció memoritzada i, encara, si no pròpiament a una repetició lliure, sí a una repetició amb variació –sigui forçada, per suplir falles de la memòria, sigui creativa, intencionada–; i això mateix pot haver fet Corella amb textos d'altri: qui escriu una lletra en primera persona fingint ser Políxena, no pot, en determinades condicions, recitar l'ovidiana faula d'Orfeu fingint ser Joan Escrivà? Vull dir que no sé si la relació d'Escrivà, un seu contemporani, escriptor com ell, amb el recitat que li atribueix Corella és o no la mateixa que la de Políxena amb la carta que Corella diu també que ha escrit ella.

Tornant al capítol dels "caldria", també l'anàlisi de les referències del text de Corella no només a la seva recitació sinó també a la seva escriptura, i eventualment lectura, faria ben falta. Perquè, tot i que no pot negar-se el caràcter oralitzat de l'escriptura de Corella, també caldria considerar l'abast dels llocs en què el text es presenta com a escriptura, fins i tot de vegades quan qui parla ha estat presentat efectivament com algú que parla ("En manera de semblants paraules començà Berenguer Mercader nostre silenci rompre") i, això no obstant, en un determinat moment del seu discurs, en veu alta, davant d'un públic, dóna entenent que l'està llegint, o més aviat escrivint, o que no hi ha diferència entre el moment de l'execució oral i el de l'escriptura. Segons Corella, que escriu –en el sentit en què solem dir-ho d'un escriptor, nosaltres, i també literalment–, Berenguer Mercader, que parla, diu: "Llarga pintura seria, escrivint, pintar lo blanc paper de les humils enamorades paraules, dels servirs, joies e riqueses, ensems ab la sua noble persona, que la bella filla de Titan al cast marit presentà". Som al bell mig d'una amplificació d'Ovidi (*Met.* VII 700 ss.), però aquí no hi ha a Ovidi cap pintar ni cap escriure, ni el verb escriure, en català o en llatí, permet aquí el joc amb pintar, que podríem pensar que només és del tot comprensible per a qui tingui present el sentit del verb *grapho*, en grec, que vol dir totes dues coses, pintar i escriure,[31] però que probablement procedeix aquí d'un altre hipotext d'Ovidi, el de la història de Filomela (*Met.* VI 412 ss.), on, en el relat de Joan de Próixita a casa de Berenguer Mercader, trobem "l'associació de pintar i descriure i aquest últim verb hi serveix per a mantenir l'ambigüitat entre el brodar i l'escriure, com en Ovidi".[32] També deu ser significativa la insistència de *Lo juí de Paris* en l'escriptura: Joan Escrivà "escriu" a Corella i li demana "vullau acceptar la ploma" i "la verdadera al·legoria declarant escriure"; és veritat que la ficció –Escrivà ha escrit "la poesia" del judici de Paris i en demana, per lletra, a Corella l'al·legoria– justifica les referències a l'escriptura, però també ho és que l'al·legoria és històricament companya de l'escriptura i de

(31) C. Miralles, introducció a *Filóstrato. Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros*, trad. de F. Mestre, Madrid 1996, pp. 38 ss.

(32) Tal com em recorda Carles Garriga en una nota al marge de la còpia d'aquest treball que ha tingut la gentilesa de llegir.

la lectura, que hi ha una relació entre escoltar i memoritzar, d'una banda, i entre llegir i pensar, d'una altra –com pot confirmar Corella mateix en declarar emfàticament ("Ni vull ni puc negar", escriu) "lo delit gran que la mia pensa, per continuat estudi fatigada, ateny llegint l'alt estil de vostra elegant poesia". La competència demostrada per Corella en l'enumeració dels sentits "tropològic", "al·legòric" i "anagògic" d'allò que els poetes antics "entenien escriure" denuncia també un lector en qui de vegades no té, com hem vist, inconvenient en dir la composició o l'execució oral d'un text en termes d'escriptura o de pintura.

Tot això sense que el to de Corella perdi aquella intimitat, fins complicitat, de relació amb el receptor de què hem parlat en considerar el temps deturat, propi de la lírica, de les seves "poesies". Tot una altra cosa que el temps del *Tirant*, en principi; un temps que és clar que no va, lineal, cap al final de la història sinó que adés progressa adés es deté, com calcat sobre la inacabable cerimònia del setge amorós a Carmesina. El discurs complex del *Tirant* no és només relat dels fets des de fora –val a dir, no només diegesi basada en la *inuentio* i expressada fonamentalment per les seves figures–;[33] és també mimesi i deixa, doncs, que els personatges s'expliquin, com fa l'èpica des de l'homèrica; per un altre costat, el narrador també sap deturar quan li plau el curs dels esdeveniments, fer que un d'inesperat alteri el descabdellament previst o previsible dels fets per engrescar-se, ell, en el meandre en les sinuositats del qual ha deixat que s'emmandrís el seu relat o per endinsar-se en un altre curs narratiu, diferent del principal –aquest seu detenir l'acció pot ser, doncs, predominantment líric, si hi són abundoses les figures de l'*elocutio*, o diguem-ne èpic, si es resol en un altre relat, si és acció i diegesi, o encara dramàtic, si consisteix en parlaments i en mimesi. El del *Tirant* és de la mena de narradors que estan més interessats en el relat que en allò que relaten –tot i estar fascinats per la història que conten, tot i ser ben conscients que no hi hauria relat sense allò que relaten–; en el sentit que es complau a dominar el temps, a usar-lo com més li convé, a ell com a narrador, per crear expectatives, temors o esperances, en el lector. Així, els discursos en boca de personatges de la novel·la, tant com les digressions i els excursos, són mitjans de retardació i, en particular els parlaments, llocs on es concentren determinats efectes. El discurs compost, complex, de la novel·la, que abraça l'estil directe i l'indirecte i conté dins d'ell altres discursos, retarda el relat, demana al lector que s'hi interessi, en el relat com a tal, no només com a tema, com a argument, sinó com a teixit de recursos de dicció i expressius –els quals, alhora, creen expectació, perquè el lector que s'hi detura està també interessat en els desenllaços, de cada història i de la principal.

Aquest és un temps diferent del de les proses de Corella; aquí domina l'argument, el descabdellament i els desenllaços diversos, però la novel·la no existiria sense la cura del narrador en la disposició de les parts, sense la seva traça en la composició a escala del total; la qual, però, també és solidària de la composició a menor escala, de l'elocució

(33) Que ve a voler dir que hi ha *inventio* i que la *dispositio* hi és un afer estratègic imprescindible en la formació i estructura del relat; que el teixit d'històries i el progrés cap al seu final de la vida i les gestes del cavaller Tirant convoquen alhora la invenció i la manera de distribuir allò que s'ha anat trobant per tal d'obtenir, en narrar-ho, els efectes d'atenció i commoció que l'autor intenta produir en el lector –o oïdor. L'*elocutio*, en aquest total, no fóra, d'entrada, sinó funció de la *dispositio* o recurs complementari de la *inventio*.

dels passatges concrets, de jocs intratextuals i intertextuals que posen a prova la saviesa, la paciència del lector.

El *Tirant* es produeix, i després es va consolidant com a escriptura, en l'ambient contradictori, tan medieval i tan modern, tan vital i sensual i tan religiós i turmentat alhora, del Quatre-cents valencià: amb grups de lletraferits, entre la noblesa i la burgesia, oberts a les novetats d'Itàlia, en contacte amb les llengües i la producció de la península ibèrica; una gent que consumeixen, en els seus cenacles, preferentment peces breus, poemes o composicions en prosa oralitzant i retòrica com les "poesies" en prosa de Corella; que llegeixen i comenten la literatura llatina antiga i contemporània. Entre un cenacle i un altre, un dia, Joanot Martorell s'embarca en una aventura literària, tota ella prenyada de futur: ara que la cavalleria s'esfondra i el llunyà, prestigiós imperi grec trontolla, ell dirà el present, no el real sinó un de construït amb mots, bo i plantejant una història d'amor i de glòria on l'heroi, amb els vells valors de cavalleria –venim del *Guillem de Vàroic* i del *Libre de l'orde de cavalleria* de Llull–,[34] prova de salvar de l'amenaça dels turcs, dels bàrbars –bàrbars perquè no són grecs, perquè no són cristians–, els bizantins, els grecs que representen l'avui d'aquella mateixa civilització antiga, plena de prestigi, les velles contalles de la qual estan de moda a occident i Corella ha sabut posar, amb l'ajut d'Ovidi, en esplèndida, fulgurant "valenciana prosa" que Martorell admira. Si ell no acaba d'escriure tota la història i totes les històries que conté, qui l'acaba, potser Galba, hem de dir que és igualment conscient del discurs complex, compost, que el *Tirant* funda. Un discurs molt extens, d'altra banda, que, sobretot un cop imprès, sol·licita més que res lectors, com fa la novel·la. Però un discurs que, manuscrit o imprès, pot ser fraccionat, llegit a trossos, davant d'un públic. Per seguir-ne els diversos episodis, avui un demà un altre –l'expedició a Rodes, el laboriós casament de la filla del rei de Sicilia, la història dels amors entre l'emperadriu i Hipòlit, les entremaliadures de Plaerdemavida...–, tant des del punt de vista més narratiu com des del punt de vista dels discursos, de les raons intercanviades: i així escoltar la lectura de les lletres de batalla creuades entre el rei d'Egipte i Tirant o el debat entre Tirant i Carmesina sobre si s'ha de donar "major excel·lència a les dones que no als hòmens" o l'oració, el testament i el breu de comiat de Tirant a les portes de la mort.

El discurs compost, articulat, que va essent teixit fins a constituir el text de la novel·la cerca treballosament, i amb poc èxit, un equilibri entre paraules i fets –que té un paral·lel, allí realment desequilibrat, a la vida de Martorell, entre tants desafiaments i tantes amenaces, per un costat, i la inanitat, per un altre, del que al capdavall només és un sac de trons; i que té un correlat, dins del text, en la proporció entre diegesi i mimesi. Les paraules en directe –les raons intercanviades, els anuncis d'acció, les reflexions en veu alta, les reprensions d'amor, les lamentacions, les ambaixades, les suplicacions, els conhorts i tota llei de discursos– predominen clarament sobre el relat de l'acció. I és en alguns d'aquests llocs –que no aporten gaire ni a l'acció ni al seu relat, ans emfàtics de les característiques i qualitats dels personatges, suports de la força de

(34) L. Badia, «El *Tirant* en la tardor medieval catalana», *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, cit., pp. 39 ss., 47 ss.

l'expressió– on el *Tirant* sol presentar la falca de certes suplementacions retòriques, entre les quals són ara del cas els sintagmes i frases de Corella que incorpora al seu discurs. Es tracta, doncs, majoritàriament de passatges en discurs directe, on la mimesi sembla que, mancada de gestos, aposti per l'escreix de mots, per l'ornament verbal (*ornatus*). Contràriament al que hem vist que feia Corella amb l'hipotext d'Ovidi, que en seguia el fil de la història però més aviat variant-ne i emulant-ne el text que pròpiament imitant-lo, el *Tirant* usa trossos, fragments arrencats de les proses de Corella, elegants i exquisits, com a decoració, per donar solemnitat, altesa d'estil, a allò que diuen els seus personatges. Així, la tècnica amb què el *Tirant* incorpora trossos de les proses de Corella s'assembla a la dels centons o a la dels homenatges cinematogràfics: no és variació ni emulació d'un hipotext, sinó una esgarrapada a la carn de la memòria, una tira de text arrencada del seu lloc originari, que, si hi remet, és força subtilment, potser de vegades no sense ironia, tal volta algun cop per suggerir relació entre dos personatges –entre Jàson i Tirant, per exemple, a favor de Tirant–;[35] l'escriptor del *Tirant* es fixa més aviat en la manera com cus la tira arrencada, sense alterar-la però sense que es noti gaire, en el seu nou lloc. Ha d'estar atent a com s'hi fixa, el lector conscient del plagi. Posem-ne per exemple un de la *Lletra d'Aquil·les a Políxena* que Hauf havia assenyalat en el capítol 369 de la novel·la[36] i que fa que el senyor d'Agramunt es manifesti "content per l'amor vostra de no més ofendre la dita ciutat ni los habitadors de aquella". S'ha fet notar[37] que la situació del d'Agramunt no és la d'Aquil·les davant Troia, que ell està demanant perdó a una donzella que ha ofès i que qui pot decidir en una qüestió així és Tirant i no ell. Però Guia mateix, en notar-ho, s'adonava que, si el senyor d'Agramunt no és qui per salvar la ciutat, tampoc no ho era Aquil·les –en boca del qual havia posat Corella les paraules després plagiades–; de manera que aquesta falta de coherència, diguem-ne, remuntaria, si ho fos, a Corella, i el *Tirant* s'hauria limitat a reproduir-la. Considerar la qüestió, en aquest complex moment argumental, de l'abast del paral·lel entre el d'Agramunt i Aquil·les és cosa que potser fóra útil fer de més a prop, però ara bastarà que assenyali que el *Tirant* ha pres les precaucions que calia per integrar l'expressió d'Aquil·les en la boca del senyor d'Agramunt, car, tal com s'ha expressat, el cosí de Tirant no ha fet sinó reprendre, actualitzant-les, paraules del seu parent i capità dites més amunt en el capítol 356; allí, en efecte, l'heroi contempla la possibilitat, parlant amb Plaerdemavida, a qui no reconeix, que «sies mal sperit qui hages presa forma humana de donzella per ginyar-me que yo no destrohexca aquesta ciutat e los habitadors de aquella». Això, és un plagi de Corella? El prepara, fa que sigui normal, atents només al text del *Tirant*, que, quan el senyor d'Agramunt –que, sense entendre de què anava res, havia volgut, ofuscat, matar Plaerdemavida– s'adoni de qui és cada u i quina la situació i vulgui demanar perdó a la que s'ha adverat tan amiga de Tirant, llavors, com que la noia demanava que no destruïssin la ciutat, ell reprengui les paraules que abans havia dit Tirant, ara per certificar que la situació ha canviat –perquè s'ha aclarit tot i Tirant mateix ha canviat,

(35) Cal recordar que Jàson és, a la Còlquide, un estranger que pretén robar el més preuat d'aquella terra i que només per l'obtenció de l'amor de Medea, la princesa d'aquell país –la qual després trairà–, pot aconseguir-ho.

(36) A. G. Hauf, «Tirant lo Blanc: algunes qüestions que planteja la connexió corelliana», *Actes del IX Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. II, cit., pp. 101 ss.

(37) Guia, *ob. cit.*, p. 56.

en haver reconegut Plaerdemavida–, i en reprendre-les integri, ara sí, un plagi de debò de Corella.

Homenatge i distància –la que resulta del nou context on queden cosides les tires arrencades del text d'origen. Fidelitat, però, al text d'on provenen. De manera que les citacions i els plagis de Corella en el *Tirant* són, a més del text que són de la novel·la, també un estat (*Tir*) del text de Corella: més acostat a *M* i a *O* que a l'acord de *T* i *M*, generalment –o sigui, potser més a prop d'un estat més fluent, d'un text de les proses de Corella més dependent de la memòria. Qui ha cosit aquestes tires en la pell de la novel·la, fins a fer-les indestriables en el seu discurs, es devia saber de memòria Corella i li retia homenatge: ornava llocs argumentalment poc carregats del text que ell produïa i el suplementava retòricament amb tires arrencades de les proses de Corella, per mirar d'atorgar-li un suplement d'al·lusivitat i d'obtenir el reconeixement dels *connaisseurs* de la seva audiència.

CARLES MIRALLES
Universitat de Barcelona i Institut d'Estudis Catalans

JOSEP ROMEU I FIGUERAS

TRAGÈDIA DE CALDESA, DE JOAN ROÍS DE CORELLA: UNA APROXIMACIÓ TEXTUAL

Aquests papers han estat redactats a conseqüència de la pressió amistosa d'una institució i de persones que m'hi han induït, a les quals no he sabut negar-me, de segur que temeràriament. Perquè des de fa uns anys el tema ha estat àmpliament debatut i enfocat dins paràmetres estrictes i en general fruitosos de teoria literària, amb mètodes que han obert noves perspectives prou raonables.[1] Vull dir que la qüestió de la *Tragèdia de Caldesa*, comunament enfocada amb sensibilitat i prou coherència, ha conegut guanys interessants i en principi satisfactoris que fan de l'obra una entitat acotada quant a la seva exegesi i la complexitat dels continguts. Sembla que gairebé tot ja ha estat dit o almenys suficientment escatit i definit. D'aquí prové que els judicis que formularé són de naturalesa potser complementària, en intentar l'aproximació al cèlebre text en la seva totalitat. Com ja ha estat dit, «de tota l'obra profana en prosa, fins de tota la seva narrativa, la *Tragèdia de Caldesa* és la peça més reeixida» de Corella,[2] de la biografia del qual avui tenim noves precisions.[3]

El text

De l'obreta de Corella se n'han fetes diverses edicions des de Ramon Miquel i Planas, sobre el manuscrit de Mayans (recordem, però, que n'hi ha una altra versió,

(1) Bibliografia corelliana, a C. J. Wittlin, «Joan Roís de Corella. Introducció a una concordança de les seves obres», *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Alacant-Elx, 9-14 de setembre de 1991), I (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993), pp. 327-334.

(2) J. Carbonell, «Estudi preliminar» a Joan Roís de Corella, *Obres completes*, I: *Obra profana* (València, Albatros Edicions, 1973, Clàssics Albatros, 1), p. 33.

