El cataclisme còsmic en l'obra de Joan Roís de Corella

Josep Lluís Martos
Universitat d'Alacant

La hiperbòle és, potser, la figura retòrica que més caracteritza l'obra de Roís de Corella i té unes clares arrels senequianes, que, en altre sentit, vaig documentar quant a la relació entre els textos mitològics del valencià i tres de les tragèdies clàssiques: el *Thyestes*, les *Troades* i la *Medea* (Martos 2001, «Sèneca i Roís de Corella»: 190-227; 2005a). Aquesta vehemència patètica es concreta amb freqüència en un cataclisme còsmic, més que sovintejat en l'obra corellana, que hi apareix amb insistència a partir del moment en què el valencià fa servir com a font les tragèdies senequianes. És per això que no tinc dubte que n'ha estat Sèneca la font principal, aquell que ha despertat de manera concloent el gust per l'estilema, la qual cosa no vol dir que Corella no hagués reconegut aquest motiu en altres referents, que van ajudar a configurar-lo, seguint la seua tendència a la juxtaposició de fonts, a les influències múltiples. L'objectiu d'aquest treball és, per tant, l'anàlisi de la formació d'aquest tòpic al llarg de l'obra de Joan Roís de Corella.

En general, la influència de Sèneca és clara en l'estil vehement, patètic i hiperbòlic del valencià; en particular, «l'horror còsmic davant els crims dels homes és força freqüent a les tragèdies de Sèneca» (Badia, 1993: 83, n. 15). De fet, si ens hi fixem, la majoria de les obres que contenen la imatge del cataclisme còsmic i aqueix estil vehement en el terreny amorós s'han concebut al voltant de la influència senequiana. Segons la meua proposta de cronologia interna de les obres corellanes (Martos, 2001a), la primera que rep una clara influència d'una tragèdia senequiana –el *Thyestes*– és el *Parlament* (Martos, 2005, «Sèneca i Roís de Corella»: 132-137), en l'últim mite que conté, el de Tereu, Filomel·la i Procne. I és, precisament, aquesta tragèdia la que presenta el desenvolupament senequià més extens dels cataclismes còsmics davant alguns actes humans (Badia, 1993: 83, n. 15). A partir d'aquest moment, Corella farceix les seues obres d'aquestes imatges i arriben a assolir un grau de desenvolupament estètic com el que trobem en la *Tragèdia de Caldesa*.

En el quart acte del *Thyestes*, quan Atreu, el seu germà, es disposa a assassinar els seus nebots, tremola la terra, es pon el sol –no per un eclipsi, sinó movent-se amb rapidesa al ponent–, el vi es transforma en sang, la corona d'Atreu li cau diverses vegades del cap i les imatges d'ivori del temple es posen a plorar:

> Lucus tremescit, tota succusso solo
> nutauit aula, dubia quo pondus daret
> ac fluctuanti similis; e laeuo aethere

atrum cucurrit limitem sidus trahens.
libata in ignes uina mutato fluunt
cruenta Baccho, regium capiti decus
bis terque lapsum est, fleuit in templis ebur.
(*Thy.* 696-702)[1]

En un altre moment clau de la tragèdia senequiana, quan Tiestes es menja els seus fills –passatge que Corella imita amb minuciositat per a aplicar-lo al mite de Tereu (Martos, 2005, «Sèneca i Roís de Corella»)–, el sol també s'apaga i es fan les tenebres:

O Phoebe patiens, fugeris retro licet
medioque raptum merseris caelo diem,
sero occidisti –lancinat gnatos pater
artusque mandit ore funesto suos;
nitet fluente madidus unguento comam
grauisque uino; saepe praeclusae cibum
tenuere fauces– in malis unum hoc tuis
bonum est, Thyesta, quod mala ignoras tua.
sed et hoc peribit. uerterit currus licet
sibi ipse Titan obuium ducens iter
tenebrisque facinus obruat taetrum nouis
nox missa ab ortu tempore alieno grauis,
tamen uidendum est. tota patefient mala.
(*Thy.* 776-788)[2]

A continuació, el cor dedica quasi cent versos a descriure el cataclisme còsmic: en primer lloc, glossa *in extenso* l'amagament del sol dels versos anteriors (*Thy.* 789-827) i, després, amplia la hipèrbole, ja que no es tracta sols d'una nit –«Sed quidquid is est, utinam nox sit! (*Thy.* 828)»–, sinó que també perdrà la seua òrbita la lluna i cauran totes les estreles, constel·lació a constel·lació (*Thy.* 828-884).

