



Les dones, l'amor i una elegia eròtica d'Ovidi en la vida i en l'obra poètica de Roís de Corella

Women, love and a erotic elegy of Ovidi in the live and in the poetic works of Roís de Corella

ABEL SOLER

abel_soler@yahoo.es

Universitat de València

Resum: Roís de Corella fou un escriptor amb relacions amoroses juvenils, però amb fortes conviccions morals, que el portarien per un camí de perfecció i elevació espiritual, cosa que justifica la seua evolució temàtica. L'estudiant de teologia pren distància respecte dels predicadors medievals, però s'inspira en els clàssics llatins per a desenvolupar la seua creativitat literària i orientar-la cap a lliçons morals, amb un estil que crea escola. Fins i tot s'atreveix, als 23 anys, a transformar una elegia eròtica d'Ovidi –cristianament rectificada– en la *Tragèdia de Caldesa*: un experiment literari que fou molt aplaudit.

Paraules clau: Roís de Corella, *Lletra consolatòria*, *Tragèdia de Caldesa*, Ovidi, elegia llatina.

Abstract: Roís de Corella was a writer with romantic juvenile relationships, but with strong moral convictions, which would lead down a path of perfection and spiritual elevation, which justifies his thematic evolution. The student of theology takes distance from the medieval preachers, but he was inspired by the Latin classics to develop his literary creativity and to orientate it towards moral lessons, with a style that creates his own school. Even he dares, at 23 years old, to transform an erotic elegy of Ovidi –rectified in a Christian way– in *Caldesa Tragedy*: a literary experiment that was very applauded.

Keywords: Roís de Corella, *Lletra consolatòria*, *Tragèdia de Caldesa*, Ovidi, Latin elegy

DATA PRESENTACIÓ: 23/05/2014 ACCEPTACIÓ: 03/06/2014 · PUBLICACIÓ: 12/06/2014

1. Concupiscència, amor a la paraula i ascens espiritual

Queda lluny en el record el diagnòstic psicològic abocat sobre Corella per Rubió i Balaguer (1948; 1992: 202); un dictamen que seria ben entés i acollit als cenacles literaris d'una Barcelona catòlica i de postguerra:

Si la tradició manuscrita no ho rebutgés, arribaríem a pensar que sota un mateix nom tenim en circulació l'obra literària de dos autors diferents. ¿És que una mateixa ploma podia escriure la *Tragèdia de Caldesa* i el pròleg de la versió de la *Vida de Crist*? L'obra de Corella és un cas típic de dissociació interior, manifestada tant en la consciència com en l'obra de l'autor.

Apreciacions com aquesta servirien de justificació per a dissociar també —a efectes enciclopèdics, editorials i catalogràfics— una obra dita *profana* de l'obra religiosa del clàssic valencià. Certament, la poesia que versa de l'enamorament i el desengany amorós ens revela, en mots de Romeu i Figueras (1991: 81), «la personalitat d'un home enamoradís i molt sensible a l'atractiu femení.» Això no lleva, però, que el poeta es presente ja de jove davant el príncep Carles d'Aragó (1461)¹ com un ésser estudiós i pur, «criat en los braços de la sacra teologia» (Roís de Corella 1983: 85). No hi ha cap dissociació psicològica en això: la mesurada distància entre el quotidià medieval —espontani, tragicòmic, carnal— i l'ideal literari —preconcebut, ritual, espiritual— forma part del joc cultural.

De la mateixa manera que encaixa en l'entramat ideològic del segle XV el comportament d'un personatge que, després d'haver freqüentat les alcoves de més d'una Caldesa, se'n pujava a la trona —escandalosament, sense ser capellà!— i es posava a predicar (1469) amb un èxit extraordinari: «axí bé e virtuosament ha predicat, que ha provocat a gran devoció al poble», segons el comunicat remès pel rei Joan II al bisbe de València i futur pontífex Alexandre VI (Chiner 2013). Les relacions amoroses de Corella no són difícils de suposar per a un jove i primogènit cavaller d'entre 20 i 27 anys (1455-1462), orfe de tutela paterna des dels 15 —l'edat foral de l'entrada en *feblea de seny* (15-19 anys)—, amb vel leitats de poeta i possiblement un físic atractiu.

S'entén perfectament l'exhibició exemplar que —en un sentit moralitzant, és clar— Roís de Corella fa del seu currículum amorós. Ho llegim en la que segurament fou la darrera de les seues proses mitològiques, *Lo jobí de Paris*, datable aproximadament pel 1470, quan ja s'havia fet predicador:

O, quants exemples de inefable misèria als ulls del meu enteniment se presenten de aquells que, ab mort dolorosa, servint a Venus, han deixat a Venus y la vida! E no us vull negar, magnífich senyor e germà [s'adreça al seu amic, el donzell Joan Escrivà-Ram], gran part de mon viure he despés navegant, no ab vent pròsper, en aquesta mar tempestuosa de Venus. E, sovint, les sues entoxegades fleixes han travessat lo meu enamorat ànimo. Hi en lo temps que ab més lealtat he servit la sua iniqua senyoria, he trobat en la sua cort ingràtitut més desconeguda. Hi, ab tot que ma pensa de present tingua enbenada, encara sovint tinch coneixença a mi és millor desamat e mal satisfet, en dolor contínua ma vida portar que si, amat e satisfet de aquella per qui tan gran

1 Sobre les circumstàncies i la datació del debat epistolar amb el príncep de Viana, vegeu Soler (2013b: 622-626) i Rubio (2013: 594-602).

dolor me cobre, havia lançat ànchore de contentament en los inquiet ports de Venus, car los ports de amor desonesta són principi de fortuna vàlida. Y, sens comparació, amar hi ésser amat en la tempestuosa cort de Venus és mal de més terrible pestilència que, amant hi desamat, portar la vida trista, que manifesta experiència nos mostra aquell és més catiu qui ab majors cadenes e de rompre més difícils té la vida cativa. Quant li fóra millor al miserable Leànder que la sua Hero, ab castedat onesta als seus desigs contrastant, de abduys hagués delliurat la vida!» (Roís de Corella 2001: 312-313)

Joan de Corella fa balanç de la seua vida amorosa en pretèrit perfet, al mateix temps que manifesta ser content «dels sermons girar la ploma», cosa que ens aporta la datació *post quem* 1469. El mestre en teologia *confessa* públicament haver despés «gran part de mon viure» –tindria ja uns 35 anys– «navegant... en aquesta tempestuosa mar de Venus», és a dir, assajant relacions d'amor «deshonest» amb gran esforç i despesa amatòria, però amb resultats no mai satisfactoris: «no ab vent pròsper.» No obstant les «fortunes» –tempestes– i els naufragis, el seu «enamorat ànimo» (el poeta reconeix ací la seua feblesa: el seu caràcter filogin i sensible) l'ha dut a deixar-se ferir reiteradament per les «entoxegades fleixes» de Cupido. El discurs proporciona arguments als crítics que han fornit el mite d'un poeta doner i promiscu, cosa que no desdiu gens de l'esperit i la sensibilitat lírica d'una part de l'obra de joventut.

En qualsevol cas, el literat ens fa saber que aquesta etapa vital ja ha sigut superada: «ab tot que ma penssa de present tingua enbenada». El mateix que abans es deixava dur pel déu Amor, ara viu «millor», però sense tastar més les mels de Venus: «a mi és millor desamat e mal satisfet, en dolor contínua ma vida portar.» Raó per la qual recomana al proïsme la vida «ab castedat onesta.» La conclusió del fragment reforça els arguments d'aquells que posen l'accent en els matisos –diguem-ne– evolutius que s'aprecien en l'obra de l'escriptor. Així les coses, la heterogeneïtat temàtica en la producció escrita de Corella, que Rubió i Balaguer atribuïa infundadament a la presumpta dissociació interior, no seria sinó el producte d'una evolució biogràfica alhora que temàtica; gradual i, en certa manera, «ascensional.» Tot i això, no existeix cap fita cronològica que delimita la producció religiosa de la no religiosa. Així, per exemple, hom constata un «denso grado de relación estilística y de concepción entre la *Tragedia de Caldesa*, el *Leander y Hero* y la *Istòria de Josef*» (Martos 2010: 22, n. 14). No es pot parlar, doncs, de cap moment de ruptura. Ben mirat, caldria analitzar la progressió de l'obra de Roís de Corella en termes d'interés/desinterés. El que abans li interessava, l'Amor, a poc a poc deixarà d'interessar-li.

Convenim, en qualsevol cas, amb Antoni López –estudiós del vessant més religiós de l'obra corelliana– que l'escriptor gaudià protagonitzà de manera premeditada un «progressiu viatge d'ascensió» (2007: 52): des de la «lectura moral» que ja advertí Lola Badia (1988) que requerien els seus mites amatoris (datables quasi tots *ca.* 1455-62), fins a la seua consagració en la maduresa –

sense deixar de ser escriptor (el *Cartoixa*, ca. 1479-1497)²– al servei de l'Amor Diví, la font suprema de tota felicitat i salvació eterna (el «sobiran bé» del poeta). L'opinió de Jordi Carbonell (1983: 19) sobre l'abdicació existencial d'aquell jove cavaller *malgré lui*, que «es refugià en la religió a fi d'evitar les activitats políticomilitars» característiques del seu rang i estament, ha quedat satisfactòriament refutada per la crítica literària i la documentació d'arxiu. Confirmada malgrat els dubtes de Chiner (1993: 51-53, 55-57) la més que probable primogenitura de l'escriptor (Soler 2014c; Rubio 2014: 443-447), constatem explícitament de la mà de López (2007: 38-39) que «Corella no es refugia en la religió; sinó que la dimensió espiritual forma part integrant de la seua vida.» I, a més, conservà durant tota la seua existència la condició de cavaller, i l'interès per la política i la guerra (Soler 2013b; Rubio 2014).

No és un personatge senzill, mestre Corella: és un personatge del seu temps. Mossén Joan Roís de Corella és un home d'armes que no combat ni escandalitza excessivament (una llàstima gran: els diplomataris de la generació anterior s'han enriquit amb desafiaments com el de Martorell a Montpalau, o amb episodis eròtics marquiens de –diguem-ne– difícil explicació). Ell és un home de lletres, també, capaç d'enaltir lingüísticament els sentiments d'una plèiade d'heroïnes i guerrers grecotroians, alhora que castiga la traïció –verídica o imaginada– d'una «l'inclita senyora» imaginant-la cavalcada per qualsevol, com una «bona haca d'Irlanda» (Roís de Corella 1983: 52), o violada pel convers Ferruix Bertran, qui «vos calà lo seu pern descapollat» (ibídem: 57).

El diàleg xocant entre les realitats mundanes que inspiraren el *Decameron* i *La Celestina*, d'una banda, i les aspiracions sublimatòries del gòtic *flamboyant* borgonyó, de la prosa artitzada corelliana, d'altra, conformen l'atmosfera, el paisatge cultural d'allò que Huizinga (1919) denominà «la tardor de l'edat mitjana». Per això en el *Tirant*, «dos enamorados postergan la consumación física del amor con interminables discursos», dit en paraules de Vargas Llosa (1990: 28). Certament, «porque en esta realidad formal, el lenguaje es una fuente inagotable de felicidad, el instrumento primordial del rito.» La retòrica, en efecte, és el passaport artístic que fa dels éssers anodins i mortals, criatures poètiques i excelses. Martorell n'és plenament conscient: fa parlar els seus personatges com si foren mites clàssics, abduïts del text corellianà per a reubicar-los en un altre context, en un altre gènere literari, en un ciutat imaginada: Constantinoble, que no és sinó València també sublimada (Soler 2013a).

Corella –com el seu veí de la plaça de Sant Jordi, mossén Martorell³– viu amb plenitud en aquest temps

2 Sobre l'originalitat literària –una versió elaborada, no una simple traducció–, el procés de redacció i el resultat d'aquesta voluminosa obra, vegeu Furió (2014).