(3) J. J. Chiner Gimeno, «Aportació a la biografia de Joan Roís de Corella: noves dades sobre el seu naixement i la seua mort», *Caplletra*, núm. 15 (tardor, 1993), pp. 49-61.

incompleta, al cançoner *Jardinet d'orats*). Per a la meva reproducció del text, tinc en compte l'edició de Rico[4] i segueixo la més assequible i recent de Badia,[5] tot i que ha sofert els efectes d'una impressió afectada d'alguns errors. Badia, altrament, intervingué en l'edició de Rico. L'edició de Badia, amb l'enumeració de paràgrafs, ben variades correccions d'errors sobretot d'impremta i canvis de puntuació que proposo, fa així:

Tragèdia de Caldesa
Tragèdia rahonant un cas afortunat que ab una dama li esdvench.

1. A tan alt grau l'estrem de ma dolor ateny que de present me dolch en algun temps sia ver ma tristor finar pugua. En açò passe los infernats, que l'ésser trist me delita e só content ma dolor eternament coldre. E, si a ma dolorida penssa alguna hora la mort se presenta, refuse acçeptar, per lo delit que la pèrdua de ma vida·m porta. Com, donchs, serà causa de tanta dolor escriure's pugua? Quin paper soferrà ésser tint de legea de tant crim? Consentrà l'ayre que veu se conforme per a que tanta culpa clarament sia lesta? Obra's l'infern, esperits inmundes sobreïxcha; tornen los elements en la confusió primera; mostren-se clar dels dampnats les penes, perquè lo món, en terror convertit, alegria no celebre. Estiguen los rius [segurs] e los monts cuytats córreguen; bollint la mar, los peixos a la rriba lançe; repose lo sol davall l'abitable terra; nunqua jamés en nostra vista los seus daurats cabells estengua; no·s compten pus de l'any los dotze mesos e sola una nit l'esdevenidor temps comprengua. Mas, per què vull ab larguea de paraules encarir crim de tant sobreabundant legea, la qual, planament rahonada, feredat de tant espantable maravella ab si porta que és inpossible los hoynts sens gran alteració les orelles a tan profanes paraules abandonen?

2. En la part del món a la qual encara de present de la gentil filla d'Agènor propi nom li resta, en la feroçe, bel.licosa província d'Espanya, en lo delitós, ameníssim Regne de València, dins los murs de la sua major çiutat, regnant aquell que a l'animós troyà ha succehit en egual ànimo, rey don Johan, una ínclita donzella, en bellea sens par, en avisament passant totes les altres, ab gràcia e singularitat tan estrema que seria foll qui en sa presènçia algun·altra lohàs en estima de tanta vàlua, delliberà, aprés que en son servir molt temps de mon adolorit viure despès tenia, los meus canssats pensaments, ensemps ab ma persona, en lo desigat estrado de la sua falda descansassen.

3. Largua istòria seria tenyir lo paper de les enamorades rahons qu·entre nosaltres, ab mostra d'estrema benvolença, passaven. Fengia la bella senyora tant contentament de mos passats servirs e presents paraules que tot lo que a sa volentat, persona e viure

(4) F. Rico, «Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldesa*», dins F. Gewecke, ed., *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horts Boader* (Frankfurt a. M., Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1984), pp. 22-27.

(5) L. Badia, «Materiales para la interpretación de la obra literaria de Joan Roís de Corella», *Filología Románica*, 6 (1989), pp. 106-109.

s'esguardava, abandonadament deixà en discreció de ma coneixença. Mas, perquè de mi sol no fos ver parahís en aquest món haver atès, aprés poch espay de tant reposat estament, tocant a la porta de la casa, dix l'avisada senyora que, per aquella hora esperava una persona ab la qual sens tarda desempaxant de molta neçessitat breus fahenes, a mi tornaria, perquè ab més repòs tot aquell jorn algú no [tingués] poder partir dos persones, a les quals estrema benvolença en tan alta e delitosa concòrdia acordava.

4. Ab esperança de tant discretes noves, romanguí yo sol en la cambra, la porta de la qual ella no s'oblidà ab fel tancadura sagellar. No sé si fretura de finestra feÿa la casa tenebrosa, que a mi paregué, dos hores aprés mitjorn, la nit ab ses escures ales ocupava la terra, ho si Apol·lo amagava la sua luminosa cara, estimant cosa no rahonable aquesta casa fos per ell il·luminada a la hora que tan desonest crim se cometia.

5. Axí passí la major part de aquest egipçíach dia sol e acompanyat de molts e duptosos pensaments. Lo cos carregat per fexugua càrregua de mortals enugs lançant sobre·l lit, esperava la fi de tant enutjosa tarda; però, ma penssa tribulada no consentint la mia persona estar segura, fon-me forçat, passejant, seguir la varietat de mos trists e sotlíçits penssaments. Dreçant los ulls a una pocha finestra que en lo pati de la casa responia, viu un home que, ab continença d'esperar algun altre, suaus passos passejava, donant resposta, als qui de la bella senyora demanaven, qu·en fahenes secretes e de gran inportància occupada estava.

6. O piadosos hoints! Transportant vostres misericordes pensses en mi, digua cascú si semblant dolor a la mia jamés ha sofert, e ab adolorit penssament mirau la tristor que a tothora ma trista penssa combatia, esperant quina seria la fi que de tant dolorós prinçipi esdevendria. Mas, per què detinch lo temps çercant paraules a tanta pena conformes, puix és impossible tan gran tristor rahonar-se pugua? A la fi, restant del dia tan poch que·ls cavalls de Febo dellà les colones de Hèrcules, en l'occident, calçiguaven, los meus plorosos ulls mereixqueren veure la tant estimada donzella, que, partint-se de una cambra, gest, paraules, abraçar, ab altres mostres de amor estrema, de honestat enemigues, a un enamorat presentà la figura: pràticha, manera, gràçia [e] gentil continença de l[a] qual d'escriure deixe, perquè la fi de la present sol esguarda en fer palès quant la granea de ma desaventura les altres totes avança. E, per cas de més adversa fortuna mia, lo darrer comiat al terme de ma hoÿda arribà, en estil de semblants paraules: «Adéu sies, manyeta!», tancant la darrera síl·laba un desonet besar, lo so del qual les mies orelles ofené, no de menor ofenssa de la que sentran en la trista vall los de la part sinestra, dient-los nostre Redemptor: «Anau, maleyts, al foch eternal!», quant, ab justa sentència, en aquest món formarà les sues darreres paraules.

7. Partint-se de la casa lo tant estimat enamorat, féu-li present la senyora de una tan loçana e homil reverència que sol la gonella féu estalvi lo seu genoll esquerre no toquàs la dura terra, senyalant ab la sua bella cara tristor no pocha de la sua abssència. Acompanyà les sues espatles ab piadosa e enamorada vista, acostant-se aprés a un pou que poch espay d'ella distava. Ab la freda aygua assajà apartar de la sua afable cara la color e calor que en la no sangonosa, mas plaent e delitosa batalla de Venus pres havia; e, acostant-se al carçre de la mia trista presó ho cambra, obrint la porta, fengí alegria de la mia vista, tanta com havia mostrat vera dolor al que en estrem amava de la sua partida. Estava, però, la sua delicada persona maculada, semblant a roses ab blanchs liris mesclades si ab sútzies mans se menegen, que la persona del galant que ab ella reposat havia era en estrem no conforme al delicament de tan tendra donzella. Demanant-me si la sua tarda me era estada enugosa, que les fahenes que desempaxat havia, si no ella present, no era possible se acabassen (o Déu inmortal, qui lo món en nombre, pes e mesura regint, les creatures ab degut orde administrau! No [reffuseu altra vegada metre les vostres de infinit preu] estimades [espatles en l'estret pal, per acabadament rembre tant] profana culpa!), ab gran [treball, l'estrem de ma dolor],los ulls endreçats a la terra, me leçençià ab tremolosa lengua formàs, en dos cobles, rahons de semblant manera:

8. Mourà's corrent — la tremuntana ferma
e tots ensemps — los çels cauran en troços;
tornarà fret — lo foch alt en la spera
y en lo més fons — del món veuran lo centre;
tinta de sanch — se mostrarà la luna
e, tot escurt, — lo sol perdrà la forma,
ans que jamés — de mi siau servida.
E lo meu cos, — del prim cabell fins l'ungla,
mirant-ho vós , — sia partit en peçes
e, tornat pols, — no prengua sepoltura,
ni reba·l món — tant çelerada çendra;
ni·s pusqua fer — algú gire la lengua
a dir: «Bon pos!» — a l'ànima maleyta,
si Déu permet — mos ulls vos puguen veure.

E, si és ver — vos diguí may senyora,
no·s trobe·n l'any — lo jorn de ma naxença,
mas lo meu nom, — a tots abominable,
no sia·l món — persona que l'esmente,
[ans, del tot ras — de les penses humanes,]

sia passat	com un vent lo meu ésser;
tinguen per falts	lo que fon de mon viure,
e res de [mi	en lo món no·y romangue];
e, si per cas	del [meu cos gens ne resta],
sia menjar	als animals salvatges:
prenga'n cascú	la part d'una sentila,
perquè·n tants lochs	sia lo meu sepulcre
que,·l món finit,	no·s trobe la carn mia
ni.s pugua fer	que may yo ressuçite.

9. Conegué per lo adolorit estil de mes paraules la ínclita senyora que la granea de sa culpa clarament a mi era palesa; e ab moltes làgremes, sospirs e sanglots, ab veu tant conforme, gentil e delicada que no és possible en semblant manera reçitar-la, respòs en rims estramps la seguida cobla, acompanyada de gest no estrany al significat de ses paraules:

10.- Clarament veig	qu·en la mundana orla
Déu no ha fet	persona tant culpable:
yo us he comès	abominable culpa,
tal qu·en l'infern	no trob pena conforme.
És-me la mort	més dolça que no çucre,
si fer-se pot	en vostres braços muyra.
En vós està	que prengau de mi venja:
si us par que·y bast,	per vostres mans espire,
ho, si voleu,	cuberta de sçeliçi
hiré pel món	peregrinant romera.
Déu no farà	que·l passat fet no sia;
mas, si sperau	esmena de mon viure,
yo la faré,	seguint a Magdalena,
los vostres peus	lavant ab semblant aygua.–

11. Si follia és començar lo que és impossible fi attenygua, folla cosa seria assajar escriure los contrasts que ma dolorosa penssa combatien, aprés de haver hoÿt resposta de tan homils paraules: volguera, ab preu de ma vida, la sua tant gran erra se pogués rembre. O quant estimara beure de l'aygua del riu Letes, perquè, lo passat absent de la memòria, sol en lo present atengués mon enteniment terme! E fóra més alegre, aquesta bella senyora en parts de singular partida, la sua gentil persona ab tant subtil enteniment fos la part mia, e la sua falla e moble voluntat, de la falssa estima guiada, çercàs un cos leig e deforme, en part de aquell qui indignament la havia tractada!

12. Ab diversitat de tan inpossibles penssaments, me partí de la cambra ho sepulcre ha hon tanta pena sofert havia. Acçeptant la ploma, que sovint greus mals descança, la present ab ma pròpia sanch pinte, perquè la color de la tinta ab la dolor que rahona se conforme.

«Tragèdia rahonant un cas afortunat que ab una dama li esdevench»

Corella qualifica de *tragèdia* el seu relat, de primer al títol i després al subtítol, que hem transcrit i on *afortunat* equival pròpiament a «desafortunat».

Gairebé la totalitat de les proses mitològiques i amoroses del nostre autor es poden ben bé agrupar sota la qualificació de *lamentacions*, categoria en què el *plany* n'és en certa manera una varietat sinonímica, i la *tragèdia*, una precisió genèrica de prestigi, que no respon tant a allò que actualment entenem que significa una tragèdia clàssica, com a les associacions que el nom de *tragèdia* suscitava entre els medievals. Per tant, no es tracta d'afirmar que l'obreta de Corella sigui realment una tragèdia, ans d'entendre fins a on el Sèneca redescobert s'ajusta a un concepte literari que abraça, entre les seves accepcions, les lamentacions, la fortuna i els desenllaços desafortunats o desgraciats.

A la resta de l'obra de Corella els termes *tràgic* i *tragèdia* emergeixen dos cops cadascun, el primer designant l'autor tràgic antic. *Tragèdia* fóra la definició de les paraules de lamentació dites pels personatges, el mot prenent així un ús absolutament literari aplicat a algun tipus de composició especialment dolorós, un estil de lamentar algun desastre.[6]

La idea del gènere segons la concepció medieval ve de lluny. Hom assenyala una obra francesa del segle XVI sobre la Passió, amb una mena de text i un concepte de tragèdia als quals es conforma també un sermó llatí de Felip de Malla, que va usar per primera vegada el nom de *tragèdia* així concebut en terres catalanes. Al text de Malla hi és ben pròxima la molt difosa traducció glossada del *De officiis* de Ciceró feta per fra Nicolau Quilis, del primer terç del segle XV. Hom troba, en les glosses dels termes *poetes tragèdichs, tragèdies, comèdies* i *plants*, les dues i escasses definicions de tragèdia en català medieval, mentre que les altres provenen dels comentaris de Nicholas Trevet a la traducció catalana de Sèneca.[7] Els comentaris i glosses de Quilis són ja prou comuns des del segle XII, on les tragèdies es defineixen per la condició dels personatges i de les accions, que han d'ésser elevats, i per un argument que transcorre des de la felicitat i la prosperitat a la tristesa i l'infortuni, remuntant al llibre VIII, 7, 6, de les *Etymologiae* de sant Isidor el concepte de *«Acta regum et magnatum»*,[8] mentre que el de *«a letis»* que acaben *«in tristibus»* és freqüent a partir del segle XII.

Ja al segle IX, Remigi d'Auxerre, comentant Boeci, fa equivaler tragèdia i *carmen luctuosum*, igualtat que passa a gramàtics importants com Papias i arriba fins a l'influent comentari de Trevet i les tragèdies de Sèneca. En la traducció catalana

(6) H. A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Age* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993), p. 215.

(7) J. Pujol, «El desenllaç tràgic del *Tirant lo Blanc*, *Les Troianes* de Sèneca i les idees de tragèdia al segle XV», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLV (1995-1996 [1997]), pp. 53-55.

(8) H. A. Kelly, *op. cit.*, pp. 38-40.

d'aquestes s'inclou una breu introducció dels arguments: «He són dites tragèdies per ço com contenen dictats plorosos de crueltats de reys he grans prínceps»,[9] i més endavant aclareix «que al poheta tràgich se pertany de descriure los dolorosos actes e desaventures dels grans e nobles hòmens».[10]

Tragèdia, ja ho hem dit, equival a plany o lamentació. Al mateix temps, els *casus magnorum* i les *desventures* estableixen una relació entre les tragèdies i les intervencions de la fortuna que va subratllar Boeci i que van desenvolupar els comentaristes subsegüents. Si Guillem de Conches, un d'ells, feia destacar aquest valor en l'oposició *prosperitas* \ *adversitas*, Trevet ho explicità més: «*nihil aliud continebant quam mutabilitate fortune*».[11] Geoffrey Chaucer tragué un òptim partit de la suma entre una hàbil combinació de l'eclosió Boeci-Trevet i els *exempla* del *De casibus* de Boccaccio, que s'avé molt bé a la concepció tardomedieval de la tragèdia.

La *Tragèdia de Caldesa* és una lamentació adolorida en què l'autor assumeix en la pròpia persona literària el desengany que d'una manera o altra travessa la gran majoria de les seves altres proses. El "jo" corellià hi ressalta i s'hi lamenta de la fortuna, de la qual és víctima, com en la *Tragèdia* de mossèn Gras, on hi ha prou fortuna canviant i prou contrastos entre la «passada prosperitat i la present misèria».[12]

Hom ha formulat el problema de què havia après Corella, si creia que amb un final desgraciat n'hi havia prou per fer una tragèdia.[13] Però, ja sabem que no és solament qüestió de finals desventurats, sinó també de lament i fortuna, i especialment perquè conté la lleu incongruència de situar al mateix nivell la literatura i la teoria literària. Sèneca li fornia fragments de prosa adequats a la manifestació literària del dolor i arguments eminentment catastròfics que porten incorporada la reflexió sobre la inestabilitat de la fortuna i la fragilitat dels béns mundans, essent rebut amb tot el pòsit de concepcions medievals d'allò que és una tragèdia, d'on ve que la lectura en quedava condicionada per la catàstrofe i els planys. Altrament, eren absents de l'horitzó teòric de la baixa edat mitjana els aspectes tècnics del teatre antic, i l'element escènic es projectava sobre el pla retòric d'un discurs escrit que fingeix ésser parlat. Els escriptors, un cop descobert Sèneca, no saberen modificar els continguts de les seves categories crítiques. Nicholas Trevet, davant el descobriment de les tragèdies de debò, no va fer sinó acomodar-hi les definicions que havia après d'Isidor. No és gens rellevant, doncs, l'influx directe de Sèneca en el camp de les teories literàries.[14]

La introducció

El paràgraf 1 desenvolupa, a les primeres ratlles, un motiu temàtic preferit per Ausiàs March: el de la voluptat del dolor; un dolor, en Corella, pertinaç, amb el qual l'autor se sent identificat, segons que ens ho diu directament, sense didactismes ni comentaris amplificadors.

(9) T. Martínez, ed., L. A. Sèneca, *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet*, 2 vols. (Barcelona, Barcino, Els Nostres Clàssics, Col·lecció B, 14 i 15), I, p. 103.

