

tret e anà on era sa senyora. E Tirant donà volta e lligà fort la corda, e ab la pressa que tenia per no ésser vist ni conegut, no pensà la corda si bastava en terra; deixà's anar per la corda avall e fallia-s'è'n més de dotze alnes que no plegava en terra; fon-li forçat de lleixar-se caure, perquè los braços no li podien sostenir lo cos, e donà tan gran colp en terra que es rompé la cama» (cap. 233). No és la primera vegada que Tirant cau des de l'altura. Ja, en una altra ocasió, volent assaltar una vila de moros, caigueren l'escala i ell des de dalt de la muralla, si bé «no es féu mal» (cap. 161). Però ara sí. I Tirant es queixa com mai no ho havia fet: «Jo sent dolor que jamés sentí —dix Tirant—, que de tantes vegades que só estat nafrat en punt de morir, jamés lo meu cos hagué sentiment de tan mortal dolor; metges hauria mester.» (cap. 234). Pàgines endavant de la novella, i també per raons d'amor, en creure que Carmesina és morta, Tirant es desmaia. «E d'extrema dolor que en aquell cas mostrava haver, caigué en terra, e donà tot lo cos sobre la cama que havia tenguda rompuda, e tornà-la's a rompre, e a fer-se més mal que tengut no havia. La sang li sortí per lo nas e per les orelles e molt més de la cama, e fon gran admiració, segons recitaren los metges, com en aquell cas del tot no morí. [...] Despullaren-lo prestament e curaren-li la cama, e la hi dreçaren un poc, e de tot lo que li feren no tingué sentiment negú, car trenta-sis hores estigué sens algú record.» (cap. 290).

Però tornem al camp de batalla. Durant el setge del castell de Mont Tuber «Tirant fon nafrat de dues nafres: l'una en la cama, on solia tenir mal, e l'altra en lo cap, de colp de passador, que li passà lo bacinet, que

entrà lo ferro un poc en lo cap» (cap. 321). Més tard, en desigual combat, el rei Menador i el de l'Índia «ab punta d'espasa lo nafren» (cap. 335). En una altra batalla Tirant «fon nafrat de tres nafres» (cap. 337). Més endavant, i per error, el senyor d'Agramunt —que tantes vegades l'havia ajudat i salvat la vida— inferí d'un cop d'espasa «gran lesió en les mans de Tirant, qui passà molt gran perill, segons la relació dels metges, que no restàs afollat de les mans» (cap. 363). Finalment, en un dels últims combats, l'abans esmentat rei Menador de Pèrsia «donà-li (a Tirant) tan gran colp de l'espasa sobre lo cap, que per poc no el llençà del cavall» (cap. 387).

Al llarg d'aquestes línies he anotat notarialment les ferides que rep Tirant, no pas les hecatombes d'hommes que ell provoca, ni els exèrcits delmats per ell, ni les morts de cavallers i de prínceps, ni les justes guanyades, ni la paorosa estesa de cadàvers sobre el camp de batalla, ni la seva inusual habilitat per tornar cent per u. Al rei Menador —últim exemple aquí citat— «donà-li (Tirant) tan gran coltellada al muscle dret que tot lo braç li llevà en redó, e lo Rei caigué en terra mort» (cap. 387). I així sempre. Rebre però donar. Ser ferit per l'adversari però occir l'adversari. Com apuntava al principi: ninot mil vegades esventrat i mil vegades recosit. Però vencedor. I és que «tant com la batalla fon major, aitant fon més clara la glòria sua» (cap. 157). O, com diu Cervantes (cap. 15 d'*El Quixot*), «les ferides rebudes a les batalles més donen honra que no pas la treuen».

GERARD VERGÉS

Vidi cum foribus lassus prodiret amator, per Carles Garriga

Durant molts anys s'ha llegit la *Tragedia de Caldesa*<sup>1</sup> de Joan Rois de Corella com si es tractés d'una relació més o menys fidedigna de fets esdevinguts en la realitat.<sup>2</sup> Només recentment algu-

nes veus han volgut insistir en el caràcter estrictament literari de la *Tragedia*

1. Llegeixo la *Tragedia de Caldesa* en l'edició de R. MIQUEL I PLANAS, *Obres de J. Roic de Corella* (Barcelona 1913), ps. 123-129. Pel que fa a les altres obres de Corella també em valc d'aquesta edició, llevat dels casos en què llegeixo l'edició de J. CARBONELL, *Joan Rois de Corella. Obres completes i. Obra profana* (València 1973); quan sigui així, ho indicaré oportunament.

2. Per exemple, R. Miquel i Planas, *op. cit.*, p. LVIII: «Se tracta, segurament, d'un fet real de la vida d'en Corella, narrat ab certes mires efectistes, ab el propòsit, potser, d'encobrir un xic lo humà de semblant episodi.

[...] Que les poestes d'en Corella dedicades a na Caldesa sien obra de joventut, no sembla pas cosa de discutir; que la *Tragedia* fos una explicació, arreglada *après coup*, de l'aventura qui motivà aquelles poeses, és cosa prou versemblant.»; M. de Riquer a M. de Riquer - A. COMAS, *Història de la literatura catalana*, 3 (Barcelona 1980) (2a edició corregida, p. 294): «Aquesta curiosa novel·leta és bastida sobre una anècdota de tan minsa trama que evidentment reflecteix un fet real.»; J. ROMEU I FIGUERAS, *Dos poemes de Joan Rois de Corella: «A Caldesa» i «La sepultura»*, dins *Estudis de llengua i literatura catalanes* [«Miscel·lània Sanchis Guarner»], I, «Quaderns de Filologia» (Universitat de València, 1984), ps. 299-308 [= N. GAROLERA ed., *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, 3 (Barcelona 1985), ps. 137-167] parla del «concret moment històric de la infidelitat» (p. 145 d'aquesta última edició).

i, en general, de la producció corelliana.<sup>3</sup>

Si bé és veritat que no tenim cap evidència que la *Tragedia* sigui realment autobiogràfica, no ho és menys que no ens faria cap nosa conèixer dades exactes de la vida de Corella corresponents a l'època en què la *Tragedia* fou composta i publicada i dels moments anteriors i posteriors que hi tinguessin alguna relació. D'aquesta manera, potser podríem precisar l'abast d'allò que se sol anomenar el *cicle de Caldesa*: per exemple, J. Romeu (*op. cit.*, ps. 144-149) vol trobar una coherència en el *cicle* en funció del caràcter autobiogràfic que hi veu; L. Badia (*op. cit.*, p. 166) dóna el *cicle* simplement per suposat. Si el *cicle* comprèn sis (o cinc) peces, de les quals només tres contenen el nom de Caldesa —en el títol o bé en el text—, quines raons hi ha per a incloure-hi les altres tres (o dues) si no és la *suposició* que es refereixen al mateix fet? Hom podria objectar que per a establir l'existència d'un *cicle* no cal suposar l'existència d'uns fets esdevinguts amb anterioritat a la seva composició: n'hi hauria prou si hom podia detectar semblances temàtiques i argumentals entre les peces que en formen part. Però en el cas de Corella aquestes semblances es poden trobar també en altres parts de la seva obra.

No és que jo no cregui en l'existència del *cicle*: al contrari, les obres que el componen s'assemblen prou temàticament i argumentalment i, sobretot, són totes escrites en primera persona. Si no m'equivoco, és per aquesta raó, junt amb les altres esmentades, que tothom —i no dubto que també els lectors contemporanis de Corella— percep l'existència d'un *cicle* i hi suposa un caràcter autobiogràfic. Però la suposició no és certa: en aquest sentit, tenen raó els qui distingeixen entre la literatura i les dades històriques.

Aquestes consideracions ens porten a la necessitat d'associar la *Tragedia de Caldesa* amb altres formes d'escriptura que li siguin veïnes. Encara que no sigui possible parlar d'un gènere definit —almenys fins ara no s'ha fet—, sí que podem entendre la narració corelliana en el context de l'autobiografia de tradició medieval<sup>4</sup> i, més con-

cretament, en el de l'anomenada *autobiografia eròtica*:<sup>5</sup> la *Tragedia* hi comparteix el llenguatge elevat, la primera persona, la inclusió de parts versificades, les precisions cronològiques i topogràfiques extretes de la realitat<sup>6</sup> i la forma epistolar.<sup>7</sup>

Però la pseudo-autobiografia només és un context i no pas un gènere al qual pertanyi la *Tragedia*. Les pseudo-autobiografies medievals i, més específicament, les ficcions eròtiques dels segles XV i XVI solen parlar d'amors dissortats o problemàtics amb un final més o menys feliç. Els problemes amb què es troba el protagonista van des de les negatives de la persona estimada a la incertesa si el seu amor és correspost. No és habitual, en canvi, una història el problema de la qual consisteixi en una infidelitat manifesta. En aquest sentit, em fa l'efecte que la *Tragedia* és no només una pseudo-autobiografia, sinó que també és autoirònica. La tradició fa del cornut una figura irrisòria, almenys si no pren mesures dràstiques; quan en el *Libro de buen amor* el narrador explica com el lloc que creia que li era destinat el va ocupar un altre, conclou considerant la comicitat del cas en la introducció a les famoses *Coplas de la panadera* (c. 114): «Fiz con el grand pesar esta troba caçurra; / la dueña que la oyere por ello non me aburra: / ca devoríenme dezir neçio e más que bestia burra, / si de tan grand escarnio yo non trobase burla.»<sup>8</sup>

Aquest és un passatge interessant, perquè ens confirma l'autoconsciència de la comicitat en situacions d'aquesta mena. Sense que hàgim de considerar la possibili-

les» (1967), ps. 301-325, on n'indica, entre altres, precedents ovidians (o pseudo-ovidians, que, en la tradició medieval, vénen a ser el mateix).

5. Vid. G.B. GIBBON-MONYPENNY, *Autobiography in the «Libro de buen amor» in the Light of some Literary Comparisons*, «BHS», XXXIV (1957), ps. 63-78; Guillaume de Machaut's Erotic "Autobiography": Precedents for the Form of the «Voir-Dit», dins *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead* (Manchester 1973), ps. 133-152. Per a la importància d'aquest tipus d'autobiografia per a la constitució de la ficció sentimental, un gènere amb el qual s'ha considerat que la *Tragedia* presenta algunes afinitats (cf., per exemple, J. CARBONELL, *op. cit.*, p. 33: «...una petita obra mestra en el camp de la nostra narrativa humanística sentimental»), vid. A. DEYERMOND, *Las relaciones genericas de la ficción sentimental española*, dins *Symposium in honorem prof. M. de Riquer* (Barcelona 1984), ps. 75-92.