3 Corella visqué durant els anys 1450-1469 aproximadament a l'actual plaça de Rodrigo Botet, antiga plaça de Sant Jordi (Soler 2014a). Com ja advertí Jaume Chiner (1992), coincidiria sovint amb el seu paisà de Gandia i parent llunyà Joanot Martorell. L'autor del *Tirant*, i així ho documenta Villalmanzo (1995: 524), solia habitar a cal seu germà Jaume. La paperassa administrativa fa referència a «les cases d'en Jacme Martorell, qui stà prop de Sent Jordi, qui s' dehia procurador del dit mossén Johanot Martorell, e a la casa de na Damiata Martorell, germana del dit mossén Johanot, en

de rituals contrastats: el jove poeta s'enamora i ho expressa líricament, ama com a bon cavaller ociós, fornicava quan pot entre lliçons de sacra teologia, concep una filla il·legítima i la bateja amb el nom penitencial de *Magdalena* (1459), per a justificar als ulls dels parroquians de Sant Andreu de València el seu propòsit d'esmena. El sentiment de culpa i de perdó, el pecat i la remissió, el plaer i el dolor, les pulsions de la vida i la dansa de la mort –recordem que són anys de pesta bubònica– entaulen ara i adés un combat punyent. Evoquem el sobtat exercici de compunció literària que improvisa la tendra però maculada femella de *Tragèdia de Caldesa*: «Déu no farà que el passat⁴ fet no sia; / mas si esperau esmena de mon viure, / io la faré, seguint a Magdalena» (Roís de Corella 1983: 70). La santa i la puta habiten un mateix cos: el d'una «delicada persona», una «donzella» capaç d'elevant-se a la categoria lírica de *domna*, de «senyora» d'un fidel servidor amorós, per a abismar-se –sense cap mena de transició– en la figura d'una vulgar «manyeta», criada lasciva, àvol fembra. Fins que no compreguem aquesta promiscuïtat entre comportaments sexuals i aspiracions eticoestètiques –que d'altra banda ens transmet clarament la literatura de l'època–, no comprendrem com creaven els literats d'aquell temps, ni com eren perfectament entesos pels seus lectors.

El jove Joan Roís de Corella, que és el cas que ens ocupa i que tractem de dimensionar ara, participà del clarobscur de la València del 1450, però acabà trobant finalment la *llum* que cercava. Pare ja d'una o dues filles il·legítimes (Maria[?] i Magdalena; aquesta segona, criada a ca l'àvia, Aldonça de Cabrera), el poeta manifestava en el *Parlament* (ca. 1462) trobar-se «en port segur», situació compartida amb els donzells participants de la fingida tertúlia. Tant Berenguer Mercader, com Castellví, Vilarsa i Escrivà-Ram, contragueren noces pels anys 1460-1462 (Soler 2014c). I aquesta data del 1462 coincideix amb l'arribada a València, des de Cocentaina, d'Isabel Martines de Vera. Sembla, doncs, que, després de diversos naufragis amorosos, el fill de la viuda Cabrera havia trobat una dona amb qui conuiu *honestament*. Després d'uns quants anys (ca. 1462-1469) i dos fills més, Joan i Estefania, Corella pujà un altre graó: esdevingué teòleg, se separà dels seus i predicà. Anys després exercí de *professor* de sacra pàgina. Finalment, consagrà els darrers anys a propagar entre els fidels una admirada obra de pietat, propiciatòria de la *imitatio Christi*. La seua evolució biogràfica i literària no sols fou conseqüència d'unes conviccions que ja eren fermes des de l'adolescència, sinó que fou exemplar per als contemporanis. D'ací el prestigi social i intel·lectual que Corella gaudí en el seu temps.

2. «La cort deshonest d'amor seguint»

«Contínua experiència de greus mals e dolors...» Amb aquesta declaració d'autoritat moral en la matèria del desengany amorós, Roís de Corella enceta la seua *Lletra consolatòria* (Roís de Corella 1983: 95), endreçada a un anònim interlocutor o corresponsal. Seguidament, aireja l'existència

les quals cases se debia lo dit mossén Johanot Martorell, quant era en la present ciutat, solia star e habitar.» Tot plegat, resulta de gran interès per a explicar l'anomenada «connexió corelliana», intertextual i ideològica (Hauf 1993; Miralles 1998; Pujol 2002; Guia 2012, etc.), que hom pot establir entre l'obra d'ambdós escriptors valencians, pràcticament veïns de carrer. Sobre València com a lloc d'escriptura de *Tirant lo Blanc*, vegeu Soler (2014a).

4 Fixeu-vos-hi: el «passat» són a penes uns minuts!

d'unes vivències de joventut –se suposa conegudes o presumides per tothom a la ciutat on escriu– que recolzen la validesa moral dels seus consells:

...no fiant en la pobrea del meu poc e despoblat entendre, mas en l'experiència que tinc, havent moltes vegades sofert lo mal que de present a vós tan fort turmenta: navegant en lo tempestuós mar d'amor deshonest, he sovint encorregut naufragis en vàlida fortuna, batent los esculls ab proa de mos volers, de continu endreçats a dones ingrates. E així ha passat ma vida mal despesa seguint delits dolorosos, repòs inquiet, dolçor amarga, alegria trista, frescor calenta, vida morta, font seca, rialles ploroses, contentament descontent, fi ab desig, seguretat perillosa, treves guerrejades, llum tenebrosa, victòria vençuda, tranquil·litat tempestuosa, riquesa pobra, felicitat mísera. Aquest e semblants altres contraris, la cort deshonest d'amor seguint, crec de present en vós tenen assentament de pacífica posada...

No content amb l'universal oxímoron petrarquesc de l'*amara dolçezza*, el poeta de la valenciana prosa traça una espiral de contradiccions («contraris»), que s'eleva de manera helicoidal –com les columnes de la Llotja de València– per a prevenir els iniciats en les dolces mels de l'amor de l'amarga fi que els espera. Tot plegat, posat en boca d'un predicador vocacional com era Corella, sona ben rebé a lletania preventiva contra els devots de la deessa Venus.

Tanmateix, i a diferència dels moralistes clàssics dels segles XIV i XV, el cavaller amant de la Paraula Sagrada no aborda la lliçó moral des de la trona semàntica de l'homilètica convencional: temptació, pecat, condemna, infern... No debades, amb posterioritat a fra Vicent Ferrer, el dels predicadors medievals ha esdevingut un discurs palesament ineficax i obsolet: interessant només en tant que parodiabile. Ho demostra la *imitatio* de sermó fraesc que perfila l'autor del *Curial* per boca d'un Sanglier eremita: una peroració de retòrica penitencial que rònegament commociona el cavaller contret.⁵ Els temps han canviat, tant a la Itàlia d'aires hedonistes i moral humanística on s'escriu el *Curial*, com a la València de la *pobla de les fembres peccadrius*, les esclaves sexuals de servei domèstic i l'erotisme d'alcova a flor de pell (Narbona 1992).

La procacitat eròtica del *Tirant lo Blanc*, tan aplaudida pels seus coetanis, encaixa molt bé en l'alegria carnal de la València de l'autumne de l'edat mitjana. Fins i tot, és presumible que alguns dels personatges de ficció (Tirant, Diafebus, Carmesina, la viuda Reposada, Eliseu...) hagen estat inspirats per personatges de l'entorn de l'autor, com ara Jaume de Vilaragut, Ponç de Montpalau, Carmesina, la viuda Centelles, Eliseu Martines de Vera... (Soler 2013a). Joanot Martorell no escriu sinó per a erigir-se en portantveus ideològic del seu públic lector; un públic sadoll de simulacres amorosos de vassallatge *courtois*, que no tolera ja els clixés amanits de la lírica provençal. La franquesa d'un oportunista personatge, Hipòlit, ens trau de dubtes (Martorell, 2008: 953):

E com, senyora! Pensa vostra altesa que siam en lo temps antich, que usaven les gents de ley de gràcia? Car la donzella, com tenia algun enamorat e lo amava en strem grau, dava-li un ramellet

5 El *sermó* de Sanglier, modèlic, deixa Curial «plen de pensament de ço que oyt havia e penedit de les coses mal fetes», però al cap de poques hores, «oblidades les amonestacions del Sanglier, tornà tal com era abans» (Anònim 2007: 288), per ser paraules –segons el que dona a entendre l'anònim autor– que es retenen més de cor que no de seny; que provoquen «commoció», però que no mouen a «convicció». Somouen, però no vencen. És l'home que s'ha véncer a si mateix.

de flors ben perfumat, o un cabell o dos del seu cap, e aquell se tenia per molt benaventurat. No, senyora, que aquex temps ja és passat. Lo que mon senyor Tirant desija bé ho sé jo: que us pogués tenir en un llit o en camisa.

El medievalista Ferran Garcia-Oliver (2013: 209), excel·lent coneixedor de la quotidianitat valenciana del Quatre-cents, evoca així l'efervescència eròtica i sexual que traspua de la documentació administrativa de l'època:

bordells públics, prostitució clandestina, adulteris, fornicacions insensates, proxenetisme, pederàstia, sodomia, concubinatge... Tot un món pecaminós i brutalment carnal es desplegava sense aturador i entre totes les classes socials i col·lectius ètnics, inclosos els mateixos eclesiàstics que predicaven des de la trona contra la luxúria. El grup aristocràtic era un altre dels animadors dels Països Catalans concupiscents. Els palaus eren centres de xafarderia mundana i caus d'altres temperatures libidinoses.

L'encara jove Joan Roís de Corella, com el seu amic i paisà Martorell, és plenament conscient de la societat en la qual viu i a la qual adreça els seus planys. Ell mateix –i els seus tres o quatre fills fora de matrimoni (Soler 2014c) en són testimoni carnal– sembla haver participat alegrement de la luxúria socialitzada. Sembla haver-se deixat seduir, com subscriu, fins al punt d'haver-se convertit –si més no sobre el paper– en una gran autoritat sobre la matèria: sobre la dona deshonest, que no es conforma amb «obrir la porta» a un sol amant, i aquells que la corresponen (Martos 2005).⁶ Sols l'amor honest i matrimonial, o l'alternativa que emprendreà l'autor, la castedat, ofereixen plenes garanties a l'home cabal d'assolir «estat de tranquil·la reposada vida.»⁷

Tot i les consideracions morals que hi subjauen, és interessant destacar que, en aquest exercici retòric de simulació epistolar que és la *Lletra consolatòria*, Corella no amonesta com el predicador que sabem que seria. L'encara estudiant no es comporta ni argumenta com el *teòleg* que aspirava a ser i seria, si més no per exhibició de títol acadèmic, des de la tardor del 1469. Ben al contrari, tenint en consideració el que els lectors esperaven d'un home com ell, de conviccions cristianes però no gaire clericals, projecta un joc d'oposicions de caràcter moral però laic (honest/deshonest, virtut/vici, arbitre/follia), masculí (nosaltres/elles) però no necessàriament misogin, i ètic en tant que estètic (bellesa/lletgesa). La bellesa de l'ànima, reflectida en l'espill de la vida –entesa aquesta com un peregrinatge biogràfic– manifesta la salut espiritual de cadascú.

Així doncs, l'*homo viator* que irreflexivament es deixa conduir en la vida per dones d'amor «vagabund i pelegrí», pagarà les conseqüències amb una lletania de dolor existencial i, a banda, tindrà l'ànima damnada. Atret només per obtenir una assídua correspondència sexual («comunicació ab deshonest pràctica»), assistirà indefectiblement a un efecte –diguem-ne– Dorian Grey: contemplarà l'espectacle d'una ànima –la seua– progressivament deteriorada, desdibuixada, «enlletgida per lleigs actes de viciosa vida.» Sembla com si, mentre els *Domini canes* de la Inquisició carpetovetònica preparen el

6 En aquest sentit, i segons el mateix Josep-Lluís Martos (2010b: 24), la *Tragèdia* «sirve para criticar el comportamiento del hombre desde el ataque a la mujer.»

7 Segons Carles Garriga (1994: 89), per boca de Medea i altres personatges, Corella «reconeix la possibilitat d'un amor exempt de dubtes. Ho és, per exemple, l'amor matrimonial.»

foc on incinerar els cripto jueus i altres ànimes *infernades*, Corella, seguint sant Agustí,⁸ reduïra la dèria sentimental del seu corresposal –que és la dèria carnal dels valencians del gòtic, mediterranis– a un problema de deterioració de l'ànima, venial i reversible.

3. Caldesa: de repte literari a mite cultural

En l'itinerari de perfecció intel·lectual, moral i espiritual que albira Corella –cada vegada de manera més conscient i popular: el poeta és un personatge *públic*, publicitat per la seua obra– Caldesa⁹ representa el punt d'inflexió: el *nosce te ipsum*, el desengany amorós. O, si més no, això és el que pretén donar a conèixer als seus amics i lectors, el genial escriptor, quan retrata amb intenses pinzellades una criatura tangible –la dama infidel i traïdora– i la situa en unes coordenades espaciotemporals molt concretes: València, 1458.