Aquests *adynata* de ressò apocalíptic apareixen també en una altra tragèdia senequiana, l'*Hippolytus* o *Phaedra* (Badia, 1993: 84, n. 17), en el discurs misogin que hi fa el protagonista i que suggereix uns punts de contacte amb la *Tragèdia de Caldesa* i el seu escondit, que veurem més endavant:

---

[1] Sempre que cite les tragèdies de Sèneca, ho faig per l'edició d'Otto Zwierlein (1986) i hi incloc en nota a peu la traducció catalana medieval dels textos: «Lo boscatge tremolà de tant gran malvestat, tota la casa vaguejà per los ffonaments que·s mogueren dubtant la dita casa a quina part cauria; lo sol ffugí corrent al ponent en si mateix tot entenebrat; fforen gitats los vins en los ffochs del sacriffici offerts al déu Bacus; la corona de Atreu li caygué del cap sis vegades; *les imatges de vori que són en lo temple se pregueren a plorar*» (Martínez Romero, 1995: 199).

[2] «O Déu, com est pacient! O Sol luminós, jatsesia que tu sies ffugit detràs, veig que tu, estant en lo çel en hora del migdia, en aquella rompist lo dia e portist prestament la nit, car lo migjorn ffon a tu occident! La vianda és portada a Tiestes, pare infortunat; troceja los corsos de sos ffills propis e menja les carns ab la sua boqua miserable. Està en taula ab los cabells ben pentinats, ab lo cap salpiscat de ayguaros, servant lo costum de la terra. Beu-se la sanch de sos ffills. E moltes vegades la vianda se parava en la gola no podent passar. O Tiestes, en los teus mals no y ha sinó un bé, ço és: que ignores co que menges. Mas tost ho sabràs. Posat que·l sol, qui torna atràs, tanque lo greu eccat ab tenebres novelles e ffaca lo temps alienat e estrany als altres temps –car la nit nos és tramesa e proceex de l'orient–, emperò encara resta veure més, que ffins tots mos mals sien maniffestats» (Martínez Romero, 1995: 202).

> Detestor omnis, horreo fugio execror.
> sit ratio, sit natura, sit dirus furor:
> odisse placuit. ignibus iunges aquas
> et amica ratibus ante promittet uada
> incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
> Hesperia Tethys lucidum attollet diem
> et ora dammis blanda praebebunt lupi,
> quam uictus animum feminae mitem geram.
> (*Hip.* 566-573)[3]

El *Plant de la reyna Ècuba* (Martos, 2001, «"Con li suoi vestimenti asciugare…»: 137-138) s'inicia amb una extensa i patètica ambientació apocalíptica de clar ressò senequià, un to estètic que sura al llarg d'aquesta prosa mitològica i que clou la història; cap a la fi, en el moment previ a la mort d'Astíanactes, el fill d'Hèctor, es produeix un cataclisme còsmic, que intensifica la crueltat dels homes:

> Los ayres scurits retronaven, lo sol de color de sanch se vestia, la terra murmurant en amples cavernes obrint reclamava e tot l'univerç per strem dol general decahiment en breu prometia, e la cara del fill de Èctor no·s mudava. Ab dolorosos ciscles que·n los darrers cels clarament se hoyen, tots ploraven sinó aquell sol per qui tots ploren.
> (Martos, 2001, «"Con li suoi vestimenti asciugare…»: 150)

També en una altra prosa mitològica clarament influenciada per Sèneca i davant la perversitat de Creont, que ordena la mort de Medea, i del rebuig a la commiseració de Jàson[4], aquesta invoca un cataclisme còsmic que mostre la gravetat del crim comés: «O! Rompen-se los cels! Obra's la scura terra! Cayguen les planetes! Scurexquen los ayres! Refrede's lo foch! La freda aygua se scalfe!» (Martos, 2001, «"Con li suoi vestimenti asciugare…»: 231).

El preludi a la *Tragèdia de Caldesa* conté el desenvolupament corellà més acurat del tòpic de la *captatio* del receptor vers el patiment del poeta, amb un procés d'empatia que aconsegueix a través d'un recarregament patètic que mou els sentiments de qui llig o escolta. Corella ens hi confirma la funció de l'estilema que tractem, en particular, i de les seues «estranyes paraules» o estil retoricat, en general, que no és un altre sinó «encarir crim de tant sobreabundant legea». De manera sistemàtica, de fet, aquest és l'objectiu últim del cataclisme còsmic en tots els exemples que en trobem en l'obra de Roís de Corella. És per això que Corella no hi anuncia quina història ens hi contarà, sinó la gravetat d'aquesta[5]:

---

[3] «Totes les menyspreu, e a totes fuig ab error, e totes les blasme; per llur natura o per rahó o sia cruel furor, a mi plau no amar-les. Que abans lo ffoch se acostarà ab l'aygua e la dubtosa e perillosa mar donarà passatge a les corrents naus, e abans lo occident donarà la clara lum o jorn e los lops cruels e feres daran agradoses cares a les pahorugues daines, que yo no portaré coratge humil e benigne [a] alguna ffembra» (Martínez Romero, 1995: 266).

