

MARCH EN CORELLA: ASIMILACIÓN, PERSPECTIVA E INNOVACIÓN EN LA *TRAGÈDIA DE CALDESA**

La presencia de la poesía ausiasmarquiana en la obra de Joan Roís de Corella ha interesado a la crítica desde hace casi dos décadas (Annicchiarico 1991-1992: 78, n. 51; Badia 1993: 90-91; Cabré & Torró 1995: 124-125; Wittlin 1997: 180; Cantavella 1999: 305-306; Martínez Romero 1998: 49-51), aunque sólo ha recibido la atención de dos trabajos monográficos (Cingolani 1999 y Martínez Romero 2001)¹. Esta investigación, sin embargo, no es un proceso cerrado, ni tal vez finible. No lo es porque los límites de la intertextualidad son muy difusos y no es fácil de identificar los préstamos en las nuevas producciones²: bien porque hay muchas maneras y grados de usar una fuente, que no

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-04486), del cual soy investigador principal. Una primera versión de este trabajo se presentó en las *Jornades Ausiàs March al segle XXI* (Valencia, 17-18 de diciembre de 2009), cuya invitación debo y agradezco desde aquí a Josep Pujol.

¹ El carácter reciente de este interés es heredero claro de la revalorización crítica que ha recibido la figura de Joan Roís de Corella en este mismo período de tiempo.

² «La reminiscència, la citació i l'al·lusió són els instruments imprescindibles amb els quals un artista es col·loca dins del marc d'aquesta mateixa tradició per continuar-la, per revificar-la o, també, per criticarla» (Cingolani 1999: 248). Tomás Martínez precisa y desarrolla estas palabras para establecer algunos de los problemas de identificación de las fuentes: «quan parlem d'influència, tendim a pensar sols en l'ús profitós d'algun producte literari per part d'un escriptor, quan en realitat les dependències poden ser de diferent tarannà i profunditat. De fet, hom ja ha fet servir, dins de les modalitats d'intertextualitats, una tipologia que distingeix les reminiscències (que poden ser no deliberades), de les al·lusions (que necessàriament han de notar-se) i dels manlleus (on l'autor vol que no es reconega la font). Tanmateix aquesta diferenciació, que en origen em sembla clara, no ho és en la destinació, o almenys no sempre, ja que en més d'una ocasió la voluntat de l'autor no ha de ser necessàriament transparent per al lector» (Martínez Romero 2001: 160).

siempre es reconocible, por voluntad o no del nuevo autor; bien porque, en ocasiones, la fuente se utiliza a través de intermediarios³ y eso provoca que algunos críticos se obsesionen por la filiación de un tópico hasta establecer toda una genealogía desde los clásicos sin ponderar suficientemente la tradición más inmediata; bien porque la presencia de diferentes fuentes para un mismo motivo o estilema no implica que el autor haya tenido que recorrer sólo a una de éstas, sino que puede suponer el refuerzo de las otras; bien porque el grado de reutilización limita el proceso a la mera inspiración o a la inversión de las perspectivas hasta crear un producto totalmente diferente.

Poco después de publicarse el trabajo pionero de Stefano M. Cingolani (1999), el estudio de Tomàs Martínez (2001) cataloga e interpreta las intertextualidades marquianas en Corella ya anunciadas por la crítica y las amplía inventariando algunas nuevas, como objetivo esencial: «Pel que fa a l'estudi de la recepció, encara tenim molt a dir-hi, bàsicament perquè sense trobar les intertextualitats difícilment podrem analitzar com s'usen i es transmeten. Davant d'aquest panorama, convé ser prudents en les afirmacions i no categoritzar abans de tenir suficients dades al davant» (Martínez Romero 2001: 161). En esta declaración de intenciones prima el proceso de catalogación como punto de partida previo a las conclusiones sobre la recepción y reinterpretación de un texto, hecho que no me atreveré a contradecir; no obstante, para poder recopilar posibles influencias en la obra de Joan Roís de Corella, hemos de tener en cuenta su manera de hacer literatura y sus contextos de producción para que no nos pasen desapercibidas reelaboraciones más amplias que un estilema o tópico, ni tampoco fuentes de su universo de referentes literarios más inmediatos.

Cuando Stefano M. Cingolani (1999: 262) dice que «el que encara no queda clar és si Corella [...] rep alguna influència estilística de March», lo tendríamos que entender como la negación del uso de estilemas y tópicos concretos marquianos, con lo que se anularían algunos de los pocos casos de intertextualidad que él mismo destacó u otros bastante claros, como el poema 47, sobre el cual volveré más adelante; es más, parecería contradecir que

la relació textual que s'estableix entre March i el més jove Corella és de dos nivells. En el primer, Corella fa al·lusió a l'obra de March i n'empra el lèxic

³ «Mai no podem conèixer amb total garantia, no ja el tipus de dependència que un autor manté amb els materials d'altri, sinó a partir d'on s'extrauen els materials utilitzats: les intermediacions, en aquestes ocasions, poden ser fonamentals» (Martínez Romero 2001: 160).

i les imatges poètiques per a fomentar el tramat retòric de la seva poesia sobre el model ausiasmarquià. L'al·lusió literària ens permet així de passar a un segon nivell, que és el del contingut ètic de la mateixa experiència literària, aspecte sempre decisiu en la poètica corellana. L'al·lusió serveix per a establir un diàleg que es deixa entreveure com una crítica a les posicions morals, i per tant a la poètica d'Ausiàs (Cingolani 1999: 252).

Cingolani ya anuncia en este fragmento las dos ideas principales de su estudio: por un lado, la reutilización temática de March insiere la literatura corellana en la misma tradición de la que bebe, hecho que permite ya a sus coetáneos valorar el carácter innovador y la calidad poética de su producción, porque sus receptores conocían y tenían presente la poesía marquiiana, en particular, y el discurso poético coetáneo sobre la correspondencia amorosa, en general⁴; por otro lado, Cingolani entiende la innovación poética de Corella como una crítica directa a los posicionamientos éticos y morales de Ausiàs y ésta es la principal conclusión de su trabajo⁵. Sin embargo, que se produzca un diálogo entre la poesía de March y la obra de Joan Roís, a través de referencias a su universo conceptual, mediante alusiones directas concretas o a partir de un discurso post-ausiasmarquiano⁶ que se había comenzado a generar en épocas cercanas al momento en que escribe Corella, que ocurra eso no implica que tal interacción haya de ser como enfrentamiento poético.

⁴ «Corella, en exposar i reutilitzar algunes vegades tan clarament versos marquiians, assajava de reforçar la novetat de la pròpia proposta basant-se en allò ja assimilat pel possible destinatari» (Martínez Romero 2001: 188).

⁵ «Un aspecte que em sembla que queda prou clar és el de la confrontació crítica de Corella amb l'obra de March: tot i reconèixer-ne la importància, el futur teòleg no n'accepta el missatge ètic que pressuposa una imatge moral de l'home impossible de justificar segons l'ortodòxia cristiana. El que encara no queda clar és si Corella, tot i presentar una proposta ètica i literària diferent o paral·lela, rep alguna influència estilística de March. És a dir, si el reconeixement de la seva importància s'ha de veure només com un fet extern, un model al qual enfrontar-se, o també com un autor del qual aprendre, tot i corregir-lo i modificar-lo quan i com es fa necessari» (Cingolani 1999: 262). «Ja sabem per altres camins que Roís de Corella avorreix, d'antuvi, tot tipus d'amor passió i que, per tant, entra directament en confrontació amb molts dels pressupòsits de la poètica marquiiana, més plena de matisos i de contrastos i generalment menys plana en el nivell ètico-moral» (Martínez Romero 2001: 166).

⁶ Al cual parece remitir, por ejemplo, la *tornada* de *Sotsmissió amorosa*, como he explicado en un reciente trabajo (Martos 2009). Estoy de acuerdo en que «no resulta gens estrany que un motiu corellà haja estat creat per més d'un autor d'aquells que, previsiblement, formen el seu camp de referències literàries» (Martínez Romero 2001: 165). En la delimitación de este universo literario vamos trabajando y habría que plantearse si su influencia está en relación con el contexto de producción, que le genera una serie de estímulos poéticos que lo hacen evolucionar con una cierta rapidez y en el cual quiere sobresalir como poeta. El *Tirant lo Blanc*, entre otros, nos testimonia que lo consiguió.

Para algunos de los textos de Joan Roís de Corella, la obra de Ausiàs es una fuente tan importante como lo es para otros Ovidio o Séneca⁷ y funciona, de hecho, «al mateix nivell que els arguments mitològics, és a dir, de pre-text a l'hora de generar el seu propi discurs literari» (Martínez Romero 2001: 175-176), por lo que no podemos aislar el tratamiento de las técnicas de reelaboración que hace de esos otros referentes sobre los que se inspira su literatura. Para acercarnos a la presencia de March en la obra de Corella, es fundamental conocer cómo utiliza las fuentes y cómo evoluciona el grado de dependencia y reelaboración de ellas a lo largo de su formación como poeta. La perspectiva de análisis que propongo parte de conocer las técnicas corellanas de reutilización de otras fuentes y de localizar el momento más importante de la conexión con la poesía de March, para analizar, después, su grado de reutilización y evaluar, así, la calidad del nuevo producto literario.