6. Cf. 124,31-6: «En la part del mon a la qual encara de present de la gentil filla d'Agenor propi nom li resta, en lo delitos bellicosos prouinciaid'Espanya, en lo delitos amenissim regne de Valencia, dins los murs de la sua major çituat, regnant aquell que al animos troya ha succehit en egual animo, Rey don Johan...»

7. Per ser exactes, la pseudo-autobiografia eròtica no ha de presentar per força una forma epistolar, encara que hi ha profusió de cartes. La *Tragedia* sí que en té la forma: «la fi de la present, sol esguarda en fer pales quant la granea de ma desauentura les altres totes auança» (126,100-1); «la present ab ma propia sanch pinte» (129,209-10).

8. Liegeixo l'edició de G.B. GIBBON-MONYPENNY, *Arzobispo de Hita. Libro de buen amor* (Madrid 1988).

3. F. Rico, pròleg a Joan Roís de Corella, *Tragedia de Caldesa i altres proses* (Barcelona 1980), ps. 11-19: «La intriga, l'anècdota de l'obra es redueix a un problema de retòrica i d'història de la literatura.» (p. 17); L. BADIA, *De Bernat Metge a Roís de Corella* (Barcelona 1988), p. 166: «...un programa de moral i literatura en el qual els episodis autobiogràfics tenen un paper realment secundari»; *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV* (València-Barcelona 1993), p. 90: «És un enorme despropòsit imaginar un escriptor tan podrit de literatura com Corella escrivint ingenuament a la TdeC (s.e. *Tragedia de Caldesa*) una mena de crònica autobiogràfica» (dins del capítol *Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la «Tragedia de Caldesa» de Joan Roís de Corella*, ps. 73-91).

4. Vid. F. Rico, *Sobre el origen de la autobiografía en el «Libro de Buen Amor»*, «Anuario de Estudios Medieva-

tat més o menys remota que la *Tragedia* ha gués suscitat la rialla o, si més no, el somriure del seu públic, em penso que és bo d'entendre el punt d'arrencada de l'anècdota narrada com a *tipològicament* còmic. La genialitat de Corella és, en part, d'haver escrit una història que, d'acord amb la forma en què ella mateixa es presenta, exclou el resultat còmic sense anul·lar-ne el rerefons: per això la qualifico d'irònica.

En la literatura eròtica, no sempre és nítida la frontera entre la comicitat i la seriositat. P. Dronke ha volgut fer l'experiment de prendre textos que habitualment incloem en l'esfera de la cortesia i parafrasar-los en termes de *fabliau*. Els resultats obtinguts, com es podia esperar, demostren que sovint els límits són inestables i, sobretot, que, segons la tècnica d'escriptura i les gloses intercalades en la narració, es produeixen textos diferents a partir d'arguments idèntics o quasi idèntics.<sup>9</sup> Potser algú trobarà que l'*experiment* de Dronke no ens porta a descobrir res que no fos conegut abans o que, en qualsevol cas, el que cal és emfasitzar les diferències més que no les semblances. Però tant se val: amb independència de l'encert o del valor de treball de Dronke, és clar que l'operació d'escriptura duta a terme per Corella consisteix en una manipulació de materials que podem trobar, sota formes diverses, en diferents moments de la tradició literària.

La *Tragedia de Caldesa* parteix de la confrontació entre dos discursos diferents de literatura eròtica: el que hipotèticament podria girar a l'entorn de la figura de Caldesa i el vehiculat per la veu del narrador-protagonista. Pel que fa al primer discurs, intuïm la possibilitat d'una narració que vorejaria l'obscenitat i que seria comparable a tantes altres narracions protagonitzades per personatges decididament *biològics* i servidors de la natura. La veu del narrador, en canvi, parla d'uns amors més *fins*, que, si no sempre són honestos, són almenys ennoblits pel bany de la cultura: sobretot la cultura literària, que refusa el tractament massa obert de determinats temes. Corella es posa del tot en aquesta banda, però sense ocultar-nos la possibilitat de l'altra: la primera persona serveix per fer adoptar al públic el punt de vista del protagonista, tot dins un to seriós que no és causat només per l'alt estil de la prosa, sinó també pel caràcter reflexiu sobre la diferència de punts de vista i de valoracions a propòsit de les relacions eròtiques expressades pel protagonista i la dona en la primera part del text i, al final, pel penedi-

<sup>9</sup> P. DRONKE, *The Medieval Poet and his World* (Roma 1984), ps. 160-165, en l'apartat *Fabliau Love and Courtly Love* del capítol *The Rise of the Medieval Fabliau: Latin and Vernacular Evidence* (ps. 145-165).

ment d'aquesta i l'escepticisme i els dubtes d'aquell.

La gelosia hi té una part important. Quan, cap al final de l'obra, el narrador afirma: «volguera, ab preu de ma vida, la sua tant gran erra se pogues rembre» (129,195-7), expressa un desig perfectament assolible; al cap i a la fi, la mateixa dona s'ha comparat amb la Magdalena (128,189 i 129,190-1), que, com se sap, obtingué el perdó. La impossibilitat de redempció la insinua Corella tot seguit: «O, quant estimara beure de laygua del riu Letes, per que, lo passat absent de la memoria, sol en lo present atengues mon enteniment terme.» (129,197-200). És a dir, el problema és més en la memòria de l'home que no en el crim de la dona; s'ha complert el perill anunciat repetidament en l'obra corelliana: «Amor es tal, — que sius obre la porta, / Tart se sdeue — que pels altres la tanque. / La part del mur — quel fort enemich trenqua, / Mostra cami — per hon se pugua vençre.»<sup>10</sup>

Quan la dona obre la porta a un altre, la situació es pot tornar delicada. Però no desesperada, si recordem les paraules que Corella dirigeix al seu amic<sup>11</sup> en la *Lletra consolatòria*: «no haveu tant perdut que l'atènyer conhort vos dega ésser difícil: car, si les paraules de vostre escrit a mi són clares, aquella part que abans tenieu no us és tolt en la possessió de la sua bella persona, puix l'acollir-hi ella altre no minva la sua bellea ni la part vostra.» (CARBONELL, p. 95). El consell és cínic i divertit, i recor-

<sup>10</sup> Vs. 3-6 del poema *Desengany*, p. 426. Una versió diferent la podem llegir al final de la *Lletra consolatòria* (CARBONELL, p. 96): «amor és tal que, si us obre la porta, / no es pot dir mai per un tot sol la obre. / La part del mur que el fort enemich trenca / dona despuix als qui vénen entrada.» (vs. 3-6) També la mateixa idea, més desenvolupada, la trobem en la mateixa lletra, p. 96: «No pensam que lo primer jorn que ens par tenir-les guanyades les començam a perdre: puix la pèrdua de llur honestat és la porta per on lo combat de nostres enamorades obres entra, / çom se farà honestat als altres la tanque, si per l'entrada d'u tot sol de la guarda de tal posada del tot s'és partida e si dieu que nostres enamorades obres mereixen que més per nos que per altre la sua honestat se perdés?»; i a la *Faula de Silla*: «Que si la pèrdua de lur onestat es la porta per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, / çom se farà onestat als altres la tanque, si, per la entrada de lu, de la guarda de tal posada ja sera partida?» (254,740-4). En el fons, aquestes reflexions corellianes no són sinó la racionalització de la paradoxa que ja escrivia Ausiàs March: «Llir entre carts, ma voluntat se gira / tant que yo.us vull honesta y desonesta» (53,41-2). Sobre la importància de March en Corella, *vid. L. BADIA, Tradició i modernitat... (op. cit.)*; també els altres llocs marquiàns que cito al llarg d'aquest treball: faig servir l'edició de P. BOHIGAS, *Ausiàs March. Poesies* (Barcelona 1952-1959).

<sup>11</sup> Em pregunto si el destinatari de la *Lletra* no podria ser Joan Escrivà. M'ho fa pensar el fet que Corella li dirigeix el tractament de «germà e senyor», coincidint amb el dirigit, ara amb tota seguretat, a Joan Escrivà, en *Lo joch de Paris*: «estimat germà hi senyor» (299,441). Desconec si aquest tractament era gaire freqüent o podia escaure a un «mestre racional del regne de València», el càrrec que ostentava Joan Escrivà (*cf. M. de RIQUER, op. cit.*, ps. 357-62).

da aquella història de Bocaccio (*Dec.* 6,7) en la qual una dona infidel és absoluta perquè havia donat a un altre el que li sobrava sense privar de res al seu marit. Naturalment, en l'òptica de la *Tragedia* aquesta solució no es contempla; la raó ha de ser fonamentalment la que Corella indica a continuació del seu consell: «Mas direu que us doleu de perdre lo que més noble posseir creïeu que era: ab mostra d'extrema benvolença tenir senyoria en la sua ànima: però no us deveu dolre com si tota l'havíeu perduda.»