[4] A instàncies de Jàson, el càstig proposat per Creont es canvia per l'exili.

[5] «I així arribem al punt en què Corella reclama una solidaritat còsmica per al seu dolor, de tal manera que ens aboca a un panorama apocalíptic, resultat inequívoc de la ja esmentada línia de la màxima hipèrbole. Es parla del caos primigeni i de l'epifania de les penes dels damnats, com a preparació per a una sèrie molt efectista d'*adynata* de tradició clàssica barrejats amb els símptomes cristians de la proximitat del judici final: les aigües dels rius corrent cap amunt i les muntanyes mòbils, per un cantó, les tenebres absolutes i la fi del temps, per l'altre» (Badia, 1993: 76-77).

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

Aquest passatge de la *Tragèdia* presenta un cataclisme còsmic que anuncia la gravetat del crim que es narra tot seguit i que, des del començament de l'obra, com sol ser habitual en Corella, carrega de vehemència el dolor de les seues paraules, preparant el receptor per al clímax de la narració, que rau, sens dubte, en la veu de l'amant traït i dolgut de l'escondit (Martos, en premsa), que també s'inicia, com l'obra que el conté, amb un cataclisme còsmic:

> Mourà's corrent la tremuntana ferma
> e, tots ensemps, los cels cauran en troços;
> tornarà fret lo foch alt en la spera
> y, en lo més fons, del món veuran lo centre;
> tinta de sanch se mostrarà la luna
> e, tot escur, lo sol perdrà la forma,
> ans que jamés de mi siau servida. (vv. 1-7)[6]

L'*Hippolytus* de Sèneca presenta un context molt proper al discurs amorós corellà de l'escondit: en tots dos casos, el cataclisme es produeix abans que l'amant estime una dona, amb un caràcter més concret en el cas del valencià[7] i més misogin en la veu d'Hipòlit. La vehemència d'Hipòlit i de Corella és una estratègia intensificadora del rebuig amorós, un recurs al servei del *persuadere*, de la veracitat dels sentiments expressats.

En aquest mateix passatge de la *Tragèdia* hi ha una imatge sovintejada en altres quatre manifestacions corellanes del cataclisme còsmic: «Estiguen los rius e los monts cuytats córreguen!». D'aquests altres fragments, no ens interessa tant aquesta imatge –tot i que dóna mostra del grau de reaprofitament de motius que fa Corella i dels límits febles entre obra religiosa i profana–, sinó l'estructura sobre la qual es construeixen els conjurs de desastres naturals, no tan elaborats ni recarregats com els del *Plant* i la *Tragèdia*. En l'última contrarrèplica que Ulisses fa a Àiax en el *Rahonament*, aquest utilitza el cataclisme còsmic com a argument categòric i definitiu per a defensar-se

[6] L'edició és meua; vegeu, de moment, Martos en premsa.

[7] «És digna de ser posada en relleu també l'absència total de temes de maldit al llarg d'aquests versos: no hi ha cap al·lusió ni misògina en general, ni insultant per a Caldesa en particular, ni en aquests versos, ni en cap altre indret de la TdC» (Badia, 1993: 84).

de les acusacions del seu contrincant: «Però sies cert que ans se deixaran los rius de córrer e los monts correran e ans Grècia socorrerà a Troya, que les tues avisades astúcies als grechs aprofiten» (Martos, 2001, «Con li suoi vestimenti asciugare…»: 134). El to i l'estructura usada és semblant a la dels escondits i, de fet, Corella l'empra en el seu poema. Amb l'estilema «ans… que» i la referència a un cataclisme còsmic com a conjur, s'hi busca la força de l'argumentació, que caracteritza el gènere de l'escondit i que ha esguitat tota l'obra del valencià. L'escondit de Roís de Corella rep la força persuasiva del cataclisme còsmic i aquest estilema retorna a l'obra corellana carregat d'estructures argumentatives manllevades del gènere poètic.

A partir d'ací, els altres tres exemples apliquen aquesta estructura i aquestes imatges apocalíptiques al servei de l'amor, en termes ben diferents. En el mite de Cèfal i Procris, s'hi fa servir per a declarar la indubtable honestedat de l'esposa dins el matrimoni: «E ans la mort per millor acceptara, que fer polluts de la sua muller casta los matrimonials tàlems, perquè era cert los rius starien e los monts corrents se mourien y en la honesta pensa de Pocris no pendria posada pensament que a cosa desonesta tingués semblança» (Martos, 2001, «Con li suoi vestimenti asciugare…»: 240).