(10) T. Martínez, ed. cit., I, p. 121.

(11) H. A. Kelly, *op. cit.*, p. 128.

(12) M. de Riquer, ed., Mossèn Gras *Tragèdia de Lançalot. Amb el facsímil de l'incunable* (Barcelona, Quaderns Crema, 1984), pp. 17-18. H. A. Kelly, *op. cit.*, p. 216; aquest autor en el seu llibre s'ocupa de la *Tragèdia de Caldesa* i la *Tragèdia de Lançalot*.

(13) F. Rico, «Pròleg» a l'ed. Joan Roís de Corella, *Tragèdia de Caldesa i altres proses* (Barcelona 1980, MOLC, 50), p. 16.

(14) J. Pujol, *op. cit.*, pp. 60, 61.

Amb dues frases retòriques que s'encadenen, Corella fa ressaltar centralment la problemàtica que el preocupa, en posar la seva dolença per damunt de la dels damnats, i fa una suposició no menys retòrica: no vol morir per poder, hiperbòlicament, mantenir la sofrença en vida més que no pas la que senten les ànimes de l'infern, amb ressons d'uns temes que fiblen també la sensibilitat d'Ausiàs March. Corella tracta el tema amb extrema precisió, estilització i sentit esquemàtic quan fixa la hipèrbole del dolor.

Un altre motiu és la causa nefanda de tal dolor, causa que introdueix el tema central retòric de la *Tragèdia*, és a dir, el *pecat*. El mot *culpa* és explícit a la tercera interrogació retòrica; una culpa sense perdó possible i que evoca seguidament l'infern i els esperits immunds.

Arribat fins aquí, l'autor demana l'ajut i l'aquiescència còsmica per al seu dolor, en un paisatge apocalíptic. Hi retreu el caos originari i les penes dels condemnats, tot preparant un seguit de molt d'efecte d'*adynata* de tradició clàssica, però molt mesclats amb termes cristians de la proximitat del Judici Final, com els rius parats i les muntanyes en moviment, les tenebres impenetrables i la fi del temps.

Corella, amb una altra interrogació que tanca el text 1 i que se situa fora del context d'aquest, canvia de tonalitat, en el sentit que la culpa enunciada té els seus fonaments en una història crua i despullada, de la qual ens donarà seguidament els precedents i el desenllaç, i ens dirà, abans, el lloc i el temps en què s'esdevingué.

A la present introducció, estilísticament molt carregada, hom ha observat la presència possible de decasíl·labs incorporats d'una manera o altra en la prosa.[15]

On i quan

Retoritzadament Corella, al paràgraf 2, ens indica el lloc i el temps en què s'esdevingué la malastruga història: dins Europa i Espanya, en el Regne de València i a la ciutat del mateix nom, durant el regnat de Joan II, que succeí el Magnànim el 27 de juny de 1458. Hi exalta la bellesa, el comport, la gràcia i la singularitat sense parió d'una *ínclita donzella*, davant la qual seria va lloar qualsevol altra dona, la qual, atenent els serveis que ell des de temps li retia abnegadament i dolorosa, determinà acollir-lo benvolentment, a ell i els seus cansats pensaments.

A part del lloc, detallat amb prou exactitud i amplitud, és encara interessant poder precisar més la possible data dels esdeveniments aquí a penes enunciats. El juny de 1458, tot just iniciat el regnat de Joan II, fóra el primer símptoma temporal que ens és insinuat. Però, com ja he dit en un altre lloc,[16] podem acostar-nos-hi més gràcies a una al·lusió del *Debat de Caldesa* que ens situa la data de la traïció de la dona segurament el juliol de l'esmentat any.

Ja sé que precisions d'aquesta mena alarmen els teoritzadors del fet literari, per tal com l'anècdota central de la *Tragèdia* ja es deixa sentir al fons d'altres textos de Co-

(15) L. Badia, «Ficcció autobiogràfica i experiència lírica a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989). Treball reproduït, amb correccions, dins, de la mateixa autora, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March* (València: Institut Universitari de Filologia Valenciana. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993), pp. 73-79; vegeu la p. 74, on n'enregistra fins a sis.

(16) J. Romeu i Figueras, «Dos poemes de Joan Roís de Corella: *A Caldesa* i *La sepultura*», *Miscel·lània Sanchis Guarner* (Universitat de València, 1984), pp. 299-308; vegeu la p. 302. Reproduït, del mateix autor, a *Quatre lectures de poesia medieval. Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Joan Roís de Corella* (Barcelona, Edicions de la Magrana, 1991), pp. 79-114. I a *Miscel·lània Sanchis Guarner*, III (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992), pp. 109-138.

rella amb arguments dispars i que la imatge de Caldesa s'endevinaria rere les repetides versions que l'escriptor donà a la idea que «amor és tal, que, si us obre la porta, / tard s'esdevé que pels altres la tanque», i que el ressentiment, la ira i la decepció que ell degué sentir després d'haver estat enganyat, li farien veure en les faules d'Ovidi unes sinopsis susceptibles de reflectir-los.[17] Però és un fet sabut i repetit que rere la ficció i l'experiència literàries de vegades hi ha un sosteniment, proper o llunyà, tant se val, d'origen biogràfic. En realitat, és indiferent qui hagi estat la *dama*, l'*ínclita donzella* i la *bella senyora* de sobrenom Caldesa,[18] figura de la màxima ambigüitat,[19] que protagonitzà un cicle poètic dins l'obra corelliana, perquè allò que importa és la imatge borrosa i escàpola que realment degué existir i que amargà fins a la ira, el blasme i el profund desencís el Corella amant i traït. Sense aquesta presència primera i evanescent, tindrien prou fonament, personalitzat i emblemàtic, els textos corellians del cicle de Caldesa? No suposa ja una autèntica experiència humana convertible en literatura?

La traïció de Caldesa

Corella s'estén encara, a l'apartat 3 sobre la llarga relació amorosa entre ell i Caldesa, el contentament de l'amada als serveis i a les belles paraules de l' amador i la seva rendició benvolent a tal amor. Però tot seguit al·ludeix ja als inicis del falliment femení, quan es refereix a la seva anada a la casa d'ella i l'excusa d'aquesta de no poder rebre'l, pretextant que esperava la visita d'una altra persona amb la qual havia de resoldre breus qüestions urgents, després de les quals tornaria a ell per tal de passar tots dos el dia junts i sense que ningú els separés, acordats per una *estrema benvolença*.

Romangué tot sol en la cambra, diu a 4, que ella tancà prèviament, esperançat per les paraules de Caldesa. L'habitació era tenebrosa, de tal manera que li semblà, dues hores després de migdia, que era de nit, o que Apol·lo amagava la seva cara *a la hora que tant desonest crim se cometia*. L'estat i la primera sospita de Corella, l'autor els detalla a l'apartat 5: així passà aquell nefast dia tot sol, només acompanyat de molts pensaments i ple de dubtes. Es llançà sobre el llit, aclaparat d'enuigs i temors, i esperà la fi de la interminable tarda. Inquiet i intranquil, passejà per la cambra, i, alçant els ulls a *una pocha finestra* que donava al pati, pogué veure un home que passejava amb actitud d'esperar algú i responent als qui per *la bella senyora* demanaven, que estava ocupada en feines secretes i importants.

La traïció és narrada a 6, just al centre del relat i de la nostra atenció. Amb veu misericordiable i recordant de prop el tema sacre de l'*Stabat mater*, Corella s'adreça als *hoints* i demana misericòrdia, per descriure hiperbòlicament la traïció de Caldesa: ja de vespre, la *tant estimada donzella*, sortint d'una cambra, es lliurava a un enamorat amb moltes mostres d'amor *de honestat enemigues*, que deixa de descriure amb detall per la grandesa de la desventura que l'afecta. L'enamorat acomiada Caldesa amb un

(17) F. Rico, *Primera cuarentena y tratado general de la literatura* (Barcelona, El festín de Esopo, 1982), p. 91.

(18) Cf. J. Parramon, «Roís de Corella i l'enigma de Caldesa», *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XXX (*Miscel·lània Germà Colón*, 3) (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995), pp. 69-79.

(19) F. Rico, «Pròleg» cit.., p. 17.

vulgar *Adéu sies, manyeta!* i un bes que ofengué Corella com seran ofesos els damnats en el Judici Final, tot elevant l'ornamentació retòrica a la màxima hipèrbole.[20]

Hom ha interpretat el passatge de la transgressió de Caldesa com l'aplicació d'un *exemplum* medieval al·legat per Ubertino da Casale a l'*Arbor vitae crucifixae*, en imaginar un marit nobilíssim que havia corregut el món fins a trobar la millor de les esposes i en preguntar-se quin no seria el seu dolor «*si illa in oculis sponsi uilissimum ribaldellum et nigerrimum ethiopem acceperit et amaret et stercora eius comederet, et de ipsis totam faciem suam deturperet, et sic diceret sponso: 'Modo deosculare, quia me in alia forma habere non poteris*»; *exemplum* que també trobem en la *Vita Christi* i el *Terç del chrestià* de Francesc Eiximenis,[21] segons que precisà al seu dia A. Hauf i sobre el qual descansa també el capítol 283 de Tirant.

Hi ha, a més, un corrent crític sobre Corella que veu en la traïció de Caldesa una midons trobadoresca caiguda i la relació dels dos amants com una caricatura sagnant de la *fina amor*.[22] Es tracta d'una estilització de la vella proposta occitana que incorpora el complex discurs antiamorós que la baixa Edat Mitjana acumula a partir del segle XIII.[23] El perfil que adquireix Caldesa contrasta sensiblement amb les estimades idealitzades tipus Beatriu o Laura i és proper de la traïdora carnalitat dels poetes elegíacs llatins.[24] L'ideal de Caldesa cau, en definitiva, perquè l'amor és una mentida i un atzucac, com havia subratllat amb insistència Ausiàs March. L'amor és sols l'explosió criminal del desig de la carn i tots els afalacs que l'envolten són vehicle de la pitjor de les concupiscències, marginal a qualsevol decisió ètica.

Com un mer compàs d'espera s'estén el paràgraf 7, en el qual sobresurten detalls narratius del comportament de Caldesa que ofenen l'espectador de la cambra a les fosques, és a dir, la genuflexió servil davant l'amant amb qui ha passat tant de temps i l'absència del qual deplora; l'acostament d' ella a un pou proper d'on extreu aigua per a dissipar la xardor i el color de la seva cara, que havia pres en l'exercici amorós; i la tornada a Corella amb fingiment d'alegria de la seva vista, tant com havia mostrat dolor per la partença del rival. L'autor hi descriu bellament i retòrica l'aspecte maculat de Caldesa, talment roses i lliris masegats per mans brutes, per tal com el galant que havia estat amb ella *era en estrem no conforme al delicament de tan tendra donzella*. Retorna a Corella tot demanant-li si l'espera li havia estat enutjosa i excusant-se en feines que havia de resoldre personalment. Amb un llarg període parentètic, Corella invoca la pietat de Crist pel falliment de Caldesa, insistint en el concepte de culpa, per a la qual voldria una segona Redempció, i insinua ja un cert moviment de compassió i perdó, acabat el qual ens diu que, amb gran treball, extrem dolor i la vista baixa, formulà en vers –*en dos cobles*– les raons poètiques següents.

Aquestes raons les exposa, doncs, en dues cobles de versos decasíl·labs clàssics en estramps, al paràgraf 8. Remarquem, de pas, que en la poesia catalana antiga cobla significava estrofa, la designació d'aquesta darrera essent força recent en les nostres lletres.

(20) L. Badia, «Ficció ...» cit., p. 81.

(21) F. Rico, *Primera cuarentena* cit., p. 92.

(22) L. Badia, «*Aucis Amors*. Teoria i pràctica del desengany d'amor segons Joan Roís de Corella», *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, III (Lisboa 1993), p. 278.

(23) L. Badia, «'En les baixes antenes de vulgar poesia': Corella, els mites i l'amor», dins *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval*, de la mateixa autora (Barcelona, Quaderns Crema, 1988), p. 166. L. Badia, «Ficció...» *op. cit.*, p. 78.

(24) L. Badia, «'En les baixes antenes'», cit., p. 166.

És un poema ben treballat, amb una primera part de la cobla primera tractada en *adynata* o impossibles, d'una manera apocalíptica mostrant catàstrofes còsmiques si ell mai més torna a servir Caldesa (v, 7); bufarà fort la tramuntana, els cels cauran a trossos, l'esfera celeste es refredarà, hom veurà el centre del món, la lluna serà tinta de sang i el sol, enfosquit, perdrà la seva forma. A la segona part de la cobla primera (vs. 8-14), no menys hiperbòlica, Corella desitja per a la seva mort un destí de maleït i d'ànima en pena, si és que ha de tornar a veure la traïdora (v. 14): que el seu cos, ella contemplant-ho, sigui pecejat i, esdevingut pols, no tingui sepultura, que la terra no rebi tan criminal cendra, ni que ningú desitgi la pau i un bon repòs a l'anima maleïda. Hom ha vist concomitàncies entre la primera part de la cobla i el poema LXXXVII d'Ausiàs March, i entre la segona i el poema XCIX del mateix poeta.

A la segona cobla, Corella s'automaleeix en termes extrems, sense, però, que hi hagi maldit o misogínia ni insult per a la qui el va trair. De fet, ens trobem en l'abisme del desencís i el desengany. Si mai li diu *senyora*, en termes fet i fet d'amor cortès, aleshores que tothom ignori el dia de la seva naixença, no sigui per ningú esmentat el seu nom abominable, sinó que, ignorat de tots, el seu ésser *sia passat com un vent*, com un hàlit o com un huracà, tant se val, i no quedi res d'ell en el món, talment com si la seva existència hagués estat un somni o una il·lusió fugaç, diu en la primera part de la segona cobla (vs. 15-22). I, reincidint en certa manera en el que ha dit a la segona part de la primera, a la segona d'aquesta demana per al seu cos de finat, si gens en resta, que sigui past de salvatgines i que cadascuna d'elles en prengui una petita porció, de manera que el seu sepulcre estigui repartit en tants llocs que en el Judici Final no trobin la seva carn i no pugui ressuscitar.

Al paràgraf 9, Corella reporta la consciència de gran culpa per part de Caldesa, prou evident en els versos del poeta. De manera que amb diversitat de manifestacions de profund dolor, amb veu dolorosa i *delicada*, impossible de descriure, ella respongué, també en *rims estramps*, amb la cobla que segueix, amb gestualitat avinent al significat de les paraules.

Caldesa, en els seus estramps del paràgraf 10, amb to llastimós i misericordiable admet la seva culpa; evoca el càstig de l'infern; demana la mort mateixa, si s'esdevé en els braços d'ell; al·ludeix la venjança fins a la mort que mereix el seu crim; anirà peregrinant pel món portant cilici; res del que ja està fet no pot esborrar-se; promet esmenar-se; i acaba comparant-se a la Magdalena –la història de la qual Corella amb tanta dignitat i eficàcia escriví en una de les seves obres més notables–, havent Caldesa demanat pietat abans pel pecat comès, com intuint la predisposició de l'amant traït al perdó. La versió del *Jardinet d'orats* acaba aquí com a final plausible.

Els dos darrers paràgrafs

Però el manuscrit Mayans continua amb els subsegüents paràgrafs 11 i 12.

En el primer, Corella hi fa palès el desconcert que semblants paraules produeixen en el seu ànim, i afirma que amb preu de la seva vida voldria poder redimir l'error gran comès per Caldesa. Desitjaria oblidar el passat perquè el present li fos consol i comprensió. I s'alegraria que tan bella, gentil i entenimentada persona ell pogués haver, mentre que la seva altra personalitat –Caldesa és ambigua, com sabem, i capaç de desdoblar-se–, feta de falliments, mòbil voluntat i falsedat en l'amor, fos destinada a *qui indignament la havia tractada.*

Al 12, acomiadant-se, Corella manifesta que partí de la cambra sinistra, confús entre tants pensaments encontrats. Ha pres ara la ploma, tot al·ludint la funció catàrtica del fet literari, i escriu el seu relat amb la pròpia sang –tret que recorda la ficció epistolar– per tal que el color de la tinta sangonosa, de sang, i el dolor que el percudeix s'avinguin conformadament a la rojor llur, podem interpretar *in extremis.*

JOSEP ROMEU I FIGUERAS
Universitat Autònoma de Barcelona

CURT WITTLIN

LA BIBLIOTECA DE LA FAMÍLIA MERCADER DE VALÈNCIA L'ANY 1489

En el seu llibre recent sobre Joanot Martorell, Jesús Villalmanzo escriu a la pàg. 189: «Durante la redacción de su novela Joanot pudo contar, además de todo el material que él había ido acumulando en cuadernos y notas sueltas a lo largo de sus años napolitanos [...], con la rica y variada biblioteca de su tío Berenguer Mercader». Deixo a d'altres d'opinar sobre la hipòtesi de Villalmanzo que Martorell, gràcies a la magnífica biblioteca dintre del palau reial d'Alfons el Magnànim, «tuvo tiempo en Nápoles [...] para adquirir una gran cultura» [ibid., 182]. Jo em limitaré ací a la segona part de l'afirmació i demostraré que Martorell, autor del manuscrit intitulat *Tirant lo Blanc*, empenyorat el 1464 amb Joan de Galba, probablement no havia llegit mai cap llibre de la biblioteca dels Mercader. Atès que no tenim l'inventari dels llibres de Berenguer Mercader, ens cal assumir, per arribar a aquesta conclusió, que tots els seus manuscrits passaren després de la seva mort el 1467 a casa del seu germà Matias, i que s'hi trobaven encara el 1489, quan es van inventariar.