Ara les coses ja són més clares. En la *Lletra consolatòria* es manté el cinisme en els consells, però es reconeix la rel del problema: no és la possessió de la persona o del cos el que l'amant espera, sinó posseir la voluntat i el pensament de la dona. «Aquells qui, seguint la condició humana amen, los delits del cos solament acullen, quan son çerts possehir la volentat de la que amen; e no l'estimen, sino per que es senyal que son amats de aquella qui a son voler se abandona.»<sup>12</sup> L'únic problema és la certitud de posseir la voluntat de la dona: no hi ha manera de fer-ne la prova el resultat de la qual satisfaci l'home. Així, la qüestió es planteja en termes de percepció per l'home, una percepció que forçosament serà subjectiva. En paraules de Medea: «Vosaltres dieu que, en esser amats, vostre delit se troba; e axi vostres treballs endreçau, que de esser amats tingau seguretat ferma. Fallits denteniment! com çercau delit en los estranys e no propis actes? Si tu, Jeson, alguna te ama, e tu ho ignorasses, negun delit ne atenyeries; e si creyes esser amat, encara que ver no fos, gran alegria tendries. E axi, negu nos alegra per esser amat; mas sabent ho creent que es amat, ell ama; en la qual sua amor, e no en la estranya, delit ateny.»<sup>13</sup>

L'argument de Medea, resumit, és que un enamorat troba plaer en el seu amor en funció de la seguretat o la creença que té en l'amor de la dona. Les coses així plantejades, es veu clar que no hi ha manera de no voler-ne estar segur, perquè, en aquest terreny, la responsabilitat és de l'enamorat. O dit d'una altra manera: si l'amant no està segur de la dona és que no estima prou. Així ho continua afirmant Medea: «Per que pessses, Jeson, que lo mal dels sels se causa? Per poch[a] amar lo que ans amaeu.»<sup>14</sup>

Evidentment, Corella reconeix la possibilitat d'un amor exempt de dubtes. Ho és, per exemple, l'amor matrimonial que es tenen Cèfal i Procris abans que ell es disposés a provar l'honestat de la seva mu-

ller,<sup>15</sup> o bé el que hi havia amb Caldesa abans de la traïció.<sup>16</sup> Però aquest amor, en Corella, no és matèria de literatura. En les narracions corellianes, l'amor és conflictiu, un espai de susceptibilitats i d'enganys.<sup>17</sup>

La moralitat amb què Berenguer Mercader obre la seva narració sobre la història de Cèfal i Procris explica, si l'entenc bé, els problemes insolubles amb què topen les relacions amoroses: «E, per que al treball de la comuna vida humana, delit la major part de les sues obres endreça, 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 falsa estima del que amam, torcent lo camí de nostre esser. Primer en estrem volem que no co-negam si tant dupta amor; e apres que amor te nostres pessses entenebrades, ab ofuscat entendre fals estimam tant com nostra benuolença enpeny, perjudicant laltitut de nostra condició humana, deixant lesdeuenidor fi del sobiran be; elegint bonaventura, fem contra regla, no solament de la santa fe crestiana, mas de natural raho, quens mostra la fi de les altres causes mes noble sia, de mes valua, que les coses que a ella s'endrecen. E per que la ueritat dels humans actes, ab exemples, millor se mira e en nostra memoria mes temps atura, nous sia fatiga, escoltant, pensar quant, a la delitosa vida de Cèfalo, nogue voler de la bondat de la muller esperiencia veure.» (234,35-55).

L'expressió i el concepte d'aquestes línies són més aviat obscurs; sobretot, no sembla que les raons proposades per aduir l'exemple de Cèfal siguin prou justificades per les línies precedents. De tot, el que en sé treure és que, si bé l'obtenció del plaer ocupa una gran part de l'activitat humana, no és per aquest criteri que un hom s'hauria de guiar, ja que hauria de tenir sempre present el «sobiran be».<sup>18</sup> Tots els altres ob-

15. *Ovidiana poesia de Cèfalo e Procha*: «e axi en la amada muller tenia la pensa transportada, que la uida ni cosa que possehis, no estimaua, sino que fos per ella possehida. No menys amaua la casta senyora meritament al estimat marit, ab pensa de continuïtat estudi com, en totes ses obres a ell seruint, poguera plaure.

»Ab delit de tan pacífica concordia, portauen reposes de benaumenturada vida, estimant cascu possehir be inextimable.» (124,58-64 i 235,65-6).

16. *Tragedia de Caldesa*: «les enamorades rahons quentre nosaltres, ab mostra destrema benuolença, passauen» (124,45-6); «dos persones, a les quals extrema benuolença, en tan alta e delitosa concordia acordaua» (124,59 i 125,60-1).

17. Per a una exposició general del concepte d'amor en Corella, vid. J. FUSTER, *Lectura de Rotís de Corella*, dins *Obres completes* (Barcelona 1968), ps. 258-313; també J. ROMEU (*op. cit.*), ps. 138-44; L. BADIA, *De Bernat Metge a Joan Rotís de Corella* (*op. cit.*), ps. 163-70.

18. El «sobiran be» aquí deu ser la vida eterna. Una expressió semblant la llegim a *La istoria de la gloriosa Santa Magdalena*: «E, si de la sua anima hauia perduda la uida, poch estimaua quel aflegit cos-perdes lanima

12. Cf. *Vulgar ovidiana poesia de Progmes e Filomena, germanes, e Tereu, cruel rey de Tarcia*, 267,1192-6.

13. Cf. *Historia de Jeson e Medea*, 221,634-43.

14. *Ibid.*, 221,644-5.

jectes d'atenció són, si els comparem amb aquell, imperfectes, d'on se segueix que el plaer que s'hi pugui trobar serà fals, car dependrà de la ignorància. És doncs, la ignorància la font de l'amor, i així, ofuscats, els homes s'allunyen de la fe i de la raó. Arriben a no voler conèixer si tenen motius per dubtar i si, finalment, decideixen fer-ne una prova, el resultat serà posar de manifest les imperfeccions de l'objecte estimat, amb la qual cosa sotmeten l'amor a un perill del qual no es recuperarà mai més. Com llegim més avall (236,133-4 i 237,135-6), «O follia passant totes les altres, voler veure perill de aquella cosa, ab la qual ensemps nostra vida perilla! O, gran erra, prouar aquelles armes ab les quals, forts ho flagues, tenim ferm deliber entrar en la batalla!»<sup>19</sup>

Al narrador de la *Tragedia* no li ha escaigut la dubtosa fortuna de la ignorància. Al contrari, té l'única certesa possible en les relacions amoroses: la certesa de la infidelitat. El contrast entre aquell estat anterior, beatífic i reposat, es fa particularment intens i és, doncs, lògic que el narrador declari que la fi del seu relat «sol esguarda en fer pales quant la granea de ma desauentura les altres totes auança» (126,100-2), una expressió que no casualment és paral·lela al que assegura a propòsit de la infidelitat de la dona: «la granea de sa culpa clarament a mi era palesa» (128,171-2). L'evidència del crim comporta, en l'economia de l'obra corelliana, la proclamació estentòria dels estats d'ànim.

Al començament, ja ho hem vist, hi ha la benaurança. Com diu Corella, la dona «delibera [...] los meus canssats pensaments, ensemps ab ma persona, en lo desigat estrado de la sua falda descansassen» (124,40-4). És una manera elegant de dir les coses; de fet, podem suposar que es tracta d'un descans complet i que el nostre autor vol mantenir un to noble que, com veurem, contrasta amb el del seu rival i també amb l'actitud de Caldesa. Però també és una manera ambigua: el descans en la falda d'una dona no ha de significar forçosament una realització literal i plena d'un acte sexual. En el *Tirant*, per exemple, hi ha almenys tres ocasions en les quals, si bé el contingut eròtic no hi sembla absent, no hi ha tanmateix cap acte sexual complet.<sup>20</sup>

morta, elegint sobiran be, lo morir per Aquell qui, uiuint, trobar no podia.» (331,751-4).

19. Cf. A. MARCH 102,201-8: «O amadors!, rebeu açò al ssi, / los qui jovent vol que sia cubert: / delit d'amor en l'ome tot se pert, / si vol saber l'amor d'altre y de si. / Si tem saber açò, en dolor jau, / car ja no creu que sia bé amat, / e l'amador ja no.s ben reposat, / si en l'amat la prova bé no y cau.»

20. Cap. 67 (Agnés amb Tirant i el senyor de les Viles-Ermes), cap. 359 (Plaerdemavida amb Tirant) i cap. 410

En canvi, el que és segur, a causa de l'evidència, és que Caldesa ha mantingut relacions sexuals amb el rival. Les raons de Caldesa no són explicades en cap moment: en la *Tragedia* la seva veu la filtra el narrador i, en realitat, és absent. Què passaria si la dona expliqués les raons del seu canvi? N'hi ha alguna pista en el *Debat ab Caldesa* (433-8). En els versos 46-7, Caldesa afirma: «He sabeu que james an enprat / Les vostres eynes per mal mon peccat», la qual cosa deu voler dir que Caldesa blasma la passivitat del primer pretendent.

No és el cas de dur a terme una enquesta sobre els fets que haurien pogut motivar les composicions literàries de Corella a l'entorn de Caldesa. Els fets no els coneixem; el que tenim és literatura. I en el terreny literari m'interessa saber si els textos que ens parlen de la infidelitat d'una dona presenten explícitament o implícita els motius que podien haver empès la figura femenina a rebutjar les atencions del primer amant.

En la tradició literària, quan un personatge femení intenta justificar un canvi d'amant, empra bàsicament dos arguments: o l'antic amant no la satisfia en l'aspecte sexual o no es comportava amb la gentilesa que cal esperar d'un home enamorat. El primer argument ja l'hem vist posat en boca de Caldesa en el *Debat*; el segon sembla aparèixer a continuació en el mateix poema (vs. 49-52): «De gentil dir tenui falensa, / Don se dira que [no] sou amador, / He, pel contrari, gran avoridor / Del exercici de Venus deesa.» És possible que les paraules de Caldesa s'hagin de referir sobretot al maldit que Corella ha dirigit contra ella en els primers versos del poema, però la fallença en el dir gentil és, en qualsevol cas, una condició del pretendent i un motiu cert de blasme de la dona, que així troba justificació per al seu canvi d'amant, i més si, com sembla, aquella «falensa» comporta l'avoriment de l'exercici

(la filla de Ypocràs amb el cavaller Spèrcius). En tots tres passatges es tracta d'actes pietosos de la dona, que preten fer retornar el cavaller ferit (menys en el cas del senyor de les Viles-Ermes, que ja és mort); quant al del cap. 359, Plaerdemavida pren una actitud que, a més de ser caritativa, mostra una càrrega eròtica evident. Corella, per la seva part, també presenta escenes semblants en altres llocs: en *La Istoria de Leander y Hero* (106,336), sota la forma d'un monòleg del protagonista masculí o en la *Lamentació de Mirra* (169,132-3), on Mirra recorda com ella havia reposat en la falda de la dida; l'expressió més semblant és a *La Istoria de la gloriosa Santa Magdalena*: «la gloriosa Magdalena pres en lo estrado de la sua falda a la sacratissima sobre totes les del mon dolorosa mare» (328,636-8). El punt de referència principal per a aquestes escenes és el descendiment de la creu; així, l'*Oració a la Sacratissima Verge Maria*: «Ver Deu e hom, lo Fill de Deu e vostre / Jau tot estes en vostres castes falades. / Ab fons de sanch regua lo verge strado / Hon, chic infant, lo bolcas ab rrialles» (409,7-10). Vegeu també *La Istoria de la gloriosa Santa Magdalena* 328,657-8 i 329,659 i M. de RIQUER, op. cit., p. 281.

de Venus, on «exercici» val com a «pràctica» i doncs ens retorna al primer argument.

