

L'adolorit verger. La presència d'Ovidi a l'obra de Corella

Emanuela Forgetta

1. Tradició i traducció

Parlar de la traducció d'obres clàssiques en els segles XIV i XV a Catalunya, vol dir fer referència sobretot a les obres de dos grans representants: Sèneca i Ovidi. I en específic, a les *Tragèdies* del primer i a les *Heroides* i *Metamorfosis* del segon.

Pel que fa a l'obra de Sèneca, és probable que la traduís més d'un traductor. S'arriba a aquesta hipòtesi a partir de l'observació de l'ús de diversos originals llatins en els vuit manuscrits que es conserven. Testimonien el valor modèlic de les *Tragèdies*, en la seva versió catalana, Ausiàs March i el *Tirant lo Blanch* (Pujol 2013, 146). Quant a Ovidi, en canvi, disposem de dues traduccions: les *Heroides* de Guillem Nicolau (1390), que van suscitar l'interès de Joan I i de la seva segona esposa, Violant (es conserva un únic text manuscrit a la Bibliothèque National de France); i les *Metamorfosis* de Francesc Alegre (impreses el 1494, es conserven dos exemplars, un a la Biblioteca de Catalunya, l'altre - amb greus mutilacions- a la Biblioteca Universitària de Barcelona), estimador dels humanistes italians. Entre d'altres, prova evident és la referència del text d'Alegre a la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio. Realment, abans d'Alegre, existia també una traducció parcial feta per Francesc Galceran de Pinós, camarlenc de Carles de Viana que, segons el mateix Alegre, provenia d'una altra versió italiana, toscana, de resums i al·legories de les *Metamorfosis* feta per Giovanni del Virgilio. Tant aquesta versió perduda de Galceran de Pinós com la versió d'Alegre que apareix amb el títol *Transformacions*, testimonien la mediació italiana d'algunes de les traduccions del segle XV (Pujol 2013, 148). Segle que marca la fortuna d'Ovidi sobretot a través de les *Metamorfosis* i de les recreacions que en fa Joan Roís de Corella.

Si la traducció de les *Heroides* pot ser agafada com a referència, no podem dir el mateix pel que fa a la versió de les *Transformacions* d'Alegre. Encara que s'hagi demostrat que van ser escrites abans respecte a l'any en què van ser impreses, el 1494, no era un temps útil perquè justificués que Corella les havia pogut llegir. Ell va redactar les seves proses mitològiques segurament abans. Per això, els possibles punts de connexió entre les dues versions s'haurien de recercar en fonts comunes: en les *Metamorfosis* d'Ovidi i en la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio (Martos 1999, 10). A part de les altres obres neollatines medievals que -algunes de manera més explícita, d'altres menys- sembla que hagin influït en la seva obra, com ara: la *Història destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (traduïda per Jacme Conesa al català, segle XIV); les *Mitologiarum* de Fulgenci; els comentaris virgilians de Servi; l'*Ovide moralizé* (i l'*Ovide moralizé en prose* i l'*Ovidius moralizatus* de Berchorius); i la ja esmentada *Genealogia deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio. A aquestes probables fonts, hauríem d'afegir el que Corella aprèn d'autors com Metge i March (Martos 1999, 10).

Quedem-nos en l'àmbit de les proses morals i -una vegada establertes les fonts, o les probables fonts- intentem analitzar la necessitat, per part de l'autor valencià, d'incloure-les als seus escrits. Arribats a aquest punt, ens preguntariem, molt espontàniament, per què mossèn Corella en la seva prosa poètica trama històries i al·legories de mites pagans. No oblidem que des de sant Agustí, als "*accessus ad auctores* d'ús corrent al segle XII sovintegen els exemples ovidians com a prototipus dels clàssics recuperables per a la ciència profana del bon cristià" (Badia 1993, 41). Determinants en aquest sentit, van ser les versions moralitzades d'Ovidi que van tenir gran difusió a l'edat mitjana

(encara que hi hagi diferències entre les diferents versions). El món cristià s'apodera d'aquests mites i els reformula en nom de la moral. Recorda Martos (1999, 39):

Els personatges mitològics [...] esdevenien un concepte que condensava tota una teorització moral i/o cristiana i, per tant, eren un referent indispensable per al món medieval. Tot plegat va produir un sincretisme de paganisme i cristianisme, una fusió d'aquests dos aspectes que es reflecteixen en l'art i en la literatura.