La història de Jàson i Medea, molt propera a la *Tragèdia* i, per tant, a les seues fonts, permet que Corella faça el contrapunt de la situació amb Caldesa, la declaració d'una fidelitat amorosa absoluta i la defensa vehement de les seues paraules en un to molt semblant al de l'escondit de Jordi de Sant Jordi (Riquer & Badia, 1984: 89-95), fent servir, entre altres, el recurs del cataclisme còsmic:

> Yo no puch del devenidor a tu fer certa, perquè tal saber sols als déus se sguarda, ni lo que de present en mes enamorades entramenes reposa, ab aldre que ab vertaderes peraules puch manifestar. Pren la tua vàlua per seguretat de mes promeses, ab la conexença que de aquella en mon enteniment reposa. E, si naturalment axí tots desigam ésser benaventurats –que no és posible desigar lo contrari–, com se porà fer que, possehint a tu, elegís deixar-te, perquè voluntàriament, de benaventurat, passàs en strem miserable? Los déus –qui són veritat infallible– invocant prench en testimoni, suplicant sens tarda en ta presència me tolguen la vida, si alguna fictió mes paraules acompanya. De les altres coses que a la fortuna sguarden, no és en mon poder fer-te certa. Però, de mi no sies dubtosa, que ans lo sol, mudant lo acostumat cors, illuminarà la nit e la lluna lo dia e los cels fatigats reposaran, que Jàson de altri que de Medea sia. E, si, per cars, aprés de llarga vida, a la cruel citatió de la mort tu primer comparies, sens dubte sies certa, en tal cars, de mi seré homecida, perquè, en aquest món sens tu viure, mortal e gran affany stime, e, morint ab tu, delitosa mort sostendria. Y, encara, per tolre'm poder e avinentea, que, aprés de tu, no presomís alguna de Jàson ésser senyora.
>
> (Martos, 2001, «Con li suoi vestimenti asciugare…»: 228-229).

He defensat sempre una interrelació entre la *Tragèdia*, el *Leànder y Hero* i el *Josef* de Joan Roís de Corella, que demostra la alternança temàtica en un mateix moment de producció, en contra de les teories tradicionals, que, des d'una perspectiva didàctica, localitzaven la producció de l'obra religiosa amb posterioritat a la profana. Des d'aquesta relació entre *Tragèdia* i *Josef*, encara es veu més interessant la coincidència de to en l'ús que es fa del cataclisme còsmic en ambdues obres, ja que en tots dos casos el trobem al servei d'un discurs de rebuig amorós en termes absoluts. Josef, després de la declaració d'amor deshonest de l'esposa de Putifar, li respon així: «E, si amor ho

infernal fúria així ha inflamat lo teu ànimo, que tan leig delicte la tua volentat creme, sies certa ans lo sol clarejant al món darà tenebres e la nit seria clara e los monts corrent se mourien e los rius en repòs se deixarien de córrer, que tal delliber un moment en la mia casta penssa descansse»[8]. Aquesta proximitat del *Josef* a la tradició profana de Corella s'evidencia a través de diferents arguments, però sols vull centrar-me ara en el cataclisme còsmic, que torna a aparéixer en una altra prosa religiosa, la *Magdalena*: «Hi, al temps que espirant son fill, Déu e Redemptor, lo sol, cel, luna y esteles, gran dol e tristícia senyalaven que moria Aquell de qui elles eren factura, ab quanta modèstia cobrí lo seu sacratíssim cap de un mantell, senyalant viduitat de la mort de la Vida Eterna»[9]. El motiu és clarament deutor de la tradició evangèlica en la *Magdalena* i no dels ressons senequians que construeixen el discurs profà de Corella, que impregna el *Josef*. Són dos moments dels *Evangelis*, la vinguda i la mort de Crist, en els quals ocorre això: «Sed in illis diebus post tribulationem illam sol contenebrabitur, et luna non dabit splendorem suum, et stellae caeli erunt decidentes, et virtutes, quae in caelis sunt, movebuntur» (Mc 13, 24-25); «Et facta hora sexta, tenebrae factae sunt per totam terram usque in horam nonam» (Mc 15, 33)[10].