En un manuscrit de l'Escorial, editat per P. Dronke,<sup>21</sup> hi ha un text, datable al segle XV, que és, en alguns aspectes, molt semblant a la *Tragedia de Caldesa* i pot ajudar a explicar aquestes qüestions. Es tracta, com la *Tragedia*, d'un *prosimetrum* en forma epistolar. Escrit en un llatí deficient, conté un intercanvi de cartes entre un jove i una dama que no s'ha conformat amb els plers moderats que aquell li porporcionava. El personatge femení comença amb una autojustificació basada en dites tradicionals («*fatua est mulier vere que puerum vult amare*», 78-9) i en citacions del *Facetus* («*Qui propria culpa sibi placidam perdit amicam, perpetuo doleat sui rusticitate*», 81-3). El mot *puerum* s'ha de traduir per «un simple jove» o «un sol jove»; sembla, per tant, que la dona declara que les atencions del primer amant no li basten. La segona citació és un atac més directe: dona les culpes al jove del que ha passat i li censura la *rusticitas*, un tret que, com és evident, Caldesa no pot fer a Corella, però que, sota una forma desplaçada, sí que ha aparegut en el *Debat*.

La segona carta de la dona encara és més clara. Afirmar que «*nisi habeat suasorium modum, nulli convenit commisceri in numero amatorum*» (112-113), on aquí sí que *suasorium modum* és l'equivalent llatí del «gentil dir». I a continuació fa una explicació interessantíssima: «*quia tu mecum multociens fuisti solus, et nunquam que, ut dicis, cupiebas accipere voluisti —propter quod existimavi te meum non esse philocaptum, sed poscius exploratorem. Ego autem iuvenem trementem sperno, sed virum audacem perquiro.*» (114-8).

Aquest passatge mereixeria per ell mateix un comentari detallat; em limitaré, però, a posar-lo en relació amb la *Tragedia* o, més ben dit, amb allò que la *Tragedia* no diu però que, com ja he assenyalat, forma el seu punt de partença almenys pel que fa a les probables motivacions del personatge femení i, en general, al rerefons de la història.

Si, segons la versió de la dona, l'home ha deixat passar la seva oportunitat, és que no està dotat del coratge que escau a un home de debò. Ens podríem preguntar, doncs, què signifiquen per a una dona «les enamorades rahons» (124,45-6) i «el tant reposat estament» (124,54) que Corella enyora. En la *Tragedia* el narrador no es presenta en cap moment com un *uir audax*, sinó com una persona educada i sensible; mirat

amb ulls de dona, serà un *iuvenis tremens*, un *explorator* més que no *philocaptus*.

L'oposició *philocaptus* / *explorator* sembla pertànyer a un llenguatge quasi tècnic. Així és, almenys, en el cas de *philocaptus*;<sup>22</sup> quant al terme *explorator*, encara que sigui fàcil d'entendre, ha de tenir un significat precís en funció de l'oposició en la qual apareix i del contrast que hem vist.

No puc assegurar que Corella hagués conegut aquests dos termes en forma d'oposició, però serà bo almenys dir alguna cosa sobre el mot *explorador*. Es tracta d'un mot introduït en la llengua catalana al segle XV i, per tant, s'havia de sentir com a nou i amb un significat no necessàriament circumscrit al que té en llatí antic. Corella l'empra en diverses ocasions; en la majoria té el sentit d'«aventurer», «home que viatja a o per terres ignotes» i que pot representar un perill per als indígenes. En un cas, però, s'hi afegeix una significació de tipus sexual. En la *Historia de Jeson i Medea*, Jasó, que ja s'havia presentat al rei com a explorador<sup>23</sup> en el sentit primer, intenta convèncer Medea de les seves bones intencions i que la seva relació anterior amb Hipsífila no ha de representar un obstacle per a l'establiment d'un nou lligam entre Medea i ell. El seu argument és aquest: «Al que dius de Hisifile responent, sobre totes bella Reyna: que de present no tinch Hisifile oblidada, per que ni james en mon enteniment, ni en volentat, me ha tengut tant ocupat, que fos mester exirne fora per que tuy entrasses. [...] A Hisifile he amat e ame, per que, essent jove no cast, al delitos loch de la carn afectat, algun espay de temps he tengut lanima catiua; fins que, ab esforç de virtuos animo, regoneixent ma pensa tarda, partint me della so arribat als termens de la tua bella vista; per los quals atenyer, de ma patria era partit, ans que de Hisifile tengues coneixença, passant per los seus talems com a esplorador e hoste.» (214,410-215,428). Aquí, *esplorador* significa alguna cosa com «visitant ocasional i poc interessat»: aproximadament el mateix que *explorator* en el manuscrit de l'Escorial.

Una altra qüestió és si Corella tenia present aquest terme per designar una categoria específica d'home per a la configuració d'un «jo» autoirònic en la *Tragedia*. Seria absurd assegurar-ho, encara que consti

22. Cf. M. CIAVOLELLA, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo* (Roma 1976), que cita Bernat de Gordon (p. 71).

23. Cf. p. 204,40-4: «La viril inquieta jountut [...] als teus regnes me porta; no, com a explorador ni espia, fent aguayts al prosper estat de ton viure, mas per oferir ma persona»; una expressió molt semblant es pot llegir a *La Historia de Josef*: «don la ueritat se mostra sou exploradors o espies, considerant per qual part nostra ciutat al gun dan pendre poria.» (62,854 i 63,856).

21. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric* (Oxford 1968 <2>), ps. 523-34. Les citacions les faré d'acord amb la numeració de les línies.

que en un moment de la seva producció literària en va fer ús. El que importa més és el fet que, en la literatura eròtica d'infidelitats i enganys del segle XV, la paraula implícita o explícita de la dona disposa d'un terme que ataca la posició i la mateixa persona masculina per raó de la seva passivitat.

Des del punt de vista masculí la situació es contempla d'una manera ben diferent. En el manuscrit de l'Escorial la dona és directament una puta: «*dixisti "Non tantum unum sed plures quero", et sic pelix facta es super illos*» (143-4). A la Caldesa de la *Tragedia* se li suposa la mateixa condició, declarada literalment en el *Debat*: «La mare, com vos, — bagassa pubblica» (433,8).

Hi ha, però, una diferència fonamental entre la *Tragedia* i el *Debat*. La veu masculina del *Debat* consisteix simplement en un *maldit*, amb les regles i les limitacions pròpies del gènere. En la *Tragedia*, en canvi, la descripció de la figura de Caldesa és subordinada a la narració de l'experiència i dels sentiments del personatge masculí ofès. Per això, a partir d'ara aniré recorrent els dos plans —la descripció de Caldesa i el relat de l'experiència del protagonista— simultàniament.

La *Tragedia de Caldesa* es presenta com l'exposició del sentiment de dolor que afligeix el protagonista: «A tan alt grau lestrem de ma dolor ateny, que de present me dolch, en algun temps sia ver ma tristor finar pugua» (123,4-6). Així comença l'obra, que al final insisteix en la mateixa idea: «la present ab ma propia sanch pinte, per que la color de la tinta ab la dolor que rahona se conforme» (129,209-11).

La paraula *dolor* es repeteix a la línia 11, on comença una llarga imprecació de to apocalíptic seguit el tòpic de l'acumulació d'*impossibilita*. En la literatura eròtica, els *impossibilita* apareixen segons una distribució que va des de les promeses d'un amant (del tipus «abans passarà quelcom d'impossible que jo no deixi d'estimar-te») fins a la lamentació de l'altre personatge que ha estat decebut («que passí allò que és impossible, car les promeses han estat trencades»). En la resta de l'obra de Corella n'hi ha uns quants exemples: del primer tipus en la *Ouidiana poesia de Cefalo e Procha* (235,88-9), o de tots dos en la *Historia de Jason e Medea* (223,717-20, on és Jasó qui promet i 226,806-8, on les imprecacions són de Medea).

L'enumeració d'*adúnata* de la *Tragedia*, però, sembla tenir més significat que la mera resposta a les promeses incomplertes: al cap i a la fi, les promeses de Caldesa, tot i que les podem suposar, Corella no les va escriure. Les imprecacions del començament són també la descripció d'un

cataclisme, on l'ordre natural de les coses és capgirat. L'objectiu d'aquesta descripció és, com diu el mateix Corella, «encarir crim de tant sobre abundant legea» (123,25-6): el crim de Caldesa és concebut com un sacrilegi, com una veritable infracció a l'ordre del món. Darrere d'aquesta idea hi deu haver la convicció que l'amor ha de ser necessàriament correspost i que és inconcebible el contrari.<sup>24</sup>

Alternativament a aquesta interpretació, però potser complementària, n'hi ha una altra. El crim de Caldesa no és només haver decebut el primer amant, sinó haver-se entès amb un altre; des d'aquest punt de vista, doncs, és important la valoració que es fa de la figura del nou amant.

«La persona del galant que ab ella reposat havia, era en estrem no conforme al delicament de tan tendra donzella.» Així (127,128-30) és com Corella descriu el seu rival, d'una manera que, a primer cop d'ull, pot semblar contradictòria amb el que diu més avall: «e fora mes 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 falsa estima guiada, cercas vn cos leig e diforme, en part de aquell qui indignament la hauia tractada!» (129,200-5). És a dir: tot i que la persona del galant no era adequada al delicament de la donzella, des del punt de vista físic era prou eixerit; Corella voldria que fos lleig, presumiblement perquè això és el que escauria a la «falla e moble voluntat» de Caldesa i també al caràcter del seu rival.

Aquestes consideracions corellianes són una reelaboració del tòpic segons el qual les dones infidels tendeixen a ajuntar-se amb gent de més baixa condició. Així ho fa dir a un tal mossèn Corella<sup>25</sup> Francesc Ferrer en *Lo conhort*:<sup>26</sup> «ja li he dit enmig la galta / que la gentil ab vils se liga / e dels bons és inimiga» (vs. 324-6). També en el *Tirant lo Blanch*<sup>27</sup> hi ha la mateixa idea: en el capítol 127, p. 257,22-6, Estefania explica com són de dolentes les dones i assegura: «E encara tenen una altra major bondat, que les qui són casades, si s'enamoren de negú no volen haver amistat ab home qui sia millor que son marit, ni equal, ans nos baixam a més vils que ells no són e

24. En la tradició medieval, la idea s'articula a partir de l'analogia amb l'amor diví, però en realitat és més universal i present en altres èpoques: cf. B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (Roma - Bari 1984), ps. 115-6.