En aquest tipus de versions, però, el que valia més era passar pel sedàs de la moral cristiana els mites i poc o res importava ser punt de partida per a qui escrivia. A ser útils en aquest sentit, van ser els repertoris mitogràfics. La *Genealogia deorum gentilium* va ser exactament això. Lluny d'interpretacions moralitzants, van ser redactades per Boccaccio entre el 1350 i el 1355. Es tracta doncs d'un repertori de mitologia clàssica, redactat a partir d'un ampli coneixement de la literatura antiga i, com recorda Ferroni (1996, 183):

Animato da una viva passione per le 'favole' pagane. Quest'opera ha grande importanza, perché inaugura, per la cultura umanistica, un nuovo uso simbolico delle immagini classiche, offrendo indicazioni molto più ampie, precise e sistematiche di quelle fornite dalla cultura medievale.

Aquest interès per les 'favole' està estrictament relacionat amb el culte de la poesia gràcies a la qual es transmeten. D'aquí, la defensa de la poesia per part de l'autor en els últims dos llibres de la *Genealogia*. A aquest punt caldria fer-se una altra pregunta: la intenció de Corella en les seves proses mitològiques és moral, i doncs més a prop de les intencions cristianes de filtrar els mites clàssics a través de la moral cristiana, o retòrica, i doncs més pròxima a la perspectiva humanística de Boccaccio? Com Lola Badia (1988, 153) ens recorda, a començament del Parlament en casa de Berenguer Mercader, Corella estableix una jerarquització de les matèries en les quals s'ocupa:

La teologia, reina dels sabers, es distingeix clarament de la poesia: Corella 'davalla' de l'una a l'altra, però ho fa "estudiant amb delit;" senyal que la poesia, tot i constituir un grau de saber inferior al teològic i més 'delitós,' requereix anàlisi i concentració. Encara és possible, però, introduir una nova distinció; la 'poesia' no és el mateix que la "vulgar poesia," de l'una a l'altra torna a haver-hi una 'davallada,' ja que el poeta es disposa a enganxar les veles de la seva navegació literària a unes "baixes antenes." De fet, la 'poesia' en el nostre context, remet a les *Metamorfosis* ovidianes, i la "vulgar poesia" a les recreacions dels contertulians de Berenguer Mercader.

La predilecció de Corella és clara, abans de tot ve la teologia, però la poesia, que ell posiciona en una condició de subalternitat, li és necessària. Tant quan és 'afable' com quan és 'vulgar.' Tornant un moment al Boccaccio de la *Genealogia* veiem com l'eix de tota la teorització es juga en terminis de poesia-veritat. És a dir, la poesia com a forma que permet al poeta de teoritzar i expressar una veritat (o una teoria). Quan al capítol XIV l'autor imagina la reacció d'Hug de Lusignan, rei de Xipre i comitent de l'obra, després d'haver llegit els llibres precedents, com a primera cosa es refereix al probable estupor suscitat davant les seves recreacions mitològiques. Immediatament després, però, en lloarà els poetes considerant-los no només dedicats a les 'favole' sinó "eruditissimos quidem atque divino quodam animo et artificio predictos" (Boccaccio 1998, 1358).

Lluny de l'ortodòxia tomista, també en Corella podem trobar un terreny apte per a rebre la visió d'una veritat metafísica, amagada darrere d'un text. A diferència de Sant Vicent Ferrer, segons el qual l'únic revelador del sentit místic és el mateix Déu inspirador, Corella, en les frases “convencionals d'acceptació de l'encàrrec al·legoritzador, [...] adopta sense fissures l'actitud del teòleg pràctic en l'aplicació dels mètodes escolàstics de lectura de la *sacra pagina*” (Badia 1988, 161). Ell que normalment es dedica a l'estudi teològic i a l'escriptura de sermons, “accepta sense parpellejar que els poetes al darrera de la lletra dels seus ‘documents’,” recorda Badia (162-163), “acostumen a amagar-hi els tres mateixos ‘senys’ que amaga la lletra de l'escriptura, a saber: el moral o tropològic, el natural o al·legòric i el teològic o anagògic.”