Las obras más antiguas conservadas de Joan Roís de Corella son, muy probablemente, algunas de sus prosas mitológicas, un conjunto de nueve composiciones y catorce mitos reelaborados que permite comprobar la evolución de su proceso creador (Martos 2001b y 2003). Buen ejemplo de eso son los textos corellanos conservados en el *Cançoner del marquès de Barberà* (BM1/S¹) y, en menor medida, la *Biblis*⁸, que presentan otros testimonios con versiones mejoradas estilísticamente en grado casi de reelaboración, al menos de pasajes extensos. En el *Rahonament de Thelamó e Ulixes* y en la *Biblis*, la dependencia de una única fuente básica es clara y relativamente lineal, hecho que no anula el eco o la intertextualidad de otros autores –incluso de March–, pero siempre con un carácter circunstancial; en las *Lamentacions* y en el *Parlament*, la técnica traductológica es equiparable, incluso, a las estrategias que después utilizó para el *Cartoixà*, pero es cierto que estas dos obras presentan ya un marco estructural que nos remite a Virgilio, a Dante y a Boccaccio. Probablemente, la reelaboración que Corella hace de las prosas mitológicas es también presente en estas obras, al menos en las *Lamentacions*, que estructura *a posteriori* mitos narrados o traducidos a la manera de la *Biblis*⁹.

⁷ Al menos, para algunas de sus obras en prosa, sobre todo la *Tragèdia de Caldesa* y el *Leànder y Hero*, y, en bastante medida, la *Medea* y el *Triümpfo de les dones*, y para buena parte de su poesía profana.

⁸ Ved. Annicchiarico 1995 para la *Letra* y el aparato crítico de mi edición para el *Rahonament* (Martos 2001: 317-328) y para la *Biblis* (Martos 2001: 389-396).

⁹ O, al menos, eso cree Curt Wittlin: «La meva hipòtesi és que totes les quatre *Lamentacions* existien durant algun temps en l'estat en què es troba encara avui la *Biblis*. Les altres tres lamentacions, Corella les va revisar intensivament abans de combinar-les, amb un context inventat per lligar-les, en el volum intitulat *Jardí d'Amor*» (1997: 175).

El último mito del *Parlament*, el que narra la historia de Tereo, Filomela y Procne, es un momento clave en la evolución de la literatura corellana, marcado, sin duda, por la influencia de Séneca –del *Thyestes* (Martos 2005)–, que se yuxtapone retóricamente a los argumentos ovidianos y que da lugar a unas prácticas de intertextualidad más frecuentes y elaboradas. Al aparecer Séneca como fuente de inspiración y cantera retórica, Corella no abandona totalmente a Ovidio, sino que se le ofrecen unas posibilidades de entrelazamiento de materiales que, enseñada, evolucionan hacia la otra gran característica de su literatura: el cambio de perspectiva como vía de innovación.

Corella, cautivado por el patetismo senequiano que ya había ensayado en el mito de Tereo, Filomela y Procne, crea el *Plant de la reyna Ècuba*¹⁰, una historia que supo seleccionar de la tradición clásica para desarrollar y demostrar sus capacidades retóricas. Desde este momento, se produce una evolución rápida y notable entre una prosa y otra, a partir de algún elemento que ha aprendido en la anterior y que desarrolla en la siguiente¹¹. Éste fue el *modus operandi* de Joan Roís de Corella en su momento álgido de producción. El *Plant* implica un ejercicio retórico de gran calidad, que alcanza un estilo que roza el virtuosismo con una vehemencia trágica caracterizadora de obras como la *Medea*, la *Tragèdia de Caldesa*, el *Leànder y Hero* e, incluso, el *Triümpho de les dones*.

La *Medea*, que supone el desarrollo más extenso de un mito por parte de Roís de Corella, es ya una eclosión de influencias diferentes entrelazadas para crear un nuevo producto que se construye a partir de los argumentos de las *Metamorfosis* (VII, 1-424) y de los libros II y III de la *Historia destructionis Troiae*, como un calidoscopio retórico que sabe combinar la demostración vehemente del dolor de Medea, que tan bien había ensayado en el *Plant de la reyna Ècuba*, y el tono hiperbólicamente grave de la tragedia en que acaba la narración, con las dudas y la confesión íntima de la mujer que espera al amante, que Corella había aprendido de las *Heroidas* de Ovidio –para esta prosa, esencialmente de la XII– y de la *Elegia di madonna Fiammetta* (Martos 2001: 190-213)¹². Todo eso, lo hace sin ser

¹⁰ Modifico ligeramente, por lo tanto, mi propuesta de secuencia cronológica, ya que, como exposición retórica de una voz femenina que narra el patetismo de la tragedia, el *Plant* profundiza en un motivo aprendido al final del *Parlament* y, además, aunque no ofrece una yuxtaposición de fuentes y un grado de reelaboración independiente de las fuentes comparable a la *Medea*, la *Tragèdia de Caldesa* y el *Leànder y Hero*.

¹¹ Tot això sense tenir en compte que podria haver-ne de perdudes (Martos 2008).

¹² Cingolani (1998: 142-144) advirtió en su momento la relación entre la *Fiammetta* y la *Medea* de Corella, ya desde la rúbrica: «Scriu Medea a les dones la ingratitud e desconexença de Jàson, per dar los exemple de honestament viure»; Lola Badia (1993) lo hizo respecto de su influencia en la *Tragèdia de Caldesa*; y, recientemente, he hecho lo propio para el *Leànder y Hero* (Martos 2005).

Ovidio, ni Guido delle Colonne, ni Séneca, ni Boccaccio, sino con una personalidad creadora propia que Corella nos presenta ya plenamente dibujada en su *Medea*. Sin embargo, la innovación de esta prosa mitológica no se basa tan sólo en el virtuosismo entrelazador de fuentes, sino que supone su primer ensayo de una técnica sobre la cual fundamentará su producción de mayor calidad literaria: el cambio de perspectiva como vía de originalidad, como innovación. A pesar de que el exordio de la *Medea* de Corella tiene concomitancias evidentes con el de la *Fiammetta* y más allá del tópico del parlamento dirigido a las mujeres para prevenir las de los hombres, se establece una diferencia substancial en la concepción de ambas obras: mientras que *Fiammetta* elabora un *ars amandi* para las mujeres, *Medea* «redacta una art per a no amar on es destaquen tots els moments i els actes de seducció dels homes, juntament a les debilitats de les dones que se'ls creuen» (Cingolani 1998: 141-142).

Es este juego de perspectivas lo que hay en la base de una segunda etapa de creación de la obra corellana, que no identifico exactamente con los límites propuestos por Stefano M. Cingolani¹³, por dos razones fundamentales: porque no podemos establecer una línea cronológica que delimite la producción profana y la religiosa¹⁴, y porque esta «etapa molt més dialèctica, tant en el sentit acadèmic, com pel que implica de reflexió sobre materials, gèneres i tradicions ja imposats» (Martínez Romero 2001: 167) se manifiesta de pleno ya en las últimas prosas mitológicas. Esta reflexión sobre tópicos, estilemas y géneros de la tradición es movida, en esencia, por la voluntad corellana de sobresalir, de distinguirse como poeta innovador ante unos receptores que no dudo de que fueron inmediatos en un primer momento, presentes en su contexto de producción y que le generaron estímulos literarios que hicieron avanzar la calidad de su obra con una cierta rapidez, en un proceso de aprendizaje literario de gran intensidad y que no creo que haya durado demasiado tiempo, si tenemos en cuenta el grado de evolución que hay entre una obra y otra.

¹³ «L'època no religiosa de la producció de Corella es divideix en dues fases netament diferents, ben coherents als seu interior. Una, que acaba al voltant de 1458, quan encara era estudiant d'artes, durant la qual es dedica a les versions clàssiques i que s'acaba, si més no idealment, amb la *Tragèdia*. Una altra, que comença potser amb la correspondència amb Carles de Viana, amb la *Lletra consolatòria* i amb el *Johi*, se situa immediatament després de la *Tragèdia*, és a dir, entre 1458-1459 i principi dels anys seixanta, època en la qual es dedica a les poesies i a les proses moralitzants (*Trihunfo*, *Lletra de Honestat*), i que es clourà aparentment entre 1462 i 1465» (Cingolani 1998: 60).

¹⁴ Es buen ejemplo de ello —y no el único— el denso grado de relación estilística y de concepción que hay entre la *Tragèdia de Caldesa*, el *Leànder y Hero* y la *Istòria de Josef*.

En este cénit de su segunda etapa creadora que supone la *Medea*, es cuando la influencia de Ausiàs March desembarca en el horizonte creador más cercano de Joan Roís de Corella. Es en esta época también cuando tenemos que localizar su principal desarrollo como poeta, hecho que coincide con la inclusión de composiciones en los momentos álgidos de dramatismo de las narraciones siguientes, especialmente de la *Tragèdia de Caldesa* y del *Leànder y Hero*¹⁵, que, sin duda, son las dos obras en prosa más claramente construidas a partir de la poesía de March¹⁶.