Tot està molt ben maquinat: Joan Roís de Corella opera amb un *zoom* que ens fa davallar de la visió de satèl·lit al pati clos d'una casa, amb una millor precisió que els visors de l'actual *Google Earth*. L'autor enfoca la part del món que rep el nom de la filla d'Agènor, és a dir, Europa; baixa seguidament a Espanya, al reialme de València, a la ciutat que n'és cap i casal, però més específicament «dins los murs», per a recloure'ns al claustrofòbic escenari on s'esdevé la *tragoedia* ('incipit a gaudio et in lacrimis terminatur'), el *cas afortunat... ab una dama* ('desafortunat', en el sentit medieval del mot) de l'altra variant del títol.¹⁰ La potència còsmica de l'angoixa, prenunciada com una sort de big-bang en el exordi («...repose lo sol davall l'habitable terra...»), es concentra en un únic punt per a esclatar («...tornarà fred lo foc en esfera...») dramàticament en forma de versos. Com en un quadrant solar humà –dels que acostumen a usar els beduïns del Sàhara: d'espatles al sol, mesures l'abast de la teua ombra en peus (Olivares)¹¹– el poeta esdevé un microscòpic rodament del sistema d'astres i esferes en moviment que constitueixen l'univers. Així almenys és com ho hauria après el jove Corella, dels manuals d'astronomia de mestre Joan de Rocafort: el poeta, ensenyant d'arts i teòleg *laic*, del qual fou marmessor.¹² Entre els llibres que es posaren en públic encant a la mort d'aquest, sota la

8 Heus ací, potser, la influència pastoral del seu amic, el bisbe i preclar augustinià Jaume Peres de València. Sobre les relacions d'ambdós personatges vegeu la nostra biografia-diplomatari de Corella (Soler 2014a), que es troba en procés d'edició a càrrec de l'AVL.

9 Citarem el text de la *Tragèdia* a partir de l'edició divulgativa de Jordi Carbonell (Roís de Corella 1983: 6-70)

10 Sobre el concepte de tragèdia en la literatura medieval i en el títol que ens ocupa, vegeu Annicchiario (1991-92). La cita llatina és de Dante, que la manleva de Jean de Garlande, com més avall veurem.

11 No sols els beduïns: també alguns regants del regadiu tradicional valencià, per tradició islàmica.

12 Sobre les connexions entre la cosmovisió medieval de l'univers i el procés d'aprenentatge del *quadrivium* pels nostres poetes medievals, vegeu Martos (2010a). Específicament sobre Corella, López & Puig (2014: 175-206). Sobre l'estreta relació amb Rocafort, que implicava vincles d'amistat, confiança i fins i tot de tutela dels orfes del mestre, vegeu Soler (2014b).

supervisió de l'autor de *Tragèdia de Caldesa*, hi havia, efectivament, «hun tractat d'astrologia» que fou adquirit per un capellà (Soler 2014b: doc. 112).

Això pel que fa a la concreció topogràfica. Quant a la datació aproximada de la composició, advertim que el poeta completa l'esforç locatiu –en bona part, prescindible– fent saber al lector que l'acció s'esdevé «regnant aquell que a l'animós troià ha succeït en egual ànimo, rei don Joan.» Precisió que ha servit de base a Carbonell (1955-56: 132) i altres estudiosos (Riquer 1960: 290; Romeu 1984) per a datar l'obra aproximadament pel 1458, que és quan Joan II el Gran –el Joan *Sense Fe* dels catalans– succeí en el tron al rei d'Alfons V el Magnànim.¹³ Ara bé, Riquer identifica «l'animós troià» arbitràriament amb el rei Alfons, quan no hi ha cap raó que ho justifique. Fóra i és més lògic identificar l'animós troià amb l'estrenu Hèctor de Troia, ja que en la literatura del temps de Corella se'l sol titlar reiteradament amb aquest epítet.¹⁴ Vist així, i segons el que era habitual llavors, Corella es limitaria a deixar caure en el text un elogi formal al rei Joan (1458-1479), que acabava –o no– d'assolir el tron.

No obstant els matisos, la identificació de Joan II amb Hèctor no trau precisió a la datació fins ara proposada i acceptada per la crítica. Només cal llegir el *Debat a Caldesa* perquè el lector d'aquest poema i de la peça literària titulada *Tragèdia de Caldesa* se situe mentalment en el cald estiu del 1458: «Estant en la Seu, en aquella indulgència, / un timbre d'or viu que en l'arca llançàs, / valguera més, cert, que en bossa restàs.» (Roís de Corella 1983: 56). Mossén Melcior Miralles, en la seua *Crònica*, dedica diversos fulls (2000: 241-252) a explicar-nos amb gran detallisme els motius, el procés de celebració i els resultats de la indulgència extraordinària del 15 d'agost del 1458. Fou un acte multitudinari i molt recordat. Una part important dels fidels de la ciutat acudiren en massa a donar almoïna a la Seu per a alliberar-se, després d'una preceptiva litúrgia, de tots els pecats que pesaren sobre les respectives ànimes. La santa perdonança l'havia decretada el pontífex valencià Calixt III, però la seua mort havia posat en dubte la validesa dels perdons. Malgrat tot, la festa tingué lloc i gran èxit, i el papa que succeí a Alfons de Borja n'aprovà els beneficis espirituals. És en aquesta festa –«aquella indulgència» que tots els seus lectors bé recorden– on Corella veu, o fingeix haver vist, l'enganyívola Caldesa entrant a la Seu.

Si afegim a aquesta constatació cronològica que la notícia de la mort del rei Alfons arribà de Nàpols a València el 15 de juliol a les 11 hores del matí (Miralles 2011: 248), conclourem que Roís de Corella situa la traïció de la seua estimada en algun moment indeterminat del *ferragosto* del 1458: de 15 de juliol al 15 d'agost. Amb la qual cosa, la *Tragèdia de Caldesa* seria una més de les obres juvenils de l'escriptor, cosa que no troba impediment des del punt de vista de l'exegesi filològica. Opina Lola Badia (1993b: 74) que, pel que fa a la prosòdia, no són excessives les diferències entre la *Tragèdia* i les obres de matèria troiana: «després d'un exordi especialment carregat, els efectes fònics

13 Fem ús dels ordinals del casal d'Aragó corresponents al regne que encapçalava la nòmina de títols, per evitar confusions, i per prosseguir amb una tradició historiogràfica de segles que té tota la seua lògica.

14 El mateix Roís de Corella (Guia 2012) solia junyir en les seues obres el nom d'Hèctor el troià a l'adjectiu animós.

de la prosa queden estratègicament situats als finals del període.» Seguidament veurem que potser tampoc no es tracta d'una obra tan única i original com ha volgut fer veure la crítica tradicional. La mateixa professora Badia (1993: 86) no veia inconvenient a inserir-la, per diverses raons, en el mateix pomell creatiu que les anomenades proses mitològiques: «el fet que la *Història d'Hero i Leandre*, posem per cas, esgrimeixi personatges *fingits* des de sempre pels antics poetes, i la *Tragèdia de Caldesa*, un jo localitzable en l'espai i en el temps i una dona que es diu Caldesa (i no Sil·la o Medea), no és condició ni necessària ni suficient perquè la primera obra sigui un intranscendent rescalf mitològic-pedant i la segona, una creació nova, vibrant i palpitant de vida.» Potser no anava gens desencaminada, i ens trobem al davant d'un brillant exercici escolar més, dels que Roís de Corella confegia, col·leccionava i deixava copiar.

Repte escolar o no, la ficció de Caldesa ens reporta la imatge lírica i tòpica d'un noble poeta que necessita reblir el paper de sentiments: li urgeix «tenyir el paper» amb la sang del seu patiment, denunciar el crim als circumstants –citats en qualitat de fiscals i jutges d'un cas tan ignominiós– i ofegar el plany «ab llarguea de paraules.» Però al temps és plenament conscient, el narrador, d'estar oferint un espectacle de lletres als «piadosos oïnts» als quals interpel·la adesiara; com en una funció teatral. Els hi presenta l'«ínclita donzella», «la bella senyora» a la qual serveix –ínclita és tractament de princesa; *senyora* remet al vocabulari trobadoresc– per la qual, en justa recompensa a «son servir» ha rebut el premi de ser «en lo desitjat estrado de la sua falda», on intercanvien ambdós «enamorades raons.» Sí, fins ací tot sembla modèlic i cortés: un festeig convencional. Però, qui és aquesta donzella? Viu amb els pares? És òrfena...?

La protagonista –o la víctima, segons que es mire (Badia 1993b: 91)¹⁵– de *Tragèdia de Caldesa* i altres poesies al·lusives a ella, ha fet córrer molta tinta, i ha inspirat epítets un tant agosarats. Com quan Fuster (1975 [1967]: 309) atorgava a mossén Corella el títol oficiós de «cornut més insigne de la literatura catalana.» Durant dècades, ningú no havia qüestionat l'existència de Caldesa com a personatge corpori.¹⁶ Si no històric, anecdòtic; però verídic i carnal en qualsevol cas. Per a Martí de Riquer (1964: 209), la *Tragèdia* ací relatada «evidentment reflecteix un fet real», com és «la traïció d'una amiga seva.» Sembla manifest que, malgrat haver transcorregut cinc segles, l'estratègia narrativa continuava resultant igual de convincent i efectiva que en temps de Joan II. ¿No són la capacitat de convicció estètica i la profunditat humana, sinó, les que fan que una obra literària s'elevi a la categoria de clàssic?

15 Adverteix Tomàs Martínez (1994: 22) que, «parafraçant el títol, hem de qüestionar-nos encara si és Caldesa l'agent que provoca la tragèdia i més aviat la 'víctima' que necessita Corella per plantejar-se el tema.»

16 El corrent d'interpretació en clau biogràfica del Corella redescobert pel Noucentisme català comença amb Miquel i Planas (1913: 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 poesies d'en Corella dedicades a na Caldesa sien obra de joventut, no sembla pas cosa de discutir: que la *Tragèdia* fos una explicació, arreglada *après coup*, de l'aventura qui motivà aquelles poesies, és cosa prou versemblant.» Aquesta presumpció d'historicitat persistia encara en la dècada del 1980 del segle passat (Romeu 1984).

Francisco Rico (1980: 17) canvià molt oportunament la perspectiva tradicional d'enfocament crític en evidenciar que «la intriga, l'anècdota de l'obra es redueix a un problema de retòrica i d'història de la literatura.» L'ambigua donzella/senyora Caldesa no seria, doncs, sinó una criatura literària construïda *ad hoc*. O, com afegiria després Lola Badia, «l'estimada caiguda» personifica –segons una de les lectures més versemblants– «una caricatura sagnant de la *fina amor*»; una *razo* preparatòria per a llançar a l'escena els versos finals, on Corella ens exposa «la seva militància d'amant desenganyat» (1993b: 78 i 88).

L'ambivalència del voluble personatge femení, remarcada per Rico, Garriga (1994) i altres autors, afecta lògicament al tipus de relació que mantenia amb el company masculí decebut. Així doncs, la casa de Caldesa podria ser, des d'un discret bordell –com algú gosava insinuar¹⁷– fins a la llar d'una noble donzella amb la qual pretenia casar-se el poeta. Exposa Corella, amb mesurada prosa, les «enamorades raons» i l'«alta e delitosa concòrdia» que regnava entre el protagonista i Caldesa abans que sonara la nota discordant de l'«Adéu sies, manyeta!» de boca d'un vil antagonista. Al temps, però, la donzella es comporta com una senyora –apunta Rico– i deixa Corella reposant sobre un llit: ¿tàlem matrimonial frustrat o escenari d'una agredolça luxúria? Certament: tot sembla tan polisèmic, ambigu i ben construït, que resulta versemblant i convincent, però no sembla *creïble*, verídic. En qualsevol cas, sobra dir que l'experiment literari és un èxit de composició i d'efectivitat lírica.

Pel que fa als aspectes ecdòtics, observa Henry Kelly (1993: 211) que el títol de la peça corelliana en el manuscrit de Maians (*Tragèdia rahonant un cas afortunat que ab una dama li esdevench*) no coincideix amb el del *Jardinet d'orats* (*Tragèdia de Caldesa*); anotació que ha portat a especular, fins i tot, sobre si el nom de Caldesa figurava o no en el títol original. De manera que s'ha reforçat la impressió predominant en la crítica, tendent a considerar l'episodi de Caldesa com una mera ficció narrativa, com una dramatització retoricada de tall pseudobiogràfic (Annicchiarico 1991-92; Cantavella 1999). Stefano Cingolani, fins i tot, lamenta que «ningú no s'haja fixat amb la deguda atenció en el fet que aquesta novel·leta havia de ser purament fictícia o literària» (1998: 267). Per la seua banda, Jaume Torró (1996: 103-116) va més lluny encara, quan «sospita que la creació de Caldesa es deu en bona part al públic de Corella.»

Sense posar en dubte cap de les assenyades lectures i «sospites» precedents, hem d'advertir –i remetem, per a majors detalls, a la biografia de Corella que tenim en curs d'edició (Soler 2014b)– que no cal descartar del tot l'existència d'una dama real que servira de referent per a caracteritzar el personatge de ficció. En tot cas, la pecadora sobre la qual fa recaure el poeta «la culpa» del seu dolor insofrible, elevat en la *Tragèdia* a dimensions de cataclisme còsmic, sembla, ben mirat, una donzella de paper: versemblant, però no identificable.