Els ressons bíblics, però, van més enllà dels *Evangelis*, ja que hi hem d'afegir «els símptomes cristians de la proximitat del judici final: les aigües dels rius corrent cap amunt i les muntanyes mòbils, per un cantó, les tenebres absolutes i la fi del temps, per l'altre» (Badia, 1993: 77). En l'*Apocalipsi*, el sol, la lluna i les estreles s'obscureixen totalment o en part, per diversos efectes[11], les estreles cauen del cel[12], la terra pateix terratrèmols[13] i les illes i les muntanyes fugen del seu lloc: «Et omnis insula fugit, et montes non sunt inventi» (Ap 16, 20). Aquest darrer motiu remet clarament a la imatge corellana de les muntanyes que corren i els rius que cessen de fluir: a més de l'*Apocalipsi*, les muntanyes desapareixeran del seu lloc en *Miquees*

[8] L'edició del *Josef* és meua, tot i que encara inèdita.

[9] L'edició de la *Magdalena* és meua, també inèdita.

[10] Per a la vinguda del Messies, vegeu també Mt 24, 29 i Lc 21, 25 –aquest darrer afig la mar embravida als cataclismes–; per a la mort de Crist, Mt 27, 45 i Lc 23, 44-45. Cite la *Biblia Vulgata* per l'edició d'Alberto Colunga i Laurentio Turrado (2002).

[11] «Et quartus angelus tuba cecinit: et percussa est tertia pars solis, et tertia pars lunae, et tertia pars stellarum, ita ut obscuraretur tertia pars eorum, et diei non luceret pars tertia, et noctis similiter» (Ap 8, 12); «Et quintus angelus tuba cecinit: et vidi stellam de caelo cecidisse in terram et data est ei clavis putei abyssi. Et aperuit puteum abyssi: et ascendit fumus putei, sicut fumus fornacis magnae: et obscuratus est sol, et aer de fumo putei» (Ap 9, 1-2).

[12] «Et tertius angelus tuba cecinit: et cecidit de caelo stella magna, ardens tanquam facula, et cecidit in tertiam partem fluminum et in fontes aquarum» (Ap 8, 10); «Et quintus angelus tuba cecinit: et vidi stellam de caelo cecidisse in terram et data est ei clavis putei abyssi. Et aperuit puteum abyssi: et ascendit fumus putei, sicut fumus fornacis magnae: et obscuratus est sol, et aer de fumo putei» (Ap 9, 1-2); «Et visum est aliud signum in caelo: et ecce draco magnus rufus habens capita septem, et cornua decem: et in capitibus eius diademata septem, et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli, et misit eas in terram, et draco stetit ante mulierem, quae erat paritura: ut cum peperisset, filium eius devoraret» (Ap 12, 3-4).

[13] «Et in illa hora factus est terraemotus magnus, et decima pars civitatis cecidit: et occisa sunt in terraemotu nomina hominum septem millia: et reliqui in timorem sunt missi, et dederunt gloriam Deo caeli» (Ap 11, 13); «Et apertum est templum Dei in caelo: et visa est arca testamenti eius in templo eius, et facta sunt fulgura, et voces, et terraemotus, et grando magna» (Ap 11, 19); «Et facta sunt fulgura, et voces, et tonitrua, et terraemotus factus est magnus, qualis nunquam fuit ex quo homines fuerunt super terram: talis terraemotus, sic magnus» (Ap 16, 18).

i els rius deixen de córrer en el *Llibre de Job*: «Et consumentur montes subtus eum, et valles scidentur sicut cera a facie ignis, et sicut aquae quae decurrunt in praeceps» (Mi 1, 4); «Profunda quoque fluviorum scrutatus est, et abscondita in lucem produxit» (Jb 28, 11). També en *Job*, es descriu un cataclisme còsmic per mostrar el poder de Déu, que pot moure les muntanyes, fer tremolar la terra i no fer eixir el sol ni les estreles:

> Qui transtulit montes, et nescierunt
> Hi quos subvertit in furore suo.
> Qui commovet terram de loco suo.
> Et columnae eius concutiuntur.
> Qui praecipit soli, et non oritur,
> Et stellas claudit quasi sub signaculo. (Jb 9, 5-7)

Amb una funció semblant a la dels clàssics i els medievals, els cataclismes còsmics, amb voluntat divina sempre, marquen moments clau de la història sagrada i, com diria Corella, els *encareixen*.

Com Sèneca i els textos bíblics, Ausiàs March fa caure el cel a trossos en la darrera cobla del poema 87 (Badia, 1993: 82):

> Lo món finit, lo sol e luna y signes
> no correran per lo cel, ne planetes;
> per ops d'aquell los ha Déu fets e fetes,
> y, él defallint, cessen llurs fets insignes.
> Tot enaxí si d'aquest món trespasse,
> aquell poder qu·en amar nos enclina
> caurà del cel, car pus hom no s'afina
> en ben amar, ans quascú veig que·s lasse.
> Si Amor veu qu·errant sens profit vaja,
> envergonyit yo creu de son loch caja. (87, 331-340)[14]