El *Leànder y Hero* presenta la historia de estos amantes a través de la interpretación alegórica del mar en tempestad y del fuego de la pasión que guía al enamorado, de claros ecos marquianos: «Al darrera d'un *rifacimento* mitològic bé s'hi pot amagar una molt encertada recerca de la construcció literària i fins i tot un lloable assaig d'escenificació de l'autèntica natura de les passions humanes» (Badia 1993: 86). Es cierto, sin embargo, que en la poesía de March hay sólo dos tempestades, en los poemas 46 (vv. 9-16) y 102 (vv. 17-24) (Badia 1997: 47), pero parece que Corella conocía bien, al menos, la primera de estas composiciones, cuya intertextualidad es clara en una de las catástrofes del exordio de la *Tragèdia de Caldesa*: «Bollint la mar, los peixos a la riba lance¹⁷!». Aunque el *Evangelio de Lucas* introduce entre las catástrofes de los cataclismos el tópico del mar embravecido, que ruge y cuyas enormes olas amenazan con fagocitar la tierra (*Lc* 21, 25), a pesar de que Dios le había puesto límites concretos (*Jb* 38, 8-11), es Ausiàs March, sin duda, el principal referente que hay detrás de esta imagen, en un pasaje que, si no me equivoco, no se había advertido hasta ahora como fuente de Joan Roís de Corella para la *Tragèdia de Caldesa*, aunque sobre estos versos se construyó también la ambientación de su *Leànder y Hero* e, incluso, a pesar de las evidentes marcas léxicas:

¹⁵ Sobre ambas ya nos hace estar alerta, en este sentido, Lola Badia: «el fet que la *Història d'Hero i Leandre*, posem per cas, esgrimeixi personatges *vinguts* des de sempre pels antics poetes, i la *TdC*, un jo localitzable en l'espai i en el temps i una dona que es diu Caldesa (i no Sil·la o Medea), no es condició ni necessària ni suficient perquè la primera obra sigui un intrascendent rescalfat mitològic-pedant i la segona, una creació nova, vibrant i palpant de vida» (1993: 86).

¹⁶ «Independentment de la font de la història que Corella ens narra a la *Tragèdia*, el nostre autor, en fer servir des del principi la retòrica marquiana, limitava considerablement les possibilitats argumentals en la ment del lector i el guiava cap a un camp de referències molt concret. La retòrica marcava línies gairebé intangibles en la recepció de la peça, aquelles mateixes que el productor del text havia utilitzat ben conscientment» (Martínez Romero 2001: 176).

¹⁷ Siempre que cito la *Tragèdia de Caldesa*, lo hago por mi edición crítica, todavía inédita.

Bullirà·l mar com la caçola-n forn,
 mudant color e l'estat natural,
 e mostrarà voler tota res mal
 que sobre si atur hun punt al jorn;
 grans e poch's peix's a recors correran
 e cerquaran amaguatalls secrets:
 ffugint al mar, on són nudrits e fets,
 per gran remey en terra exiran (46, 9-16)¹⁸.

En la *Tragèdia de Caldesa*, que comparte fuentes con la *Medea* —esencialmente, la poesía de March, las tragedias de Séneca y la *Elegia* de Boccaccio—, se produce una evolución respecto de esta última prosa mitológica. La *Medea* es la *Fiammetta* corellana, pero el valenciano aprovecha una historia mítica, como después hizo en el *Leànder y Hero*, para construir un discurso nuevo, que, a pesar de partir de la tradición más inmediata, modifica su perspectiva. Si la historia de Medea ha pasado a ser un arte de desamar e implica un ataque a la manera de amar de los hombres que acaba en tragedia, la historia de Caldesa, a diferencia de la *Medea*, sirve para criticar el comportamiento del hombre desde el ataque a la mujer, en un juego calidoscópico que acerca las referencias desde la mitología hacia la proximidad verosímil, hacia una historia con tintes de realidad y localizada en la Valencia de los alrededores de 1458¹⁹.

En esencia, la *Tragèdia de Caldesa* supone la prosificación de una experiencia lírica de la que ya nos habló Lola Badia (1993), un ejemplo verosímil, a la manera de Boccaccio y de Ausiàs March, la concreción de uno de los dos modelos de comportamiento femenino que contempla el discurso amoroso de Joan Roís de Corella: Caldesa es una mujer «generosamente deshonest», pero que ha accedido a las demandas de correspondencia de su enamorado, aunque, para hacerlo, haya dejado de ser honesta. Eso se podría interpretar, incluso, como filoginia, porque, a pesar de que la mujer ha querido permanecer pura, ha sido el hombre quien la ha tentado incansablemente hasta hacerla caer en deshonestidad (Martos 2005).

¹⁸ Siempre que cito los poemas de Ausiàs March, lo hago por la edición revisada de Bohigas (2000). La referencia que doy es en ambos casos con números arábigos: el poema, en primer lugar, y los versos, a continuación, separados por una coma.

¹⁹ «Les dates i les localitzacions geogràfiques, ens ensenyen que Dante i Petrarca, fabricadors de *diaris d'amor* tan falsos i manipulats com encantadorament convincents i emocionants, que són fonamentals per a la credibilitat de les biografies sentimentals literàries; ara, la *TdC* va realment per aquest camí? ¿És realment una investigació literària en el terreny del sofriment amorós, com ho és també la *Fiammetta*, de què parlava més amunt?» (Badia 1993: 90).

La hipótesis biografista que marcó la interpretación de la *Tragèdia de Caldesa* durante el siglo XX²⁰ negó la posibilidad de indagar en sus referentes literarios, hasta que Francisco Rico (1982) rompió la dinámica y propuso como fuente un *exemplum* de sermón, un tema moral de Ubertino de Casale, filtrado por Francesc Eiximenis. Además de Séneca, de la *Biblia* o de un «cert ausiasmarquisme», Lola Badia (1993: 88-90) ponía en relación la *Tragèdia* con el horizonte de la *Fiammetta* de Boccaccio como modelo para la ficción autobiográfica y la experiencia lírica. No debía de ser casualidad, por un lado, que «la versemblança de la localització espàcio-temporal de la *TdC* és potser el que més l'acosta, després de la comunitat de tema ja al·ludida, a la *Fiammetta*» (Badia 1993: 89) y, por otro, que «el qualificatiu de «tragèdia» aplicat al text que ens ocupa potser és una declaració de principis davant del fet que siga una «elegia» el llibre de Boccaccio sobre *Fiammetta*» (1993: 87, n. 22)²¹.

Stefano M. Cingolani, a partir de la idea de que Corella no es un moralista, muestra reticencias a aceptar la hipótesis de Rico y propone, sin embargo, unas concomitancias argumentales con el acto primero y el principio del segundo de la comedia elegiaca *Eunuchus* de Terencio, a partir, fundamentalmente, de la interpretación de Caldesa como una prostituta y de su paralelismo con la cortesana

²⁰ Aunque ya Menéndez Pelayo (1961: 30) entendía la *Tragèdia* como referencia a «un hecho real de la vida del autor, puesto que a una dama de ese nombre están dedicadas varias composiciones suyas y además la acción se supone en Valencia», debió de ser la rotundidad de Martí de Riquer lo que marcó las claves interpretativas del «Corella cornut» (Fuster 1968): «Aquesta curiosa novel·leta és bastida sobre una anècdota de tan minsa trama que evidentment reflecteix un fet real» (Riquer 1964: 294). Josep Romeu i Figueras (1984) parte de la existència real de Caldesa para la elaboración de los ciclos poéticos corellanos y todavía Jordi Parramon i Blasco (1995) plantea esta interpretación biografista, a pesar de que, unos años antes, Lola Badia (1993: 90) había considerado «un enorme despropòsit imaginar un escriptor tan podrit de literatura com Corella escrivint ingènuament a la *TdC* una mena de crònica autobiogràfica». Sólo Jaume Torró volverá a plantear una cierta referencialidad real para la figura de Caldesa, aunque no con ello se alinee estrictamente con las tesis biografistas, como él mismo explica: «a l'autor de la *Tragèdia* sembla que no va acabar de agradar-li, si va creure necessària nova redacció, un fet insòlit en les seves obres de joventut. És un argument que caldria tenir en compte a l'hora de parlar del mite literari de Caldesa. 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» (Torró 1996: 112-113).

²¹ En este sentido podríamos explicar también las connotaciones semánticas del antropónimo *Caldesa*, un paralelo –aunque opuesto– al de *Fiammetta*. Corella juega con la simbología del fuego e invierte la perspectiva, para crear una verdadera «Caldà cremant més que'l foch en la spera» (*A Caldesa*, v. 25), un juego de palabras que los receptores de la *Tragèdia* debieron de leer desde la referencialidad de la *Elegia*. Cito las poesías de Corella por la edición que preparo de ellas.