17 En contra d'aquesta via d'interpretació s'ha alçat la ponderada veu de Martos (2005: 1.165): «Interpretar la *Tragèdia de Caldesa* com la història d'una prostituta és, en conclusió, traïr la coherència global de l'obra del valencià.» Vegeu també Martos (2010b).

No es descarta que l'autor haguera ajudat a fer creïble la seua senyora (com les criatures animades per Giovanni Boccaccio o les dames *senyalades* líricament per Ausiàs Marc) recolzant-se en algun referent de l'entorn urbà on s'esperava la recepció de l'obra. De manera que el *senhal* amb què el poeta l'evoca, «Caldà cremant», remetria –per insinuació de l'autor, o qui sap si per presumpció del col·lectiu de lectors¹⁸– a alguna dama de nom *na Caldesa*. Certament, la idoneïtat semàntica atribuïble al patronímic conjuga molt bé –a la saga del renom, ja popular, de *Fiammetta*– amb les calors de la «plaent e delitosa batalla de Venus.» Tanmateix, cal tenir en consideració l'existència a València, en temps de Corella, de conversos de jueu de llinatge Caldes o Caldés, que hagueren pogut sentir-se al·ludits. Hi havia també uns altres Caldés de la baixa noblesa (amb uns calders com a divisa heràldica), i un donzell d'aquest llinatge que era governador de la foia de Llombai. Aspecte interessant, aquest últim, si tenim en compte que el probable mestre i mentor de Corella, el seu amic el poeta i teòleg Rocafort, era neòfit també; oriünd del mateix llogaret de Llombai (la Ribera de Xúquer, no gaire lluny de la ciutat de València). I que els seus consogres serien processats per la Inquisició (Ferrando 2013: 657; Soler 2014b).¹⁹

Tot poden ser casualitats o coincidències. Però recordem que en els *maldits* contra Caldesa i el *Debat* atribuïts a Roís de Corella –tot siga que foren cosa seua– el poeta imagina la dama practicant el relacions sexuals, consentides o no, amb un depravat mercader barceloní, Ferrer Bertran. Aquest home era conegut amb el malnom de *Ferruix*, i tothom sabia que era convers de jueu, de nissaga neòfita: «Ferux Bertran vos calà lo seu pern / descapollat: la vista s'enlluerna» (Roís de Corella 1983: 57). La lletgesa de l'acte carnal augmenta –doncs– de grau, solament pel fet d'imaginar el membre viril circumcidat a l'estil hebraic. «E tot lo món de vostre cos té mostra», insisteix el poeta: «fels e infels, e los de la Llei Vella.» Pocs versos abans, ha fet al·lusió despectiva a «vostra gentil casta» (ibídem: 52). L'expressió teològica «los de la Llei Vella» és plenament corelliana. La retrobem en la prosa religiosa i té per font d'inspiració els textos exegètics de Jaume Peres –amic i mestre de l'escriptor en matèria teològica (Soler 2014b)–, on es tracen vies de conciliació entre cristians i jueus.²⁰ Quant a l'afer del fornicí –diguem-ne– interconfessional, exposat com a agreujant del pecat, val a dir que era prohibit expressament pels *Furs* i tingut per un crim abominable. Sobretot en temps de Ferran II el Catòlic (Meyerson 1994).

18 Jaume Torró (1996: 112-113) ho argumenta així, amb sensatesa i provisionalitat: «És probable que els contemporanis sabessin alguna cosa que nosaltres no coneixem, i que al darrera de Caldesa hi vagi haver una persona de carn i ossos (...). No voldria que ningú pensés que torno a proposar la lectura biogràfica de la Tragèdia, però potser tampoc no hem d'ésser tan radicals i excloure qualsevol anècdota històrica.»

19 Tindriem així una «possible» lectura inversa a la proposada per Kelly: no seria el copista del *Jardinet d'orats* qui hauria afegit el nom de Caldesa, sinó el copista del manuscrit de Maians el que l'hauria esborrable –per no ofendre cap Caldés de llinatge– i l'hauria reemplaçat per una anònima dama.

20 Monsenyor Peres, en el seu *Commentum* al Salteri (1484) considerava assumible un concepte d'Església constituïda pels fidels d'ambdós testaments, el Vell i el Nou, des dels temps d'Adam fins el darrer elegit: «multitudo fidelium Christum expectantium sive in fide et spe Christi viventium, incipiens ab Adam usque ad ultimum electum.» Cfr. *Commentum in librum Psalmorum*, 76,1; citat per Hendrix (1974: 64).

Encara s'accentua més la malèfica *visió* ideada pel cavaller desenganyat, als ulls dels seus contemporanis, en elegir de botxí la figura del pervers mercader, que solia freqüentar el port de València. Els historiadors de l'esclavisme català ens presenten Ferruix Bertran com un col·leccionista d'esclaves sexuals. En temps de Caldesa, era un vell decrepit: un tros de vell verd. Sent encara jove, pel 1437 havia adquirit un magnífic exemplar d'esclava russa, de 20 anys, pel preu exorbitant de 81 lliures (Plazolles-Guillén 2000). Hi havia homes capriciosos, capaços de pagar el que fóra per gaudir dels serveis domèstics d'una captiva d'exòtica natura.²¹ Assentat a València el 1465 –se n'havia passat al bàndol de Joan II– Ferruix moriria ací en setembre del 1470 (Guia 2012).

Tornem, però, a ocupar-nos –després d'aquest excurs– del cas i la identitat literària d'aquella dama de la *Tragèdia* que potser ni tan sols s'anomenava Caldesa. L'escriptor ens la presenta, sí, però no ens avança gaires detalls sobre la seua edat, trets físics, confessió religiosa o adscripció social. Tan solament ens permet deduir, per l'estructura de la casa, que és una dama de posició social relativament benestant, potser fins i tot de la petita noblesa urbana. L'harmonia sembla regnar, abans del cataclisme, en la parella de joves enamorats.

Ignore fins a quin punt podem arribar a pensar, amb Josep-Lluís Martos (2005: 1.165-1.166; 2009: 120-121; 2010: 26), en una dama *generosa*; no en el sentit que atorgaven a l'adjectiu els valencians del segle XV (de noble *generació*, de sang *generosa*), sinó generosa en tant en quant «obri la porta» de la seua *natura* a l'accés carnal de l'enamorat.²² Aquesta és la interpretació que fa el crític literari de la situació, segons que ens l'exposa detalladament Corella (pareu atenció al verb que encapçala la relació: *fengia*):

fengia la bella senyora tant contentament de mos passats servirs e presents paraules, que lo seu ésser en mi transpostava: tot lo que a sa volentat, persona e viure s'esguardava, abandonament deixà en discreció de ma coneixença. Mas, perquè de mi sols no fos ver paraís en aquest món haver atés, après poc espai de tan reposat estament, tocant a la porta de la casa, dix l'avisada senyora que, per aquella hora esperava una persona, ab la qual sens tarda desempatxant de molta necessitat breus faenes, a mi tornaria, perquè ab més repòs tot aquell jorn algú no

21 En la mateixa categoria d'icona carnal de la concupiscència, importada d'un Orient exòtic i mitificat, podria haver caigut la lliberta *Carmesina* que convivia amb l'heroi del setge de Rodes, Jaume de Vilaragut, a la València de vespres del *Tirant*. Vegeu Soler (2013; 2014d). La literatura medieval, ineludiblement, d'impregna d'aquest esperit (Grilli).

22 Segons Martos (2005: 1.165-1.166), «el jo-personatge no sabia tot el que Corella explicava de l'amor; no era conscient que si feia que la dona li obrira la porta, per aqueix mateix lloc anaven a entrar altres.» Efectivament, aquesta aguda interpretació casa molt bé amb la doctrina moral de què fa gala Corella quan sentència les dones impúdiques (*Desengany*, vs. 3-4) amb una màxima versificada: «Amor és tal, que, si us obre la porta, / tart s'esdevé que pels altres la tanque.» No obstant això, els substantius, adverbis i adjectius amb què, acuradament –com sol ser costum en ell– adorna la dama a la qual serveix el jo de la *Tragèdia*, no permeten llegir cap comunicació deshonest per al cas que ens ocupa: el de la Caldesa enaltida a la manera cortesa, abans de ser descoberta. L'estilema espuri airejat per Martos, «generositat deshonest», passaria, doncs, a engrossir la nòmina de descriptors que Roís de Corella no assumiria mai com a propis. Per a ell «*generositat deshonest*» seria un oxímoron tan difícil de beneir com el d'un «Corella anticavalleresc» proposat per Cingolani (1999), però inacceptable per a qualsevol medievalista mínimament informat sobre la biografia de l'escriptor (Soler 2013b; Rúbio 2014).

tingués poder de partir dos persones, a les quals extrema benevolença en tan alta e delitosa concòrdia acordava.

Sense descartar un possible rerefons d'irònica ambigüitat («mos passats servirs...»),²³ la tònica general és la d'un fidel servidor de la «senyora» en clau de *fin'amors*, que sotmet la seua «voluntat» a la dama, que l'enalteix com si la condescendència d'aquesta posara al seu abast la glòria del paradís (Garriga: 1994: 88): «La veu del narrador (...) parla d'uns amors que, si no sempre són honestos, són almenys ennoblits pel bany de la cultura: sobretot de la cultura literària, que refusa el tractament massa obert de determinats temes. Corella es posa del tot en aquesta banda, però sense ocultar-nos les possibilitats de l'altra.» És a dir, que el vincle de la parella fóra també de naturalesa sexual. «Fengia la bella senyora...», en qualsevol cas, a l'estil de les dames occitanes. Raó fonamental per la qual dedueix Carles Garriga (1994: 90) que l'escena innocent i tòpica de l'enamorat reposant sobre la falda de la seua *midons*...

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. En canvi, el que és segur, a causa de l'evidència, és que Caldesa ha mantingut relacions sexuals amb el rival.

El poeta celebra amb ella un «reposat estament» que no existeix sinó en la seua ment de confiat i crèdul trobador. Ella fingeix comportar-se als seus ulls de manera «avisada», i es disposa – hipòcritament, és clar – a passar «tot aquell jorn» amb el seu estimat, en un íntim i assossegat estat de «repòs» sentimental. Els enamorats se suposa que es volen bé («benevolença»), i donem per descomptat que s'atrauen, però no es relacionen entre ells deixant-se portar pels baixos instints, sinó per «alta i delitosa concòrdia.» Qui es capaç de veure, després de tot aquest repertori retòric, sostingut per adjectius plàcidament administrats, un clima de libido desenfrenada? Ja no parlem de cap Caldesa meretriu, és clar, però ¿hauríem de continuar parlant, sense cap indici ni fonament raonable, d'aquell Corella *cornut* que feia somriure irònicament Joan Fuster?

Ara bé, si es tracta d'un simple festeig de brots de la cavalleria enamorats, com és que l'amant espera l'estimada reposant damunt del seu llit? L'aparició en escena d'aquest moble íntim i de la cambra de l'estimada està pensada per a suggerir als lectors de l'època –com en *Curial e Güelfa*,²⁴ gràficament–

23 Segons Garriga (1994: 87-88), aquesta línia d'interpretació irònica, mal que siga subliminal (l'estil elevat del poeta la desaconsella), enllaçaria amb una tradició medieval de pseudobiografies eròtiques, on el protagonista banyut és un personatge recurrent, així com la dama generosa seduïda per un galant de baixa condició. Opina Garriga, això no obstant, que Corella no arriba a ser *medieval* fins a aqueix punt. I no seré jo qui el contradiga.

24 Quan el duc de Baviera ofereix a Curial la mà de la seua filla Làquesis, la duquessa porta de la mà el cavaller a la cambra de la promesa (cerimònia familiar a l'ús, on s'emula la «presa de possessió» d'un feu), cosa que serveix a l'autor per introduir una agudesca picant en la conversa: «Entrat adonchs Curial en la cambra, e feta col·lació, la duquessa dix:

que podia haver unes esposalles viables al darrere. Si bé, la manera com Corella prepara l'escena per a suscitar en el lector alguna suspicàcia o fer pensar en una «avisada» relació que anava al del·là de les *finis* raons: «llançat sobre el llit» –escriu calculadament– «esperava la fi de tan enutjosa tarda.»