25. Que no s'ha de confondre, sembla, amb el nostre Corella: cf. M. de RIQUER, *op. cit.*, p. 35 i J. AUFERIL (vid. la nota següent), p. 243, n. 133.

26. Dins F. FERRER, *Obra completa* a cura de Jaume Auferil (Barcelona 1989).

27. J. MARTORELL - M.J. de GALBA, *Tirant lo Blanch*. Edició coordinada per Albert Hauf (València 1990).

som enganadores de nostra honor e de la corona de honestat.»<sup>28</sup>

El tòpic és antic. En el poema 18 del *Cançoner de Ripoll*<sup>29</sup> apareix en els versos 11-2: «*Turpis uel luscus si sit uel corpore fuscus, / Hunc tibi preponet (s.e. la dona), si magna munera donet.*»<sup>30</sup>

Es podria arribar a dir que l'home amb qui la dona comet infidelitat és obligatòriament vil. Així ho vol argumentar Conon de Béthune en la seva cançó de croada *Ahi! Amors, com dure departie*,<sup>31</sup> vs. 25-32: «*Tot li clergié et li home d'eaige / Qui ens ausmogne et ens biens fais manront / Partiront tot a cest pelerinaige, / Et les dames ki chastement vivront / Et loiauté feront ceaus ki iront; / Et s'eles font par mal conseil folaige, / A lasques gens mauuaises le feront, / Car tot li boim iront en cest voiaige.*»

Els bons, que en Conon de Béthune, són els nobles, només els pot traïr algú que sigui vil. D'aquesta manera, el món es divideix en bons i dolents, aquests traïdors d'aquells. La idea és força estesa, i ha pogut servir per a organitzar una producció literària sencera, com és el cas de l'obra de Teognis — que, a més, va afegir a les qualitats de la bondat i de la noblesa l'habilitat d'escriptura: una solució comparable, doncs, al que va fer Corella en la *Tragedia*.<sup>32</sup>

Una dona, dotada de les qualitats més altes, quan opta per la infidelitat, de gentil que era, s'envileix i el seu nou amic, vil, li fa parella monstruosa. L'home bo ho sent com a ofensa, però sobretot és un acte pervers. Així s'entén el retrat d'un univers en cataclisme que obre la *Tragedia* i que té un paral·lel perfecte en Ausiàs March 47: «Bé.m maravell com l'ayre no s'altera, / e com lo foch per fexuch pes no cau, / e com no-s mou la que fexuga jau / ffermant son

loch en la pus alta spera.» (1-4) [...] «Vós, qui bastant sou per un món regir, / porà's bé fer que ameu l'ome pech?» (13-4).

L'amant amb qui la fins aleshores gentil Caldesa s'ha lligat, Corella el descriu a penes. Ja hem vist que, tot i no ser lleig i deforme, li escauria de ser-ho. Abans Corella l'ha fet parlar: quan Caldesa i l'amant s'acomiadren, aquest li diu: «Adeu sies, manyeta!» (126,104) i Corella afegeix: «tancant la darrera sillaba vn desonest besar, lo so del qual les mies orelles offene» (126, 104-6). El nostre autor ha volgut associar l'ofensa que produeix el so del besar amb el mot *manyeta*, que, almenys aquí, és també ofensiu: com a mínim denota un tracte massa col·loquial i familiar, com de mercat. Si ens mantenim dins de les possibilitats obertes pel tòpic que podríem anomenar, com Ferrer, «la gentil amb vils es lliga», també estem en condicions de suposar que aquest mot ofensiu escau a un determinat tipus de gent o qui sap si a un grup social.<sup>33</sup>

Les paraules de l'amant de Caldesa el narrador les veu des d'una cambra que dóna al jardí. Abans se suposa que els traïdors han fet la «batalla de Venus» a l'interior de la casa, mentre el protagonista està tancat; encara tancat, els veu com s'acomiadren afectuosament. Aquí Corella probablement té en el cap el tradicional encontre dels amants en el jardí, que és quasi de repertori en la novella cortesa medieval tant de l'occident europeu com de l'orient. Però amb una diferència. En la novella medieval els amants són els protagonistes, i el seu encontre clandestí, d'amagat del marit de la dona, es narra des de llur punt de vista. Corella, en canvi, és qui ho veu i ho sent: seria com si en una novella el protagonista fos el marit. El nostre autor, doncs, ha donat una nova forma al tòpic. Això, és clar, no significa que Corella sigui plenament original; potser algun altre escriptor medieval ja ho havia fet abans o potser — i això em sembla més probable — no ens hem de limitar a la novella i hem de pensar en altres gèneres o almenys en altres textos on l'encontre dels amants en el jardí no presenti les mateixes característiques que en les novel·les. En aquest sentit, i

33. Potser Corella i la gent del seu cercle eren sensibles a certes maneres de dir les coses i també enfront d'alguns grups socials baixos. Hi ha un detall interessant a la *Ovidiana poesia de Çefalo e Procha*. Quan Çefal, reposant, invoca l'Aurora (aquí vol dir l'aire fresc), Corella el compara «a fatigat laurador, qui, ab molt intonat so de ruda canso relleua lo treball de la dura agricultura» (242,327-8). Però més avall llegim: «Arriba lo so de la canso dubtosa, a les orelles de vn laurador, la condició dels quals iniqua, en reports de semblant noues se delita» (242,338-40). El primer fragment el podem considerar un tòpic decoratiu, però el segon sembla dictat pel menyspreu: adonem-nos que la iniquitat s'atribueix a la persona i no a les seves paraules. No cal ni dir que en el text ovidià no es parla per a res de pàgesos.

28. Noteu el canvi de persona gramatical (*tenen, són, s'enamoren, volen* i després *nos baixam, som*), que ha de ser un indicatiu de plagi d'algun altre text que contenia aquestes idees.

29. *Cancionero de Ripoll - Carmina riuipullensia*, ed. J. L. Moralejo (Barcelona 1986).

30. Aquests versos depenen d'uns altres atribuïts a Marbode de Rennes: cf. Moralejo *ad loc.* Observem, de passada, que el tòpic sota aquesta forma pot ajudar a explicar l'episodi del *Tirant* en el qual Carnesina és acusada d'haver-se entès amb el moro Lauseta; F. Rico a *Primera cuarentena y Tratado general de literatura* (Barcelona 1982), ps. 91-3 (*Caldesa, Carnesina y otras perversas*) ja recordava un passatge d'Ubertino de Casale, que va en el mateix sentit. També s'hi podria afegir el costum valencià de representar «l'entramés del negre» (*Tirant lo Blanch*, cap. 269, p. 581,34-8 i p. 582,1; cap. 283, p. 601,33-6).

31. *Les classiques français du Moyen Age*, 24, ed. Axel Wallensköld (Paris 1921), p. 6.

32. Per això, el comentari de F. Rico en el pròleg a *Joan Roís de Corella. Tragedia de Caldesa i altres proses*, (*op. cit.*), p. 17 («Als ulls de l'escriptor, tota l'enormitat del crim de Caldesa es compendia en el fet d'haver-se rebaixat a un estil — *infimus, humilis* — que no li pertocava), és vàlid a condició que tinguem en compte que Corella parteix d'un tòpic i que el reelabora d'acord amb els seus propòsits com a escriptor; no seria correcte pensar que el nostre autor ha escrit una *exercitatio*.



a tall d'exemple, Boccaccio a *Dec.* 8,7 planteja una situació molt semblant a la de la *Tragedia* i protagonitzada per un estudiant, la qual cosa no encaixa malament amb la peça corelliana.

Ja he parlat més amunt de la diversitat dels punts de vista. És precisament aquesta diversitat el que fa de la *Tragedia* una obra ambigua: els fets podrien ser els d'un *fabliau*, però un dels personatges —el narrador— els interpreta en una altra clau. Quan distingeix entre la «gentil persona» de Caldesa i la seva «falla e mobile voluntat» se situa en dues perspectives segons el comportament de la dona si és amb ell o amb el rival, «aquell qui indignament la havia tractada». Des del punt de vista del protagonista, el rival tracta indignament no la Caldesa de «falla e mobile voluntat», sinó la seva «gentil persona». És el mateix que llegim en el manuscrit de l'Escorial que hem vist abans:<sup>34</sup> «*accepisti quos volebant te sed spernebant.*» (67-8)

De la mateixa manera, Caldesa serà «donzella» o «senyora» segons la circumstància en què se la contempli. Primer, quan és presentada, és «una inclita donzella» (124,37), però quan Corella anticipa el que passarà i vol mostrar la dona com a falsa, dirà: «ffengia la bella Senyora» (124,47). Més endavant, quan Caldesa convenç el narrador de restar tancat en la cambra, serà «louisada Senyora» (124,55), i continuarà sent la «bella Senyora» (125,81-2) quan, ell encara tancat, la dona s'entén amb l'altre. La Caldesa que és vista en el pati pels ulls del narrador serà, evidentment, donzella: «los meus plorosos vils mereixueren veure la tant estimada donzella» (126,94-5), igual que per a Caldesa el nou amant és «lo tant estimat enamorat» (126,111). També ho serà més avall, quan, confrontada amb l'home intrús, Corella dirà que aquell «era en estrem no conforme al delicament de tan tendra donzella» (127,129-30). Però sota la certesa de la infidelitat Caldesa és senyora: «Conegue per lo adolorit estil de mes paraules, la inclita Senyora» (128,170-1) i, finalment, encara que bella, no perdrà la mateixa condició: «aquesta bella Senyora» (129,200).