Malgrat les semblances en els *adynata*, March està carregant de patetisme el moment en què ell muira, ja que «així com els astres deixaran de córrer el dia que el món fini, l'amor caurà del cel –com faran els astres a la fi del món– quan el poeta, únic amador veritable, deixi de viure» (Bohigas, 2000: 276). El cataclisme còsmic d'aquest poema marquià apareix a través d'un símil i el que cau del cel metafòricament és Amor, que es desplomarà quan deixe d'existir l'únic «bon amador» que hi quedava al món. Això, que cap altre home siga capaç de «ben amar», és el que és comparable als crims que produeixen els cataclismes en Sèneca i Corella, però l'ús que s'hi fa dels *adynata* no és el mateix, perquè no s'apliquen directament al fet concret, sinó a través d'un símil amb l'apocalipsi bíblica.

Al començament del poema 47, el cataclisme sí que es refereix al crim en qüestió, que, en un context de *maldit*, és l'atac a la dona que no ama un home semblant a ella, malgrat tenir un *seny* comparable a la dona Teresa del poema 23:

[14] Sempre que cite els poemes d'Ausiàs March, ho faig per l'edició revisada de Bohigas (2000). La referència que hi done és, en tots dos casos amb números aràbics, el poema, en primer lloc, i els versos, a continuació.

Bé·m maravell com l'ayre no s'altera,
e com lo foch per fexuch pes no cau,
e com no·s mou la que fexuga jau
ffermant son loch en la pus alta spera.
Major senyal no pot mostrar lo món,
e digne molt que l'om se'n maravell;
ab un poch més hauré creure per ell
que periran tots quants en lo món són.

A mon juhí, ses leys Amor confon;
speriment ja del tot és errant.
Tot amador ama per son semblant;
lo contraffer en per null temps no fon.
Vós, qui bastant sou per un món regir,
porà's bé fer que ameu l'ome pech?
Per acte leig sentiment haureu cech?
No haveu pus excusa·n lo meu dir. (47, 1-16)

Aquest motiu de la dona que ama l'«ome pech» és el que va fer relacionar per primera vegada aquest poema amb la *Tragèdia de Caldesa*, tot i que Annicchiarico esmenta uns versos posteriors:

> Ma allora, proprio nel contesto di quel «cert postausiasmarquisme» indubitabile in Corella, mi sia consentito rammentare quei due versi marquiani rivolti con toni quasi da *maldit* a una dama, non a caso di alto pregio («bastant… per un mon regir», v. 13), che si dona a un *pech*, esattamente come Caldesa: «Mas vostre cors per ventura·s delita / husar dels fruyts que Na Venus conrea; / mas vostre seny deuri·aver ferea / de fer tals fets, e gens n'an ja sospita», xlvii, 29-32. (Annicchiarico, 1991-1992: 78, n. 51)

A més del to virulentment misogin de tots dos, Bohigas (2000: 178) ja havia connectat els poemes marquians 42 i 47 de March a través d'aquest motiu –«Tindrà relació aquesta obra amb el *maldit* de Na Montbohí del núm. xlvii? El v. 14 ens fa pensar que potser sí». A partir d'aquesta nota, que, precisament, és un comentari al poema 47, és fàcil relacionar l'home «pech» dels seus versos amb l'amant de Caldesa, que se n'acomiada amb aquell famós «adéu sies, manyeta». I també ho és, per tant, si afegim les paraules d'Annicchiarico a la tradició crítica, que Cingolani relacione també el poema 42 amb la *Tragèdia*, amb un sil·logisme senzill[15].

Sens dubte, per a la influència marquiana en la *Tragèdia de Caldesa*, el treball de Badia continua sent-hi el referent principal, ja que l'estudi de Martínez Romero (2001: 161: n. 5), el més complet per a la connexió d'aquests autors, es limita a catalogar els resultats d'Annicchiarico (1991-1992), Cingolani (1999) i Cantavella (1999). En no incloure-hi el de Badia, atribueix implícitament la identificació del poema 87 com a font als altres investigadors i no recull els ressons dels poemes marquians 96 i 99 quant

[15] No veig un altre punt de connexió concreta entre l'obreta corellana i el poema 42, per la qual cosa, davant l'ambigüitat de la referència, supose que aquesta és la raó per la qual Stefano M. Cingolani l'afig a la nòmina de ressons marquians: «També el grapat d'imatges apocalíptiques que tot seguit són garantia de la "lletgea de tant crim", així utilitzades en un context amorós, remeten un altre cop, i sense equivocaciones possibles, a Ausiàs March, amb totes les seves ambigüitats, concretament als poemes 87 i 47, com ja s'ha assenyalat més d'una vegada, i afegeixo jo, al 42» (Cingolani, 1999: 261).