Independentment de les lectures arriscades que hom vulla fer, quan l'autor continua el relat sobre «la tan estimada donzella» sembla voler donar a entendre al lector que la considera verge, *donzella en cabells*, que exhibeix sense vel ni pudor la seua innocent bellesa juvenil, la seua «vàlua» i «estima.» Quan una dama és estuprada, cau en la depravació o es casa (esdevé «dona d'honor», en el vocabulari de l'època, al qual recorre Corella; *dueña*, en textos castellans), deixa de ser i de dir-se *donzella*, denotatiu de virginitat. L'expressió jurídica i popular castellana *doncella en cabello virgen*, que Joanot Martorell adapta i emprà en *Tirant lo Blanc* (Martorell 2008: 124: «totes les dones de la ciutat isqueren de la ciutat descalces; les donzeles en cabells, fent professó») resulta incompatible semànticament amb el sobreentés d'una relació sexual.²⁵

La presentació de Roís de Corella, llegida per un historiador, no deixa lloc a molts dubtes: «una ínclita e bella donzella, en bellea sens par, en avisament passant totes les altres, ab gràcia e singularitat tan extrema que seria foll qui en sa presència alguna altra lloàs en estima de tanta vàlua.» I el comportament honest de la interessada s'ajusta als paràmetres d'una educació cortesa, de filla de noble o de cavaller: «delliberà, après que en son servir molt temps de mon adolorit viure despés tenia, los meus cansats pensaments, ensems ab ma persona, en lo desitjat estrado de la sua falda descansassen.» Només una lectura sarcàstica o extemporània, impròpia, ens portaria a pensar en una prostituta o *fembra pecadriu* de baixa condició; opció que la crítica literària recent dóna per descartada del tot (Cantavella 1999: 313-314, n. 14; Martos 2005: 1.164-1.166).

La circumstància de la presumpta virginitat augmentaria, sens dubte, el dol de veure «maculada» la «delicada persona» de «donzella tan tendra.» I faria més efectista i apropiada, doncs, la imatge –*ut pictura poësis*– de les «roses ab blancs lliris mesclades, si ab sútzies mans se menegen.» La exaltació artitzada de la puresa i la tendror de la presumpta donzella i senyora d'un amor prometedor, s'alça com un castell d'elogis subtils que l'autor té previst dinamitar amb una ganivetada estilística: «E, per cas de més adversa fortuna mia, lo darrer comiat al terme de ma oïda arribà, en estil de semblants paraules: 'Adéu sies, manyeta!', tancant la darrera síl·laba un deshonest besar...» Aquell «galant (...) no conforme al delicament de tan tendra donzella», que acomiada l'excelsa *midons*, la dama enaltida poèticament, com si fóra una vulgar criada de la *Serranía* baixaragonesa: una *manya* d'aquelles que solien baixar a València.²⁶

'Curial, vets ací lo llit de Laquesis; dormits bé e guardats-vos que no somiets algun mal.' Curial respòs: 'Senyora, aquest llit bé 'm pens que sia plasant; no, emperò, crech que sia de dormir ne de reposar.' Per què la duquessa, entenenent les paraules de Curial, tota rient pres comiat e 'nsems ab les altres dones se n'anà.» (Anònim 2007: 81).

25 Existeix molta bibliografia sobre la sexualitat medieval i les coordenades socioculturals i ideològiques que la regien. Vegeu si de cas Bazán (2003).

26 Vegeu Roca (1977).

Sols ella, però, és l'actriu i la responsable del seu crim nefand («da granea de sa culpa clarament a mi era palesa»), però també la víctima primera del seu comportament *desbonest*, un dels adjectius totèmics de l'obra corelliana: «gest, paraules, abraçar, ab altres mostres d'amor extrema, d'honestat enemigues, a un enamorat presentà la figura.» El gelós *voyeur* contempla des de la finestra com en el seu ram de lliris i roses mesclades (Ovidi, *Amores*, II, 5, 36-37: «subrubet aut sponso uisa puella nouo / quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae») s'embruta de llot. Carles Garriga (1994) ja cridà l'atenció de la crítica sobre l'elegia cinquena del llibre segon dels *Amors*, entre d'altres peces ovidianes, com a possible font de la *Tragèdia* corelliana. Josep-Lluís Martos, molt oportunament al nostre parer, ha seguit la via traçada per Garriga, en un intent de delimitar les fonts d'inspiració de Corella: «Es imposible leer una de las elegías de los *Amores* de Ovidio (II, 5) sin establecer contactos con la pieza de corellana, no sólo argumentales, sino a través de los motivos concretos que dejan entrever huellas léxicas claras.» (2010: 29). La virtuosa concertació de referents literaris –sagrats i profans, elegíacs i trobadorescs– de Roís de Corella donarà per resultat compositiu un micro-relat original alhora que implosivament expressiu (2010: 40):

La construcció de la *Tragèdia de Caldesa* il·lustra cómo Corella reelabora sus referentes, en general, a fin de crear un producto completamente nuevo y, en especial, la poesía de Ausiàs,²⁷ desde su poema 47, a versos de otras composiciones, como la 46, la 96 y la 99, al menos. A March se juxtaponen otras fuentes, como los *Amores* (II, 5 y III, 11a-11b) y, quizás, los *Remedi amoris* (vv. 399-420) de Ovidio, Séneca, la *Elegia* de Boccaccio, ecos bíblicos y antropológicos e, incluso, tal vez, cualquiera de tantas obras medievales en las cuales las damas tienden a juntarse con hombres de baja condición.

Independentment de la multiplicitat de referents literaris i culturals que solen concórrer en la creació d'una obra per un escriptor medieval –i que Martos identifica com a *juxtaposats* en el cas de la *Tragèdia*²⁸– és obvi que en tota creació hi ha un referent que actua de motor creatiu, de punt de partida. I, sent com era Roís de Corella un jove estudiant, habituat als exercicis retòrics partint de textos ovidians, no veiem cap inconvenient a considerar l'episodi de Caldesa una recreació literària d'*Amors* (II, 5), obra d'un Publi Ovidi adolescent. Rellegim la versió catalana de Jordi Pérez i Miquel Dolç (1971: 67-69):²⁹

[Ovidi, *Amors*, llibre segon, cinquena elegia]

No, cap amor no val tant (allunya't de mi, Cupido armat de buirac) que el meu suprem desig hagi d'ésser tan sovint de morir. El meu desig és de morir, quan recordo que tu m'has traït, dona nascuda, ai de mi!, per a la meva eterna dissort. No són pas unes tauletes que revelen al meu error el teu comportament, no són pas uns presents donats a tu d'amagat que denuncien

²⁷ L'obra poètica de l'oncle Ausiàs, molt ben relacionat amb els seus amics, parents i paisans de Gandia (tant els Marc com els Corella s'havien traslladat a València) era accessible des de la infantesa a Joan Roís de Corella. Els vincles entre els seus pares i el senyor de Beniarjó, no sols eren antics i familiars, sinó també econòmics. Vegeu Chiner (1997) i Soler (2014b). Pel que fa a la presència de l'esperit literari de Marc en Corella, vegeu Annricchiarico (1991-92), Cantavella (1997; 1999), Martos (2010b).

²⁸ Tot i que jerarquitzava els *Amors* d'Ovidi i els cants de Marc com a agents conjunts del «principal impulso creador.»

²⁹ Reproduïm, així mateix, la versió original del poema llatí a manera d'apèndix.

la teva culpa. Oh, tant de bo jo t'acusés sense poder-te deixar convicta! Malaurat de mi! ¿Per què la meva causa és tan bona? Felicitat aquell al qual la seva amiga pot dir: «No he fet res». És ferreny i s'abandona massa al seu propi ressentiment aquell que vol obtenir una cruenta victòria damunt la rea vençuda.

Jo he vist, infeliç, amb els meus ulls, quan creies que dormia, sobri entre els vins que tenia a l'abast, la vostra traïció. Us he vist parlar molt pel moviment de les sobrecelles; en els vostres signes hi havia una bona dosi de paraules. Els teus ulls no callaren, escrivires amb el vi damunt la taula i fins els teus dits formaren lletres. Vaig reconèixer el vostre diàleg, que diu el que no aparenta, i els vostres mots als quals havíeu donat un sentit convingut. Ja havia partit la turba dels comensals i la taula era buida: només restaven dos joves o tres sepultats en el vi. Aleshores us vaig veure bescant petons voluptuosos (em vaig adonar perfectament que les vostres llengües s'hi mesclaven), no pas com aquells que una germana faria a un germà virtuós, sinó com els que fa una tendra amant a l'home que la cobeja, no pas com els que, pel que és creïble, Diana feia a Febus, sinó com els que féu sovint Venus al seu estimat Mart.

«¿Què fas?» deia jo. «¿On t'emportes ara aquests plaers que són meus? En sóc l'amo legítim, estendré la meva mà per a tutelar els meus drets. Aquests plaers, tu només els tindràs amb mi, i jo amb tu; ens són comuns. ¿Per què un tercer ha de participar en aquests béns?» Tals mots jo vaig dir, i els que dictà el ressentiment a la meva llengua. Ella, mentrestant, s'enrojolà de vergonya al rostre, com s'envermelleix tènuement el cel davant la muller de Titonos, o la núvia en mirar-la el seu espòs; com resplendeixen les roses entre els lliris que les solen envoltar, o la Lluna quan s'eclipsa pels seus cavalls encisats, o com el vori assiri que tenyeixen les dones de Meònia perquè no s'esgrogueixi amb el pas dels anys. Aquest, o molt semblant a un d'aquests, era el color de la infidel i mai potser no fou més bella. Mirava a terra: mirar a terra li esqueia. Posava un rostre trist: l'aire de tristesa la feia bonica. Tal com estaven, tan ben pentinats, vaig tenir un desig impetuós d'arrencar-li els cabells, així com d'esgarrapar-li les tendres galtes. A la vista dels seus encants, els braços nerviosos em caigueren, i la meva amiga trobà defensa en les seues armes. Jo, que fins llavors era ferotge, li vaig demanar, el primer, suplicant que em fes petons no pitjors que els d'abans. Somrigué i, de bon cor, me'n féu de meravellosos, tals que haurien pogut treure de la mà de Júpiter aïrat el trident del llamp.

Jo, infeliç de mi, em turmento pensant que el meu rival n'hagi assaborit de tan bons, i vull que no hagin estat de la mateixa qualitat. Per si fos poc, aquests que he rebut foren més refinats que els que jo li havia ensenyat, i em semblà que ella havia après quelcom de nou. Que m'hagin agradat massa, és un mal símptoma, i que tota la teva llengua hagi entrat en els meus llavis i la meva entre els teus. I, tanmateix, no sols d'això em lamento, no em lamento només d'aquestes estretes besades, encara que també d'aquestes estretes besades em lamento. Petons com aquests, no pogueren ésser ensenyats enlloc més que dins el llit. I no sé pas quin mestre n'ha rebut la infinita recompensa.

L'argument d'aquesta elegia ovidiana és la bastida sobre la qual treballa l'escriptor, en la seua original maquinació; antologable –en qualsevol cas– dins el gènere de la pseudobiografia eròtica o de la narrativa sentimental d'aleshores. Són eloqüents les variacions que s'observen en la *Tragèdia* respecte dels *Amores*: canvi d'escenari, però no de *res* o situació; canvi d'actitud de l'amant traït, sobretot; divergent assimilació sentimental de la traïció. Distàncies culturals a banda, les connexions ovidianes que subjauen en la *Tragèdia* són, amb tot, ben fermes i definitòries: l'amant que ens prenuncia el *crim* de la seua estimada, que desitja morir de dolor, que espia sense ser vist, que comprén els gestos de flirteig, que percep com s'ajunten els llavis dels observats, que s'encén en ira i en còlera, que troba en el penediment de la dona una perillosa temptació...

En efecte, el poeta de Sulmona irromp en l'escenari elegíac amb un dolor tan intens, que l'aboca a la mort per amor, sabedor del traïment de la seua enamorada: «uota mori mea sunt, cum te peccasse recordar.» Corella no pot ni vol renunciar al delirant captador d'atenció: «E, si a ma dolorida pensa alguna hora la mort se presenta, refuse acceptar, per lo delit que la pèrdua de ma vida em porta.» La dama del pati valencià és la mateixa donzella del triclini (*puella*), la delicada estimada (*mollis amica*), la criatura de tendres galtes (*teneras genas*) que ens presenta l'elegíac llatí, les roses amb lliris mesclades (*rosae... inter suae liliae mixtae*). Els descriptors de l'*aemulatio* corelliana (delicament, tendra donzella, afable cara...), semblen reproduir mimèticament la sensació de dolçor interrompuda que transmet l'elegia llatina: la puresa floral tacada per mans impures. Accentua el dolor agre dolç en la gola del poeta.