El fet que la poesia ens presenti com a veritat metafísica posa -en aquest cas- la poesia i la filosofia en un mateix pla: arribar a la veritat. Però, i això és molt important, ho fan seguint vies diferents. Això que fa que la poesia es diferenciï de la filosofia està en la seva essència, i aquesta no pot residir sinó en el seu llenguatge exquisit. L'altra, la filosofia, troba la seva essència en el raonament -sobretot sil·lògic- que li serà necessari per demostrar el ver i el fals. Això no vol dir que, encara que resseguint vies diferents, no es puguin ajudar. Ajuda encara més suportada i justificada, ja que tots dos van en una mateixa direcció. La mateixa teologia -tan estimada per Corella, i que ell col·loca al primer lloc en la jerarquització dels sabers- pot trobar ajuda en el llenguatge literari, l'important és que no perdi de vista el seu objectiu final: representar Déu tal com és. Quan, per primera vegada, Plató usa el terme *θεολογία* -encara que, més que referir-se a la doctrina de Déu pròpia del filòsof, es referia als criteris relacionats a les “disquisizioni sugli dei” necessàries a l'educació- deixa molt clara la seva intenció. Quan Adimantos, després d'haver escoltat Sòcrates parlant dels poetes i de les seves ‘favole,’ dubtós, li pregunta: “va bene - disse - ma tali direttive inerenti alla teologia quali potrebbero essere?” Ell li contesta “queste: come Dio si trova ad essere, così andrebbe sempre raffigurato, sia che lo si faccia in versi epici, o lirici, o nel testo di una tragedia” (Platone 2008, 1127).¹

2. Les proses mitològiques de Corella o la intenció moral

Parlar de les obres mitològiques de Roís de Corella, vol dir fer referència a nou composicions en les quals l'autor es refà a temes mitològics amb la intenció d'apropar-se als temes típics de l'antiguitat clàssica, “no tan solament per raó que aquests temes poden reflectir estats passionals similars als seus,” sinó sobretot “per l'atractiu de la faula mitològica, d'amors dissortats i tràgics i de la recargolada retòrica dels parlaments i dels planys de semidéus i divinitats paganes” (De Riquer 1994, 165). És a dir: *Rahonament de Thelamó e de Ulixes en lo setge de Troya, davant Agamènon, après mort de Achilles sobre les seues armes; Plant dolorós de la reyna Ècuba rahonant la mort de Priam, la de Polícena e de Astíanactes; La istòria de Leànder y Hero; Lamentacions; Lamentació de Biblis; Scriu Medea a les dones la ingratitude e desconexença de Jasòn, per dar-los exemple de honestament viure; Parlament o collació que après de sopar sdevench en cassa de Berenguer Mercader entre alguns hòmens de stat; Lletra fengida que Aquil·les escriu a Polícena en lo setge de Troya, après mort Èctor; Lo johí de Paris* (Martos 1999, 7).

La crítica, amb el pas del temps, ha anat recuperant l'obra de Corella, en particular els escrits de procedència mitològica. Ens recorda Martos (1999, 31): si al final de segle

¹ En la versió espanyola s'opta per “en orden a la Divinidad” (Platón 1993, 127).

XIX Rubió i Lluch, referint-se a les seves proses mitològiques i hagiogràfiques, diu: “lástimosamente no está á la misma altura la sobrado acicalada y florida prosa de sus prosas místicas y de sus numerosas imitaciones clásicas,” la majoria d’elles ovidianes, “convertidas muchas veces en animadas narraciones de carácter gótico clásico.” En els anys 40-50 del segle XX, Menéndez Pelayo i Carbonell donen un judici positiu a la seva obra, també a la de caràcter mitològic. “Su prosa es muy elegante y estudiada, tanto en las obras profanas que en las sagradas, y la aplicó a muy diversos géneros de narraciones, especialmente a las mitológicas,” diu Menéndez Pelayo (dins Martos 1999, 31). Als anys seixanta, Martí de Riquer va aportar molta informació sobre Corella, i Fuster, en un assaig, va posar l’accent sobre l’estat precari del tractament crític d’aquest autor. Haurem d’esperar els anys vuitanta per tenir els dos estudis que impulsaran l’interès per l’obra de Corella: el de Rico i el de Badia. Devem al primer una revisió minuciosa del context literari en què va sorgir Corella, a la segona, una revisió de la crítica existent sobre l’obra que ens interessa, que la porta a conclusions interessantíssimes, com ara la relació de la mitologia amb una moral al servei de la filosofia amorosa propugnada per l’obra Corellana i coherent amb el context literari en què es produeix (Martos 1999, 33). Es podrien classificar les ‘poesies’ mitològiques corellianes en dos grups, ens suggereix Badia (1988, 171):