als conjurs que es desitja l'amant traït de la *Tragèdia*, en aqueix procés d'anihilament del seu ésser en cas que torne a estimar Caldesa (Badia, 1993: 83). Es conjura tal degradació per al seu cos, que li desitja que «sia menjar als animals salvatges» (v. 24), que no quede sencer i es despedace, com en aquests versos d'Ausiàs (Badia, 1993: 83):

> No dech morir solament ab coltell:
> mon cors mig mort deu ser viand·als cans;
> mon cor, partit entre corps e milans;
> mon espirit tinga lo loch d'aquell
> qui volch trahir, besant, lo Fill de Déu:
> aquest és loch a ell just e degut. (99, 81-86)

A més del cos, el càstig que preveu per al seu esperit en cas que la torne a mirar, passa també per un anihilament, en una desaparició absoluta del seu ésser: «Si és així, anul·la'm l'esperit, / sia tornat mon ésser en no-res» (96, 21-22)[16].

Rosanna Cantavella avança notablement en la connexió entre el poema 47 de March i la *Tragèdia* quan ens explica això:

> en remarcar l'intel·lecte i alhora la poca vergonya de Caldesa, Annicchiarico ens fa memòria dels versos marquians provinents del poema 47 […]. La intuïció d'Annicchiarico és brillant, perquè, de fet, el poema 47 en conjunt, i no sols els versos citats, pot ser considerat entre els models de la *Tragèdia de Caldesa*.
>
> (Cantavella, 1999: 305)

Brillant és l'anàlisi de Cantavella. Annicchiarico, malgrat que estava guiada per les paraules de Bohigas i centrada en el poema en qüestió, no va veure la relació amb la resta del poema: almenys, la concomitància del començament apocalíptic (Cantavella, 1999: 306), un motiu que Badia ja havia posat en relació amb la composició 87[17].

Finalment, en el capítol sisé de l'*Elegia di madonna Fiammetta*, que Corella coneix bé (Badia, 1993; i Martos 2005, «"Con li suoi vestimenti asciugare…»), l'amada abandonada ha sentit que Pamfilo no s'ha tornat a casar, però que sí que està enamorat d'una dona. Fiammetta encén el seu ànimo fins desitjar la mort a aquella dona, amb una vehemència que recorda els textos senequians i corellans. Li llança una sèrie de conjurs que molt tenen a veure amb les automalediccions dels escondits i que recorden, particularment, les dels versos corellans. El despit li fa que s'obsessione amb la mort de l'altra i l'amenaça que mai deixarà de maleir-la; abans tindrà lloc un cataclisme còsmic, que ella deixe d'estar-hi en guerra:

> Niuno giorno, niuna notte, niuna ora sarà la mia bocca senza esser piena delle tue maladizioni, né a questo mai si porrà fine: prima si tufferà la celestiale Orsa in Oceano, e

[16] «March diu aquestes coses en contextos en què se sent culpable; Corella, en canvi, només està marcant les seues distàncies amb un amor que se li ha revelat com a maculat» (Badia, 1993: 83).

[17] Els versos immediatament anteriors als citats per Annicchiarico, s'introdueixen amb un estilema que recorda el primer hemistiqui del v. 15 del poema corellà, que té clares reminiscències del tret genèric de l'escondit: «Si ver serà, prech Déu que el calor / de tots los fochs creme la vostra carn, / si no teniu en un terrible escarn / que no vençau una tan gran eror» (47, 25-28); ara bé, els versos de March res tenen a veure amb aquest gènere poètic en essència, tot i que coincidisquen en tòpics, que Corella podria haver aprofitat.

> la rapace onda della ciciliana Cariddi starà ferma, e taceranno li cani si Silla, e nell'Ionio mare surgeranno le mature biade, e l'oscura notte darà nelle tenebre luce, e l'acqua con le fiamme, e la morte con la vita, e il mare co'venti saranno concordi con somma fede; anzi, mentre che Gange durerà tiepido e l'Istro freddo, e li monti porteranno le querce, e li campi li morbidi paschi, con teco avrò battaglie.
>
> (Segre, 1963: 1041)

Aquest cataclisme còsmic està emmarcat per un desig de persecució de l'altra, fins i tot, després de la mort, al darrere i, al davant, per un passatge que recorda molt el final de l'escondit corellà (vv. 22-28) i els versos 81-86 del poema 99 d'Ausiàs March. És el conjur d'una destrucció absoluta del seu cos amb una mort a mans d'animals que la despedacen, perquè no se li puga donar sepultura:

> Mentre ci viverò, mi nutricherò della speranza della tua morte; la quale io non comune priego che sia come l'altre, ma, posta in luogo di pesante piombo o di pietra nella concava fionda, tu sia intra li nemici gittata, né al tuo lacerato corpo sia dato o fuoco o sepultura, ma, diviso e sbranato, sazii gli agognanti cani, li quale io priego che, poi che consumate avranno le molli polpe, delle tue ossa commettano asprissime zuffe, acciò che, rapinosamente rodendole, te di rapina dilettata in vita dimostrino.
>
> (Segre, 1963: 1041)

Per als cataclismes còsmics, Cingolani remet a March de manera efusiva i elevant-lo implícitament a la categoria de font principal o, fins i tot, única[18]; no obstant això, des de Badia 1993 queda marcada també una dependència concreta amb el Sèneca tràgic, que, de fet, crec que és més directa per a aquest punt que la marquiana, almenys en les obres profanes i en el *Josef*. El vernís cristià, aplicat sobretot al moment de la mort de Jesús i a algun ressò apocalíptic, no té les possibilitats estètiques que ofereix el Sèneca tràgic o el March líric, però són al darrere de la reelaboració del motiu per part de Joan Roís de Corella, com ho és també la Fiammetta dolguda del Boccaccio. Donar preponderància a la connexió senequiana per a aquestes imatges no significa negar que Corella coneixia les altres fonts, com ara Ausiàs March, de qui sembla haver après la posició inicial de les imatges apocalíptiques que anunciaven la magnitud de la tragèdia[19]. És aquesta la virtut de Corella, que entrellaça i inverteix les influències per crear un producte literari nou. Quan aquestes fonts tenen un punt en comú, com ocorre en el cas del cataclisme còsmic, una significa el reforç d'una altra perquè Corella s'hi senta atret.

BIBLIOGRAFIA

Annicchiarico, A.: «Perché *tragedia*? Il gioco delle *ambiguità* nella *Tragèdia de Caldesa* di Joan Roís de Corella», *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 53, 1991-1992, pp. 59-80.

Badia, L.: «Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella», en *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures*

[18] Molt probablement, això ocorre perquè es tracta d'un treball que focalitza la relació de Corella amb March.

[19] De fet, no sols inicia la *Tragèdia* amb aquest recurs, sinó també el poema de l'escondit.

d'Ausiàs March, València-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 73-91 [1ª edició: *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, 2, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 75-93].

Bohigas, P. (ed.): Ausiàs March, *Poesies*, revisat per A. J. Soberanas i N. Espinàs, Barcelona, Editorial Barcino («Els Nostres Clàssics», B19), 2000.

Cantavella, R.: «Aspectes argumentals de la *Tragèdia de Caldesa*», en R. Alemany (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant, Universitat d'Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana («Symposia Philologica», 1), 1999, pp. 299-318 [1ª edició: «On the Sources of the Plot of Corella's *Tragèdia de Caldesa*», en I. Macpherson i R. Penny [eds.], *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis Books, 1997, pp. 75-90].

Cingolani, S. M.: «L'art al·lusiu: Ausiàs March a l'obra de Joan Roís de Corella», en R. Alemany (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant, Universitat d'Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana («Symposia Philologica», 1), 1999, pp. 247-263.

Colunga, A. i Turrado, L. (eds.): *Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

Martínez Romero, T. (ed.): L. A. Sèneca, *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet*, Barcelona, Editorial Barcino («Els Nostres Clàssics», B14-15), 1995, 2 vols.

—: «Joan Roís de Corella interpretat des d'Ausiàs March», *Cultura Neolatina*, 61, 1, 2001, pp. 159-194.

Martos, J. L.: *Fonts i cronologia de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant, Universitat d'Alacant («Biblioteca de Filologia Catalana», 10), 2001.

— (ed.): *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica*, Alacant-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 55), 2001.

—: «Sèneca i Roís de Corella», en C. Parrilla i M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de setembre de 2001)*, la Corunya, Universidade da Coruña-Editorial Toxosoutos, 2005, pp. 131-150.

—: «"Con li suoi vestimenti asciugare il morto viso della salata acqua, e bagnarlo di molte lagrime": la *Fiammetta* en el *Leànder y Hero* de Roís de Corella», *Caplletra*, 39, 2005, pp. 257-275.

—: «L'escondit de Joan Roís de Corella», *Revista de Poética Medieval*, en premsa.

Riquer, M. de i Badia, L. (eds.): *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, Valencia, Tres i Quatre («Biblioteca d'Estudis i Investigacions», 7), 1984.

Segre, C. (ed.): *Elegia di madonna Fiammetta* en *Opere di Giovanni Boccaccio*, Milà, Mursia, 1963, pp. 943-1080.

Zwierlein, O. (ed.): L. Annaei Senecae, *Tragoediae*, Oxford, Oxford University Press («Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis»), 1986.