Taide (Cingolani 1998: 248-249)²². Negué en su momento la posibilidad de esta interpretación (Martos 2005)²³ –y, en consecuencia, la conexión con Terencio–, ya que la historia narrada por Corella es la de un amante que, tras requerirla durante mucho tiempo²⁴, fue correspondido, pero una vez que ella accedió, daba lo mismo ocho que ochenta, o en palabras de Corella: «Amor és tal, que, si us obre la porta, / tart s'esdevé que pels altres la tanque» (*Desengany*, vv. 3-4). A partir de esta clave interpretativa y de otras cuatro más extensas de la obra en prosa²⁵ se concluye lo siguiente: «La imatge al·legòrica de la porta oberta com a símbol de la correspondència de l'amada és, indubtablement, present en la *Tragèdia de Caldesa* i el receptor corellà és capaç de reproduir amb facilitat el discurs simbòlic que sura en el joc de portes obertes i tancades que hi ha en l'argument de l'obra. Interpretar la *Tragèdia de Caldesa* com la història d'una prostituta és, en conclusió, traïr la coherència global de l'obra del valencià» (Martos 2005: 1166).

Rosanna Cantavella (1999), recogiendo, interpretando y evaluando buena parte de la crítica anterior, propone hasta tres posibles fuentes para la *Tragèdia de Caldesa*: la *razo* de Bernat de Ventadorn sobre «Can vei la lauzeta mover» –a pesar de que Pujol (1995: 230) pensaba que no teníamos que «en aquest cas suposar cap dependència» y de que Lola Badia creía que «som molt lluny de tan remots orígens i no hauríem de perdre mai de vista un horitzó més proper en aquest te-

²² «Com possiblement Caldesa, també Tais és una *meretrix* –d'un gènere que evidentment cal no confondre amb les modernes prostitutes de carrer– que, com veurem, ha negat al seu amant de veure-la perquè havia de trobar-se amb un altre home» (1998: 254-255).

²³ A partir, principalmente, del segundo párrafo de la *Tragèdia*: «En la part del món a la qual encara de present de la gentil filla d'Agenor propi nom li resta, en la feroce bel·licosa província d'Espanya, en lo delitós ameníssim regne de València, dins los murs de la sua major ciutat, regnant aquell que a l'animós troyà ha succehit en igual ànimo, rey don Johan, una ínclita donzella, en bellea sens par, en avisament passant totes les altres, ab gràcia e singularitat tan estrema que seria foll qui, en sa presència, algun-altra lohàs en estima de tanta vàlua, delliberà, après que en son servir molt temps de mon adolorit viure despés tenia mos cansats pensaments, ensemps ab ma persona, en lo desigat estrado de la sua falda descansassen».

²⁴ «Per a mi, aquest punt de partença anul·la clarament una hipòtesi que la crítica corellana ha defensat i sobre la qual, tot i semblar circumstancial –que no ho és gens–, s'ha construït el discurs més actual sobre la *Tragèdia*: Caldesa no és una prostituta» (Martos 2005: 1164-1165), como no lo es tampoco para Rosanna Cantavella (1999: 313-314, n. 14). Si hubiese sido una prostituta, ¿habría sido necesario tanto tiempo de requerimientos y tanto sufrimiento?

²⁵ Esto ilustra, de hecho, el proceso de reflexión de la literatura corellana de esta segunda etapa. *El Parlament en casa de Berenguer Mercader* –«Que stimam sobiran bé, si per dones de semblant manera som stimats e quant per nosaltres executen acte de semblant legea, tan llur condició tenim en preu de major vàlua. E, llavors, pensam tenir-les més guanyades, quant per nosaltres fan coses d'on les començam a perdre. Que, si la pèrdua de llur honestat és la porta per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, com se farà honestat als altres la tanque, si, per la entrada de hu, de la guarda de tal posada ja serà partida? Hi encara vem clara spèriència que, si en elles la stimada pudicícia se abandona a total destrucció, de ineffables vicis en

rreny» (1993a: 88)—; las demandas de amor y, en concreto, una francesa conservada en dos manuscritos tardíos del siglo XV; y, finalmente, el poema 47 de Ausiàs, que, aunque no es el único caso de intertextualidad marquiana en la *Tragèdia de Caldesa*, sin duda es una de las principales fuentes de esta prosa sentimental, a partir de la cual se yuxtaponen otras influencias.

Annamaria Annicchiarico fue la primera en relacionar la *Tragèdia de Caldesa* con este poema de March, a partir del motivo de la mujer que, a pesar de tener un intelecto comparable al de la dona Teresa del poema 23, ama a «l'ome pech», a un hombre necio: «Vós, qui bastant sou per un món regir, / porà's bé fer que ameu l'ome pech?» (47, 13-14). Este amor es antinatural, porque, como también nos enseña March en otros poemas —13 (v. 9), 20 (v. 25), 45 (vv. 21-22, 28, 59, 61) y 87 (v. 234) (Pagès 1925: 64; Gómez & Pujol 2008: 196) —, «Tot amador ama per son semblant» (47, 11), con lo que «el poeta fa explícita la llei violada: el precepte escolàstic, invocat repetidament, segons el qual el semblant atreu el semblant [...], que mai no ha estat contravingut (v. 12)» (Gómez & Pujol 2008: 196). Annicchiarico, sin embargo, no cita este pasaje, sino que destaca los versos 29-32, que inciden en el mismo tópico:

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 («bas-

breu pervenen, ab perduda temor de metre per obra qualsevol delictes, puix acabar la fi puguen, a la qual l'ímpetu desonest de llur amor e fúria los endressa» (Martos 2001: 260)—; la *Lletra consolatòria*, que usa y reelabora parte del pasaje del *Parlament* —«No pensam que lo primer jorn que-ns par tenir-les guanyades les començam a perdre. Puius la pèrdua de llur honestat és la porta per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, com se farà honestat als altres la tanque, si, per la entrada de hu tot sol, de la guarda de tal posada del tot s'és partida e si dieu que nostres enamorades obres mereixen que més per nós que per altre la sua honestat se perdés? O gran pèrdua de seny portar raons per la part de amor desonesta, ab les quals honestat se mereixqua perdre!» (Martos 2005: 24-25)—; el *Triümf de les dones* —«Del principi del món, les orelles tenim ofeses dels superbos hòmens, de vosaltres, humils, castes, piadoses, misericordes, indignament blasfemants, e ab irada llengua vomitant, hi en rims y en proses molts qüerns tenyint de leigs e viciosos actes, los quals més pròpiament d'ells scriure's porien; e la follia de sos volers, ab la contrarietat de llur desigar, a dan de vostra fama attribuir volen, y ensemps honestat ab acabament d'apetits desonestes en vosaltres cerquen. E si vostra sobreexcel·lent bellea, vallejada e defesa del mur de honestat, a ells se presenta, de cruel vos infamen, e si benignament vostra afabilitat los remunera, de no castes vos inculpen; e quascú d'ells en tan alt grau de follia se constitueix, que pensa alguna singularitat possehir sol per la qual, no per altra, vostra honestat se deu perdre» (Martínez Romero 1996: 58-59)—; i *Lo johí de Paris* —«E, si alguna trobaram que, ab poch seny, a nostra folla amor respongua, quina glòria estimam haver atesa lo jorn que sola una letra nostra accepta! E, quina dolor, que les de infern passa, nostres entramenes travessant turmenta, si, après, ab onestat, a la desonestat nostra e de nostres desigs fogint contrasta!» (Martos 2001: 311-312).

tant... per un mon regir», v. 13), che si dona a un *pech*, esattamente come Caldesa: «Mas vostre cors per ventura s delita / husar dels fruys 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).

Más allá del tono virulento y misógino de ambos, Bohigas (2000: 178) ya había conectado los poemas 42 y 47 de March a través, precisamente, de este tópico: «Tindrà relació aquesta obra amb el *maldit* de Na Montbohí del núm. XLII? El v. 14 ens fa pensar que potser sí». Efectivamente, este «ome *pech*» del poema 47 es identificable con el mercader «En Johan» del 42 (v. 12) y, a partir de esta nota, es fácil relacionarlo con el «rival grollerot» (Badia 1993: 81) del Corella-personaje, que se despide de la amada con aquel vulgar «adéu sies, manyeta»²⁶. Y también lo es, por lo tanto y si añadimos las palabras de Annicchiarico a la tradición crítica, que Cingolani relacione el poema 42 con la *Tragèdia*, a través de un silogismo sencillo²⁷.

Los parecidos entre estos versos de March y la *Tragèdia de Caldesa* son evidentes, a pesar de que, en realidad y como ha demostrado muy bien Carles Garriga (1994: 92-93), se trata de un tópico bastante extendido en la Edad Media, desde un poema latino del *Cançoner de Ripoll* (18, 11-12), hasta el *Tirant lo Blanc* (cap. 127), pasando por la canción de cruzada de Conon de Béthune *Ahi! Amors*,

²⁶ «Enmig d'aquesta prosa retoricada, després de clàssiques al·lusions mitològiques i tot just abans de la teològica referència als damnats del judici final, els mots *Adéu sies, manyeta!*, ens fan tocar de peus a terra amb una eficàcia evident cercada per l'autor. El contrast entre l'estil culte i elegant d'aquest i el vulgar llenguatge del seu vil rival és acusat amb tota la intenció» (Riquer 1964, III: 292). «El narrador destaca la palabra *manyeta* (quizá cargada con unas connotaciones dialectales, y por ello sociales, que hoy no percibimos bien) de suerte que hace tangible y audible el 'horror' de la escena, el 'pecado' de Caldesa [...]. Pecado de la carne y del espíritu. Porque Corella hace que la degradación de la dama culmine en un delito de lesa cultura. Apenas era necesario que la viéramos inclinarse con infinita gentileza ante el grosero Enamorat [...], ni que se la pintara «maculada» por «sútzies mans», ni que implícitamente se la equiparara a Pasífae y otras culpables de los monstruosos, *lleigs e deshonestes actes en la femenil condició*, que se cuentan en el *Parlament* en casa de Mercader. A ojos del escritor, toda la enormidad del 'crimen de Caldesa' se compendia en haberse rebajado a un estilo (*infirmus, humilis*) que no le corresponde» (Rico 1984: 19). «El nostre autor ha volgut associar l'ofensa que produeix el so del besar amb el mot *manyeta*, que, almenys aquí, és també ofensiu: com a mínim denota un tracte massa col·loquial i familiar, com de mercat» (Garriga 1994: 93).