Les paràboles amatòries de l’estil dels *rifacimenti* ovidians del *Parlament*, és a dir *Les lamentacions de Mirra, Narciso e Tisbe*, altrament dita *Lo jardí de amor*, i la *Lamentació de Biblis, la història de Jasó i Medea* i *La història de Leànder y Hero*, per una banda; i, per una altra, les que pertanyen al cicle de Troia, és a dir *Lo juí*, que constitueix l’inici del relat, *Lo raonament entre Telamó e Ulixes, Les lletres de Aquil·les e Polixena* i *Lo plant dolorós de la reina Hècuba*, que en representa el final. La història de Jasó i Medea es podria incloure en el cicle troià si les fonts de Corella calgués anar a buscar-les a les *Històries troianes* de Guido delle Colonne; tant Miquel i Planes com Riquer concorden, però, en una font ovidiana i senequiana, que és molt interessant. Per això aquesta, tan propera a *La istòria de Leànder y Hero*, cal col·locar-la dintre del primer grup.

En aquest breu estudi, faré referència només a una de les proses (encara que tripartida) encloses dins de les “paràboles amatòries” corellanes, és a dir aquelles que “se’ns presenten com una extensa reflexió extreta dels ensenyaments dels antics a propòsit dels desastres que es deriven de l’amor-passió” (Badia 1988, 171): *Les lamentacions de Mirra e Narciso e Tisbe* que -partint de l’estudi de Martos- direm senzillament *Lamentacions*. Encara que no resulti enclosa en el tríptic de les lamentacions, un altre text, de lamentació també, resulta fortament correlat a la prosa abans citada, és a dir *La lamentació de Biblis*. És probable que aquest text hagi estat escrit fins i tot abans de la resta de lamentacions i, com Martos (1999, 98) ens fa notar, la pedra de toc és el passatge amb què s’inicia la lamentació de Narcís: “mas, viu Narciso alçar los ulls, los quals de continu endreça a la amargua font que de les làgrimes de Biblis abundament corria” (*Lam.* 240-242).² Encara que conceptualment molt properes, Corella no inclou Biblis a les *Lamentacions*; la Biblis, que assoleix el format de la carta d’amor que apareixen en les *Metamorfosis* i en les *Heroïdes*, repeteix el tema de l’incest. Per això, pot ser emmarcada dins l’espai ideal que Corella imagina per les

² A partir d’ara, s’indicarà l’obra de Corella analitzada en aquest treball amb l’abreviació *Lam.* juntament amb els versos esmentats. Per a la referència bibliogràfica completa, es consulti la secció de les obres citades.

Lamentacions; “tanmateix, les *Lamentacions*, per la seva diversitat exemplar, no requereixen la narració d’un altre exemple incestuós” (Martos 1999, 120).

Tornant a les *Lamentacions*, tres diferents mites prenen paraula en els textos de Corella per contar-nos els seus dissortats amors: “tre fantasmí, vessilli della *fol’amor*,” responsables de tres “distinte trasgressioni – un incesto, un autoinnamoramento, un’infrazione del codice comportamentale” (Annichiarico 2016, 5). És el mateix autor que a començament del text ens desvela el marc dins el qual es conten i en certa manera tornen a viure aquelles desesperades històries: l’infern. Diu l’autor: “Ab desig de trobar a ma dolor semblant companyia, he desemparat aquest món, devallant en los trists e tenebrosos palaus de Plutó, per aquell camí que al desterrat de Troya mostrà la ínclita sibilla” (*Lam.* 1-4). I una mica més endavant, acurçant increïblement les distàncies, ja ha arribat a la seva destinació final: l’“adolorit verger” (*Lam.* 5) en el qual es troben els desafortunats amants: Mirra, Narcís i Tisbe.³ Les seves lamentacions “non sono che la sequenza di tre monologhi che trapassano l’uno nell’altro quasi senza soluzione di continuità, in modo da costituire un unico pianto sulla forza travicante e distruttiva dell’eros” (Annichiarico 2016, 5).