Aquestes subtils distincions amb què Corella descriu Caldesa són una mostra d'alta qualitat literària, i no tant per raons de novetat o d'originalitat —que són criteris de poc valor estètic— com per la seva eficàcia. En el segle V a.C. una obscura poetessa grega, Praxilla de Sicília, presentava una escena comparable: «Oh tu, que bella mires per la finestra! ets donzella pel cap: per sota, dona.»<sup>35</sup> Adonem-nos que també aquí

el personatge femení és verge o dona segons el punt de vista i, com en Corella, d'acord amb una estructura *dins / fora*, que és vehiculada per la imatge de la finestra des d'on el personatge mira, però també on és observat: recordem que Corella també observa Caldesa a través d'una finestra.<sup>36</sup>

Després que Caldesa fracassa en l'intent de negar la seva culpa, Corella pronuncia uns estramps el to dels quals enllaça amb les paraules inicials de la *Tragedia*. Esperaríem una *maldit*, un atac virulent contra Caldesa; en canvi, els versos són més aviat una maledicció que el protagonista profereix contra ell mateix i un jurament en el sentit que no tindrà mai més cap relació amb la dona. Això reforça el caràcter *personal* —no necessàriament biogràfic— de l'obra: el que a Corella li interessa és elaborar literàriament una matèria sentimental a partir de temes com és ara el del desengany, del dolor, de la reconciliació impossible i dels dubtes en la sinceritat de la dona; tot plegat a fi de mostrar un *jo* perfilat en confrontació amb una situació i uns altres personatges que li contrasten.

Els versos que Caldesa diu en resposta ja no poden ser, després dels anteriors, un intent de negació, ni tan sols de justificació: «Deu no fara —quel passat fet no sia» (128,188). Són un reconeixement de culpes amb un to penitencial<sup>37</sup> i una sollicitud de perdó que el *jo* de Corella no podrà concedir.<sup>38</sup>

Quan Corella descriu una Caldesa contradictòria, plena de qualitats oposades («gentil persona» / «falla e mobile voluntat», humil/pecadora, donzella/senyora), el que està fent és parlar de l'escissió del *jo* que percep. Aquest *jo* escindit «ab diuersi-

36. La finestra és l'indicador d'un espai de reclusió que s'oposa a l'altre espai; en els dos espais es distribueixen diferents modes de percepció que, en literatura, són formes d'expressió amb potencialitat narrativa. Així ho van entendre Joanot Martorell en l'episodi del *Tirant* (cap. 283) que reelabora l'escena de la *Tragedia*, i Ariosto (*Orlando furioso*, V, 4-75) influït pel *Tirant*. Es podria escriure una curiosa història del motiu que abraçés des de Praxilla fins a, com a mínim, Baudelaire.

37. Que s'assembla, en algun moment, a alguns dels versos finals del *Cant Espiritual* d'Ausiàs Marc: «Dóna m'esforç que prenga de mi venge. / Yo m trob offès contra Tu ab gran colpa, / e si no y bast, Tu de ma carn te farta» (105, 209-11); «En vos esta - que prengau de mi venja» (128,184); «Yous he comes - abominable culpa» (128,180); «Sius par quey bast, - per vostres mans espi-re» (128,185).

38. Com és sabut, el *Jardinet d'Orats* (manuscrit 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona) acaba amb els estramps de Caldesa. Les reflexions finals de Corella, doncs, només les poseïm a través del manuscrit de la Biblioteca Maianiana. S'ha suposat que això seria un indicatiu d'una doble versió que remuntaria a Corella, com en alguna altra part de la seva obra, però, almenys en aquest cas, i atès que el text del *Jardinet d'Orats* és molt deficient, es podria tractar simplement d'una omissió del copista. De tota manera, les línies finals de la *Tragedia* en la versió completa no alteren el sentit general de l'obra; si de cas, hi insisteixen.

34. *Op. cit. supra*, nota 21.

35. *PMG* 751. El fragment podria correspondre a un cant simposial.

tat de tan impossibles pensaments» (129,206) troba en l'escriptura l'únic sentit de la seva existència i l'única realitat coherent: «Acceptant la ploma, que souint greus mals descança, la present ab ma propia sanch pinte, per que la color de la tinta ab la dolor que rahona se conforme» (129,208-11). Si la dolor que raona es conforma amb l'escriptura, el que tenim és un *jo* literari.

La *Tragedia de Caldesa*, entesa com a obra literària, es llegeix més bé si hi veiem els punts de contacte que té amb conceptes, gèneres, tòpics i sobretot actituds de tradició bàsicament medieval; la voluntat d'usar un llenguatge elevat, que d'altra banda comparteix amb la resta de la producció corelliana, també és en una bona part de tradició medieval, a la qual se suma un contingent important de paraules, d'expressions i de solucions sintàctiques preses directament d'autors llatins antics.

La imatge d'un Corella que hauria hagut de ser humanista i que no ho és, que escriu d'una manera enfarfegosa i contrària al geni de la llengua, fa temps que ha estat desplaçada per la d'un escriptor fortament arrelat en la tradició medieval i que és només moderadament sensible als nous corrents humanístics de moda. En termes de comprensió de la història literària això ha significat un progrés i la possibilitat d'entendre Corella més d'acord amb el seu context. Però aquesta medievalització pot fer que el lector el senti més distant, menys interessant, com passat ja de moda per al seu temps. Seria una equivocació. La major part dels grans escriptors europeus del segle XV toquen temes i arguments més medievals que no clàssics, i sortosament: les recuperacions dels temes clàssics, encara que culturalment puguin ser d'una gran importància, en la literatura poden ser molt avorrides.

De tota manera, la *Tragedia de Caldesa* té un cert aire ovidià. La indagació en primera persona sobre els sentiments, l'expressió dels dubtes en l'àmbit de les relacions eròtiques, la presentació d'un *jo* literari diguem-ne impúdic, són característiques ovidianes que l'edat mitjana va aprofitar i va aplicar sovint. Corella s'inspira en aquesta tradició «ovidiana»; però també llegeix Ovidi, que és la referència última per a la *Tragedia de Caldesa*.

L'obra ovidiana que ens interessa, és clar, és els *Amores*. Aquest llibre, escrit en primera persona, descriu un itinerari sentimental que va des de la conquesta i l'obtenció de l'objecte eròtic fins a la posterior decepció, la gelosia, els dubtes i el raonament sobre els estats d'ànim contradictoris del narrador.

En l'elegia 3,14 Ovidi distingeix la infide-

litat de la dona del coneixement que l'home en tingui: «*non ego, ne pecces, cum sis formosa, recuso, / sed ne sit misero scire necesse mihi*» (vs. 1-2), i arriba a proposar a la dona que, si li és infidel, tanmateix li digui «*non feci*» (v. 48). Com en Corella, els problemes de la infidelitat són problemes de percepció de l'home i, com en Corella, es considera la ignorància millor que el coneixement.

L'elegia 3,11 (a i b) és més pròxima a la *Tragedia*. En la primera part, Ovidi se centra sobretot en la narració de la conducta deshonest de la dona i dibuixa una escena en què ell, qualificat de noble, es veu obligat a romandre fora de la casa mentre la dona s'entén amb l'altre, un no-ningú. Finalment, el veu sortir amb senyals d'haver-se escruixit en l'exercici del sexe: «*ergo ego sustinui, foribus tam saepe repulsus, / ingenuum dura ponere corpus humo? / ergo ego nescio cui, quem tu complexa tenebas, / excubui clausam, seruius ut, ante domum? / uidi cum foribus lassus prodiret amator, / inualidum referens emeritumque latus*» (vs. 9-14).

La segona part de l'elegia, com el final de la *Tragedia*, és una exposició dels sentiments i els pensaments contradictoris de l'home ultratjat. Són especialment comparables a la *Tragedia* els versos següents: «*nequitiā fugio: fugientem forma reducit; / auersor morum crimina: corpus amo. / sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum / et uideor uoti nescius esse mei. / aut formosa fores minus aut minus inproba uellem: / non facit ad mores tam bona forma malos*» (vs. 37-42).

L'altra elegia dels *Amores* que pot haver servit a Corella per a l'escriptura de la *Tragedia* és l'elegia 2,5, on Ovidi explica un cas d'infidelitat, reconciliació i dubtes. El resultat és una peça més que res divertida.

L'escena comença en un convit. El narrador explica com la seva dama, que el creia adormit, va començar a coquetejar amb un altre. L'autor va descrivint els gestos dissimulats que feien els altres dos, fins que, la seducció arribada al seu punt òptim, diu «*inproba tum uero iungentes oscula uidi*» (v. 23), és a dir, el «desonest besar» de què parla Corella. Llavors el narrador no es pot contenir i, alçat-se de la taula, increpa la dona que concedeix a un altre les delícies que a ell li són negades (vs. 29-32). Ella es mostra avergonyida: «*conscia purpureus uenit in ora pudor*» (v. 34), unes paraules que, tot i referir-se a una situació diferent, ens recorden «la color e calor» de Caldesa. La descripció que Ovidi fa de la bellesa de la dona continua: «*qualia rosae fulgent inter sua lilia mixtae*» (v. 37), on reconeixem l'expressió corelliana «roses ab

blanchs liris mesclades».<sup>39</sup> L'autor llatí encara insisteix a parlar de la vergonya de la dona: «spectabat terram: terram spectare decebat; / maesta erat in uultu: maesta decenter erat» (vs. 43-4), uns versos que fan pensar en «los vlls endreçats a la terra» (encara que aquí es tracta del narrador) i les «lagremes, sospirs e sanglots» de Caldesa.

A continuació, l'elegia ovidiana i la *Tragedia* segueixen camins diferents. Ovidi es deixa convèncer per les llàgrimes de la dona i segellen la reconciliació amb un bes. Però ara tornen els problemes: la dona fa un bes de llengua, cosa que abans no feia, i Ovidi sospita que és perquè alguna cosa nova ha après. I encara empitjora el seu dolor quan arriba a la convicció que aquesta mena de besos només s'han pogut aprendre al llit i que, per tant, algú que no és ell ja n'ha tingut la recompensa. Després de tot, i malgrat les diferències, l'elegia d'Ovidi acaba d'una manera semblant a la *Tragedia*: amb dubtes, dolor, gelosia, sensació que la dona s'ha fet estranya i incapacitat per a donar un gir a una situació sense remei.

No es pot dir amb precisió fins a quin punt Corella es va valer dels *Amores* per a compondre la *Tragedia*; potser algú fins i tot arribarà a pensar que les semblances que he assenyalat són massa vagues i no demostren que Corella conegués aquest llibre d'elegies. A mi em sembla que sí que el coneixia i que aquest fet no estaria en desacord amb la imatge d'un Corella medievalitzant però que no deixa d'estar encuriósit pels textos antics: sobretot les obres d'Ovidi.

Acabo amb dues notes sobre dues qüestions que poden ser interessants. A la primera ja hi he alludit: el nombre d'obres que formen el *cicle* de Caldesa. La segona és d'interès directe per a la lectura de la *Tragedia*: per què duu el títol de *tragedia*?