²⁷ No veo otro punto de conexión concreta entre la obra corellana y la composición 42 —sí que la hay, sin embargo, con el poema *A Caldesa*—, por lo que, ante la ambigüedad de la propuesta, supongo que ésta es la razón por la cual Stefano M. Cingolani la añade a la nómina de ecos marquianos: «També el grapat d'imatges apocalíptiques que tot seguit són garantia de la "lletgea de tant crim", així utilitzades en un context amorós, remetem un altre cop, i sense equivocacions 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).

com dure departie (vv. 25-32) o un pasaje de *Lo conhort* de Francesc Ferrer (vv. 324-326) puesto en boca del comendador homónimo al autor de la *Tragèdia*. De cualquier manera, la influencia de la poesía 47 de March va más allá del motivo advertido por Annicchiarico, ya que se extiende a todo el poema²⁸, a través de una estructura paralela, «però encara més exagerada» (Cantavella 1999: 314)²⁹. Sin embargo y a pesar de la indudable virtud de la propuesta, no se pondera la importancia de esta fuente respecto de otras en el proceso de redacción de la *Tragèdia de Caldesa*, ni hay un análisis concreto entre pasajes de ambos textos, propuestas que adquiero como parte de los objetivos de este trabajo.

El poema 47 es, sin duda, uno de los principales referentes sobre los que se construye la *Tragèdia de Caldesa*, pero eso no excluye otras fuentes, de carácter parcial o, incluso, básicas en su concepción, si tenemos en cuenta la manera de trabajar Corella en este período álgido de su producción. Es imposible leer una de las elegías de los *Amores* de Ovidio (II, 5) sin establecer contactos con la pieza corellana, no sólo argumentales, sino a través de motivos concretos que dejan entrever huellas léxicas claras; si aceptamos esta conexión corellana con Ovidio —propuesta en su día por Carles Garriga (1994: 95-06), pero sin repercusión crítica—, no será complicado reconocer en *Am. III*, 11a-11b ecos de la conclusión de la *Tragèdia*; sin embargo, dudo mucho de que la tercera de las epístolas señaladas por este helenista (*Am. III*, 11a-11b) tenga algo que ver con esta prosa. La influencia ovidiana en esta obra es evidente y básica; de hecho, incluso podría ser «difícil no pensar en un consell ovidià dels *Remedia amoris*, en el qual trobem reunits la traïció de la dona, el seu lliurament a un home de baixa condició i, com a reacció, l'eloqüència despotosa de l'enamorat» (Gómez & Pujol 2008: 195): la

²⁸ «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).

²⁹ La síntesis por estrofas que elabora Rosanna Cantavella permite la comparación con la *Tragèdia*: «A la primera cobla, Ausiàs March es pregunta per què no ha començat encara la fi del món. A la segona cobla, explica que les lleis de l'amor ara s'han pertorbat, ja que, malgrat la llei aristotèlica (*tot amador ama per son semblant*, v. 11), la seua dama, que és molt intel·ligent, està malgrat això inclinada a la luxúria per un home no refinat. El poeta se sent perplex, i amb prou feines pot creure-ho (cobla 3). Si és veritat, diu, espera que la dama creme a l'infern, o que opte per penedir-se'n de tot cor. Però, en comptes de mostrar-ne penediment, ella està fruitint del sexe amb una persona indigna, bé que el seu seny li ho hauria de vedar (cobla 4). Per aquest motiu, el poeta no tindrà el cas ocult, sinó que en parlarà, i aquells que l'escolten li tindran compassió i reptaran Natura per tolerar sense revoltar-se aquest amor sense llei (cobla 5). A la *tornada*, el poeta blasma igualment la folla amor i la menyspreable estimada que s'hi lliura i, per tant, es lliura [blasma?] ella mateixa» (Cantavella 1999: 305-306).

aplicabilidad de esta síntesis de tópicos a la *Tragèdia de Caldesa*, a pesar de que Francesc J. Gómez y Josep Pujol se refieren al poema 47 de March, evidencia el paralelismo estructural del que hablaba Cantavella y la multiplicidad de referentes concurrentes incluso desde una perspectiva genética. Es más, a partir de ahí y a pesar de ser una posible fuente marquiana, no se invalida la posibilidad de que Corella conociera también este pasaje señalado por Gómez y Pujol, que amplió en diez versos (*Rem.* 299-320), de manera que actuara como referente-coadyuvante en la creación de la *Tragèdia*, como ocurrió con los *Amores*.

El cataclismo cósmico con que comienza el poema 47 es un ejemplo claro de esta manera de actuar –y, quizás, uno de los más paradigmáticos–, ya que, a pesar de ser un tópico proveniente de muchísimas fuentes y de que Corella también las conoce (Martos 2009), en la *Tragèdia de Caldesa* «la dependència corellana dels *adynata* o impossibles de March és clara» (Martínez Romero 2001: 174)³⁰:

Bé·m meravell 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 meravell;
 ab un poch més hauré creure per ell
 que periran tots quants en lo món són (47, 1-8).

Sin negar la conexión entre March y Corella en cuanto a este tópico, desde el trabajo de Lola Badia (1993) queda marcada también una dependencia concreta con el Séneca trágico yuxtapuesto a tintes bíblicos³¹. Ambas fuentes, que son evi-

³⁰ También lo es para Stefano Cingolani: «El grapat d'imatges apocalíptiques que tot seguit són garantia de la *lletgea de tant crim*, així utilitzades en un context amorós, remetien un altre cop, i sense equivocacions 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» (1999: 261). La relació del poema 42 amb l'obra de Joan Roís de Corella va més enllà de la *Tragèdia*, amb la qual no crec que compartisca més que el motiu temàtic de *l'ome pech* –tot i ser-ne un dels elements bàsics–, però no presenta cap manifestació de l'estilema de què estem parlant ara.

³¹ No es casualidad que la mayoría de las obras que contienen la imagen del cataclismo cósmico se hayan concebido alrededor de la influencia senequiana, lo que evidencia la relación de este autor con el uso corellano de este recurso hiperbólico. De hecho, la aparición en Séneca de este estilema retórico se condensa en el *Thyestes* (Badia 1993: 83, n. 15), que es la fuente del mito que he marcado como prolegómenos de la segunda etapa de producción de Joan Roís de Corella. En el acto cuarto del texto senequiano, cuando Atreo, el hermano de Tiestes, se dispone a asesinar a sus sobrinos, tiembla la tierra, se pone el sol, el vino se trans-

dentes para el uso corellano de este motivo, las comparte Corella con March, pero eso no quita que el primero «devia apreciar els usos que, del text clàssic i del bíblic, feia el mestre» (Martínez Romero 2001: 164-165), de manera que una fuente significa el refuerzo de otra y eso hace que Corella se sienta atraído y lo desarrolle combinando las diferentes influencias. Tanto en la *Medea* como en la *Biblia*, en el *Thyestes* senequiano, en la *Elegia* de Boccaccio y en March, los *impossibilia* son fundamentalmente³² cosmológicos y los ejemplos corellanos de estos cataclismos parecen remitir a ellos. Sólo es necesario repasar el estudio de Curtius (1955: 143-149) sobre los *adynata* para comprobar la idiosincrasia corellana del estilema y su relación con estas fuentes: en tono, en función y en concreción, a pesar de que no en todos los casos combinados de igual manera. A partir de todas ellas, Corella crea uno de sus estilemas más característicos, que le permite recrearse en la hipérbole, que es uno de sus principales recursos retóricos o, quizás, el más destacado.

forma en sangre, la corona le cae varias veces de la cabeza y las imágenes de marfil se ponen a llorar: «*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); «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 fflugí corrent al ponent en si mateix tot entenebrat; fforen gitats los vins en los ffochs del sacrifici 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). Siempre que cito las tragedias de Séneca, lo hago por la edición de Otto Zwierlein (1986) y aportaré, a continuación, el fragmento correspondiente de la traducción catalana medieval, a través de la edición crítica de Tomás Martínez Romero (1995). Lo hago así porque Joan Roís de Corella leyó y utilizó en su proceso creador al Séneca romanceado (Martos 2001: 209, n. 221; Martínez Romero 2001: 164-165). En otro momento clave de la tragedia senequiana, cuando Tiestes se come a sus hijos –pasaje que Corella imita con minuciosidad para aplicarlo al mito de Tereo (Martos 2005)–, el sol también se apaga y se hacen las tinieblas. Estos *adynata* de sabor apocalíptico aparecen también en el *Hippolytus* o *Phaedra* (Badia 1993: 84, n. 17), en el discurso misógino que hace el protagonista y que sugiere puntos de contacto amb la *Tragèdia de Caldesa* (*Hip.* 566-573). Asimismo, el *Plant de la reyna Ècuba* (Martos 2001b: 137-138) se inicia con una extensa y patética ambientación apocalíptica de claro eco senequiano, un tono estético que emerge a lo largo de esta prosa mitológica y que concluye la historia; hacia el final, en el momento previo a la muerte de Astíanactes, se produce un cataclismo cósmico, que intensifica la crueldad de los hombres: «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: 150). También en otra prosa mitológica claramente influenciada por Séneca y ante la perversidad de Creonte, que ordena la muerte de Medea, y del rechazo a la commiseración de Jasón, ésta invoca un cataclismo cósmico que muestre la gravedad del crimen cometido (Martos 2001b: 231).