Molts dels meus lectors saben qui era Berenguer Mercader. No tant perquè havia estat batlle de València, sinó perquè fou l'amfitrió d'aquell famós dinar amb sobretaula literària que ens descriu Joan Roís de Corella.[1] Matias Mercader era ardiaca, canonge i paborde de la Catedral de València, inquisidor el 1487. Tots dos eren fills de Joan Mercader, doctor *utriusque iuris*, igualment batlle en el seu temps. Havia acompanyat Alfons V durant la campanya de Nàpols. Sembla que un fill de Joan

(1) Joan Roís de Corella, *Parlament o col·lació que s'esdevenc en casa de Berenguer Mercader*; per a edicions, vegeu les referències bibliogràfiques finals.

mantenia bones relacions amb la Cort a Itàlia també després de la mort del Magnànim, i així rebia alguns manuscrits embellits amb les «armes del rey en Fernando».[2] Joan deixà a Matias un llibre amb els Evangelis i un altre amb les Epístoles de sant Pau. Matias els va relligar en un sol volum, el qual, en el seu testament, deixà a Honorat Mercader «perquè són llibres que no deuen eixir de mans de fills e de hereus de Mercader». Aquest mateix germà, «cap de la casa de nosaltres», doncs probablement major, però eclesiàstic, a més rebé l'admirable manuscrit del *Laudatorium* llatí de Francesc Eiximenis que Joan havia llegat a Matias i que avui es conserva a l'arxiu de la Seu de València.[3] Quant als manuals de dret que posseïa el pare, Matias manà que fossin lliurats al seu nebot Pere Mercader i que aquest els donés a aquell fill seu que «studiarà en los dits drets e se dispondrà de ésser capellà». A la Seu, Matias llegà tan sols el seu exemplar manuscrit de les *Collationes* de Cassià.[4] La resta de la biblioteca la va heretar el cavaller Perot Mercader, senyor de Xert, que assistia a la redacció de l'inventari com a hereu. Era aleshores ja molt vell, atès que el 1439 havia estat procurador de Joan de Monpalau, l'adversari de Martorell en la famosa «batalla», projectada però mai duta a terme, per salvar l'honor de la germana burlada.[5] El testament i l'inventari de Matias Mercader forma un rotlle llarg de gairebé cinc metres. Fou a casa del senyor Antoni Mercader i Tudela que José Enrique Serrano y Morales el va poder copiar a la fi del segle passat, per publicar-lo a l'apèndix del seu *Diccionario de impresores valencianos*, pàgs. 638-648.

No em proposo ací de refer l'edició feta per Serrano. Però em sembla útil presentar les 192 entrades de l'inventari en una forma més manejable, separant manuscrits i impresos, agrupant els llibres segons costums moderns i ometent les descripcions codicològiques. Sovint, quan no hi ha problemes d'identificació, completo o afegeixo noms d'autors i els títols –que canvio al llatí si es tracta d'una obra en llatí– i regularitzo les grafies. Guions - indiquen que més d'un text es troba en un mateix còdex. Un simple / separa volums d'un mateix autor. Indico amb [?] que falta el títol d'una obra d'un autor que n'ha escrit diverses o que queden d'altres dubtes.

A) Manuscrits:

1. Textos bíblics, patrístics i religiosos

Evangelia (incipit «Plures fuisse...»;
Actus apostolorum;
Saltiri - e altres llibres, CATALÀ;
Collatio novi et veteris testamenti;
Agustí, *De mendacio* - Gregori, *Pastorale*;
Agustí, *Super Genesim* - (?) *Arithmetica* VI - *Epistolae* XVIII;

(2) Aquesta situació recorda el que havia passat en la família Llull de Barcelona. El 1438, Joan acompanyà Alfons el Magnànim a Nàpols. El seu fill s'hi va quedar, i els seus dos germans hi anaren més tard. Després de viure allà vint-i-quatre anys, Romeu Llull tornà a Barcelona, portant amb ell algunes poesies seves, a les quals n'afegirà d'altres. Vegeu l'edició recent de les seves *Obres* feta per Jaume Turró.

(3) Per a la descripció d'aquest manuscrit del *Laudatorium* vegeu-ne la meva edició crítica, p. 27. D'aquestes pregàries s'havia fet una còpia de luxe per a Alfons el Magnànim, conservada a la Biblioteca Universitària de València. Joan Mercader, ¿havia estat l'impulsor d'aquest projecte?

(4) En el moment de redactar l'inventari, els marmessors s'adonen que el *Breviari de València* que trobaren a la biblioteca de Matias «és del Capítol... e fa a restituir».

(5) Vegeu Villalmanzo, *Diplomatario*, doc. 698, reproduït ja a J. Villalmanzo - Jaime J. Chiner, *La Pluma y la Espada*, València, Ajuntament, 1992, doc. 495. Atesa aquesta relació de confiança entre Monpalau i un Mercader, em demano si podem pressuposar una amistat entre Martorell i els Mercader.

Basili, *Homiliae*;
Cassià, *Collationes*;
Gregori, *Pastorale* / Lo dialogo, LLENGUA?;
Sant Tomàs, *Opuscula*;
Eiximenis, *Laudatorium*;
Consueta de la seu de València;
Obres e officis de cant;
(?) Mestre Alfonso, *Les regles sobre l'offici*;
(?) *Oració feta per lo rei d'Hongria al Papa Sixt*, (CATALÀ?);

2. Manuals legals

Decretum; / *Rosarium super Decretum*;
Decretales; / Papa Innocent, *Super Decretales*; / Johannes Andreae, *Super Decretales* en 2 volums;
Papa Climent V, *Clementinae*;
lo Sisè; / *Codex*;
Constitutiones provinciales;
(?) incipit «Officium inquisitionis...»;

3. Textos clàssics, medievals i humanístics

Aristòtil, *Dialectica* / *Ethica - Politica - Economica* - i moltes altres obres / *Regimen sanitatis* e altres tractats d'ell; / *Secreta secretorum*;
Ciceró, *De officiis - De amicitia* / *Paradoxa*;
Juvenal, (*Satyrae*) / una altra còpia (*rescriptum*?);
Lucà, *Pharsalia*;
Plutarc, *Vitae*;
Sal·lusti, *De bello jugurtino*;
Vegeci, *De re militari*;
Philippus de Barbieri, (*Discordantiae Hieronymi et Augustini*?);
Laurenzo d'Arezzo, (?);
Leonardo d'Arezzo, *Adversum Gothos*;
(?) i~cipit «Leonarde...»;
Francesco Petrarca, (?);
Antonio Beccadelli, *De factis regis Alfonsi*;
Francesc de Pertusa, *Memorial de la fe cristiana*, CATALÀ;
Eiximenis, *Laudatorium*;

4. Textos pràctics, textos no identificats

De menescalia, 3 volums diferents, LLENGUA?;
Plini, *De naturali historia* en ITALIÀ / (?) incipit «Duo fuisse...»;
Quintilià, *Declamationes* / *Exclamationes* (per *Institutiones* ?);
Isidor, *Etymologiae*;
Laurenzo Valla, *Elegantiae* / Extrets de les *Elegantiae*;
Vocabulista;
Servius, *Vocabulista*;
Pere de Miret, *Flores dictaminis*;
(Johannes ?), lo *Comprensori*;[6]
(?) *Epistolae florentinorum ad papam*;
(?) incipit «Camaritanus autem...», (per Samaritanus?), «molt vell»;
(?) incipit «Congratulantium sisii...» (per Sixti?);
(?) incipit «Quaero an Papa...»;
(?) incipit «Pulcre...»;
(?) incipit «Sola virtutum...», llibre xiquet, un dibuix al foli 2;

B) Llibres impresos:

1. Textos bíblics, patrístics i religiosos

Bíblia, 2 volums en forma major / en forma mitjana / en 4 volums amb comentari de Nicolau de Lira;
Nicolau de Lira, 5 volums *Super Bibliam*;
Johannes XXI, *Thesaurus pauperum*;
Super Cantica canticorum;
Jaume Peres de València, *Glossa super Psalterium*;
Concordantia Bibliae;
Johannes Marchesinus, *Mammotrectus super Bibliam*;
Antonino, *Summa theologica*: II.1 / II.2 / II - III / III;
Sant Tomàs, *Super Sententias*: I / II.1 / III / IV;
Vitae patrum / *Apophtegmata patrum*;
Ludolf de Saxònia, *Vita Christi*;
Rationale divinorum officiorum;
Guido de Monte Rocherii, *Manipulus curatorum*;
Agustí d'Ancona, *Quodlibeta* (per *Summa de potestate ecclesiastica*?);
Agustí, *De civitate Dei* / *Meditationes* / *Sermones*;
Athanasius, *Contra haereticos* / (atribuït a A.), *Super Paulum*;

(6) *Lo Comprensori* era un voluminós vocabulari llatí. Potser el dels Mercader es conserva avui a la biblioteca capitular de València amb el núm. 115. Ens podríem demanar si havia servit de base a l'edició, feta a València l'any 1475, del *Comprehensorium*. Vegeu Colón i Soberanas, *Panorama de la lexicografia*, 37-43.

Sant Bernat, *Flores*;
Eusebi, *De preparatione evangelica / Historia ecclesiastica*;
Gregori, *Morales*;
Jeroni, *Epistolae* en 2 volums;
Jeroni ?, *Flos sanctorum*;
Efrem, *Sermones*;
Sant Tomàs, *Super Lucam / Super Matthaeum / Quaestiones disputatae / Contra gentiles*;
Lactantius Firmianus, *Opera*, 2 edicions;
Gersòn, *De contemptu mundi*;
Papa Lleó I, *Sermones*;
Rabi Moises, *Tractatus*;
Platina, *Vitae Pontificum / De honesta voluntate*;
Alfonso de Spina OFM., *Fortalitium fidei*;
Eximenis, *Lo primer del Crestià / Lo dotzè del Crestià*, CATALÀ;
(?) *Ad beatissimum Papam Sixtum*;

2. Textos legals

Brixiensis, en 2 parts (manual de dret; d'Albert de Brescia?);
Margarita Decretalium;
la Pisanella;
Antonino, *De censuris ecclesiasticorum*;

3. Autors clàssics, medievals i humanístics

Herodotus;
Homerus;
Antonino (de Florència), *Cronica florentina*, 3 volums;
Appianus Alexandrinus, *De romana historia*;
Aristòtil, *De animalibus / Ethica / Ethicarum translatio* (?);
Donatus, *Expositio Ethicarum* (?);
Aulus Gellius;
Boeci, *De consolatione*, amb glossa entorn;
Calpurnius, (*Bucolica*?);
Ciceró, *Ad Atticum / Ad Lentulum / Ad Lentulum* amb comentari / *De officiis / De officiis* amb comentari / *Epistolae / Orationes / Rethorica / Tusculanae*; / *Commentum epistolarum Ciceroni*; / Quintus Asconius Pedianus, *Commentum in Orationibus Ciceronis*; / *Synonyma Ciceronis*;

Cyprianus, *Epistolae*;
Diogenes Laertius, *De vitiis philosophorum*;
Philelphus, *Epistolae*;
Horacius Flaccus;
Juvenal;
Josefus, *Antiquitates / Historiae de bello judaico*;
Titus Livi, *Decades*;
Macrobius, (?);
Orosius, *Adversus paganos*;
Aemilius Probus, *De excellentium vitiis imperatorum*;
Marcial, *Epigrammata*;
Ovidi, *De fastis*;
Plautus;
Plini, *Epistolae / De naturali historia*;
Plutarc, (?) part 1, (*De liberis educandis*?);
Priscianus, *Opera*;
Enea Silvio (Pio II), *De bohemica historia*;
Poggio, *Facetiae*;
Quintus Curcius, *Historia Alexandri*;
Sèneca, (?);
Solinus, *De mirabilibus mundi*;
Suetonius Tranquillius, *De duodecim Caesaribus*;
Terenci, amb comentari de Donatus;
Justinus, *Ex Trogo Pompeio, libri historiarum philippicarum*;
Valeri Màxim, 2 edicions, una amb comentari;
(Vegeci), *De re militari*;
Virgili, 2 edicions amb comentari / l'u de Servius Maurus?;
Jacopo Filippo Foresti, *Supplementum chronicarum*;

4. Textos pràctics, medicina, gramàtica, vocabularis

Albert el Gran, *De animalibus*;
Columella, De agricultura;
Guido, *Cirurgia*;
Johannes Mesué, *Opera medicinalia*;
Arnau de Vilanova, *Breviarium practicae*;
Pandectae de medicina;
Aurelius Celsus, *Vocabulista*, (per *De medicina*?);
Jovinianus, *Vocabulista*;
Nestor, *Vocabularius*;

Tortellius, *Orthographia*;
«varis llibres de *Grammatica*»;
Georgius Trapezuntius, (gramàtica?);
Nonius Marcellus, *De proprietate latini sermonis*;
Quintilià, *Instituta oratoria*;
Varro, *De lingua latina*;
Laurenzo Valla, *Elegantiae*

COMENTARIS

El fet que m'ha impulsat a preparar aquesta reedició de l'inventari de la biblioteca de Matias Mercader fet el 1489 fou l'afirmació d'en Villalmanzo que Martorell, buscant materials per al *Tirant lo Blanc*, podia fer ús de la «rica y variada biblioteca de su tío Berenguer Mercader». Com que no sabem ni si tots els manuscrits de Berenguer havien passat a Matias, ni si a la biblioteca d'aquest hi havia també manuscrits procedents d'altres fonts, és molt arriscat treure conclusions sobre les possibles consultes o préstecs de llibres fet per Martorell entre 1460 i 1464. Passant revista als manuscrits que potencialment hauria pogut consultar a casa Mercader, no en trobem cap que sembli haver influït sobre el *Tirant*. Tot i aquesta conclusió negativa quant a Martorell, crec que la biblioteca Mercader mereix alguns comentaris. Parlarem primer dels manuscrits, després dels impresos.

Sorprèn ja d'entrada l'absència de textos no llatins. És clar que no trobarem Bíblies en llengua vulgar a casa del vell inquisidor, a part un *Saltiri* en català,[7] relligat junt –i això ja és més interessant– amb d'«altres llibres de la Víblia». *Lo dialogo*, si representa una traducció del tractat de sant Gregori, seria més aviat la versió italiana feta per Domenico Cavalca que la vella versió catalana. Però «diàlogo» podria ser un neologisme/castellanisme amb el qual els marmessors van traduir el títol llatí. Un manuscrit segurament en italià seria el de la *Història natural* de Plini, text que probablement algú s'havia comprat considerant-lo d'utilitat pràctica, i del qual hi havia a la biblioteca també l'original llatí (i més tard igualment una edició impresa). Potser que entre els tres manuals de veterinària n'hi havia un en català, tal vegada el del valencià Manuel Diez. No sé què era aquella *Oració feta per lo rei d'Hongria al Papa Sixt*. Observem l'existència d'un imprès *Ad beatissimum Papam Sixtum*, que no he pogut identificar, el qual podria ser el mateix text. Potser hi ha una altra al·lusió al papa Sixt en el pergamí que comença, amb òbvia errata, «Congratulantium sisii...». Recordem que Sixt IV, papa de 1471 a 1487, s'oposava a la Inquisició a Espanya. L'any 1478 havia posat Florència sota un interdicte, fet que, potser, provocà les *Epistolae florentinorum ad Papam* i aquell manuscrit que comença «Quero an Papa...», tampoc identificat. Sorprèn que Matias no s'havia comprat, quan s'havia

(7) Salteris en llengua vulgar eren tolerats perquè es consideraven llibres de pregàries. Però Matias no tenia, o ja no tenia l'any 1489, l'edició feta el 1480 dels salms trets de la «Bíblia valenciana», publicada el 1478.

publicat, a la mateixa València, cap al 1486, la *Clausula de las cosas mal habidas* del papa Sixt IV. El manuscrit català inventariat de més interès per a un historiador de la literatura és el *Memorial de la fe cristiana*, escrit pel valencià Francesc de Pertusa cap al 1440. Potser Matias Mercader estudiava teologia amb aquest manual, qui sap si amb l'autor. Tan sols se'n coneixen dos exemplars, l'un dels quals conservat a la Seu de València. Entre els manuscrits llatins atreu l'atenció el llibre de Filippo de Barbieri –l'inventari posa «de barbariis», com si fóra el títol del tractat–, inquisidor de Sicília i Sardenya mort l'any 1481.

La col·lecció de manuscrits de la biblioteca de Matias Mercader no és ni molt rica ni molt variada. Les obres de Pertusa i el *Laudatorium* d'Eiximenis són, crec, els únics representants de la producció local. Autors catalans i còpies de traduccions catalanes hi són absents. Un sorprenent nombre de manuscrits són de pergamí. Potser els Mercader tenien més aviat interessos de bibliòfils. No sabem qui en la família havia fet pintar en alguns volums les «armes de Mercader». Alguns, com la *Dialectica* d'Aristòtil i el llibre de Valla, portaven, a més, les «armes de Ferran de Nàpols». Era probablement Berenguer Mercader qui havia estat a Nàpols després del 1458 i havia rebut aquests manuscrits. Em sembla poc probable que els hagués pogut comprar a València. D'altres manuscrits també em semblen provenir directament d'Itàlia. Per exemple, els textos dels humanistes Laurenzo i Leonardo d'Arezzo, a més dels dos Juvenal, el Philippus, el Lucà, el Plutarc, manuscrits potser únics aleshores a València. Malauradament no sabem quina obra de Petrarca hi havia en aquell manuscrit de pergamí «ab posts ab aluda blanca ab platons».