### 1. El cicle de Caldesa

J. Romeu (*op. cit.*, p. 149) cita les següents obres de Corella com a pertanyents al *cicle* de Caldesa: *Debat ab Caldesa*, *A Caldesa*, *Tragedia de Caldesa*, *Desengany* i *Debat epistolar* amb el príncep de Viana. Com es pot veure, n'exclou la *Lletra consolatòria*.

Les seves raons (p. 148) són que Caldesa és descrita en la *Tragedia* com una dona bella, mentre que en la *Lletra consolatòria* Corella parla d'uns amors amb una senyora «d'extrema lletgea compresa» (CARBONELL, p. 94).

39. M. de RIQUER, *op. cit.*, p. 293, indica que la font on Corella sembla inspirar-se és *Aen.* XII, 68-9. Em sembla clar que és sobretot el passatge ovidià el que el nostre autor tenia present.

Si no comptem la *Lletra consolatòria* dins del *cicle*, caldria explicar qui és aquesta nova senyora diferent de Caldesa; i les dificultats encara augmentarien si, entenent la producció corelliana en primera persona com una informació biogràfica, haguéssim d'explicar una estranya activitat sexual de Corella amb una dona lletja de la qual no estava enamorat: què n'haurien dit els seus coetanis?

Es pot intentar mantenir la clau biogràfica suposant que la descripció de la dona en la *Lletra consolatòria* obeeix al despit, però seria una solució sospitosament fàcil. D'altra banda, per què aquest despit no s'havia de manifestar en la *Tragedia*?

Corella es dirigeix al seu amic i li declara que respondrà a la seva lletra «havent moltes vegades sofert lo mal que de present a vós tan fort turmenta» (CARBONELL, p. 94). És un mal que Corella diu conèixer prou bé, «mos volers, de continu endreçats a dones ingrates» (CARBONELL, p. 94).

Si del que es tracta és d'una malaltia,<sup>40</sup> el que cal és trobar-hi remei. Els tractadistes medievals en prescriuen una colla, algun de ben pintoresc.<sup>41</sup> L'amic de Corella, però, no en necessita, ja que el desig insatisfet, origen de la malaltia, no és un problema que l'afecti. En canvi, Corella sembla dir que ell sí que ha estat substituït i que no li resta el consol de compartir la dona: en ell, doncs, sí que hi ha desig insatisfet.

Explica que es va guarir de la malaltia amb el «continuar pensar e raonar la veritat de la sua lletgea» (CARBONELL, ps. 94-5) i que, per tant, «veritat perillar no em deixava, portant ab si lo procés dels defaults de la sua cara e persona» (Carbonell, p. 95).

Sembla que som on érem: la dona és lletja. Però recordem que les paraules de Corella són la relació d'una teràpia.

En els *Remedia amoris* Ovidi explica que en una ocasió estava enamorat d'una donzella que no li feia cas, i que va trobar remei convenient-se dels seus defectes: «Profruit adsidue uitiis insistere amicae, / idque mihi factum saepe salubre fuit. / "quam mala" dicebam "nostrae sunt crura puellae!" / nec tamen, ut uere confiteamur, erant; / "bracchia quam non sunt nostrae formosa puellae!" / et tamen, ut uere confiteamur, erant», etc. (vs. 315-20).

Si reconeixem que Corella estava familiaritzat amb la poesia d'Ovidi, haurem de suposar que li van interessar aquests versos.<sup>42</sup> L'aparent discrepància (Ovidi diu

40. És a dir: la malaltia de l'amor. *Vid.* M. CLAVOLELLA, *op. cit.*

41. Cf. K. WHINOM, *Diego de San Pedro, Obras completas, II* (Madrid 1990), ps. 14-5.

42. Un indicatió addicional podria ser el fet que, insòlitàment, Ovidi expliqui que es va aplicar el remei a si mateix; doncs, en primera persona.

que, malgrat tot, la donzella era bella, mentre que el nostre autor assegura que la senyora era veritablement lletja) es pot entendre com un aprofitament d'Ovidi per part de Corella amb voluntat creadora i una mica irònica: si hom s'arriba a convèncer de la lletjor d'una dona, acabarà dient sempre més que és lletja i s'oblidarà d'aquella bellesa inicial. D'alguna manera, doncs, rectifica i millora els versos ovidians.

Hi ha una possible objecció. Si el remei ovidià va funcionar en Ovidi, per què no és aplicat en les altres peces del *cicle*, si Corella el coneixia? Des d'una interpretació «biografista», el problema es resol col·locant la *Lletra consolatòria* en l'últim lloc cronològic. Una altra interpretació, que a mi em sembla més valuosa per a una anàlisi literària i que, si es vol, també mantindria l'ordenació, és que Corella, com Ovidi, parla d'un remei que és prescrit al(s) lector(s): per tant, només pot aparèixer en la *Lletra consolatòria*, que té un destinatari, encara que en el seu cas concret el remei no li sigui aplicable.<sup>43</sup>

## 2. El títol de «tragedia»

Durant tota l'edat mitjana, es defineix la tragèdia des de tres punts de vista: un punt de vista contenutíctic (comença bé i acaba malament), un d'estilístic (és composta en estil *gravis*) i un de formal (és escrita en vers). Val a dir que la tercera característica no sempre es va tenir en compte i, encara que s'hi tingués, no s'hi solia reconèixer un tipus de metre diferent del d'altres gèneres. Només en casos comptats —sobretot als inicis i als últims anys de l'edat mitjana— es recordava que la tragèdia havia estat representada a l'escena, però encara que se'n fes esment, s'entenia sovint que en l'antiguitat totes les obres considerades tràgiques (s'hi incloïa, per exemple l'*Eneida*)<sup>44</sup> eren representades, amb la qual cosa el tercer criteri esdevenia inoperant.

Es fa difícil de dir en quina mesura Corella era «medieval» en titular *Tragedia* la seva obra. F. Rico («què devia haver après en Sèneca l'autor, si creia que un final dis-

sortat era suficient per recórrer a l'etiqueta de *tragèdia*?»<sup>45</sup>) sembla voler dir que ho era força i massa. Per la seva part, L. Badia (que aparentment pren la frase de Rico) assegura: «Corella havia après bastants coses a les *Tragèdies* de Sèneca (per bé que no història de la preceptiva).»<sup>46</sup>

No sé si discutir la mesura en què Sèneca podia haver influït en el títol corellianès la millor manera d'encarar el problema. Entesa literalment, l'afirmació de L. Badia és irrefutable: Sèneca no va escriure res de preceptiva literària. Una altra qüestió és si una peculiar percepció corelliana d'una retòrica truculenta en Sèneca li podia haver suggerit un títol com el que va posar a la seva obra (notem que no estic parlant dels punts de contacte i de les semblances literàries entre els dos autors, indiscutibles, com ja ha demostrat prou bé la mateixa L. Badia): no em sembla que sigui obligatori intentar demostrar que Corella, veient-se veí de Sèneca, anomenés *Tragedia* l'obra en prosa sobre la traïció de Caldesa.

L. Badia (*ibid.*) cita, penso que amb bon criteri, tractadistes medievals: Dante<sup>47</sup> i Isidor de Sevilla. Aquest darrer (*Etym.* 18,45) diu: «*Tragoedi sunt qui gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine spectante populo concinebant.*» I L. Badia comenta a continuació: «Si traiem *regum* i la idea de cantar les festes luctuoses *spectante populo* tenim un ús comú al Sèneca que llegien al xv i a Corella.»

Ja que ens hem situat en un terreny més estable, anirà bé que ens hi entrem un mica. Pel que fa a la doctrina d'Isidor de Sevilla, cal dir que no és l'única coneguda durant l'edat mitjana, encara que les altres, en la seva majoria, no se'n separen substancialment. Per tant, val com a punt de partença i, si convé, ja en recordarem alguna altra.

Ja he dit que la forma representada és l'aspecte menys contemplat; el *spectante populo*, doncs, es pot suprimir legítimament. Podriem, però, no suprimir-lo: tinguem en compte que «forma representada» no vol dir «forma dramàtica». Al llarg de l'edat mitjana el *spectante populo* o qualsevol altra formulació equivalent es pot limitar a significar una recitació pública. I si es pensava en alguna forma dramàtica —és a dir, amb personatges que interpreten diferents papers—, com que dins del sac de la tragèdia s'hi posaven obres com és ara l'*Eneida*, hi havia comentaristes que entenen que el poeta antic recitava el seu poema des d'una mena de caixa o de trona, do-

43. Pròleg a *Joan Roís de Corella. Tragèdia de Caldesa i altres proses*, op. cit., p. 16.

44. A *Tradicció i modernitat...* (op. cit.), p. 87, n. 22.

47. Recordant el que ja va dir M. de RIQUER, op. cit., ps. 294-5, que remetia a l'epístola de Dante a Cangrande (10,29).

*muncula*, suspesa mentre en públic uns mims representaven l'acció.<sup>48</sup>

L'altre punt conflictiu en Isidor de Sevilla és el que es refereix als protagonistes, que són reis. Però altres tractadistes n'amplien la nòmina i hi fan entrar altres persones d'alt rang. En algun cas se n'especifica una llista, com en Joan de Garlandia:<sup>49</sup> «*dominus papa, cardinales, legati, archyepiscopi, episcopi et eorum suffraganei, sicut archidiaconi, decani, officiales, magistri, scholares; item imperatores, reges, marchiones, duces et comites.*» En aquest zoològic de dignitats aristocràtiques, el protagonista de la *Tragedia* se'l podria assimilar fàcilment amb l'espècie que més li convingués; alguna de noblesa armada, si calia, però també de la nomenclatura eclesiàstica sense oblidar les més adequades a un escriptor: els *magistri* i els *scholares*. D'altra banda, hi ha correspondència entre aquestes dignitats que protagonitzen les tragèdies i la manera com se'n parla: l'estil *grauis*. I els *magistri* i *scholares*, a més de ser dits en aquest estil, el produeixen ells mateixos.