³² Hay otros, por supuesto, pero destacan los cataclismos cósmicos como ilustración de la inversión de las reglas de la naturaleza.

El cataclismo còsmic del exordio de la *Tragèdia de Caldese* se enmarca en el desenvolupament corellano més extens de la *captatio* del receptor hacia el sofriment del poeta, que es uno de los objectius marcats per Ausiàs en la estrofa conclusiva del poema 47 y que podria suponer uno de los punts en contacte entre ambdues obres, més allá de ser un tòpic freqüentat per les poesies de March:

Cells qui sabran mon ver complanyiment,
tots planyeran mi per ma causa justa,
e planyiment de ssi amor ajusta
e rependran natura si u consent (47, 37-40)³³.

Corella busca en los prolegòmens a la narració estricta de la tragedia un procés d'empatia a través del recargament patètic que moue los sentiments del lector u oidor. Se tracta d'un pasaje molt interessant, porque nos confirma la funció del cataclismo còsmic, en concret, y de su estil «d'estranyes paraules», en general: «encarir crim de tant sobreabundant legea». Es per eso que no anuncia què historia nos contarà, sino su gravetat, leída en tèrmins de desorden còsmic, a través del desequilibri empàtic entre les lleyes naturals y les lleyes del amor³⁴:

A tan alt grau l'estrem de ma dolor ateny, que de present me dolch en algun temps sia ver ma tristor finir pugua. En açò passe los infernats, que l'ésser trist me delita e só content ma dolor eternament coldre. E, si a ma dolorida pensa 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? Obrà'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 riba lance! Repose lo sol davall l'a-

³³ «En l'última estrofa, March declara la seva intenció d'ampliar el seu maldir de la dama i ho justifica afirmant que ja n'hi ha d'altres que sospiten dels seus amors carnals (v. 32) i que aprovarien el ver parlar del poeta sobre el cas» (Archer 1997: 202).

³⁴ «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).

bitable terra, nunca 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 compregua. 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 impossible los hoynts, sens gran alteració, les orelles a tan profanes paraules abandonen?

Éste es el principal punto de contacto entre la materialización del tópic en el poema 47 de Ausiàs y en el inicio de la *Tragèdia*, pero con la diferencia de que, en March, el cataclismo no se ha producido aún y el poeta se extraña de ello; Corella, no sólo lo hace efectivo, sino que intensifica sus efectos y lo genera hasta en tres ocasiones en su *Tragèdia de Caldesa*. El «cas afortunat» de Caldesa conecta en esencia con el «cas tan fort» (47, 18) de March, hasta el punto de que podríamos considerarlo el desarrollo anunciado por Ausiàs en la última estrofa del poema, que Corella hace suyo y que se materializa en la redacción de la *Tragèdia*:

Per tal dolor no faré vida·rmita;
palesament serà ma vida·ctiva,
e de parlar no tendré lengua squiva,
e ver parlar, de ssi gran dolçor gita (47, 33-36).

Más allá de las imágenes concretas de los *adynata* –de las que hablaré más adelante–, la función del cataclismo cósmico tiene mayor grado de semejanza entre esta poesía y la *Tragèdia de Caldesa*, que entre los dos mismísimos ejemplos de March que lo desarrollan. Como Séneca y los textos bíblicos, Ausiàs hace detenerse y caer los cuerpos celestes en la última estrofa 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).

Sin embargo, aquí se carga de patetismo y se intensifica el momento de la futura muerte del poeta, ya 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 cataclismo cósmico de este poema marquiàno aparece a través de un símil y lo que cae del cielo metafóricamente es Amor, que se desplomará cuando deje de existir el único «bon amador» que quedaba en el mundo. Eso, que ningún otro hombre sea capaz de «ben amar», es lo que es comparable a los crímenes del poema 47 de March y la *Tragèdia* de Corella, pero el uso que se hace de los *adynata* no es el mismo, porque no se aplican directamente al hecho concreto, sino a través de un símil con el apocalipsis bíblico.

De Ausiàs March parece haber aprendido Corella la posición inicial de las catástrofes que anunciaban la tragedia, de manera que «amb l'aparició dels *adynata* de sabor marquià en posicions primerenques, el lector descobria el tema de l'amor no correspost o correspost d'una manera qualitativament diferent desplegat més avant, encara que no en discernia les causes, que s'esdevenien al llarg de l'obreta corellana, per bé que els indicis presagiaven clarament el resultat» (Martínez Romero 2001: 176). Así ocurre en el *Plant de la reyna Ècuba* (Martos 2001b: 137-138), en el cual, como en la *Tragèdia de Caldesa*, se insinúa la gravedad de la narración desde el exordio; después, Corella genera otro cataclismo cósmico ante el último de los crímenes contra los troyanos, el de Astíanactes, el hijo de Héctor, que, a manera de conclusión, expresa vehementemente la crueldad de los hombres (Martos 2001b: 150).

Tomàs Martínez remite al cataclismo cósmico del inicio de la *Tragèdia de Caldesa* para justificar su relación con la primera estrofa del poema ausiasmarquiàno en cuestión, como también lo hace Rosanna Cantavella³⁵. Y es cierto que este pasaje corellano depende, como estrategia discursiva, de los primeros versos del poema 47 de March; sin embargo, estos últimos podrían tener la misma relación –o más, si cabe– con el tercero de los cataclismos cósmicos que insinúan la gravedad del crimen de Caldesa, aquél que abre el primero de los dos poemas que contiene esta prosa, a través de los cuales hablan los enamorados entre sí:

Mourà's corrent la tremuntana ferma
e, tots ensemps, los cels cauran en troços;

³⁵ «Al poema 47 de March, per tant, com més tard a la *Tragèdia de Caldesa* de Corella, es presenta un començament apocalíptic, que és explicat com l'expressió d'afflicció o d'indignació del poeta a la vista de la seua estimada com a criatura intel·ligent i alhora libidinosa (amb un enteniment refinat que no s'oposa a una voluntat perversa)» (Cantavella 1999: 306).

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;
 e lo meu cos, del prim cabell fins l'ungla,
 mirant a vós, sia partit en peces
 e, tornat pols, no prengua sepoltura
 ni reba·l món tant celerada cendra,
 ni·s pugua fer algú gire la lengua
 a dir «bon pos» a l'ànima maleyta,
 si Déu permet mos ulls vos puguen veure.

E, si és ver vos diguí may senyora,
 no·s trobe·n l'any lo jorn de ma naxença,
 mas lo meu nom, a tots abominable,
 no si·al món persona que l'esmente,
 ans, del tot ras de les penses humanes,
 sia passat com un vent lo meu ésser;
 tinguen per fals lo que fon de mon viure
 e res de mi, en lo món, no y romangue;
 e, si per cas, del meu cors gens ne resta,
 sia menjar als animals salvatges:
 prenga·n cascú la part d'una sentil·la,
 perquè·n tants lochs sia lo meu sepulcre,
 que, ·l món finit, no s· trobe la carn mia,
 ni·s pugua fer que may yo ressucite.

En este caso, el poema también se inicia, como la *Tragèdia de Caldesa* misma, con un cataclismo cósmico de función parecida en parte, pero combinada con otras influencias y con una inversión de perspectivas que, en este caso y como demostré en su momento (Martos 2009), afecta a todo un género poético: el *escondit*³⁶. Los *adynata* de los primeros versos son, por lo tanto, los conjuros sobre los cuales se basa la promesa vehemente del enamorado, ahora no de fidelidad, sino de desamor, en una estrategia parecida a lo que Corella hizo con

³⁶ El *Hippolytus* de Séneca presenta un contexto muy próximo al discurso amoroso corellano del *escondit*: en ambos casos, el cataclismo se produce antes de que el amante ame a una mujer, con un carácter más concreto en el caso del valenciano y más misógino en la voz de Hipólito. La vehemencia de Hipólito y de Corella es una estrategia intensificadora del rechazo amoroso, un recurso al servicio del *persuadere*, de la veracidad de los sentimientos expresados.

la *Fiammetta* en su *Medea*. La vehemencia del género está ahora al servicio del desamor, de manera que las automaldiciones aportan firmeza y sinceridad al rechazo del amante traicionado: «si Déu permet mos ulls vos puguen veure» (v. 14). No sólo cierra la posibilidad de amarla en el futuro, sino que, a manera de *de-zencuzatio*, niega haberlo hecho nunca —«E, si és ver vos diguí may senyora» (v. 15)— con tal vehemencia, que pide que, si esto no fuera cierto, le recayesen todo tipo de calamidades. Estas oraciones condicionales sobre las cuales se construye el poema son claramente deudoras del estilema que Riquer (1951-1952: 213) defendió como rasgo genérico del *escondit*, sobre todo en el caso de *si és ver vos diguí may*, que «fa pensar en un escondit girat del revés» a Lola Badia (1993: 83-84). Aunque el parecido es sugerente con *s'i'l dissí mai, si u diguí may, s'eu ho dixo o se o dixé* de otros *escondits* de la literatura románica, sobre todo lo tiene con la versión usada por Jordi de Sant Jordi, que convierte la fórmula tradicional en *si no us dich ver*. De hecho, incluso en el mismísimo poema 47 de Ausiàs March podemos ver las huellas del género a través de este estilema, que contiene también el adjetivo «ver»:

Si ver serà, prech Déu que la calor
de tots los fochs creme la vostra carn,
si no tenu en un terrible escarn
que no vençau una tan gran eror (47, 25-28).