Ens trobem davant d’una κατάβασις a tots els efectes. Homer la imposa a Ulisses, Virgili a Enees, Corella com Dante, la imposa a si mateix. És un motiu argumental prou conegut en la tradició literària medieval i clàssica. No és un cas, de fet, que l’autor compari el seu camí al del “desterrat de Troya” (*Lam.* 4). Aquell camí que, en el cas d’Enees, li va ser mostrat per la Sibila Cumana i que, com el seu, porta a l’infern.⁴ A diferència de la ultratomba homèrica, la ultratomba virgiliàna és un lloc en què una justícia superior distribueix penes i recompenses segons un criteri moral, anticipant així la visió cristiana. Completament immersos en una visió cristiana són els pensaments de Corella i Dante. Encara que la font de Corella sigui explícitament revelada per ell mateix, com també explícita és l’atenció de Dante per Virgili, en llegir la part introductiva de les *Lamentacions* em torna, inevitablement, al cap aquell cant V de l’infern, on Dante col·loca “i peccator carnali, che la ragion sommettono al talento” (Alighieri 1984, 55). Arribant al segon cercle, revela d’haver arribat “là dove molto pianto mi percuote” (Alighieri 1984, 54), on les ànimes, “quando giungon davanti la ruina quivi le strida, il compianto, il lamento” (Alighieri 1984, 55). A poc a poc Dante avança i va cap a l’encontre d’aquells luxuriosos que han fet prevaldre l’instint sobre la raó. Segons l’explicació de Virgili: la llibertina Semiramis, aquella que no anomena sinó com a “colei che s’ancise amorosa, e ruppe fede al cener di Sicheo” (Alighieri 1984, 57), és a dir Dido; i segueix amb Cleòpatra, Helena, Aquil·les, Paris i Tristany. A l’infern de Corella també hi trobem “los devots de venus” que “en continu plor, lurs penes reconten” (*Lam.* 6). Així com Dante, també Corella destaca els seus protagonistes dels altres. Dante ens presenta en escena Paolo i Francesca dient: “Poeta, volentieri parlerei a quei due che ‘nsieme vanno...” (Alighieri 1984, 58) i que d’alguna manera es destaquen dels altres. De la mateixa manera Corella presenta els seus protagonistes “apartats dels altres” (*Lam.* 7). I encara, com Francesca en el cant V, en les *Lamentacions* també és una dona que comença a “recitar la sua gran desventura” (*Lam.* 10), Mirra.

³ Diu Martín Moral: “Les distàncies en aquest tipus de viatges s’annul·len, ja que l’espai tòpic es troba descronologitzat, amb la qual cosa els visionaris es traslladen amb una facilitat sorprenent, fora de tota mesura cronoespacial que responga al món primari i original.” (dins Martos 1999, 114).

⁴ No hem d’oblidar que, en alguns casos, la Sibila pot adquirir un valor cristià.

3. L'adolorit verger

Quan Corella deixa que Mirra comenci a explicar la seva història -a diferència del text ovidià on és Orfeu que la narra- evidentment omet tota la part introductòria de l'original que, només amb el “dira canam” del vers 300 (*Met. X*),⁵ descobreix tota la magnitud de la tragèdia que, tot seguit, contarà. En poques línies, Mirra ens diu la seva culpa (*Lam.* 11-17):

És natural condició, a la qual fogir és impossible, que nostre voler, sinó en sobiran bé, terme no pot atényer. E, si alguna cosa desigam, encara que en estrem sia mala, ab vel ho hombra de bé lo tal nostre voler demana. Axí aparegué a mi ésser cosa piadosa e digna de gran mèrit amar mon pare més que a persona altra alguna.

En aquest principi -on, segons ens diu Mirra, ens sotmetem als nostres desitjos- ens sembla de sentir Plaerdemavida quan al capítol 189 del *Tirant lo Blanch* (Martorell 2008, 787) diu:

E per ço com vos conech appetit gran de la cosa desijada, volria-us-hi poder ajudar; car qui desija e no pot lo seu desig complir, està en pena, e nenguna cosa no és més laugera de perdre que aquella la qual sperança més avant no promet tornar.