Anunciada la causa del mal, pertoca entrar en matèria: «nec data furtive munera *crimen* habent... ipse miser uidi... *crimina* uestra.» El que s'aborda no és el relat d'un sotrac violent de gelosia; d'una traïció, de la qual el poeta és testimoni ocular. El que es fiscalitza líricament és la denúncia d'un crim; denúncia pública en tant que literària. Escoltem-ho ara en la versió corelliana: «¿Quin paper soferrà ésser tint de lletgea de tant *crim*?... Mas, ¿per què vull... encarir *crim* de tan sobreabundant lletgea...?» Corella s'entusiasma amb la idea d'oficiar de fiscal i víctima simultàniament, d'exercir de part interessada i jutge en un conflicte d'interessos ètic alhora que íntim; particular, però projectable a l'ésser humà des del punt de vista de la filosofia moral.

L'elegíac llatí dels *Amores* assisteix, discretament, involuntàriament, a l'energant espectacle de l'acostament entre la seua estimada i l'*altre*. Com el vell astrònom que assisteix atònic a la col·lisió de dos planetes fins aleshores condemnats a gravitar per òrbites equidistants i harmòniques. No calia sentir-los parlar, perquè els gestos són més que eloqüents: «multa supercilio uidi uibrantes loquentes / nutibus in uestris pars bona uocis erat.» En efecte: «gest, paraules, abraçar, ab altres mostres d'amor extrema» que no deixen cap dubte sobre la càrrega voluptuosa del temut acostament. El diàleg que mantenen els amants furtius ho confirma: «sermonen agnouí... uerbaque pro certis iussa ualere notis.» Publi Ovidi Nasó percep ací el seu particular «Adéu sies, manyeta!» Però això no és tot. Les boques dels espiats s'acosten i els llavis s'ajunten per a consumir horrendament el crim: «improba tum uero iungentes oscula uidi / (illa mihi lingua nexa fuisse liquet).» El poeta romà assisteix impotent a l'espectacle libidinós. El contempla *de visu*: «uidi!» Roís de Corella, atent als seus «piadosos oïnts», s'inclina per l'efecte acústic: prefereix fer ressonar el bes en la buidor vertical, en la perfecció estereotòmica del claustre gòtic: «tancant la darrera síl·laba un deshonest besar.» La deessa administradora de l'*amor hereos*, Venus («sed Venerem Marti sape tulisse suo» / «no sangonosa, mas plaent e delitosa batalla de Venus») compareix discretament en escena de la mà d'ambdós literats, com si volguera atribuir-se entre línies la vènia de l'espectacle dolorós.

És el punt àlgid de la tragèdia: Ovidi aprofita per a redimensionar el seu dolor, no a una escala còsmica, com ho farà l'hiperbòlic Corella, però sí a una escala sobrehumana: celestial, astral. El «dolor linguae» del sulmonés –«tremolosa llengua», en Corella– el porta a encomanar a l'aurora

celest la rojor del rostre de l'averkonyida infidel, a comparar la seua *caiguda* amb un eclipsi de lluna. En la *Tragèdia de Caldesa*, aquests efectes de projecció cosmogònica del drama són portats fins a l'extrem, per un alumne molt ben format en matèria d'astres i esferes en la tractadística aristotèlica i ptolemaica que tenia a l'abast (Martos 2010a). La commemoració catalana dels versos d'Ovidi, això no obstant, hi continua present: «Tinta de sang se mostrarà la lluna» / «subrubet... aut ubi cantatis Luna laborat equis.»³⁰ La pintura de roses mesclades amb lliris, enèsim manlleu ovidià, referma la idea d'una estreta dependència lírica i argumental de la *Tragèdia de Caldesa* respecte de l'elegia II, 5 dels *Amors*.

El focus de la història apunta ara cap a la part acusada: la *puella* romana, com la donzella quatrecentista, reconeix el seu acte criminal. L'amiga d'Ovidi es postra compungida als peus del pírric vencedor mirant a terra: «spectabat terram: terram spectare decebat / maesta erat in uoltu...» En canvi, en Corella, és l'amant dolgut, quan es reconeix com el vertader caigut, el que manté «los ulls endreçats a la terra», arrossegat per una extrema punició. Ha fet seu un dels versos proemials de l'elegia llatina: «ei mihi, perpetuum nata puella malum», el del lament per la 'dona nascuda, ai de mi!, per a la meua eterna dissort.' El pecat és d'ella, però la culpa en certa manera és d'ell, per haver depositat en la figura idealitzada de la dama tota la seua perduda felicitat.

A ambdós poetes els costa assimilar que el dany és irreparable i que una terrible paradoxa els tenalla el cor. El vencedor aparent esdevé la víctima de tan insofrible victòria judicial. És ell el reu inequívoc d'un dol que sembla irreversible i definitiu: «o utinam arguerem sic, ut non uincere possem! / me miserum, quare tam bona causa mea est?» Corella: «volguera, ab preu de ma vida, la sua gran erra se podés rembre.»³¹ I no sap ben bé com defugir l'allau de sentiments contradictoris —d'amor i d'odi— que pugnen per ocupar-li la ment: «folla cosa seria assajar escriure los contrastes que ma dolorosa pena combatien» / «ut faciem uidi, fortes cecidere lacerti; defensa est armis nostra puella suis.» La *Magdalena* d'Ovidi, com la de Corella, sembla més atractiva i més bella que mai, ara que acaba de traure el cilici de pecadora: «et numquam casu pulchrior illa fuit... maesta decenter erat.» Com si cantara fins i tot amb veu angelical: «tan gentil e delicada, que no és possible en semblant manera recitar-la.» De bell nou, Roís de Corella reemplaça els ulls per les oïdes com a òrgans perceptors. El poeta pagà, lasciú, sucumbeix al plany seductor de l'amiga, tot i que la gelosia continua operant i latent. El poeta devot, insensible al cant de la sirena de l'*eros*, rectifica a temps i exhibeix la passió i mort amoroses com un avís a navegants. La redempció de la penedida no és cosa d'ell.

30 Els romans creien que la lluna s'eclipsava, amb aquell enrogiment que és característic dels eclipsis lunars, perquè els cavalls que tiraven del carro de l'astre eren víctimes, momentàniament, d'algun sortilegi.

31 Diu Garriga (1994: 94): «Esperariem un *maldit*, un atac virulent contra Caldesa.» Aquesta violència forma part intrínseca de l'actitud del personatge d'Ovidi —en un context ideològic i cultural de misogínia romana— envers la seua amiga infidel, a la qual manifesta haver estat a punt d'agredir físicament. El futur predicador, en açò, també corregeix èticament l'esperit pagà del clàssic antic. Així les coses, «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.» Ell no pot redimir-la; no és Qui.

La relació de dependència de la *Tragèdia de Caldesa* respecte de l'elegia llatina, doncs, arriba solament fins on el futur orador sagrat ho considera just i necessari. A diferència de Publi Ovidi, Roís de Corella obliga el seu alter ego literari –el jo poètic– a abandonar l'àncora sensual que l'arrossega cap al nadir infernal, a rebutjar la «folia» d'un amor insà i deshonest, segons els seus paràmetres ideològics, que són plenament medievals.

La principal aportació creativa de Corella, doncs, és el biaix moralitzant que desvirtua ara el relat ovidià. L'*elegia* amerada de sensualitat i erotisme ha sigut rescatada de mans d'un admirat però gentil autor de l'Antiguitat –pagà– per a transformar-la en tragèdia exemplar i virtuosa. El títol de *Tragèdia* és també just i procedent. Tal com intuïa Carles Garriga (1994: 97-98), podria ser una advertència crítica al lector, per a prevenir-lo d'una possible –per l'ambigüitat més amunt apuntada– lectura equivocada i goliàrdica de la peça literària. L'autor ha pogut consultar assíduament, en les prestatgeries de l'escola d'arts de mestre Rocafort –en realitat, una casupeta on habiten el poeta teòleg convers i la seua família–, un manual que ho explica molt bé, i que retrobem en l'inventari *post mortem* de l'amic i mestre de Roís de Corella (Soler 2014b: doc. 112): la *Poetria nova*, l'opuscle d'*artes poeticae* de Geoffroy de Vinsauf.

En aquest conegut vademècum de teoria literària del segle XII, la definició de tragedia exclou qualsevol sort de contingut eròtic o frívol, i qualsevol lectura grollera o irònica que hom puga plantejar-se si el tema, doncs, és seriós, *gravis*. «Tragedia» –segons la definició de Vinsauf– «carmen est in quo agitur de comptentu Fortune, ostendens infortunia gravium personarum, et incipit a gaudio et finit in luctu.» (citada per Kelly 1993: 99). La definició evolutiva de la matèria, amb matisos, la mantigué un altre conegut tractadista medieval britànic, John of Garland: «Comedia est carmen iocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudium. Tragedia est carmen gravi stilo compositum, incipiens a gaudio et terminans in luctum.» (Parisiana poetria, citada per Kelly 1993: 100-101) Aquest autor, com és ben sabut, influí en que Dante Alighieri elegira el títol de *Divina comèdia* per a la seua gran obra, «terminans in gaudium.»

El poeta toscà explicava l'elecció del títol en la seua famosa lletra a Cangrande (Hollander 1993: 30), al qual recordava que «tragedia in principio admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis.» L'aplicat estudiant Roís de Corella no sols compartia la definició medieval de tragoedia amb Dante i amb els seus coetanis, sinó que es deixà dur per l'enunciat del Vinsauf, el vell manual de l'escola d'arts d'en Rocafort, fins al punt d'incorporar en certa manera la noció de «comptentu Fortune» al títol. Tot això, si considerem –com sembla més recomanable– que la capçalera original de la peça, en la qual no se cita el nom de cap dama, havia de ser *Tragèdia rahonant un cas afortunat que ab una dama li esdevench*, tal com figura en el Cançoner de Maians. O qui sap si *m'esdevench*, transformat en li esdevench pel copista.

La tragèdia exigeix i cultiva la gravitas, l'elevació temàtica, discursiva i retòrica. Garland exposa així les propietats del discurs tràgic: «Huius tragedie proprietates sunt: gravi stilo describitur, pudibunda proferuntur et scelerata; incipit a gaudio et in lacrimis terminatur.» Quan Corella elegeix i remarca

per a la seua creació l'apel·latiu solemne de *Tragèdia*, ens adverteix de la condició de «gravium personarum» dels protagonistes. Caldesa no pot ser, doncs, cap *àvol fembra*. El seu parteneur falder manifesta nobles intencions amatòries, malgrat l'ambigüitat indefugible de la trama argumental ovidiana que hi subjau. Heus ací el repte bàsic o genèric de l'estudiant: transformar una elegia eròtica en la tragoèdia sentimental d'un infortuni moralitzat –en sentit *vinsaufià*.

Lola Badia (1993: 87, n. 22) sospitava que darrere d'aquest qualificatiu *ad hoc* de *tragèdia* s'ocultava la voluntat de l'autor d'emetre «una declaració de principis davant el fet que siga una *elegia* el llibre de Boccaccio sobre Fiammetta.» Potser l'afirmació de principis morals –que explica la deriva tràgica de la història– no l'hauríem de contraposar al *best-seller* italià, ben conegut del poeta, sinó al poema dels *Amores*. El motor de la creació, insistim, és Ovidi. La filatura retòrica –inclosos alguns recursos marquians³²– pren cos sobre l'ordim del clàssic de l'erotisme pagà. Si bé, l'autor adequa l'opuscle a la seua visió cristiana del món: no res a veure, doncs, amb l'hedonisme dels humanistes italians. El propòsit moralitzant és el que determina la cloenda de la peça. I si queda algun regust de narcisisme al paladar del lector –com el que detecta o creu assaborir Coccozzella (2008)– no és tan degut a la intenció, al punt d'arribada, com al punt de partida: la morbosa perspectiva del narrador del text ovidià.

L'exercici de revisió literària i moralitzant d'Ovidi, combinat amb el retrat del promés³³ que espera reposant sobre el llit de la dama –recordem Curial–, reforçaria en el lector coetani la idea d'un festeig prenupcial. O, si més no, certificaria a qualsevol lletraferit poc informat de les arts amatòries clàssiques, que les «enamorades raons» de la donzella del pati i el cavaller reclòs procedien d'una promesa d'amor honest i conjugal.³⁴ En això no es distancia gaire la *Tragèdia* del poema ovidià, si tenim en consideració que el mateix elegíac fa servir el recurs comparatiu de la núvia que es ruboritza en descobrir-se per primera vegada davant el marit: «subrube aut sponso uisa puella nouo.»

No s'hi entrellig en la *Tragèdia de Caldesa*, cap indicatiu manifest de «comunicació deshonest», per expressar-ho en els mateixos termes morals en què ho faria el poeta, entre el *jo* narrador i la pecadora penedida. El poeta, íntegre en les seues conviccions,³⁵ pot mantenir així durant tot el micro-relat el

32 Sobretot, s'hi deixa sentir l'influx del cant 47. Vegeu Annicchiarico (1991-92), Cantavella (1997; 1999), Martos (2010b).

