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.

Caplletra 24 (Primavera 1998), pp. 67-80

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

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

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

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