Passem als llibres impresos. La quantitat és impressionant, però cal dir que els volumassos de dret, les Bíblies, i els manuals de sant Tomàs i del bisbe Antonino constituïen les «eines professionals» de Joan i Matias Mercader. En la biblioteca d'un ardiaca, canonge i exinquisidor, esperaríem molts més llibres religiosos. Però els vocabularis i gramàtiques, i els manuals de medicina, formen un grup més nombrós que els Pares de l'Església. «Ciceronianus es» hauria pogut dir a Matias l'ombra de sant Jeroni, del qual tenia, almenys, dos volums d'epístoles. Dels tractats *De officiis*, *De amicitia*, i dels *Paradoxa* ja tenia manuscrits, però es comprà, a més, dues edicions del *De officiis*, una amb comentari, dues edicions de *Ad Lentulum*, una amb comentari, les *Epistolae* amb un *Comentum epistolarum* a part, i quatre obres més, completant-ho tot amb una mena de glossari ciceronià. És llegint Ciceró, sembla, que Matias aprenia llatí.

Els altres volums impresos que es comprà en els quinze anys abans de la seva mort el 1489 no semblen formar camps temàtics. A part el *Primer* i el *Dotzè* (primera part) d'Eiximenis i la *Glossa super Psalterium* del bisbe Jaume Peres, Matias sembla haver-se comprat ben poques novetats impreses a la seva ciutat. (Potser el *Manipulus curatorum*, imprès per Spindeler el 1479.) Però si no participava en la vida cultural de València i no l'interessaven llibres en català, tampoc no comprava impresos en

castellà. D'altra banda, els manuals de medicina de Guido i de Mesué eren, crec, en italià. He consultat en el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* en quins llocs es van fer edicions abans del 1489 dels textos dels quals Matias tenia un exemplar, esperant poder entreveure si se'ls havia comprat d'un impressor local que els havia portat d'Alemanya, o d'algú que els importava d'Itàlia, però no n'he trobat indicis segurs. També és possible que ell mateix hagués fet algun viatge a Itàlia, tornant-ne amb un paquet de llibres.

És interessant comparar la llista dels impresos que tenia Matias amb l'inventari dels llibres trobats a casa del llibreter valencià Rix de Cuira el 1490.[8] Aquest tenia per vendre deu Juvenal, sis exemplars de la *Historia romana* d'Apià d'Alexandria, vuit de les *Epistolae* de Filelfus, tretze volums del Josefus *De bello* i de les *Antiquitates*, nou dels sermons del papa Lleó, etc. Però també hauria pogut vendre a Matias –a bon preu, perquè li'n quedaven molts exemplars– les epístoles d'Ovidi, el Tibullus, un Horaci amb comentari, etc. D'altra banda crec que Matias era l'únic a València a posseir les *Epistolae* de Cebrià i els *Epigrammata* de Marcial. També podia ufanar-se de posseir obres d'Aulus Gellius, Georgius Trapezuntius, Heròdot, Homer, Horacius Flaccus, Lactantius Firmianus, Nonius Marcellus, Plautus, Priscià, i Quintus Curcius. El que estranya una mica és que tots aquests autors s'allisten a l'inventari sense indicar els títols, quan hom diu clarament, per exemple, que el volum de Gerson és el *De contemptu mundi*, i el de Solinus el *De mirabilibus mundi*. Els que feien l'inventari, ¿ometien els títols perquè creien que tothom els sabia, o perquè ells mateixos no els coneixien i no els volien ni traduir ni transcriure? Atesa la presència de manuscrits d'humanistes italians, sorprèn que Matias no s'hagués comprat llibres impresos humanístics. La *Bohemica historia* d'Enea Silvio Piccolomini *–buemica historia,* diu l'inventari– n'és gairebé l'únic, i potser tan sols se l'havia comprat com a llibre «útil» d'història, igual que el volum *Adversus Gothos* de Leonardo Bruni (citat sense nom d'autor). Si es nota un cert interès en traduccions llatines d'autors grecs, em sembla, nogensmenys, que el comprador ni sabia què era l'humanisme.[9]

Em fa l'efecte que la col·lecció de llibres inventariada l'any 1489 no s'ha format orgànicament, ço és, a base d'interessos personals d'un lector. La família Mercader no sembla haver-se interessat gaire per textos escrits en la seva llengua materna, ni per la producció d'autors valencians o d'impressors valencians. Si Berenguer Mercader organitzava sobretaules literàries al seu palau, no era per discutir textos recentment escrits o publicats a València, ni per comentar i bescanviar llibres que hi arribessin de fora. Corella diu haver assistit a una d'aquestes reunions, quan tothom recitava contes d'Ovidi. Però no feien falta llibres per aprendre aquestes històries, i Corella era probablement l'únic que les havia llegides, fins i tot en llatí. Potser tan sols somniava amb l'ideal de tals «cercles de lectors». El que és segur és que a l'inventari de 1489 no trobem cap obra de Corella.

(8) J. E. Serrano publica l'inventari de la llibreria de Rix de Cuira (nom retoromànic de la ciutat suïssa de Chur) dintre el seu *Diccionario de impresores*, pàgs. 489-497. Reedició amb comentaris de Konrad Haebler dins la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 13 (1905) 383-401, i 14 (1906) 43-59.

(9) Compareu, per a observar el contrast, la biblioteca de Miquel Carbonell, estudiada per Jordi Rubió i Balaguer en la *Miscel·lània Crexells* del 1929. Per a un llistat d'edicions d'inventaris de biblioteques medievals, vegeu el llibre de Charles Faulhaber.

Ens vénen encara més dubtes sobre si la tradicional admiració per la biblioteca dels Mercader es pot mantenir, en comparar la biblioteca de Matias amb la de Pere Sànchez Munyoz, a Terol, inventariada el 1484. Aquest cavaller, quan residia encara a Mallorca, havia heretat la biblioteca del seu oncle Gil Sànchez Munyoz, successor del Papa Luna, bisbe de Mallorca després de la seva abdicació.[10] Molts dels seus llibres s'han conservat, amb les notes marginals de Pere. S'interessava molt en llibres d'història, però també anava comprant-se els grans clàssics llatins i les noves troballes dels humanistes. Li agradaven també llibres en català i en castellà. Tenia el Dant en italià, el Valeri Màxim en català, la *Crónica del rei don Pedro* en castellà, el *Corbaccio* tant en italià com en català, el Joan de Gal·les en català, dos exemplars dels *Trionfi* de Petrarca amb comentari, un Virgili, Sal·lusti, Pal·ladi i Solinus, la traducció catalana del *Tresor* de Brunetto Latini, el *Llibre dels àngels* d'Eximenis –tan freqüent, excepte a casa Mercader!–, un Cançoner, la *Crònica del Cid*, les *Tragèdies* de Sèneca en català, la *Visión delectable* d'Alfonso de la Torre, de Boccaccio el *Decameró* en català i el *De claris mulieribus* en llatí, la traducció de la *Història troyana*, els *Paradoxa* de Ciceró en llatí i en català, obres de sant Agustí, les *Faules* d'Isop, la història d'Alexander, una Crònica aragonesa, el *Breviari d'amor*, tractadets llatins traduïts per Antoni Canals, els *Divinals assots* de Pedro Martines, el Filostrato, els *Dialogi* de sant Gregori en italià, l'*Excitatori de la pensa* de Bernat Oliver, el *De remediis* del Petrarca, *Obres* –així en plural!– de Roís de Corella, els *Proverbis* de Guillem de Cervera, un *Novel·ler* en italià, els llibres famosos d'Iñigo López de Mendoza, de l'Arcipreste de Hita i de Juan de Mena, els *Fueros* de Terol, un volum de «coplas», un altre de Turmeda, i molts més, tots inventariats amb el desordre que he imitat en aquesta llista i que sembla típic de biblioteques que veritablement s'usen.

És molt arriscat, però no impossible, jutjar una persona del segle quinze segons la seva biblioteca. El risc més gran, al meu parer, és de creure que un propietari de molts llibres era un lletraferit, que llegia molt, un home de cultura. Però la presència de textos humanístics, per exemple, no permet deduir que el propietari era humanista. (Noteu que a l'inventari no surt ni un sol quadern amb alguna cosa escrita per un Mercader!). En la biblioteca d'una persona activament implicada en la vida cultural del seu temps trobaríem coses rares, manuscrits d'obres desconegudes. A l'inventari del 1489 surten ben pocs volums que criden l'atenció d'un historiador dels textos. Però és sobretot l'absència de llibres vinculats a València o a la cultura catalana, sigui quant al lloc de producció sigui quant a la llengua, el que ens obliga a posar en dubte si els Mercader mereixen la fama que tenen d'haver estat grans fautors de la vida cultural a València del segle quinze.

CURT WITTLIN
Universitat de Saskatchewan

(10) Vaig editar dos inventaris dels llibres de la família Sànchez Munyoz, el del 1484 i un altre del 1530, en els *Estudis oferts a Jordi Rubió i Balaguer*; vegeu les referències bibliogràfiques finals d'aquest article.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

COLÓN, G. i A.-J. SOBERANAS. (1986) *Panorama de la lexicografia catalana*, Biblioteca Universitària 7, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.

CORELLA, J. Roís. *Parlament o col·lació que s'esdevenc en casa de Berenguer Mercader*, dins *Obres* ed. per R. Miquel i Planas, Barcelona, 1913; reed. per J. Carbonell, *Obra profana*, València: Albatros / Eliseu Climent, 1973 i reimp., o en «Les Millors Obres de la Literatura Catalana» 50, Barcelona, Edicions 62, 1980 i reimp.

EIXIMENIS, F. (1988) *Psalterium alias Laudatorium*, ed. a cura de Curt Wittlin, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

FAULHABER, C. B. (1987) *Libros y bibliotecas en la España medieval*, Research Bibliographies and Checklists 47, Londres, Grant i Cutler.

Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Leipzig 1925ss.

LLULL, R. (1996) *Romeu Llull. Obres*, ed. crítica de J. Turró, «Els Nostres Clàssics» 135, Barcelona, Barcino.

SERRANO Y MORALES, J. E. (1898-99) *Reseña histórica en forma de diccionario de las Imprentas que han existido en València*, València (facsímil de la Librería París-Valencia).

VILLALMANZO, J. (1995) *Joanot Martorell: Biografía ilustrada y Diplomatario*, València, Ajuntament.

WITTLIN, C. (1962-67) «Les manuscrits dits "del Papa Luna" dans deux inventaires de la bibliothèque de Gaspar Johan Sánchez Munyoz à Teruel», *Estudis Romànics* 11 (Estudis oferts a Jordi Rubió i Balaguer 2), pàgs. 11-32.

ALBERT G. HAUF

POSSIBLES RESSONS DE LES *TUSCULANES* EN EL POEMA XXXVII D'AUSIÀS MARCH?

Ausiàs combina en la seva obra els vells tòpics de la poètica trobadoresca, en especial el del «silenci d'amor», ja discutit globalment per mi mateix (Hauf, 1997b), amb d'altres, com el tema de la por, divulgat per la filosofia estoica i en bona part assimilat pels grans mestres de l'escolàstica medieval. En el present comentari hom tracta d'apuntar de quina manera el poeta valencià relaciona aquest «silenci d'amor» amb el del plantejament estoic de la paor i del dolor, que, directament o indirecta, li brindava un text aleshores tan divulgat com el de les *Tusculanes* de Ciceró, d'on extragué, potser, el canemàs doctrinal de poemes com el XXXVII. Vaja per endavant el text del poema, que copio, amb lleugeres variants, de la recent edició crítica d'Archer (1997, I, pp. 164-16), a la vista de les millors edicions precedents:

POEMA XXXVII

La mia por d'alguna causa mou.
Per bé que.l juí se meta en bon esper,
mon sentiment, profeta verdader,
de bon pensar mon pensament remou.
¿Què és açò que.m veda tot repòs,
e lo dormir la congoixa no.m tol

Caplletra 24 (Primavera 1998), pp. 105-116

e ma raó cuida morir per dol,
com en remei jamés donar ha clos?

Dolor me puny que.m dóna al cor gran mos,
ne causa veig de l'avenidor dan;
mon esperit és mal prenostican
generalment, que especial no.l pos.
Quan me despert me sembla que.m desperta
una dolor ab agut punyiment;
familiar he tant est pensament
que.l dan vinent ja tinc per cosa certa.

Jo só ben cert que vós no sou ben certa
de mon voler, del qual me só callat;
ma colpa és, com no.m só clar mostrat,
e tal amor no mereix ser coberta.
Ja só pus lluny de mon voler mostrar;
a poc a poc mon esforç sent descréixer;
lo que de mi sabeu no pot meréixer
que en mi pensau amar ne desamar.

Sobresamor de vós m'ha fet llunyar,
e dintre si vol ésser departit;
per molt amar mon voler no he dit,
e sentiment d'ell a vós no vol dar.
Vós no sabeu lo meu voler secret;
vós no sentiu, e sobresdolor sent;
Amor ho fa, sense ús d'enteniment,
fartant a vós, dant a mi fam e set.

Los mals tan grans que amor me promet
esforç no sé qui.ls gosàs emparar;
jo am lo dan vengut per vós amar;
pensar deveu quant més lo benifet.
A vós ador, si no me'n repreneu;
deixau a mi càrrec de conscièn̈ça;
en tan extrem és ma benvolença
que vos confés per un terrenal déu.

Jamés diré que siau lo mal meu,
car tot lo mal jo prenc en molt gran bé;
si mon amic del meu mal semblant té,
jo per son bé volgra abans fos en creu.
Amor me fa lo càrrec sostenir;
jo.l malaesc, si per null temps me fall,
e si mon cos perd virtut per treball,
no li don mort per son mal no finir.

Tornada

Llir entre cards, tot quant de vós jo mir,
e quant me pens, me fa créixer d'amor;
delit me sent, a les veus sens dolor,
e puis me dolc tant com pusc soferir.

Diuen que un bon text val per mil comentaris, insinuant que la mera puntuació pressuposa una interpretació. I, ja per començar, sembla interessant que els editors del poema XXXVII no estiguin d'acord sobre com puntuar els dos primers versos decasíl·labs d'aquest poema de sis cobles croades capcaudades i d'una tornada.

Mentre que Pagès posa una coma després de *mou* (v.1), i Archer es decanta pel molt britànic compromís d'un punt i coma, Bohigas i Ferraté atorgen a la frase força i sonoritat axiomàtiques mitjançant un punt que em sembla preferible, ja que dóna una especial contundència a aquesta primera afirmació que encapçala la composició. Després, tots, llevat de Pagès, que col·loca un punt al final del segon vers i fica l'interrogant després de *repòs* (v. 5), deixen fluir lliurement l'explicació continguda en els vv. 2-4 i també la pregunta. L'estrofa consta així de dues parts molt ben determinades i equilibrades: una primera afirmativa, matisada per una explicació complementària (vv. 1-4); i una altra, formada per una pregunta retòrica (vv. 5-8).

A nivell de contingut, és evident que el poema és l'expressió de la veu interior d'un jo líric analític que inicia el seu aparent diàleg amb el *vós* de la dama estimada, diàleg que és tanmateix un soliloqui o monòleg interior. Prou que ho palesa l'insistent martelleig en les formes pronominals i possessives de primera persona, sovint repetides en un mateix vers: *em, mi, ma, mia, mon, meu* (vv. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 27, 32, 33, 35, 37, 38, 39,41, 43, 42, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52). En les quatre síl·labes del primer hemistiqui hi trobem sintetitzat de manera apodíctica però molt econòmica, un fenomen preocupant de la suposada experiència d'aquest jo: *la mia Por*. Fenomen que es proposa, alhora que ens proposa, com a tema de consideració, primer

en els seus efectes dolorosos (dues primeres estrofes); després en la seva causa intrínseca (3a i 4a estrofes), per a finalment recórrer a la paradoxa cortesana de transformar el dolor d'amor en plaer, fins al punt de preferir el dolor!

La segona part del vers apunta de seguida a l'altre mot clau: *causa*. I evidentment, si «tot efecte té la seva causa», la por també n'ha de tenir una. Però quina? La primera reacció del lector és la curiositat, que l'indefinit ***alguna*** *causa*, estimula amb la seva gramatical imprecisió. Què o qui, provoca aquest estat emocional?