33 El poeta afirma que s'ha guanyat el «servir» amorós de la donzella; que ara aquesta –segons un codi i un lèxic que són perfectament coneguts del lector– és «senyora» del seu amor, i que la relació entre ambdós no és de luxúria –potser sí en la imaginació extemporània de Joan Fuster– sinó de «concordia.»

34 L'ambigüitat, la indeterminació, allò que s'oculta indiscretament, que es mostra sense voler, forma part del mecanisme literari inherent a la composició de l'obra (Annicchiarico 1991-92), i és un reclam amb què l'autor pretén encativar l'auditori. És la peça del mecanisme que mou a la tertúlia literària. Recordem que les obres de Corella eren consumides per cercles de lectors urbans, en animades col·lacions literàries. Us remetem a Ferrando (2013; 2014).

35 Josep Romeu i Figueras (Romeu 1988: 90) expressa així la visió que, segons ell, tenia Roís de Corella de l'amor veneri: «L'amor és sols l'explosió criminal del desig de la carn i tots els afalacs que l'envolten són vehicle de la pitjor de

gentil estil de valenciana prosa, fins a fer-lo esclatar líricament en uns estramps d'aquells que cobren vida: «És-me la mort més dolça que no sucre.» Malgrat el dolor incommensurable i el libidinós antídot perfumat que Caldesa enceta per a ell, el poeta *introspecta*, s'absté de recaure, controla la perillosa partida d'escacs. I tisora el relat amb una taxativa sentència moral: «folia és començar lo que és impossible fi atenyga», és a dir, no té sentit confiar en una dama de tan «folia e mobile voluntat», que ha traït tan vilment la promesa d'un amor ferm i durador, d'una convivència honesta en matrimoni.

És obvi, en qualsevol cas, que el personatge femení de Caldesa –almenys en la intenció, que no en la projecció de l'obra– no era sinó una titella lírica de l'autor («mihi nata puella»); que no responia a cap interès denominatiu, si es que formava part del títol original. Ella és la Corinna del segle d'or valencià: aquella *amica* que inspirà els versos dels *Amores* d'Ovidi, sobre l'existència real de la qual discutiran les successives generacions de lectors. Així compendiaven l'abast irresoluble i cíclic d'aquesta mena de debats els editors catalans de l'obra, en la col·lecció de la Fundació Bernat Mege (Pérez & Dolç 1971: 9-10):

La qüestió de l'existència real de Corinna ha estat sempre molt discutida. És impossible defensar o presentar aquí una opinió autoritzada entre les moltes que han estat emeses; el problema és molt complex. Tal vegada, per citar-ne només una, la veritat estigui, com escrivia Carault,³⁶ en un just terme mitjà: la Corinna primitiva degué existir, però es va dissoldre dins la multitud de Corinnes simultànies o posteriors. Sota el nom de Corinna s'oculten totes les aventures que el poeta resumeix en un nom. Corinna representa, doncs, totes les seves amants.

És evident, comptat i debatut, que el futur professor de sacra pàgina no aprofita la seua elaborada *Tragèdia* literària, partint de la *variatio* sobre un hipotext ovidià interioritzat, per a oferir-nos la confessió d'una aventura juvenil malmesa. Ser objecte de la xafarderia pública, per òbvies raons de coherència bipogràfica, no es troba entre els seus objectius de vida. El poeta treballa els seus versos i la seua prosa per a plasmar-hi estèticament els seus ideals, no per a exposar el seu comportament o el d'altri al criteri del proïsme. L'estudiant de teologia escriu «el cas» de la *Tragèdia* per a teixir poèticament el seu desengany, no amb cap dona concreta, sinó amb una particular i evanescent Corinna: una seductora *costella* materialitzada icònicament. Quan el *jo* poètic abandona la casa de Caldesa,³⁷ es divorcia també de l'amor cortés en què ha sigut educada encara la seua generació. Aquell esperit contrasta vivament amb el submón eroticofestiu i celestinesc de galans i *manyetes* que domina l'àmbit urbà.

les concupiscències, marginal a qualsevol decisió ètica». La decisió de variar la fi de la *Tragèdia*, en oberta divergència amb l'elegia d'Ovidi, respon, en conseqüència, a una ferma convicció de caràcter ètic, inusual per a un jove de la seua edat i del seu segle. Bé. També fou Corella un personatge inusual per a moltes altres coses: un teòleg que no escriu res de res en llatí?

36 Referència a l'obra d'A. Carault, *La poésie latine* (París, 1922).

37 Sobre la relació entre aquest *jo* líric, el llenguatge dramàtic que fa servir l'autor i el simbolisme dels escenaris (cambra, casa, pati...), vegeu Ribera (2012).

El naufragi pseudobiogràfic de *Tragèdia de Caldesa*, doncs, no és únicament la frustració d'un enamorat. De la mà d'Ovidi, Corella s'erigeix en figura autoritzada per a escarnir la lírica crepuscular dels trobadors: la poètica ficció que *fengia la bella senyora*.³⁸ L'idíl·lic discurs provençal ja no té cabuda ni raó de ser a la València del 1458, i a més a més no és compatible amb l'ètica personal de la *devotio moderna* que admira Corella (Pardo 1994; Benavent 2014; Soler 2014b). En qualsevol cas, el poeta aprofita l'avinentesa creativa per a modelar els seus sentiments en un estil acurat i molt personal, que crearà escola. I obté una obra útil i bella al mateix temps: un clàssic.

Inventat o no, anònim o cognominat, suggerit o no per una experiència real, el personatge femení naix, s'escampa i funciona. Joanot Martorell s'afanya a escurar una còpia de la *Tragèdia* per a enriquir amb nous materials retòrics el seu *Tirant* (1460-1464).³⁹ El reeiximent estilístic d'un text que l'autor presenta com una original confessió sentimental i monològic –amarga confiança, amb catarsi psicoterapèutica inclosa– justifica i explica la ràpida difusió manuscrita: la seua assumptió pels receptors com un opuscle modèlic, com un referent popular. No es estrany, doncs, que l'enigmàtica senyora del pati valencià –tant si es deia Caldesa en la ment de l'autor com si fou «un personatge col·lectiu», arredonit pels lectors (Torró 1996)– protagonitze *debats* i *maldits* valencians, siga acollida a les corts principesques i travesse aviat la Mediterrània per a renàixer en la *Canción de Caldesa* d'un cançonier napolità.⁴⁰

A diferència dels referents bíblics –glossats per a ús i abús de predicadors moralistes– i els déus dels romans –efigies vàcues, a disposició de qualsevol estudiant d'arts–, l'ovidiana amiga de Corella és una dona *certificada* pels ulls del narrador («ipse miser uidi»); ratificada amb una fórmula epistologràfica que assoleix aires semàntics de colofó notarial: «Acceptant la ploma, que sovint greus mals descansa, la present amb ma pròpia sang pinte, perquè la color de la tinta ab la dolor que raona se conforme.» No importa qui siga la dama escripturada: tothom a ciutat coneix una perfecta Caldesa/Corinna i sap posar-se en la pell del poeta. Un escriptor al qual, la rebordonida

38 L'amor passional es tindrà d'intrínseca negativitat en Corella, en franca oposició o en franca reacció contra la tradició anterior de la lírica trobadoresca i cortesa, on se'l considerava èticament acceptable (Badia 1993a: 278-280). Segons Lola Badia, el vertader nucli líric d'aquesta experiència lírica prosificada que és la *Tragèdia*, el representen els vint-i-huit versos estramps. La resta del text actuaria a manera d'una *razo* preparatòria, segons l'estil de la vella lírica provençal (Badia 1993b: 88). Curiosa manera de desemmascarar la casta Caldesa, que tant es feia de pregar. Curiosa manera, doncs, de posar en evidència la falsedat –des de l'òptica moralista corelliana– de l'*amour courtois*: utilitzant els seus mateixos formats literaris, ben coneguts per l'auditori de l'estament social al qual s'adscriu i s'adreça el poeta.

39 Segons Carles Garriga (1991), Martorell s'adelita plagiant la *Tragèdia* durant la redacció dels capítols 268-305 de la seua novel·la. La influència, però, afecta també al nucli estructural de l'obra, ja que la «petita finestra» per on Tirant assisteix perplex a la traïció de la seua estimada sembla inspirada en la «poca finestra» de l'obra de Corella. Per la seua banda, Josep Guia (2012) hi afegeix altres pedaços o retalls estilístics que són ressos de la peça corelliana emergint arreu del *Tirant*.

40 I perdure com a mite en els nostres dies. Fins al punt que algun crític –al nostre parer, enginyós però lleugerament agosarat (Parramon 1995)– s'atrevisca a atribuir a Caldesa l'autoria(!) d'alguns dels versos atribuïts tradicionalment al seu desenganyat creador.

Caldesa –que cobra veu per a debatre amb el seu Pigmalión– tracta i difama de «gran avorridor / del exercici de Venus deessa.»⁴¹ Heus ací la força *exemplar* del mite literari caldesià ideat i desenvolupat per Roís de Corella: la fer partícips els lectors, d'una manera tan perfectament maquinada, de les seues humaníssimes contradiccions. El poeta de l'amor honest supera en originalitat els precedents creatius de l'edat mitjana, amb aquest repte –arriscat?– de *rectificar* una elegia clàssica, lúbrica i sensual, amb matisos moralitzants. El resultat és succint i colpidor: eficacíssim.

41 *Debat* amb Caldesa, vs. 51-52.

Apèndix

OVIDIUS, *Amorum lib. II* 5 (Pérez & Dolç 1971: 67-69)

Nullus amor tanti est (abeas, pharetrate Cupido)
ut mihi sint totiens maxima uota mori.
uota mori mea sunt, cum te peccasse recordor,
ei mihi, perpetuum nata puella malum.
non mihi decepto nudant tua facta tabellae, 5
nec data furtiue munera crimen habent.
o utinam arguerem sic, ut no uincere possem!
me miserum, quare tam bona causa mea est?
felix, quid quod amat defendere fortiter audet,
cui sua 'non feci' dicere amica potest. 10
ferreus est nimiumque suo fauet ille dolori,
cui petitur uicta palma cruenta rea.
ipse miser uidi, cum me dormire putares,
sobrius apposito crimina uestra mero.
multa suprcilio uidi uibrante loquentes; 15
nutibus in uestris pars bona uocis erat.
non oculi tacuere tui, conscriptaque uino
mensa nec in digitis littera nulla fuit.
sermonem agnouì, quod non uideatur, agentem
uerbaque pro certis iussa ualere notis. 20
iamque frequens ierat mensa conuiuia relictà;
conpositi iuuenes unus et alter erant.
inproba tum uero iungentes oscula uidi
(illa mihi lingua nexa fuisse liquet),
qualia non fratri tulerit germana seuro, 25
set tulerit cupido mollis amica uiro,
qualia credibile est non Phoebò ferre Dianam,
sed Venerem Marti sape tulisse suo.
'quid facis?' exclamo 'quo nunc mea gaudia defers?
inciam dominas in mea iura manus. 30
haec tibi sunt mecum, michi sunt communia tecum:
in bona cur quisquam tertius ista uenit?'
haec ego, quaeque dolor linguae dictauit; at illi

conscia purpureus uenit in ora pudor,
quale coloratum Tithoni coniuge caelum 35
subrabet aut sponso uisa puella nouo,
quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae,
aut ubi cantatis Luna laborat equis,
aut quod, ne longis flauescere possit ab annis,
Maeonis Assyrium femina tinxit ebur. 40
hic erat aut alicui color ille simillimus horum,
et nunquam casu pulchrior illa fuit.
spectabat terram: terram spectare decebat.
maesta erat in uoltu: maesta decenter erat.
sicut erant (et erant culti), laniare capillos 45
et fuit in teneras impetus ire genas.
ut faciem uidi, fortes cecidere lacerti;
defensa est armis nostra puella suis.
qui modo saeuus eram, supplex ultroque rogauī
oscula ne nobis deteriora daret. 50
risit et ex animo dedit optima, qualia possent
excutere irato tela trisulca Ioui.
torqueor infelix ne tam bona senserit alter,
et uolo non ex hac illa fuisse nota.
haec quoque, quan docui, multo meliora fuerunt, 55
et quiddam uisa est addidicisse noui.
quod nimium placuere, malum est, quod tota labellis
lingua tua est nostris, nostra recepta tuis.
nec tamen hoc unum doleo, no oscula tantum
iuncta queror, quamuis haec quoque iuncta queror: 60
illa nisi in lecto nusquam potuere doceri.
nescio quis pretium grande magister habet.