A pesar del carácter circunstancial de los versos que introducen esta fórmula en el poema de March, podrían haber sugerido la intertextualidad con la composición de Jordi de Sant Jordi, sobre todo si tenemos en cuenta también la aparición de *adynata*, que debieron de haber conectado ambas fuentes corellanas. Las automaldiciones de los *escondits* eran «conjuros concretos, más o menos pintorescos, en los que el poeta exagera las calamidades con cierta tendencia a la caricatura» (Riquer 1951-1952: 208), excepto en la *dansa-escondit* de Jordi de Sant Jordi, que tenían un carácter más general. Si bien los poemas de Jordi de Sant Jordi y de Joan Roís de Corella no coinciden en los *adynata* concretos utilizados, sí que lo hacen en el tono de las automaldiciones, que, en esencia, son las mismas que Corella desarrolla en su *escondit*: el castigo a su cuerpo, a su alma y a su memoria.

La concreción de las imágenes construidas sobre el esquema del *escondit* que parece tomar prestado de Jordi de Sant Jordi, provienen de la tradición bíblica y de otras fuentes que, de hecho, son esenciales en la construcción de la *Tragèdia*

*de Caldesa*³⁸: las poesías de Ausiàs March, las tragedias de Séneca y, en parte, la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio. Al final del poema de la *Tragèdia*, se vuelve a incidir en el tópico que Corella había tratado en los versos 8-11 de su *escondit*, la destrucción del cuerpo de una manera tan cruel y tan aniquiladora, que, ahora ya sí expresado de manera explícita, le imposibilitará la resurrección al final de sus días (vv. 23-28), con tal degradación para su propio cuerpo, que desea que «sia menjar als animals salvatges» (v. 24), que no quede entero y se despedace, como en estos versos de 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 esperit tinga lo loch d'aquell
 qui volch trahir, besant, lo Fill de Déu:
 aquest és loch a ell just e degut (99, 81-86).

En el capítulo sexto de la *Elegia*, Fiammetta ha escuchado que Pánfilo no se ha vuelto a casar, pero que sí que está enamorado de una mujer, contra la cual enciende su ánimo de tal manera, que le desea la muerte a manos de animales que la despedacen, para que no se le pueda dar 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 diletтата in vita dimostrino (Segre 1963: 1041).

Además del cuerpo, el castigo que Corella prevé para su espíritu si la vuelve a mirar, pasa también por el anihilamiento, en una desaparición absoluta de su ser, que recuerda estos otros versos de March, preocupado por el destino del alma de su amada en los cantos de muerte: «Si és axí, anul·la'm l'esperit, / sia tornat mon ésser en no-res» (96, 21-22)³⁹.

³⁸ Eso me parece suficiente para justificar que los tópicos de estas fuentes influyen en Corella, porque es evidente que las conoce, más allá de otros posibles referentes que recojan los mismos motivos.

³⁹ «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).

La manera corellana de crear y de reelaborar las fuentes se ejemplifica bien en el uso que hace del género del *escondit*, puesto que, en la prosa anterior a la *Tragèdia*, ya había incluido reminiscencias del género poético, con una declaración de amor absoluto –aquí en prosa– fundamentada en el cataclismo cósmico como base de los *adynata*:

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, après de llarga vida, a la cruel citatió de la mort tu primer comparies, sens dubte sies certa, en tal cars, de mi seré homicida, 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, après de tu, no presomís alguna de Jàson ésser senyora (Martos 2001b: 228-229).

El *escondit* de la *Tragèdia de Caldesa* será el paso más allá: el regreso al verso como vía de expresión de este género, pero experimentando sobre él e invirtiendo la perspectiva. Tal vez, la prosificación de esta forma poética no sea original de Corella, sino que la encontramos ya en la *Elegia*, en el mismo episodio en el cual Fiammetta sabe de la nueva amada de Pánfilo, a la que lanza una serie de conjuros que mucho tienen que ver con las maldiciones de los *escondits* y que recuerdan, particularmente, las de los versos corellanos. El despecho la hará obsesionarse con la muerte de la otra, a la que siempre maldecirá, hasta el punto de que antes tendría lugar un cataclismo cósmico, que ella dejara de hacerlo:

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 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).

Incluso con bastante anterioridad a la *Elegia*, Séneca mismo había puesto en práctica esta estructura silogística, precisamente en un contexto misógino del *Hippolytus*:

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)⁴⁰.

La coincidente presencia en Séneca de la estructura básica sobre la cual, siglos después, se fundó el género trovadoresco, así como su uso en la *Elegia*, no excluye, sin embargo, que para el *escondit* corellano se acumulen nuevas influencias: la *dansa-escondit* de Jordi de Sant Jordi y el mismísimo poema 47 de March, a partir del cual, de hecho, se genera la *Tragèdia de Caldesa* en su totalidad.

En definitiva y en conclusión, la complejidad y variedad de las fuentes de Joan Roís de Corella influyen notablemente en la creación de sus obras, sobre todo en esta etapa, en la cual juega de tal manera con la perspectiva, que, a veces, cuesta reconocer las alusiones a la tradición. Con este grado de entrelazamiento y de refundición de fuentes, es difícil delimitar los hipotextos que hay detrás de las nuevas creaciones, hecho que provoca una doble consecuencia en la literatura corellana: de un lado, el nuevo producto adquiere una elevada categoría, que lo individualiza frente a la tradición, que sirve de punto de partida para interpretar el nuevo texto; por otro lado, la difusión de los límites de las fuentes, por su grado de reinterpretación o de inversión, hace poco factible un proceso de catalogación de préstamos e influencias en su totalidad, aunque eso no debe implicar que se abandone el proyecto y que sea inútil continuar recopilando datos desde la mera citación breve casi textual o con marcas léxicas que la evidencian, hasta la concepción de una obra completa en la órbita del discurso poético vigente.

Precisamente, ese último uso de sus fuentes es el que caracteriza la segunda etapa de producción corellana, que no identifico estrictamente con los límites propuestos por la crítica, puesto que la manera de crear de Joan Roís queda plenamente dibujada en sus prosas mitológicas, ya desde la *Medea*, a partir de la cual

⁴⁰ «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).

la presencia de March en Corella deja de ser circunstancial y se construyen obras que se enmarcan y dialogan con su poesía y con el discurso lírico que se ha generado alrededor de ella, como lo es, sin duda, la *Tragèdia de Caldesa*. Evaluó en este trabajo las propuestas de referentes que la crítica ha ido marcando para esta obra y establezco –junto a los *Amores* (II, 5 y III, 11a-11b) de Ovidio– el poema 47 como principal impulso creador para su composición, analizando los diferentes pasajes de este último que podrían haber influido en Joan Roís de Corella. Ni una cosa ni otra se había hecho hasta ahora; sí que se había ido dibujando el poema 47 como una de las fuentes de la *Tragèdia*, pero no se había ponderado su importancia en relación a las otras propuestas establecidas, ni se habían valorado para ser descartadas algunas de ellas, ni se había remitido a todos los pasajes a los que hago referencia en este trabajo. La construcción de la *Tragèdia de Caldesa* ilustra cómo Corella reelabora sus referentes, en general, a fin de crear un producto completamente nuevo y, en especial, la poesía de Ausiàs, desde su poema 47, a versos de otras composiciones, como la 46, la 96 y la 99, al menos. A March se yuxtaponen otras fuentes, como los *Amores* (II, 5 y III, 11a-11b) y, quizás, los *Remedia amoris* (vv. 399-420) de Ovidio, Séneca, la *Elegia* de Boccaccio, ecos bíblicos y antropológicos e, incluso, tal vez, cualquiera de las tantas otras obras medievales en las cuales las damas tienden a juntarse con hombres de baja condición.