Allò que ens sobta i ens queda gravat per la manera brusca de ser presentat és el concepte de *por*, que té una poderosa càrrega semàntica, filosòfica i cultural. Sembla pertinent recordar i resumir ací, de quina manera el Ciceró de les *Tusculanes* (IV, VI; Valentí, 1950, II, p. 62), una de les fonts de la filosofia estoica on moltes vegades anaren a poar els grans mestres de l'escolàstica (*vid.* l'Aquinat, ST, 1-2,1.43 i ss), defineix la *por* com: *una passió, o moviment de l'ànima desproveït de raó o que rebutja la raó o no l'obeeix. Aquest moviment es fa en dos sentits oposats, segons que el provoqui l'opinió d'un bé o la d'un mal,* raó per la qual *resulten quatre passions distribuïdes simètricament.* Dues provenen de l'opinió d'un bé: l'una, el plaer delirant, és a dir, *la joia* immoderadament exaltada, *neix de l'opinió d'algun bé present*; l'altra, la cobejança, que rectament podríem anomenar també *desig, és l'apetència immoderada i desobedient a la raó d'un gran bé imaginat.* Aquestes dues passions, el plaer delirant i ***el desig*** són provocades per l'opinió d'uns béns; *les dues restants,* ***el temor i l'aflicció****, ho són per l'opinió d'uns mals.* D'una banda, ***el temor és l'opinió d'un gran mal que amenaça, i de l'altra, l'aflicció és l'opinió d'un gran mal present. Més encara: és l'opinió recent que un mal és prou gran perquè justifiqui l'angoixa,*** és a dir, que el qui pateix cregui que li cal patir. I posat que, així com apetim els béns instintivament també instintivament ens decantem dels mals, quan aquest decantament es fa d'acord amb la raó, s'ha d'anomenar *cautela*; en canvi, del que es fa sense participació de la raó i en un estat de descoratjament abjecte i abatut, se n'ha de dir *temor. El temor és, doncs, una cautela contrària a la raó,... una desconfiança relativa a un mal esperat i imminent, i, si l'esperança és l'espera d'un bé, per força el temor serà l'espera d'un mal...*

De la mateixa manera que l'home apeteix el bé de manera instintiva, també s'aparta instintivament del mal. Per això sant Tomàs afirma, seguint Aristòtil, que el temor no és altra cosa que *quidam motus appetitivae virtutis*, «un *moviment* de la força o virtut apetitiva de l'home», al «qual pertany cercar allò bo i fugir d'allò dolent». Noteu que el verb *mou* del vers primer, tot i poder-se interpretar en el sentit de «pren fonament», en realitat tradueix un concepte filosòfic (*vid.* sant Tomàs, ST, 1-2, q. 42, 2,1.): el d'un moviment natural o passió irracional que tendeix a l'aproximació al bé o a la fuga espiritual del mal. Considerat des d'un aspecte negatiu, aquest moviment té com a causa eficient «allò que *considerem* un mal futur pròxim, al qual no creiem poder resistir

fàcilment. Per això, allò que ens pot causar tal mal és la causa efectiva de l'objecte del temor», un estat de descoratjament abjecte i abatut.[1] És, doncs, el caràcter irracional de l'amenaça futura, imaginada com a imminent i aparentment intolerable, ja sigui per «la magnitud del mal esperat, o per la debilitat del que tem», el causant d'aquesta «espècie de retraïment i fugida de l'esperit» (ST, I-2, 1.42, a. 5).

Resulta així ben evident el caràcter dual o bifront de la passió apetitiva. Perquè, com explica sant Tomàs, si algú estima algun bé, la privació d'aquest bé li resulta necessàriament un mal, i per això li produeix temor. D'ací en deriva una altra definició del temor, també de procedència augustiniana: «Temor és el retraïment de l'ànim que té por de perdre allò que estima» (*Timor est fuga animi ne perdat quod amat*). Però «l'Amor, que és la raó del temor, no s'oposa al temor, sinó que n'és la causa» (PL 35, col. 1732, citada per A. d'Halès, *loc. cit.*), raó per la qual, i en bona lògica, si el mal no és per definició res més que la privació del bé, ben mirat la causa del temor no és altra que el mateix amor.

Podem esquematitzar així aquests dos eixos antagònics (positiu+ / negatiu-) amb els seus elements essencials:

BÉ+ / MAL- (= privació del BÉ)
desig, esperança (audàcia) = bé FUTUR / *temor*, desesperació = mal FUTUR
joia (goig) = bé PRESENT / *aflicció-tristesa* = mal PRESENT

on s'apunta la relació de contrarietat que s'estableix de manera natural i lògica entre el *desig*, l'esperança (o l'audàcia), i la *joia* (o el goig), d'una banda, i el *temor* i la desesperació (*audacia consequitur spem, et contrariatur timori*, ST, 1-2, q. 45 a. 3), i l'*aflicció*-tristesa, de l'altra.

No demano disculpes per aquesta detinguda explicació, ja que és fonamental a l'hora d'abordar no solament la resta de la primera part de la primera estrofa, sinó de tot el poema, i amb ell, com ja he insinuat, de fixar el fonament de bona part de la problemàtica amorosa i del posicionament tràgic del jo líric ausiasmarquià. Noteu que hom malda precisament per a descriure-hi la irracionalitat del temor. És inútil, afirma el jo líric, que el seu judici basat en l'ús de la força cognitiva de la raó, *se meta en bon esper* (v. 2), és a dir: que tingui una fonamentada esperança del futur bé desitjat, partint dels raonables arguments que en principi no li barren el camí per arribar a gaudir de l'ambicionat goig o *joia* futura. Perquè el possible resultat positiu d'aquest procés intel·lectual de recerca raonada de la veritat (*ben pensar, mon pensament*, v. 4), és destruït o violentament extirpat (*remou, ibid.*) per la força irracional antagònica del «sentiment» (*mon sentiment*, v. 3) provocador de, i alhora provocat per la *por*.

Noteu l'eficàcia o economia en l'ús de dues rimes, *mou / remou* que figuren tant en el *Torcimany* de Lluís d'Averçó (Casas 1936, 1331, p. 242) com en el *Diccionari de*

(1) *...aestimatum malum futurum propinquum cui resisti de facili non potest. Et ideo illud quod potest inferre tale malum, est causa effectiva obiecti timoris. Illud autem per quod aliquis ita disponitur ut aliquid sit ei tale, est causa timoris, et obiecti eius, per modum dispositionis materialis*, ST, 1-2, q. 43, a.1. Cf. amb sant Agustí, *De Civitate Dei*, XIV, 6 (PL 41, col. 409): *Perturbatio animi in exspectatione mali futuri*. Citat per Alexandre d'Alès, ST, III, Inq. III Tract. VI. Quaest. II, Tit., I, c. I.

rims de Jacme March (Griera 1921, 1054, p. 55). La paranomàsia, o repetició parcial d'uns mateixos sons, destaca un significat aparentment antitètic però en el fons convergent, ja que el possible pensament positiu, una vegada neutralitzat, serà substituït pel pensament negatiu, és a dir, per la idea de la irracionalitat de la *por*. Aquesta produeix una perillosa paralització i suspensió de l'ànim que, segons Ciceró, els poetes clàssics ja identificaven amb el suplici de Tàntal:

> Però hi ha res, no solament de més miserable, sinó també de més lleig i deforme que un home abatut, deprimit i prostrat per l'aflicció? Qui més s'acosta a la seva misèria és aquell que està posseït pel temor d'un mal imminent, amb l'ànima paralitzada i suspensa. Per a simbolitzar la força d'aquest mal, els poetes imaginen en els inferns una roca suspesa sobre el cap de Tàntal... Aquest és el càstig comú de la niciesa. Quan l'esperit s'aparta de la raó, té sempre suspès damunt un terror, o altre semblant... (Tusc., IV, XVI, vol. 2, p. 73).

Recordem que Ausiàs, aclaparat pel temor causat per la desesperança d'obtenir el bé desitjat, fa servir com a correlat objectiu de la seva pròpia situació la versió pindàrica (*Odes olímpiques,* I, 60ss) i homèrica (*Odissea,* II, 583ss), també recollida per l'Eurípides de l'*Orestíada* (4ss.), del tràgic fat d'aquest personatge de l'infern mitològic, condemnat pels déus a la congoixa causada pel llast feixuc de l'enorme pedra que porta eternament lligada al cap, com a símbol del seu pensament:

> Llir entre cards, propi só comparat
> a Tantalús per continu desig.
> No sé perquè tots dies hi afig,
> puis que m'és prop compte desesperat. (XXXI,VI,VV. 41-44)

Després del que hem anotat ja no resulta tan difícil de tractar de contestar la pregunta que es/ens formula Ausiàs socràticament en el v. 5: *¿Què és açò, que.m veda tot repòs?* i, de manera indirecta, amb una afirmació negativa, en el v. 9 de la segona estrofa: *ne causa veig de l'avenidor dan.*

Segons la doctrina estoica també enunciada per Ciceró (*Tusc.*, IV, XV [34]), la virtut és «una disposició de l'esperit equilibrada i concorde amb ella mateixa» de la qual emana la recta raó. Són, com ja hem dit, les passions, o «moviments de l'esperit tèrbols i agitats, contraris a la raó i absolutament hostils a la pau de la ment i de la vida», les que pertorben l'equilibri i consumeixen l'ànima. El jo líric del poeta expressa aquest estat de desequilibri passional mitjançant lexemes associables a les definicions de les subespècies de l'aflicció i del temor esmentades per Ciceró. Així *congoixa* (v. 6), equival a l'*angoixa* o *angor aegritudo praemens,* mentre que el *dol o luctus* és *una pena nascuda de la mort d'una persona que ens havia estat cara,* i en aquest cas s'aplica metafòricament a la pròpia raó del poeta: *e ma raó cuida morir per dol* (v. 7); mentre que *el dolor* punyent (v. 9: *Dolor me puny,* i 14: *una dolor ab agut punyiment*), en termes ciceronians correspon a «una pena que turmenta», o *aegritudo crucians, etc.*[2]

(2) *Tusc.*., IV, VII[16], II, p. 64: *Sed singulis perturbationibus partes eiusdem generis plures subiciuntur, ut aegritudini inuidentia-... sub metum autem subiecta sunt pigritia, pudor, terror, timor, pauuor, exanimatio, conturbatio, formido, uoluptati maliuolentia laetans malo alieno, delectatio, iactactio et similia...* [18, p. 65] *...angor aegritudo premens, luctus aegritudo ex eius qui carus fuerit interitu acerbo, ameror aegritudo flebilis, aerumna aegritudo laboriosa, dolor aegritudo crucians, lamentatio aegritudo cum eiulatu, sollicitudo aegritudo cum cogitatione, molestia aegritudo permanens, adflictatio aegritudo cum uexatione corporis, desperatio aegritudo sine ulla rerum expectatione meliorum. quae autem subiecta sunt sub metum, ea sic definiunt: pigritiam metum consequentis laboris,...* [19] *terrorem metum concutientem, ex quo fit ut pudorem rubor, terrorem pallor et tremor et dentium crepitus consequatur, timorem metum mali adpropinquantis, pauorem metum mentem loco mouentem..., etc.* Sembla que March assimila de manera superficial aquests temes típics de l'estoïcisme i que ignora o deixa de banda aspectes més complicats de la física estoica amb els seus cicles purificadors i d'altres que s'oposaven als esquemes cristians. Veg. ara Martínez (1997). Aquest comentari, enllestit dins del marc del Projecte GV-3110/95 forma el nucli de la conferència presentada en el "Cicle Internacional de Lectures sobre Ausiàs March", patrocinat per

Ja hem dit que per definició el temor ho és sempre d'un mal futur. Per això és tan pertinent atribuir al sentiment o a l'esperit el caràcter i prerrogatives del *profeta vertader* (v. 3 i 11: *mon esperit és mal prenostican*), perquè hom definia la profecia com la comunicació d'un *coneixement* normalment inassequible a la majoria dels mortals; «una inspiració divina de les coses, que denuncia el futur d'acord amb una inamovible *veritat*» (*Prophetia est divina inspiratio rerum, futura inmobili veritate denuntians,* ST, 1-2 q.171 3 arg.1 i 6b). Convé tenir present que l'època d'Ausiàs fou una època eminentment profètica, i que a la corona d'Aragó i en especial a València circulaven predicadors de la talla d'un sant Vicent Ferrer, que anunciaven la imminent fi del món. Abundaven arreu els cenacles beguins i els conventicles espirituals que creien que els nostres reis estaven destinats a ser l'instrument dels designis divins per activar i/o efectuar la terrible catarsi que esperaven de manera imminent. Basta llegir el llibre de Pou, reeditat fa poc amb un pròleg que el posa al dia (1996), o els més recents de José Guadalajara Medina (1996), o d'Eulàlia Duran (1997), per a comprovar com tals profecies allistaven esdeveniments i càstigs més aviat esfereïdors: la fi del món amb els famosos *Judicii Signa*, o signes del Judici Final. Recordeu que el lema que mai no manca en la iconografia vicentina es relaciona amb el temor, bé que sigui el saludable temor de Déu: «Timete Deum.» El *sentiment*, anihilador del *pensament* positiu, ha anul·lat i pertorbat la recta raó, presentant el mal com una futura, tot i que no ben definida (v.12: *generalment, que especial no.l pos)*, certesa inevitable (v.16: *que.l dan vinent ja tinc per cosa certa.*), transformant-se així en un pensament enemic, tan habitual, arrelat i permanent (v.15: *familiar he tant est pensament)*, que esdevé instrument poderós d'un suplici comparable al de Tàntal.

En altres llocs de l'obra d'Ausiàs, el seu jo líric es refugia en el nirvana del somni, *repòs o remei* (vv. 5 i 8) efímer, únic lloc on sembla trobar un delit basat en els fantasmes de la imaginació (I, v. 1). Basta recordar aquell apòstrofe desesperat, digne d'eixir de la boca de l'esmentat Tàntal mitològic:

> Plagués a Déu que mon pensar fos mort,
> e que passàs ma vida en dorment!
> Malament viu qui té son pensament
> per enemic, fent-li d'enuigs report,... (I, vv. 17-20)

Però en el poema que comentem el dolor és descrit com a tan punyent, hiperbòlicament infernal i irremeiable com el de Tàntal. No té possible fi en la satisfacció del desig (noteu el *jamés*: *en remei* ***jamés*** *donar ha clos,* v. 8), ni troba tampoc agombolament en l'analgèsic de l'amnèsia temporal del somni (v. 6: *e lo dormir la congoixa no.m tol*).

Aquesta exageració ve corroborada pel fet que en identificar l'*aflicció*, o temor del mal present, amb la *por*, o temor del mal futur, que es dóna com a cert, elimina

la Fundació Bancaixa de València. El conjunt, més extens i que permet percebre millor la relació silenci d'amor-temor d'amor, s'ha publicat en *Lectures d'Ausiàs March. 15 de gener-10 de desembre de 1997*, València 1998, Fundació Bancaixa, juntament amb les restants conferències del cicle.

intel·lectualment la barrera del temps. El futur esdevé tan present que es torna una espècie de *nunc stans* o eternitat de patiment, característica de les ànimes infernades.

Tal impressió d'actualitat és poèticament molt ben expressada en el patètic v. 9: *Dolor me puny que.m dóna al cor gran mos*, on el dolor i la seva ferida o punyiment (cf. amb XLX,12: *e d'altra part me puny dolor terrible* i les seues causes!), que com hem dit era una de les espècies de l'aflicció, esdevé un protagonista personificat o metafòricament transformat en un gos o bèstia maligna, per l'acció d'una mossegada coral. Recordem el voltor infernal que causa també un dolor irremeiable, devorant sense cessar el fetge de Texió en el memorable poema XXX (cf. el v. 19: *mai clou*, amb el nostre v. 8: *jamés donar ha clos*), també destinat a cantar, com en XIII, v. 30 (*los meus desigs no poder-se complir*), la impossibilitat del desig:

car ço que vull no serà mai finat,
de mon desig no.m porà guarir metge.

Cell Texion qui.l buytre.l menga.l fetge,
e per tots temps brota la carn de nou,
en son menjar aquell ocell **mai clou**:
pus fort dolor d'aquesta.m té lo setge,
car és un verm qui romp la mia pensa,
altre lo cor, qui mai cessen de rompre,
e llur treball no.s porà enterrompre
sinó ab ço que d'aver se defensa. (XXX)

Crec, a més, possible que la poderosa imatge del cor mossegat sigui també un altre manlleu clàssic, ja que Ciceró, en el llibre tantes vegades adduït (*Tusc.*, IV, VII [15]), afirma que «l'aflicció produeix, com si diguéssim, *una mena de mossegada dolorosa*» (*ut aegritudo quasi morsum aliquem doloris efficiat*).

Sigui com sigui, l'aparent enigma de la causa del dolor i de la por ens és revelat en la tercera estrofa. Noteu que la rima capcaudada fa coincident el darrer mot del darrer vers de l'estrofa segona, v. 16: *cosa certa*, amb el final de la tercera: *ben certa*. Hi ha, doncs una clara insistència en el concepte de certesa: *certa, cert, certa*, precisament quan el subjecte líric entona el seu *Mea culpa* (v. 19) i explicita l'arrel de la misteriosa *causa* de la por :

Jo só ben **cert** que vós **no** sou ben **certa**
de mon voler, del qual **me só callat;**
ma colpa és, com no.m só clar mostrat,
e tal amor no mereix ser coberta.

Es tracta, en efecte, d'uns versos diàfans destinats a eliminar qualsevol possible dubte, on hom confronta antitèticament a la cesura i al final del mateix vers 17, mitjançant una rima derivativa: *cert-certa,* la convicció del *jo* líric (*só*) amb la incer-

tesa ignorant (***no sou***) del *vós* de la dama, respecte a un tema de tan cabdal importància en una relació amorosa com és la declaració o expressió del sentiment o *voler* amorós. La culpa vergonyant del jo líric és la d'haver callat (v. 18), d'haver mantingut encobert o de no haver mostrat clarament el seu amor. Les dades objectives que la dama té d'ell són de fet tan escasses que necesàriament l'han de deixar indiferent sobre una passió de la qual tot fa pensar que no en té ni en pot tenir cap notícia! (vv. 23-24). I el pitjor és que la situació de l'amant col·locat davant aquesta terrible certesa negativa, sembla del tot irreversible, ja que com més calla i més pateix, més minva el seu esforç (vv. 21-22), més augmenta la por i més lluny es troba de poder rompre el seu silenci i de poder esperar cap classe de correspondència o guardó (v. 23).