Bibliografia

- Annicchiarico, Annamaria (1991-92) «Perché 'tragèdia'?»: il gioco delle 'ambiguità' nella *Tragèdia de Caldesa* di Joan Roís de Corella», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 43, pp. 59-79.
- Anònim (2007) *Curial e Güelfa*, Ferrando, A. (ed), Tolosa de Llenguadoc, Anacharsis.
- Badia, L. (1988) «'En les baixes antenes de la vulgar poesia': Corella, els mites i l'amor», dins Badia, L., *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 145-181.
- . (1993a) «*Aucis amors*. Teoria i pràctica del desengany amorós en Joan Roís de Corella», dins Nascimento, A. / Almeida, C. (eds.), *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1991)*, Lisboa, Cosmos, Lisboa, vol. 3, pp. 275-282.
- . (1993b [1989]) «Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella», dins Badia, L., *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València, Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 39-71.
- Bazán, I. (2003) «El estupro. Sexualidad delictiva en la Baja Edad Media y primera Edad Moderna», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33-1, pp. 13-46.
- Benavent, E. (2014) «El món de Corella», dins Bellveser, R. (coord.), *Any Roís de Corella. Congrés internacional (3-6 de setembre del 2013)*, València, Edicions Alfons el Magnànim, València (en premsa).
- Cantavella, R. (1997) «On the Sources of the Plot of Corella's *Tragèdia de Caldesa*», dins MacPherson, I. / Penny, R. (eds.), *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis, pp. 75-89.
- . (1999) «Aspectes argumentals de la *Tragèdia de Caldesa*», dins Alemany, R. (ed.) *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 299-318.
- Carbonell, J. (1955-56) «Sobre la correspondència literària entre Roís de Corella i el príncep de Viana», *Estudis romànics*, 5, pp. 127-139.
- . (1983) «Estudi preliminar», dins Roís de Corella, J., *Obres completes, I: obra profana*, Carbonell, J. (ed.), València, 3 i 4, pp. 7-38.
- . (2014), *L'obra de Joan Roís de Corella*, Santa Barbara (Califòrnia), Publications of eHumanista / Institut d'Estudis Catalans / IVITRA.
- Chiner, J. (1992) «Batalla a ultrança per Joanot Martorell», *A Sol post. Estudis de llengua i literatura*, 2, pp. 83-127.
- . (1997) «Ausiàs March i Joan Roís de Corella: relacions familiars», dins Chiner, J., *Ausiàs March i la València del segle XV (1400-1459)*, València, Generalitat Valenciana, pp. 521-552.

Abel Soler. Les dones, l'amor i una elegia eròtica d'Ovidi en la vida i en l'obra poètica de Roís de Corella

- . (2013) «Joan Roís de Corella (l'autor)», *Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives*, Alacant (http://www.cervantesvirtual.com/portales/rois_de_corella/autor/), consultada el 20.04.2014.
- Cingolani, S. (1998) *Joan Roís de Corella. La importància de dir-se honest*, 3 i 4, València.
- . (1999) «Anticavalleria i anticlassicisme a l'obra de Joan Roís de Corella», dins Martines, V. (ed.), *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Alcoi, Marfil, pp. 107-123.
- Cocozzella, P. (2008) «From the Perspective of a Narcissistic Lover: Joan Roís de Corella's *Tragedia de Caldesa*», *Catalan Review*, 22, pp. 177-197.
- Ferrando, A. (2013) «Les relacions literàries de Joan Roís de Corella», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 76, pp. 635-660.
- . (2014) «Tertúlies literàries, connexions socials i opcions estètiques a l'època de Corella», dins Bellveser, R. (coord.), *Any Roís de Corella. Congrés internacional (València, 3 al 6 de setembre del 2013)*, València, Institució Alfons el Magnànim (en premsa).
- Furió, J. M. (2014) «Noves dades sobre l'edició de *Lo Cartoixà*», dins Bellveser, R. (coord.) *Any Roís de Corella. Congrés internacional (3-6 de setembre del 2013)*, València, Edicions Alfons el Magnànim (en premsa).
- Fuster, J. (1975 [1967]) «Lectura de Roís de Corella», dins Fuster, J., *Obres completes*, 1, Barcelona, Edicions 62, pp. 285-313.
- Garcia-Oliver, F. (2013) «Joanot i Ausias», *eHumanista/IVTTRA*, 4, pp. 201-219.
- Garriga, C. (1991) «Caldesa i Carmesina: Roís de Corella en el *Tirant lo Blanc*», dins *Miscel·lània Jordi Carbonell*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. 2, pp. 17-27.
- . (1994) «Vidi cum foribus lassus prodiret amator», *Els Marges*, 51, pp. 86-99.
- Grilli, G. (1995-96) «Viatges a l'Orient: la descoberta del cos adolescent», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 45, pp. 273-293.
- Guia, J. (2012) «Obres de Corella en el *Tirant lo Blanc*. Revisió de fonts i dates», *Catalonia*, 11, pp. 1-33.
- Hauf, A. (1993) «*Tirant lo Blanc*: algunes qüestions que planteja la connexió corelliana», dins Alemany, R. / Ferrando, A. / Meseguer, L.-B. (eds.) *Actes Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Cultura Catalanes (Alacant-Elx, 191)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitats d'Alacant, València i Jaume I de Castelló de la Plana, vol. 2, pp. 69-116.
- Hendrix, S. H. (1974) «*Ecclesia in via*». *Ecclesiological Developments in the Medieval Psalms Exegesis and the «Dictata super Psalterium» (1513-1515) of Martin Luther*, Leiden, E. J. Brill Leiden.
- Hollander, R. (1993) *Dante's Epistle to Cangrande*, Ann Arbor, Michigan University Press
- Huizinga, J. (1919) *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Amsterdam.
- Kelly, H. A. (1993) *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge

Abel Soler. Les dones, l'amor i una elegia eròtica d'Ovidi en la vida i en l'obra poètica de
Roís de Corella

University Press.

- López, A. (2007) *Literatura i espiritualitat. Aproximació a l'obra de Corella com a resposta davant Déu i l'home*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- López, A. / Puig, A. (2014) *Ensenyar, commoure i adelitar. Notes de propedèutica per a rellegir Corella*, València, Perifèria Edicions.
- Martínez, T. (1994) «Introducció», dins Roís de Corella, J., *Rims i proses*, Martínez, T. (ed.), Barcelona, Edicions 62.
- Martorell, J. (2008) *Tirant lo Blanch*, Hauf, A. (ed.), València, Tirant lo Blanch.
- Martos, J.-L. (2005) «Amor és tal que, si us obre la porta, / tart s'esdevé que pels altres la tanque»: una reinterpretació de la *Tragèdia de Caldesa*, dins Alemany, R. i al. (eds.) *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 18-22 de setembre del 2003)*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. 3, pp. 1.169-1.178.
- . (2009) «L'escondit de Joan Roís de Corella», *Revista de poètica medieval*, 22, pp. 115-132.
- . (2010a) «La cosmovisió medieval en March y en Corella: 'la que fexuga jau' y 'la tremuntana ferma'», *Revista de filología románica*, 27, pp. 101-130.
- . (2010b), «March en Corella: asimilación, perspectiva e innovación en la *Tragèdia de Caldesa*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 86, pp. 17-45.
- Meyerson, M. D. (1994) *Els musulmans de València en l'època de Ferran i Isabel*, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- Miquel, R. (1913), «Introducció», dins Roís de Corella, J., *Obres de Joan Roïç de Corella*, Miquel, R. (ed.), Barcelona, Biblioteca Catalana.
- Miralles, C. (1998) «Corella i el *Tirant*: qüestions d'intertextualitat», *Caplletra. Revista internacional de filologia*, 24, pp. 67-80.
- Miralles, M. (2011) *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, Rodrigo, M. (ed.), València, Universitat de València.
- Narbona, R. (1992) *Pueblo, poder y sexo. Valencia medieval (1306-1420)*, València, Diputació de València.
- Olivares, J. (2012) «Relotges de peus», *Almaig. Estudis i documents*, 28, pp. 52-57.
- Ovidi, P. (1971) *Amors*, Pérez, J. / Dolç, M. (ed. i trad.), Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- . (2000) *Amors*, Paramon, J. (trad.), Barcelona, Quaderns Crema.
- Pardo, J. F. (1994) «La religiosidad en las obras de Roïç de Corella», *Anales Valentinos. Revista de filosofía y teología*, vol. 20, pp. 175-193.
- Parramon J. (1995) «Roís de Corella i l'enigma de Caldesa», *Estudis de llengua i literatura catalanes*, 30 (*Miscel·lània Germà Colon*, 3), pp. 69-79.

- Plazolles-Guillén, F. (2000) «Barcelona a finales de la Edad Media: ¿entre mestizaje y conservación biológica?», dins Ares, B. / Stella, A. (coords.) *Negros, mulatos, zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, pp. 21-57.
- Pujol, J. (2002) *La memòria de Joanot Martorell: models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ribera, J. M. (2012) «Joan Roís de Corella & Caldesa. Notas sobre la representación lírica y dramática del yo poético», *eHumanista/IVTTRA*, 1, pp. 141-153.
- Rico, F. (1980) «Pròleg», dins Roís de Corella, J., *Tragèdia de Caldesa i altres proses*, Gustà, M. (ed.), Barcelona, Edicions 62 / «La Caixa», pp. 11-19.
- Riquer, M. de (1964) «Joan Roís de Corella», dins Riquer, M. de, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 3, Barcelona, Ariel, pp. 254-320.
- Roca, F. (1977) «La inmigración en la Valencia medieval», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 53, pp. 65-83.
- Roís de Corella, J. (1983 [1a ed. 1973]) *Obres completes, I: obra profana*, Carbonell, J. (ed.), València, 3 i 4.
- . (2001) *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Martos, J.-L. (ed.), Alacant / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Romeu, J. (1984) «Dos poemes de Joan Roís de Corella: *A Caldesa* i *La sepultura*», dins Ferrando, A. (ed.) *Miscel·lània Sanchis Guarnier*, vol. 3, Barcelona, Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 299-308.
- . (1988) «*Tragèdia de Caldesa*, de Joan Roís de Corella: una aproximació textual», *Caplletra. Revista internacional de filologia*, 24, pp. 81-92.
- Romeu, J. (1991) *Quatre lectures de poesia medieval: Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Joan Roís de Corella*, Barcelona, La Magrana.
- Rubió, J. (1948) *De l'edat mitjana al Renaixement. Figures literàries de Catalunya i València*, Barcelona, Aymà.
- . (1992) *Estudis de literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rubio, A. (2013) «El context històric de Joan Roís de Corella. Tríptic documental sobre el seu entorn», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 76, pp. 593-615.
- . (2014) «Joan Roís de Corella, el mundo de los caballeros y la guerra. Notas de archivo sobre notas de lectura», *eHumanista/IVTTRA*, 5, pp. 443-466.
- Salinas, G. (1913-14) *Líricos y elegíacos latinos*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cía.
- Soler, A. (2013a) *El corsari Jaume de Vilaragut i la donzella Carmesina. El cavaller que inspirà el «Tirant lo Blanc»*, València, Institució Alfons el Magnànim.

- . (2013b) «Joan Roís de Corella enfront d'alguns problemes socials i polítics del seu temps», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 76, pp. 617-633.
- . (2014a) «Joanot Martorell, 'cavaller habitador de la ciutat de València'. Nous documents sobre els darrers anys de l'autor de *Tirant lo Blanc*», *eHumanista/IVTTRA*, 5, pp. 467-502.
- . (2014b) *Joan Roís de Corella (1435-1497). Síntesi biogràfica i aportació documental*, Acadèmia Valenciana de la Llengua, València, 2014 (en premsa).
- . (2014c) «La família de Joan Roís de Corella», dins Bellveser, R. (coord.), *Any Roís de Corella. Congrés internacional (València, 3 al 6 de setembre del 2013)*, València, Institució Alfons el Magnànim (en premsa).
- . (2014d) «Tres Carmesines reals i una de ficció. Interés del diàleg entre història i literatura per a la interpretació de *Tirant lo Blanc*», comunicació en premsa presentada al *IV Simposi internacional de noves tendències en I+D+I en literatura, llengua, ensenyament i TIC sobre la Corona d'Aragó (edat mitjana i edat moderna). De la innovació al cànon (La Nucia, 9-11 d'abril del 2014)*.
- Torró, J. (1996) «El mite de Caldesa: Corella al *Jardinet d'orats*», *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, 7, pp. 103-116.
- Vargas Llosa, M. (1990) «Martorell y el 'elemento añadido' en *Tirant lo Blanc*», dins Vargas Llosa, M. / Riquer, Martí de, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Sirmio, pp. 7-28.
- Villalmanzo, J. (1995), *Joanot Martorell. Biografía ilustrada y diplomatario*, València, Ajuntament de València.