Es un momento álgido en la producción de Joan Roís, en el que, desde la yuxtaposición de fuentes, ha evolucionado hasta el cambio de perspectiva en el uso de motivos, argumentos y géneros, a través de un proceso de reflexión que busca clara e, incluso, obsesivamente la innovación. Este discurso post-ausiasmarquiano se genera en contextos de colaboración poética, en los que se lee la poesía de Ausiàs, pero también aquella que se ha generado en esos mismos cenáculos. Esa proximidad supone un impulso creador que busca, en última instancia, el reconocimiento de los otros poetas e, incluso, de su señor, si hablamos de una corte literaria. Se me preguntó en su momento sobre la causa por la cual Corella escribe en prosa un discurso de tradición eminentemente lírica, algo que aún no había explicado la crítica. Es ésta, precisamente: Joan Roís de Corella buscaba la excelencia en un contexto poético que reflexionaba sobre la poesía de March y sobre el discurso amoroso lírico coetáneo, un contexto sin duda colectivo, que fue el que generó tantos impulsos creadores en Joan Roís e hizo evolucionar su literatura desde aquellas primeras prosas mitológicas basadas linealmente en Ovidio –que fueron su carta de presentación y que revisó posteriormente; de ahí sus dobles versiones y la incorporación de las más antiguas, precisamente, en un can-

cionero cercano al príncipe de Viana (BM1/S¹)—, hasta obras de la calidad de la *Medea*, la *Tragèdia de Caldesa* o el *Leànder y Hero*. En ese contexto poético, Corella practicó —y muy bien— el verso, pero también tuvo muy claro que había entrado en él como prosista y ese soporte literario era el que le había aportado prestigio, hasta el punto de que Carlos de Viana elogió su estilo y de que Joanot Martorell construyó sobre él su *Tirant lo Blanc*, imitándolo. Esto, unido a sus estrategias de cambios de perspectiva y su proceso de reflexión sobre géneros, que caracterizan este momento de la producción de Roís de Corella, hace que éste se incline a reelaborar en prosa y no en verso el «cas tan fort» de Ausiàs March, concretándolo en el «casafortunat» de Caldesa. Es a partir de esta circunstancia y de la inclusión de este poema en la prosa, que Corella comprueba el potencial expresivo de entrelazar versos como vía para sublimar su estilo prosístico y lo pone en práctica, aunque con matices diferentes en su función, en casi todas sus obras siguientes: en el *Leànder y Hero*, en el *Josef*, en el *Triümpfo de les dones*, en la *Lletra consolatòria*, en el *Debat amb el príncep de Viana*, en *Lo jobí de Paris* y en la *Magdalena*.

JOSEP LLUÍS MARTOS
UNIVERSITAT D'ALACANT

BIBLIOGRAFÍA

- ANNICCHIARICO, Annamaria (1991-1992). «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, pp. 59-80.
- (1995). *Varianti corelliane e «plagi» del «Tirant»: Achille e Polissena*, Roma, Schena Editore («Biblioteca della Ricerca: Cultura Straniera», 72).
- ARCHER, Robert (ed.) (1997). Ausiàs March, *Obra completa*, Barcelona, Barcanova.
- BADIA, Lola (1993). «Ficcio autobiogràfica i experiència lírica a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella», en *Tradicció i modernitat als segles xiv i xv. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Valencia-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 73-91 [1a edició: *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, 2, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 75-93].
- (1997). «Ausiàs March i l'enciclopèdia natural: dades científiques per a un discurs moral», en *Ausiàs March: textos i contextos*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 31-57 («Biblioteca Sanchis Guarner», 37).
- BOHIGAS, Pere (ed.) (2000). *Ausiàs March, Poesies*, edició revisada por Amadeu-J. Soberanas y Noemí Espinàs, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B19) [1ª ed.: 1952-1959, 5 vols. («Els Nostres Clàssics», A71, A72, A73, A77, A86)].
- CABRÉ, Lluís, & TORRÓ, Jaume (1995). «“Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario”»: la poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista», *Cultura Neolatina*, 55/1-2, pp. 117-136.
- CANTAVELLA, Rosanna (1999). «Aspectes argumentals de la *Tragèdia de Caldesa*», en *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, ed. Rafael Alemany, Alicante, Universitat d'Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 299-318 («Symposia Philologica», 1) [1a ed. en anglés: «On the Sources of the Plot of Corella's *Tragèdia de Caldesa*», en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson y Ralph Penny, Londres, Tamesis Books, 1997, pp. 75-90].
- CINGOLANI, Stefano Maria (1998). *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*, Valencia, Edicions 3 i 4.

- (1999). «L'art al lusu: Ausiàs March a l'obra de Joan Roís de Corella», en *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, ed. Rafael Alemany, Alicante, Universitat d'Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 247-263 («Symposia Philologica», 1).
- CURTIUS, Ernst Robert (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica.
- FUSTER, Joan (1968). «Lectura de Roís de Corella», en *Obres completes*, 1, Barcelona, Edicions 62, pp. 285-313 («Clàssics Catalans del Segle XX»).
- GARRIGA, Carles (1994). «*Vidi cum foribus lassus prodiret amator*», *Els Marges*, 51, pp. 86-99.
- GÓMEZ, Francesc J., & PUJOL, Josep (eds.) (2008). Ausiàs March, *Per haver d'amor vida. Antologia comentada*, Barcelona, Barcino («Biblioteca Barcino», 3).
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (ed.) (1995). *L. A. Sèneca, Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet*, 2 vols., Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B14-15).
- (1996). «Per a una interpretació del *Triumfo de les dones*, de Roís de Corella: claus ec-dòtiques i literàries», en *Miscel·lània Germà Colón*, 6, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 37-69 («Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», 33).
- (1998). «Variacions sobre el tema "Corella i els contemporanis valencians"», *Caplletra*, 24 (primavera) («Joan Roís de Corella i el seu temps», ed. Albert G. Hauf), pp. 45-65.
- (2001). «Joan Roís de Corella interpretat des d'Ausiàs March», *Cultura Neolatina*, 61/1, pp. 159-194.
- MARTOS, Josep Lluís (2001). *Fonts i cronologia de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alicante, Universitat d'Alacant («Biblioteca de Filologia Catalana», 10).
- (ed.) (2001). *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica*, Alicante-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 55).
- (2003). «Escola i aprenentatge literari a través de la traducció: Corella i els mites», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 8 («Traducció i pràctica literària a l'edat mitjana romànica», ed. Rosanna Cantavella, Marta Haro y Elena Real), pp. 245-266.
- (2005). «*Amor és tal que, si us obre la porta, l tart s'esdevé que pels altres la tanque*: una reinterpretació de la *Tragèdia de Caldesa*», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. 3, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1147-1167 («Symposia Philologica», 12).
- (2005). «La *Lletra consolatòria* de Joan Roís de Corella: edició crítica», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 9-30.

- (2005). «Sèneca i Roís de Corella», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de setembre de 2001), 3, ed. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, La Coruña, Universidade da Coruña-Editorial Toxosoutos, 2005, pp. 131-150.
- (2005). «“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, pp. 257-275.
- (2008). «La literatura perduda de Joan Roís de Corella: les fonts», *Caplletra*, 45, pp. 93-112.
- (2009). «*Sotsmissió amorosa*: uns poemes mal editats de Joan Roís de Corella», *Llengua & Literatura*, 20, pp. 7-25.
- (2009). «L'*escondit* de Joan Roís de Corella», *Revista de Poètica Medieval*, 22, pp. 115-132.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961). *Orígenes de la novela*, 2, Santander, C.S.I.C. [1a ed.: 1905].
- PAGÈS, Amédée (1925). *Commentaire des poésies d'Auzias March*, París, Librairie Ancienne Honore Champion.
- PARRAMON I BLASCO, Jordi (1995). «Roís de Corella i l'enigma de Caldesa», *Miscel·lània Germà Colon*, 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 69-79 (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, 30).
- PUJOL, Josep (1998). «*Jo viu lo ray ab la nobla leusetà*. Resson d'una *razo* a la literatura catalana del segle XV», *A Sol Post*, 4, pp. 93-100.
- RICO, Francisco (1982). «Caldesa, Carmesina y otras perversas», en *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, pp. 91-93.
- (1984). «Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldesa*», en *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. Frauke Gewecke, Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuert, pp. 15-27.
- RIQUER, Martín de (1951-1952). «El *escondit* provenzal y su pervivencia en la lírica románica», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, pp. 201-224.
- (1964). *Història de la literatura catalana*, 3, Barcelona, Ariel.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1984). «Dos poemes de Joan Roís de Corella: *A Caldesa* i *La sepultura*», en *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarner*, 1, Valencia, Universitat de València, pp. 299-308.
- SEGRE, Cesare (ed.) (1963). *Elegia di madonna Fiammetta en Opere di Giovanni Boccaccio*, Milán, Mursia, pp. 943-1080.

- TORRÓ, Jaume (1996). «El mite de Caldesa: Corella al Jardinet d'orats», *Atalaya*, 7, pp. 103-116.
- WITTLIN, Curt J. (1997). «La *Biblis*, *Mirra* i *Santa Anna* de Joan Roís de Corella: traduccions modulades, amplificades i adaptades», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, 8 (Lo gentil estil fa pus clara la sentència. *De literatura i cultura a la València medieval*, ed. Tomàs Martínez), pp. 175-189.
- ZWIERLEIN, Otto (ed.) (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford, Oxford University Press (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).