El tema, doncs, central del poema sembla ser el ja abundantment explanat d'un silenci amorós del tot vinculat al del temor d'amor (Ferraté 1992; Hauf 1997a, b), o manca de coratge de l'enamorat cortès davant el gest d'una midons secretament deïficada en un acte hiperbòlic de latria i de fe amorosa (v. 3: *A vós ador, si no me'n repreneu*; i vv. 39-40: *...en tan estrem és ma gran benvolença, / que vos confés per un terrenal déu*) .

Podríem dir, doncs, que la causa de la por és la certesa de la manca de certesa. O si ho preferiu: de la certesa del desconeixement o ignorància de la dama, i de la certesa del propi temor, destinat a augmentar amb cada temptativa frustrada.

Però l'estrofa IV, v. 25, ens introduirà a la vertadera causa de la por, del distanciament i del silenci. Aquesta no és altra que: *sobresamor*, o l'excés o intensitat d'un amor pur:

> per *molt amar* mon voler no he dit (v. 27)

Un sentiment que vol i necessita comunicar-se, resta secret, paradoxalment reprimit per la mateixa força d'un irracional Amor personificat (v. 31: *Amor ho fa sens ús d'enteniment*), per a constituir-se en una font permanent de l'excés de dolor o *sobresdolor*. En els vv. 29-30 queda clara la relació de causa i efecte entre sentir i saber:

> Vós no sabeu lo meu dolor secret;
> vós no sentiu, e *sobresdolor* sent;

Però la traca final és una altra gran paradoxa del codi cortesà. Per extremat que resulti aquest *sobresdolor* (en el v. 44 s'esmenta fins i tot la crucifixió com un patiment molt més benigne!); tot i ser una càrrega (vv. 45-46: *Amor me fa lo càrrec sostenir; jo.l malaesc, si per null temps me fall.*), acaba transformant-se en una espècie de droga; en una font permanent de bé, conhort i plaer.

Així ho manifesta, d'altra banda, el jo líric en el v. 35: *jo am lo dan vengut per vós amar* per a tornar a repetir-ho en els vv. 41-42:

Jamés diré que siau lo mal meu,
car tot lo mal jo prenc en molt gran bé

Rebla encara el mateix clau en els vv. 47-48: *No li don mort per son mal no finir*, fent servir la mateixa paradoxa d'un mal trasformat en bé per amor, de manera que el subjecte líric en realitat afirma que no vol morir per poder patir i que si li manca la pena maleirà amor i arribarà a tenir dolor del delit! (v. 51).

Topem, una vegada més, amb la pura contradicció de la paradoxa! Perquè un pot demanar-se aleshores quin sentit, llevat del retòric i expositiu, tenen la queixa i sobretot la por inicials, quan el joc de les paradoxes introduïdes en la segona part de la composició i en la tornada canvia necessàriament de signe el dolorós to inicial del poema. I si el mal en el fons és un bé i el dolor un plaer imprescindible –tant, que arriba a l'extrem que un plaer-plaer natural, absent de dolor, es torna dolor (vv. 46 i 51-52)–, sembla que, sempre d'acord amb l'esquema estoic indicat més amunt, el jo líric, contínuament nodrit de *sobresamor= sobresdolor*, per la vista i el pensament (vv. 49-50), per a tancar de manera conseqüent la indicada paradoxa, hauria de transmutar la *por* inicial, o temor del mal futur esdevinguda aflicció pel mal present, en *desig* i *esperança*. O, millor encara: en *goig* i *joia*! Una *joia* i un *goig* que Ciceró i els vertaders filòsofs estoics haurien blasmat igualment, amb més d'un punt de raó, com a fruit de la irracionalitat, qualificant-les de pura follia.

Però, com he tractat de mostrar, més que no d'una follia personal es tracta d'una follia literària heretada d'una vella tradició que el poeta Ausiàs, com més tard Quevedo i tants d'altres, fan seua, no per a comunicar el seus vertaders sentiments, sinó més aviat com a excusa per a demostrar als seus contemporanis i a la posteritat el seu virtuosisme poètic i la seva innegable genialitat en el replantejament dels tòpics d'una vella i bella tradició. I també, com hem vist, des d'una assimilació parcial de conceptes filosòfics, que potser ja assenyalen un cert *écart* en relació amb els precedents trobadorescos i donen als versos del nostre autor un to més dens i solemne, que sembla de justícia destacar.

ALBERT G. HAUF
Universitat de València (IIFV) i IEC

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALEXANDRI DE HALES (1924-1979) *Summa Theologica*, edd. PP. Collegii S. Bonaventaurae, 5 vls., Florència, Quaracchi-Grottaferrata.

CICERÓ, M. T. (1950) *Tusculanes*. Text revisat i traducció d'Eduard Valentí, Fundació Bernat Metge, Barcelona, vol. II.

D'AVERÇÓ, L. (1936) *Torcimany*, ed. de Josep Maria Casas Homs, Barcelona, CSIC, 2 vls.

CASTILLO, H. DEL (1971) *Cancionero General*, ed. José M. Aguirre, Salamanca, Anaya.

DURAN, E. i REQUESENS, J. (1997) *Profecia i poder al Renaixement*, València, 3i4.

FERRATÉ, J. (1992) *Llegir Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema.

GUADALAJARA MEDINA, J. (1996) *Las Profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos.

HAUF, A. G. (1997a) «L'Apocalipsi marquià. Ausiàs March, místic i profeta de l'amor humà», dins R. Alemany (ed.) *Ausiàs March. Textos i contextos*,València-Barcelona, IIFV-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 191-220.

— (1997 b) «Ausiàs March o la voz del silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos* 569, pp. 71-83: «Ausiàs March: El clamor del silenci», *L'Illa. Revista de Llibres* 18, pp. 6-10.

MARCH, A. (1997) *Obra Completa*, ed. Robert Archer *et alii*, Barcelona, Barcanova.

— (1979) *Les poesies d'Ausiàs March*, ed. Joan Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema.

— (1996) *Pagine del Canzoniere*, ed. de Costanzo De Girolamo, Nàpols.

— (1952-1959) *Ausiàs March, Poesies*, ed. Pere Bohigas, 5 vls., Barcelona, ENC 71-73, 77, 86, Barcino.

— (1912-1914) *Les obres d'Ausiàs March*, ed. d'Amadeu Pagès, Barcelona, IEC, 2 vls. i facsímil, València, Consell Valencià de Cultura, 1991.

MARCH, J. (1921) *Diccionari de rims*, ed. Antoni Griera, Barcelona, IEC.

MARTÍNEZ, T. «"Dolor e por són bastants per offendre": de vicis i virtuts al poema LVII de March», dins R. Alemany (ed.) *Ausiàs March. Textos i contextos*, pp. 245-264.

PAGÈS, A. (1912/1990) *Ausiàs March i els seus predecessors*, València, IVEI.

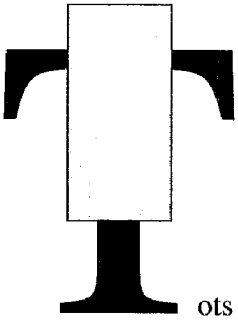
— (1936) *La Poésie Française en Catalogne du XIIIè Siècle a la fin du XVè*, Tolosa-París.

POU I MARTÍ, J. M. (1996) *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*. Estudio preliminar Albert Hauf i Valls, Alacant, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».

SANCTI THOMAE AQUINATI (1961-1965) *Summa Theologica*, Madrid, BAC, 5 vols.

EULÀLIA DURAN

LES PERPLEXITATS DE JOAN FUSTER



ots coneixem l'interès de Joan Fuster per una gran diversitat de temes: literaris, lingüístics, històrics, sociopolítics, filosòfics, ètics, etc. Tots han estat tractats des d'un distanciament formal, amb ironia fina, sempre incisiva. Però Fuster no s'hauria considerat mai, en rigor, un literat, un lingüista, un historiador, un erudit o un filòsof. Ell deia sempre que era simplement un lector atent que reflexionava molt i en solitari sobre les seves lectures i que plasmava després en papers aquestes reflexions. Potser per això ens ve de seguida a la ment la paraula assaig com el gènere que més li escau. Però el terme podria donar una impressió, si més no, incompleta. I és que cal tenir en compte que el distanciament de què he parlat és formal; amaga sempre una implicació podríem dir-ne cívica, patriòtica que, de fet, dóna unitat i coherència a aquesta varietat temàtica: l'apassionament pel seu país, l'esforç per comprendre el seu present, a partir de les seves arrels, de la seva història i la preocupació pel seu futur. No s'ha d'oblidar que aquest és el seu punt de partida.

Em cenyeixo ara a l'assaig històric. La temàtica –generalment valenciana– respon a tres tipus: estudi de la mitificació d'alguns temes, com el bandolerisme o més ben dit alguns bandolers; anàlisi de determinats fets sociolingüístics (agermanats, moriscs) i finalment, reflexió sintètica sobre la història del País Valencià (*Nosaltres els valencians*, 1962).

Caplletra 24 (Primavera 1998), pp. 117-124

Què el va empènyer a endinsar-se en aquest món del passat? Com a mínim hi incidiren dos factors coincidents: el primer desembarcament, al final dels anys cinquanta, de destacats professors catalans a la Universitat de València –Miquel Tarradell (1956), Miquel Dolç (1957), Joan Reglà (1958)– que van fer possible la represa de l'activitat cultural catalana en aquesta institució, i van suscitar-hi l'interès pels estudis històrics. El segon factor seria la publicació, el 1960, de la segona edició, ampliada, de la *Notícia de Catalunya,* de Jaume Vicens Vives, traspassat aquest mateix any.

D'entre els professors esmentats el que tingué un influència més gran en Fuster fou evidentment Joan Reglà: «amb ell –Fuster diria més tard– em va unir una cordial confiança i col·laboracions en llibres; fou encara, un dels novators més estimulants del petit món cultural valencià durant la dècada dels 60». Efectivament, aquesta relació es traduí en la col·laboració d'ambdós en els estudis sobre el bandolerisme català (*Joan Serrallonga*, 1961 i *El bandolerisme català del Barroc*, 1963) en els quals Reglà aportava la part històrica i Fuster el tractament literari i mític del tema. Tractament del mite, com diu Reglà, «com a producte de la diguem-ne deformació d'uns esdeveniments per les causes que sigui i que tantes vegades pesa més que la veritable història en la formació de la mentalitat col·lectiva en un moment donat». Més tard, també col·laboraria amb Reglà en la *Història del País Valencià,* en l'apartat sobre *Les lletres* (1975). Assaigs més acostats a la història sociocultural valenciana serien ja les dues trilogies fusterianes: *Poetes, moriscos i capellans* (1962) i *Heretgies, revoltes i sermons* (1968), i els de caràcter més literari *La decadència al País Valencià* (1976) i *Llibres i problemes del Renaixement* (1989) on es pregunta sobre «el sentit que pot tenir encara la venerable polèmica sobre el trànsit de l'Edat Mitjana al Renaixement».

Pel que fa el seu llibre més emblemàtic, *Nosaltres els valencians*, fou escrit com a resposta explícita al llibre de Vicens, fins i tot utilitzant una adaptació de l'antic títol de la *Notícia de Catalunya*, *"Nosaltres els catalans"*. La pressió del franquisme obligà alguns homes de lletres que no podien dedicar-se a la política activa a concentrar-se sobre els problemes més radicals de l'existència col·lectiva del seu poble. Això generà un tipus de literatura en la qual destaquen Josep Ferrater Mora (*Les formes de vida catalana*, 1944), Josep Trueta (*L'esperit de Catalunya*, 1950), publicades a l'exili, Carles Cardó (*Meditació catalana*, v. 1953), Gaziel (*Quina mena de gent som (Quatre assaigs sobre Catalunya i els catalans)*), "moltes pàgines" de Josep Pla, entre d'altres. En el pròleg, Fuster explica que emprèn la tasca perquè considerava que *calia* un es-tudi d'aquest tipus per al País Valencià i que l'escrivia perquè, per raons diverses, no hi havia en aquell moment historiadors i sociòlegs per dur-lo a terme. Responia, per tant, a un projecte de present: «fer-nos qüestió de la nostra existència com a poble» i sobretot a una «decisió de futur». No es tracta, per tant, d'una història del País Valencià que avança cronològicament. És més aviat una recerca dels elements

constitutius de la personalitat pròpia, de les característiques principals del comportament col·lectiu i diferenciat dels valencians, que per la seva reiteració en diferents circumstàncies es converteixen en essencials: les constants que expliquen la situació actual i que convé tenir present de cara el futur; comprendre el desconcert "nacional" dels valencians; reflexionar sobre la seva identitat. Perquè per entendre la complexitat de la societat valenciana calia estudiar-ne la seva evolució, les seves crisis, les seves indecisions, els seus problemes. L'apriorisme és manifest, «apriorisme militant» –diu l'autor– «sense el qual tota indagació seria un entreteniment sòrdid i gratuït».

Si preguntàvem a Joan Fuster si es considerava un historiador ens respondria que no, que no ho pretenia i que optà per l'assaig històric per analitzar, no tant els fets històrics rellevants, del poder, sinó sobretot, la vida quotidiana, la mentalitat popular, els canals de coneixement, els hàbits de lectura, el comportament dels marginats: agermanats, bandolers, moriscs, heretges, el que ara anomenaríem l'opinió pública. És a dir, per a Fuster, l'historiador estudia primordialment la *Història* en majúscula, els grans personatges, els mecanismes del poder. En canvi, ell té preferència pel que s'ha denominat història de les mentalitats, història sociocultural basada principalment en testimonis particulars, subjectius però també representatius dels diversos estaments de la societat.

A l'inici de l'estudi del *Dietari* de Joan Porcar, aquest obscur dietarista valencià dels segles XVI-XVII, Fuster defineix explícitament el seu propi concepte d'Història: cal estudiar el "fet històric" en totes les seves dimensions: causes, detalls, conseqüències, i estudiar-ne els protagonistes, que són de tres tipus: els participants, els judicis dels testimonis contemporanis i finalment les reaccions que el fet suscita en la societat. Ell deixa per als historiadors la informació "oficial", arxivística, sobre els fets i s'interessa més aviat pels testimonis subjectius, privats, significatius, a partir de dietaris, cròniques, etc., cercant, en cada cas, l'opinió "representativa". L'ideal seria –ens diu– disposar de testimonis representatius dels diferents grups socials, per conèixer els diferents enfocaments d'un fet i contrastar aquests amb la veritat "oficial" que aporta la documentació arxivística.

Això no vol dir, tanmateix, que Fuster prescindeixi de la documentació. Al contrari: sempre que ha aprofundit en un problema social és perquè com a base podia disposar d'un estudi seriós i fonamental per l'aportació de documentació: l'estudi de Manuel Danvila i Collado sobre *La Germanía de Valencia* (1894), els dos volums de Pasqual Boronat sobre *Los moriscos españoles y su expulsión* (1901), l'*Erasme et l'Espagne* de Marcel Bataillon (1937), els estudis de Joan Reglà sobre *bandolers i moriscs*, estudis tots ells que coneix a fons i li serveixen com a base sòlida per a interpretar els testimonis particulars que ell maneja. Perquè cal reconèixer que Joan Fuster no és pròpiament un home d'arxius, ni de biblioteques, institucions en les quals no sabia moure's amb facilitat. No, ell era home de treball a casa, amb els seus llibres

i sovint de nit. Coneixia en profunditat els dietaris històrics oficials i privats i les diverses biobibliografies valencianes de J. Rodríguez (1747), de Vicent Ximeno (1747-49) i de Just Pastor Fuster, de Serrano Morales (1898-99), de J. Ribelles (1915-43), etc., que van ser per a ell una font inesgotable d'informació i de reflexions per als seus treballs més pròpiament culturals i sociolingüístics.

J. Fuster no volia tampoc ser considerat un erudit. Per això fou tan reticent a justificar en nota les seves afirmacions per no caure en «els exercicis d'atletisme bibliogràfic» tot i que finalment hi va claudicar, almenys en part. No volgué ser, doncs, ni historiador ni erudit, s'autoproclamava assagista: «aspiro a una altra perpectiva de lectura, que és la que brinda el concepte làbil i subaltern d'assaig» (1976).

És sabut que Fuster dedicà molts dels seus treballs al període designat per "La Decadència". Des que Antoni Rubió i Lluch va consagrar el 1912 aquest terme per a designar el període dels segles XVI-XVIII, aquest s'havia anat consolidant gràcies a Lluís Nicolau d'Olwer (amb els termes anàlegs de Decandiment i Desintegració o Descomposició), per Martí de Riquer (1947), per Jordi Rubió i Balaguer (1948). Només Miquel Batllori va obviar d'utilitzar-lo ja des del seu famós llibre *Vuit segles de cultura catalana a Europa* (1958) i el va substituir pels de Renaixement, Barroc, Il·lustració. Es mantindria fidel a aquesta terminologia, preocupat com estava per integrar la cultura catalana en la cultura europea i, per tant, d'utilitzar termes homologables amb les altres cultures. Els qüestionaments fets per Rubió i Balaguer sobre el Renaixement i sobre la seva relació amb la Decadència obriren, però, una porta. Joan Fuster, en l'article que dedicà a la Decadència a la *Gran Enciclopèdia Catalana* (1974), llançà la primera proclama contra la utilització d'aquest terme, que creu només lícit si «es relaciona en exclusiva amb el conreu del català en termes comparativament quantitatius i qualitatius», però que seria millor bandejar perquè abraça un període massa ampli, massa complex i propici a confusions. No s'atreví, però, a prescindir-ne totalment i el 1975 titulà la seva col·laboració a la *Història del País Valencià* amb el títol ambigu i contradictori de *Renaixement i Decadència* i un any després titularia un altre treball *La Decadència al País Valencià* (1976). De manera paral·lela, el reiteradament esgrimit rosari de causes de la Decadència també s'anà matisant: el 1947-48 Rubió, en una rèplica contra Riquer, negà que l'humanisme en fos una i, més tard, Fuster qüestionà Riquer (1986) per l'afirmació que necessàriament la castellanització en fos una altra.

