
STEFANO M. CINGOLANI

JOAN ROÍS DE CORELLA I ELS LÍMITS DE LA LITERATURA*

E

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

STEFANO CINGOLANI

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