El nom de *tragedia* que Corella va posar a la seva obra<sup>50</sup> es pot justificar, en una bona mesura, des d'una tradició estrictament medieval. Fins i tot dubto que per a un humanista Sèneca fos, pel que fa al contingut i a l'estil, una altra cosa que una reserva il·lustre de *pathos* homologable a les altres també conegudes durant l'edat mitjana: Lucà o Estaci, per exemple.<sup>51</sup>

48. Cf. V. NANNUCCI, ed., *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comediam commentarium* (Florència 1845-1846), p. 9: «*Antiquitus in theatro, quod erat area semicircularis, et in eius medio erat domuncula que scena dicebatur, in qua erat pulpitum, et super id ascendebat poeta ut cantor, et sua carmina ut cantiones recitabat; extra vero erant mimi locutores, carminum pronuntiationem gestu corporis effigiantes per adaptationem ad quemlibet ex cuius persona ipse poeta loquebatur; unde cum loquebatur, pone de Iunone conquerente de Hercule privigno suo, mimi, sicut recitabat, ita effigiabant Iunonem invocare Furias infernales ad infestandum ipsum Herculem.*» N. Trevet, de qui potser P. Alighieri va treure aquestes notícies, ja havia dit quelcom de semblant en el seu comentari a les tragèdies de Sèneca: cf. M. PASTORE-STOCCHI, *Un chapitre d'histoire littéraire au XIV et XV siècles: «Seneca poeta tragicus»*, dins AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* (París 1964), ps. 11-36 (p. 22, n. 38). Estaria fora de lloc pensar que Corella podia haver tingut en compte notícies d'aquesta mena; en qualsevol cas, és curiós constatar que una representació d'aquesta mena recorda l'escenografia muntada per Corella en la *Tragedia de Caldesa*: l'autor, tantat, va recitant mentre uns altres fan els gestos.

49. Cf. M. PASTORE-STOCCHI, *op. cit.*, p. 21.

50. Tant el manuscrit de la maianiana com el *Jardinet d'Orats* coincideixen en el títol. Cal pensar, doncs, que remunta a Corella.

51. L'única diferència és la que ja he assenyalat: el coneixement més o menys exacte de la qualitat dramàtica de les tragèdies senequianes. La distinció que es pogués fer entre un Sèneca que pot ser aprofitat per a la moralitat a diferència de Lucà o Estaci que no ho són tant em fa l'efecte de molt poc humanística: d'una banda perquè el propòsit de trobar moralitats en els textos no ho és gaire, i de l'altra, sobretot, perquè un Sèneca «moral» és fabricat en bona part a partir d'un error medieval heretat pels humanistes, que, com els medievals, confonien els dos escriptors llatins (el tràgic i el moralista)

És també medieval el subtítol: «rahonant vn cas afortunat»: les fetes —o desfetes— dels grans personatges són considerades tràgiques en la mesura que il·lustren les oscil·lacions capricioses de la fortuna. Les reflexions lúgubres sobre la incertesa dels estats beatífics són un tema freqüent en obres que es volen tràgiques; i aquí sí que tant medievals com humanistes troben matèria abundosa en Sèneca. A més, la fortuna té un col·laborador en els crims comesos i així, totes les «tragèdies», legítimes o no, es complaien a descriure'ls morosament: Sèneca també n'era un mestre.

Hom podria estar temptat de concloure que el veritable problema per considerar la *Tragedia de Caldesa* com una tragèdia havia de ser el tema eròtic. Però si recordem que els protagonistes són gent il·lustre i que només aquesta mena de gent pateix els mals d'amor<sup>52</sup> la dificultat desapareix. A més, hi ha alguns textos de preceptiva medievals que inclouen el sexe dins dels temes tractats per la tragèdia, com és ara Joan de Garlandia:<sup>53</sup> «*Huius tragedie proprietates sunt: gravi stilo describitur, pudibunda proferuntur et scelerata; incipit a gaudio et in lacrimis terminatur.*»

La limitada difusió de la *Poetria nova* de Joan de Garlandia —només se'n coneixen sis còpies— podria fer pensar que la inclusió dels temes eròtics entre les característiques de la tragèdia no era coneguda ni acceptada. Però Dante, un escriptor molt més llegit, també en parla: «*Quare si bene recollimus summa summis esse digna iam fuisset probatum, et iste quem tragicum appellamus summus videtur esse stilorum, illa que summe canenda distinximus isto solo sunt stilo canenda: videlicet salus, amor, et virtus, et que propter ea concipimus, dum nullo accidente vilescant.*»<sup>54</sup>

Relacionar la tragèdia amb l'amor no és exclusiu de l'edat mitjana. També ho fa Ovidi i, si Corella l'havia llegit, com em penso, tindriem una bona explicació per al títol de la *Tragedia de Caldesa*, i més quan

que tenien el mateix nom i els prenen per a un sol autor.

52. Ja hem vist des de diferents angles que el protagonista de la *Tragedia* és noble i com en la *Lletra consoladora* declara haver sofert el mal. D'altra banda, els escriptors de matèria mèdica donen com a dada indiscutible que la malaltia de l'amor —l'amor heroic— ataca els nobles. Així ho diu Arnau de Vilanova: «*Dicitur autem amor heroicus quasi dimalinis, non quia solum accidit dominis*», etc. (*Tractatus de amore heroico*, p. 50), dins Arnaldi de Villanova *opera medica omnia III*, ed. M.R. McVAUGH (Barcelona 1985).

53. Cf. M. PASTORE-STOCCHI, *op. cit.*, p. 22 i el seu comentari al passatge.

54. DVE 2,4,8. Abans (2,2,6-8) Dante ha especificat que els tres arguments (*salus, amor i uirtus*) són propis per ser tractats en l'estil sublim: *salus*, de l'ordre vegetatiu, s'obté amb *amorum probitas*; *amor*, de l'ordre animal, se crea amb *amoris accensio i uirtus*, de l'ordre racional, s'aconsegueix amb *directio uoluntatis*.

la presència d'Ovidi en la peça corelliana sembla prou important.

En el llibre segon de les *Tristia* Ovidi pronuncia la famosa declaració d'insinceritat que, venint com venia d'un escriptor modèlic per a l'autobiografia, servia per situar en la seva justa posició les tècniques literàries autobiogràfiques medievals i hauria de servir a molts lectors actuals: «*crede mihi, distant mores a carmine nostro; / uita uerecunda est, Musa iocosa mea; / magnaque pars mendax operum est et ficta meorum: / plus sibi permisit compositore suo. / nec liber indicium est animi, sed honesta uoluntas / plurima mulcendis auribus apta ferens.*» (vs. 353-8). Tot seguit, fa una llista d'obres literàries que, com ell, han cantat l'amor, fins que arriba a la tragèdia: «*omne genus scripti grauitate tragoedia uin-*

*cit: / haec quoque materiam semper amoris habet*» (vs. 381-2). I passa a donar uns quants exemples d'arguments tràgics amb matèria d'amor, tres dels quals —Medea, Filomela i Escilla— són també proses corellianes.

Potser després de tot Corella no és tan medieval i és prou modern per llegir directament i sense mediacions els antics, encara que seria millor dir que la tradició que li va escaure la va saber il·lustrar amb lectures apropiades de textos antics. Potser no li feien falta ni Sèneca ni Ovidi per fer el que va fer, però la seva producció literària la va presentar per tal que fos projectada sobre aquest fons antic, que era nou.

CARLES GARRIGA

## Pierrot i la literatura catalana modernista, per Jordi Lladó i Vilaseca

Fou segurament Xavier Fàbregas el primer que va destacar la importància de Pierrot dins l'imaginari modernista,<sup>1</sup> unida a la puixança de la pantomima a la Barcelona de primers de segle. Anys més tard, David George<sup>2</sup> empenia una aproximació a la incidència del personatge en les farses d'Apelles Mestres tot intentant d'interpretar el tractament que l'autor li atorgava. Partint d'aquests treballs previs, m'he proposat d'aprofundir en el context que fa possible l'èxit literari del personatge blanc de la *Commedia dell'Arte* en aquest període.

Potser sembli exagerat usar el mot *èxit* en referir-me a un personatge que, vist des d'ara, sembla haver transcendit menys que altres de semblants (els *clowns* de Rusiñol, per exemple). Però és cert que si hom va més enllà del teatre, i s'endinsa en el camp de la poesia o prosa poètica, percebrem la fascinació que el personatge va exercir en un període, que aniria *grosso modo* entre 1900 i 1915, en què hi ha un bon nombre d'obres sobre ell. També pot estranyar que ens centrem tant en una figura concreta i menystinguem les d'Arlequí, Colombina o restants, però en això seguim la mateixa afecció dels escriptors finiseculars que trobaren en Pierrot l'*alter ego* ideal d'un entorn que també en conjunt els fascinava.

D'on prové, però, aquest interès? Caldria

aprofundir en la riquesa històrica de Pierrot per a entendre'n una mica la tirada. Diversos elements semblen conjuminar-se per tal que l'eclosió rutilant del *zanni* lunar dins la nostra literatura es produeixi en aquest període. Ja havien passat molts anys des que Molière havia rebatejat en francès dins el seu *Don Juan* el càndid Pedrolino que havia conegut en les obres d'una *troupe* de la *Commedia Italiana*.<sup>3</sup> Francès o italià, no tenia pas la mateixa alçada que el seu *partenaire* Arlequí: era un minyó una mica ximple, ingènuament enamorat, o l'ase dels cops, que de tant en tant es permetia alguna venjança; en Molière és un pàl·lid contrapunt de Don Juan, figura arlequinesca. Aquest minyó de comèdia bufa implantaria ja l'antiheroisme com a element consubstancial al personatge: el Pierrot dels segles XVII i XVIII —confós o substituït pel Gilles immortalitzat per Watteau— desvetllaria un patetisme amable, una melangia *fellintiana* (perdoneu-me l'anacronisme), a mig camí entre el forneret enganyat i el *clown* tristici, però una

3. Per a una història global de Pierrot dins el teatre popular, la pantomima i la literatura és imprescindible l'obra de Robert F. STORREY, *Pierrot, a Critical History of a Mask* (Princeton, N.J. University Press, 1978). També és important la de Maurice Sand, fill de George Sand, escrita el segle passat, *Masques et bouffons (comédie italienne)* (Paris, M. Levy frères, 1860), autèntic compendi històric dels personatges de la *Commedia*, amb il·lustracions valuoses i amb una visió clara de la relació de Pierrot amb personatges afins (Pedrolino, Clown, Gilles o Giglio, Clown, etc.).

1. *El modernisme i la seva iconografia teatral*, «Serra d'Or», A. XII, núm. 135 (15-xi-1970), ps. 76-77. Del mateix autor *Història del teatre català* (Barcelona, Millà, 1978), p. 194.

2. «Els Marges», núm. 24 (1982), ps. 121-124.