És a dir, Joan Fuster entrà de ple en la polèmica i obrí una nova via, al marge de la terminologia i dels prejudicis: calia analitzar l'època en tota la seva complexitat, la producció catalana però també la llatina (pels humanistes) i la castellana (pels cortesans) per tenir una idea més exacta i relativa de la producció intel·lectual. Per a ell, el problema de la llengua corre sempre en el substrat dels seus assaigs sociopolítics i literaris, l'obsessionava. El seu projecte principal, malauradament no complert, fou

precisament escriure una *Història social de la llengua catalana*, en la qual treballà al llarg de molts anys.

Al marge, però, d'aquests debats, cal reconèixer que Joan Fuster, tot i la seva adscripció primerenca a la cultura medieval, com pertocava a la seva generació, ha aconseguit atreure l'atenció per la història cultural catalana moderna, gràcies a la seva agudesa, a la seva capacitat de replantejar-se algunes de les afirmacions ja tradicionals, i ha estimulat nous estudis d'una època marginada de feia temps. El seu mestratge s'inicià molt abans de la seva entrada a la Universitat, on es va incorporar tard, el 1983. Viure al marge del món acadèmic, tot i les relacions que tenia amb molts dels catedràtics i professors, li va donar, potser, una llibertat en el treball, productiva evidentment, però també li va originar un cert complex, una inseguretat, una precarietat que no el beneficiaren. L'entrada a la universitat, l'adquisició de la càtedra no canviaren, però culminaren la seva trajectòria. Creia en el mestratge: «no voldria morir-me –deia– sense haver deixat en funcionament i "en forma" al País Valencià, uns quants equips d'intel·lectuals i de no intel·lectuals capaços de remoure –o almenys intentar-ho– aquesta societat en perpètua somnolència digestiva.»

Si volguéssim fer un balanç de la vigència actual dels assaigs històrics fusterians, crec que hauríem d'afirmar que continua sent plena. Els seus escrits són sovint objecte de lloances i de panegírics, però també de crítiques, de matisacions, de controvèrsies. Senyal que són vius. La polèmica se centra, sobretot, en les propostes de futur, no en la seva anàlisi del passat. Ell construí un edifici sòlid d'aquest passat, un punt obligat de referència. Davant de tants estudis acumulatius de dades, em pregunto si l'esforç de Fuster per extreure conclusions i hipòtesis de les seves lectures no pot ser considerat l'esforç d'un historiador reconegut i si des del seu camp literari i cultural no pretenia arribar a una comprensió global d'un període. De fet, intentava fer "història total», prenent la història cultural com a punt de partida. Els treballs de Pierre Vilar, amb qui l'unia una sincera amistat, ben segur que l'influïren.

Voldria per acabar, aportar unes amb paraules del mateix Joan Fuster que il·lustren bé la seva preocupació per l'inici dels Temps Moderns, pel segle XVI, clau per comprendre molts problemes encara avui vigents. Es tracta d'una carta que m'adreçà el 29 d'agost de 1984, quan estava en plena glòria acadèmica preparant la recepció dels títols de doctor *honoris causa* de les universitats de Barcelona i Bellaterra. És escrita a altes hores de la matinada per desfogar-se de l'elaboració precipitada dels pertinents papers acadèmics i, per tant, en un to entre descordat i provocador, molt il·lustratiu, em sembla, de les seves dèries, en un acte d'alleujament.

S'inicia amb una erudita disquisició sobre les possibles conseqüències literàries d'una famosa ventositat que Joan Boscà no pogué reprimir trobant-se davant d'una dama i de diversos cortesans. No passà desapercebuda. Se'n féu ressò, irònicament, el poeta valencià Joan Ferrandis d'Herèdia en un dels seus poemes i l'esmentaria el

poeta de Valladolid Alonso López Pinciano en la seva famosa poètica, *Filosofía antigua,* publicada a Madrid el 1599. A continuació, confessa que la lectura de diverses obres valencianes del primer terç del segle XVI, més aviat pujades de to, el porta a constatar l'aridesa de la literatura catalana medieval com una nova "causa" de la Decadència. Passa després a divagar sobre el *Tirant* i la incidència de la impremta, la cort dels Ducs de Calàbria, el papa Borja, i acaba amb un divertit balanç de la cultura catalana. Tot i un cert desordre de l'exposició i de les impertinències provocatives tan pròpies d'ell, com per exemple escriure en fonètica barcelonina, crec que és una bona lliçó magistral, sempre, és clar, tenint presents les circumstàncies en què la carta fou escrita (de matinada) i que les afirmacions no s'han de prendre al peu de la lletra:

29 agost 84

Benvolguda Eulàlia:

Gràcies per les teves cartes. Jo penso venir a Barcelona aviat, i ja tindrem ocasió de parlar de tot això. Ara estic pendent de saber què volen fer de mi, els tírius i els truianus. Em fa la impressió que els de la Central i els de Bellaterra han tingut la genial idea d'investir-me –o envestir-me– "doctor honoris causa" el mateix dia i a la mateixa hora, i, és clar, en locals diferents. Possiblement, voldran que em desdobli. I el mal és que en aquesta operació no hi ha cap Elisseín que ho arregli: tot ho he de reconèixer: l'Elisseín sempre m'embolica, però ho sol fer d'una manera correcta. També hi ha l'eventualitat que, mira com!, el meu metge m'ordeni "fer repòs" els primers dies d'octubre, i amb una improvisada –o calculada– malaltia "diplomàtica" m'estalviaré aquestes collonades. Realment és una falta de consideració irritant. Jo no he demanat que em facin "doctor" en res ni per res. ¿Per què no em deixen tranquil?, a l'edat que tinc!, amb els meus llibres i la meva televisió? M'han forçat a elaborar precipitadament uns papers acadèmics...

Per cert, hi ha un punt que no he pogut aclarir (tampoc no era massa oportú de parlar-ne, en efecte!), i és la data del pet de Joan Boscà. ¿Vols dir que el doctor Riquer no l'ha precisada? Jo no tinc l'edició Riquer del Boscà, i no ho he pogut verificar. És –o fou– un pet literàriament important (cfr. el final de l'article que Torres Amat dedica a l'amic de Garcilaso). "Tan humoso y substancial / no és un pedo catalán", va escriure el senyor Ferrandis d'Herèdia, que (em sembla) encara no havia emparentat amb el Boscà: el pet degué ser anterior al matrimoni del poeta amb la Girón de Rebolledo. Aquestes amenitats, les úniques, de la "història de la literatura", ¿per què les tenen tan negligides, els erudits? I ves a saber si són solament "amenitats". No m'estranyaria gens que l'origen de l'"italianisme" del Boscà –i, per tant, del Garcilaso– fos una reacció contra les bromes que va suggerir el seu pet, bromes procedents dels poetes de "cancionero" tipus Ferrandis d'Herèdia. La meva bibliografia és miserable, i fins aquí he arribat. A base d'informacions indirectes (don Marcelino, per exemple), he arribat a la cautelosa conclusió que la ventositat famosa del Boscà ha de ser anterior al 1530.

Una lectura lateral m'ha fet consultar el "*Cancionero de obras provocantes a risa*", i m'ha divertit molt el passatge corresponent a "Las diez Sebilas de Valencia" (o "valencianas": cito de memòria). Oh, quines collonades! Perquè les deu sibil·les no eren putes "de cadireta", sinó excepcionals (si no m'enganyo, n'hi havia una de geperuda i tot), i el senyor que va redactar la "*Carajicomedia*" –un eclesiàstic, evidentment– devia conèixer el tema. I pensar que el pobre Miquel i Planes s'escandalitzava del "Procés de les olives"! O del "Col·loqui de les dames"!

I aleshores et poses a reflexionar, i comences a entendre una de les "causes" de la "Decadència": l'avorriment. No ho diguis a ningú! S'enfadarien amb mi. Hauries de fer que els teus alumnes emprenguin una campanya per "revisar" la literatura catalana del XV.

És ja molt dubtós que l'"*Espill*" fos obra de Jaume Roig: vull dir del Jaume Roig documentat. ¿L'Ausias Marc? "Fiat, fiat..." (això és en llatí de capellans: el començament d'un psalm), i un vicari del meu poble (el meu primer i únic mestre de solfa), solia afegir: "Fia't, fia't, i et fotran". ¿I el Corella? Aquest sí, el tenim ben agafat per la cua (o per les banyes). Però cansa, ai!, quina fatiga!, la sintaxi de Corella. Les burgeses del "*Somni de Joan Joan*" no llegien Corella. Pobretes! Quin sacrifici! Les dames de Barcelona, tampoc: alto! (Perdona: altu!) I del Martorell, ¿què me'n dius del Martorell, mi carida amiga? Sens dubte, era un grafòman, i, per dir-ho més exactament un "epistolòman": escrivia (probablement dictava) "cartes de batalla", quantitats considerables de "cartes de batalla", però tot es quedava en paraules. I escrites. No sabrem mai qui va escriure el "*Tirant*": salta a la vista que el "*Tirant*" és, llevat d'unes quantes planes –glorioses, cal dir-ho–, una mera acumulació de materials. ¿De qui? ¿Del Martorell, del Galba, de Martí de Riquer? Ja t'ho dic, mi carida amiga, això ho hauríeu de reconsiderar. Hem de partir de la base del principi que la "literatura catalana" medieval és una piadosa invenció dels Rubió i dels Aguiló. Si vols, del Milà i Fontanals. Bé: no era gaire diferent a Castella, a França o a Itàlia. O potser sí. Ho hauríeu d'estudiar. Sigui com sigui, em fa la impressió –i no és que me'n faci la impressió: és una evidència absoluta– que llegir "en català", a partir del 1490, era una invitació al tedi, o al crucigrama (com Corella).

Ara ja és molt tard de la nit, les cinc de la matinada, segons el meu rellotge. Estic cansat i t'escric per "descansar-me": per descarregar-me d'obsessions. D'obsessions de "lector". Vosaltres, els "erudits", teniu l'opció d'"explicar coses". ¿Per què no ho feu? No basta demostrar, com fa el teu mestre Riquer, que el "Tirant" és una tira de plagis. M'apassiona la pregunta següent: ¿per què va ser tan ràpidament oblidat el "Tirant", en català i en castellà? Buenu: no es podia anar pel món de les lectures proposant la hipòtesi d'un cavaller que es moria d'una tristíssima pulmonia, cosa (suposo) corrent entre els burgesos i encara més entre el "lumpen". Hi ha un punt de "suspense". L'avi de la Carmelina preparava una monografia sobre els "llibres de cavalleria" valencians del segle XVI. Els de la FAI li degueren dispersar les fitxes. Llàstima! Però el problema "nou" hagué de ser la "impremta": una nova indústria. El "Tirant" passà de València a Barcelona, i de Barcelona a Valladolid, amb Gumiel. A València, "escrivien" llibres de cavalleries el batxiller Molina o un notari que es deia Dionís Clemente (òbviament: Climent). I els dedicaven al burro del duc de Calàbria (aquest se l'ha inventat el Romeu i Figueres), a la fabulosa reina Germana (potser no), però documentalment a donya Mencía. Ja m'explicaràs tu qui era donya Mencía. Fascinats pel Batallion –potser una nota a peu de plana– hem cregut que donya Mencía, instruïda per Vives, lectora d'Erasme i progressista substituta de l'eminent i analfabeta reina Germana –en el llit del duc de Calàbria, sagramentalment– era una incitació "humanística". Pura mentida, mi carida amiga! Donya Mencía era tan burra com donya Germana, creu-me. Tal vegada sabia una mica més de llatí. A tot estirar devia saber un cert llatí "d'anar per casa". Com el papa Borja. El reverendu (amb u) Batllori, que, com tothom sap, confon la "història" amb la "història de la Companyia de Jesús", va dir un dia, a un periodista de "Serra d'Or", que el "meu" Alexandre VI fou un "gran bandarra". (Això li hauria agradat a ell, un dels més grans jesuïtes jesuítics coneguts, ser un "bandarra"!). El papa Borja, conta Maquiavel

en un "informe", que es passava una hora llarga parlant en llatí. No era tan "bandarra", doncs. Encara som una miqueta presentables.

No gaire, no gaire. ¿Què vols que fem amb la sagristia institucionalitzada de mossèn Pujol, i de les afables rimes escaients? Ja t'ho he dit mil vegades, i no em fas cas: tot això de la "cultura catalana", malgrat (o sumat) el Modernisme, el Noucentisme, l'avantguardisme, els "pusmodernus", i totcristo, és un considerable orinal on s'han acumulat unes pixeres reglamentades i doctes. Els "valencianets", desgraciats com som, podem permetre'ns el luxe de no aguantar "La Tradició Catalana" i d'aguantar-la... No, i no, i no, per l'amor de Déu! Tanta "comunió diària" pot convertir-se (i s'ha convertit) en una òptica distorsionada. A Barcelona, a la Barcelona que conec de més de quaranta anys ("i tan pobres com som"!), tots eren minyons de muntanya, lectors de Saint-Exupéry, devots de la Mare de Déu de Montserrat i dels mil abats possibles... ¿De què t'estava escrivint?... Deixa-ho córrer... He divagat per entretenir-te i entretenir-me... Sembla que en Max va venir a Sueca dissabe passat. No va avisar amb prou anticipació, i jo ja tenia complicacions locals que no podia eludir. Diu que vol fer una revista –el Max–, i no se sap mai...

Mi carida amiga. Bassitus.

EULÀLIA DURAN
Universitat de Barcelona

Joan Roís de Corella i els límits de la literatura
Joan Roís de Corella and the limits of literature

Stefano M. Cingolani

In a text that anticipates and sums up part of the thesis defended in *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest* [*the importance of being honest*], the author shows the poet as creator of an autonomous literary fiction based on the mimesis of Aristotle's *Poetics*, which distances the reader from the text and at the same time generates cathartis, piety and moral reflection.

"Voglia di pathos" e un'altra "connexió": Fiammetta e Corella nel Tirant lo Blanch
"Voglia di pathos" and another "connexió": Fiammetta and Corella in Tirant lo Blanch

Annmaria Annicchiarico

The article raises the question of the relationship between Martorell's works and Corella's as well as their creative technique, by using classical rhetoric and the influence of Boccaccio's *Elegia di Madonna Fiammetta*, a source irrefutably identified in both authors.

Variacions sobre el tema "Corella i els contemporanis valencians"
Variations on the theme "Corella and his Valencian contemporaries"

Tomàs Martínez Romero

The author provides data concerning the interrealtion between Corella's work and that of some of his contemporaries -precisely Ausiàs March, Joan Moreno and Bernat Fenollar-. He analyses in detail the jovial poem dedicated to Bernat del Bosch – a character here identified as historical, and executed for his homosexuality.

Corella i el Tirant*: qüestions d'intertextualitat*
Corella and Tirant*: questions of intertextuality*

Carles Miralles

The article points out that the presence of Corellian fragments in *Tirant* does not only affect his published works, but also those that were never printed and that must have been orally transmitted. The author finds evidence of oral performance, and of a constant amplifying and simplifying process of a hypo-text, which seems to reflect an ornamental, free and creative use of paragraphs that does not influence the narrative flow.

Tragèdia de Caldesa, *de Joan Roís de Corella: una aproximació textual*
Corella's Tragèdia de Caldesa*: a textual approach*

Josep Romeu i Figueras

The author offers a commentary-edition of the famous Corellian prose work, putting forward an interpretation of its storyline in autobiographical terms and placing it chronologically in the life of the writer, who might have turned an authentic personal experience into a piece of literature.

La biblioteca de la família Mercader de València l'any 1489
The library of the Mercaders in Valencia in the year 1489

Curt Wittlin

From the inventory of books that matias Mercader possessed, Wittlin raises doubts about the role of this family as cultural mentors proposed by several critics, and in particular he questions the influence this library might have had on the literary and intellectual background of Joanot Martorell.

Possibles ressons de les Tusculanes *en el poema XXXVII d'Ausiàs March*
Possible echoes of the Tusculanes *in Ausiàs March's poem XXXVII*

Albert G. Hauf

This essay studies the echo in poem XXXVII left by the partial assimilation of topics of the stoic philosophical tradition -especially Cicero's *Tusculanes*-, as an accomplished literary exercise rather than as a literal expression of the poet's feelings.

Les perplexitats de Joan Fuster
Joan Fuster's perplexities

Eulàlia Duran

The publication of a letter by Fuster addressed to the author of this article in 28 August 1984, in which anecdotes and characters of the Catalan culture from the first third of the 16th century are dealt with in a humorous and free-and easy manner, is the author's pretext to reconstruct aspects of the essayist's character as a scholar of literature in the Decadence period.