És evident que al desig de la segona manca la connotació negativa present en el de la primera. “Encara que en estrem sia mala,” diu Mirra. Però la força, la càrrega del desig és la mateixa. I continua el text de Corella usant el motiu argumental que trobem també en Ovidi de la insistència del pare per casar la seva filla (Martos 1999, 123): “O, Mirra!, puix la tua edat de bells néts me fa promesa e la tua bellesa contrasta als freds vots de Diana, digues-me a qui seràs contenta liurar los teus honrats tàlems” (*Lam.* 19-22), escriu Corella. I “undique lecti te cupiunt proceres, totoque oriente iuventa ad thalami certamen adest” (*Met. X*, 315-317), escriu Ovidi. A partir d'aquí hi ha una inversió del text corellà respecte a la font ovidiana. Si Corella arriba directament a la fatídica resposta que Mirra dóna al seu pare “yo desige marit que en res a vós no dessemble” (*Lam.* 31) i després continua amb el monòleg de la protagonista on, agafant de la natura exemples, justifica aquella insana unió i dóna la culpa a les “leys cruels” (*Lam.* 44) de la “celcitut humana” (*Lam.* 43-44); en Ovidi, al revés, trobem abans el monòleg de la jove en el qual afirma “coeuntque animalia nullo cetera delectu” (*Met. X*, 323-324) i encara: “humana malignas cura dedit leges, et, quod natura remittit, invida iura negant” (*Met. X* 329-331) i només quan acaba, la lapidària resposta que dóna al pare: “similem tibi” (*Met. X*, 364). Original de Corella és el passatge del triomf de l'amor que esmenta en el soliloqui de Mirra que, en canvi, Ovidi no esmenta (*Lam.* 48-52):

D'on veig clarament lo meu desig no ésser del tot mal, car les coses que en estrem són males en algun temps ni en alguna part poden ésser bones ni les leys poden ésser fetes en perjuhí del gran poder de Venus, lo qual sobre los déus en pus alt grau trihunfa.

⁵ A partir d'ara, s'indicarà l'obra d'Ovidi analitzada en aquest treball amb l'abreviació *Met.* juntament amb els versos esmentats. Per a la referència bibliogràfica completa, es consulti la secció de les obres citades.

Arriba la nit, i Mirra que encara no ha trobat resposta als seus turmentats dubtes, cedeix i tempta la solució extrema. La dinàmica és pràcticament la mateixa en els dos textos. Cansada, rendida, la Mirra de Corella llança el cos pesant, feixuga càrrega, sobre el llit. Igualment de cansat apareix el cos de la Mirra d'Ovidi, el compara a un arbre talat a punt de caure: “utque securi / saucia trabs ingens, ubi plaga novissima restat, / quo cadat in dubio est, omnique a parte timetur” (*Met. X*, 373-375). Tots dos arriben a la mateixa solució: nugar-se un llaç al coll. La diferència la trobem en la tipologia de llaç emprat. Si Corella fa servir el llaç de la cortina, Ovidi dóna a Mirra el mateix llaç del seu vestit, símbol de castedat. D'aquesta manera, podran conservar la seva honestedat i allunyar-se del “desordenat voler”, o “malus ardor”. Molt paregut és també l'últim crit que llencen: “vixqua Sínaras, puix mor per ell Mirra!” (*Lam.* 89) i “care vale Cynira, causamque intellege mortis!” (*Met. X*, 380).

A impedir la mort de la protagonista serà la seva dida que, havent oït tals amenaces, intervé amb l'intent de salvar-la. I, en els dos casos, entrarà en escena just després que Mirra hagi pronunciat la seva salutació final i deslligarà el fatídic llaç. Una diferència que notem però, és l'entrada en escena del personatge. La dida descrita per Ovidi té un temperament molt més tumultuós, quan entra en l'habitació fa soroll: “surgit anus reseratque fores, mortisque paratae / instrumenta videns, spatio conclamat eodem / seque ferit scinditque sinus ereptaque collo, / vincula dilaniat” (*Met. X*, 384-387). I “tum denique flere vacavit...” (*Met. X*, 387), només després, comença a plorar i dolçament pregunta a la seva pupil·la la raó de la seva aflicció. La que ens presenta Corella, en canvi -que “no pereosament se levà del seu lit, car lo desig que de acórrer me tenia li portava novella força” (*Lam.* 97-98) no irromp en l'escena com l'altra- abans de rebre sobre la seva falda Mirra en llàgrimes, li deslliga el llaç “ab tremoloses mans” (*Lam.* 98), i “ab veu tremolant” (*Lam.* 102) indaga sobre les penes de la jove. Les dues juraran no només el manteniment del secret, una vegada li hagi revelat la causa del seu mal, sinó que l'ajudaran a trobar una solució, sigui quin sigui el problema.⁶ I ho podran fer perquè són les persones més adequades, per velles i com a tal, sàvies.

Continuant veiem com Corella, així com fa Ovidi, crea un moment de tensió durant l'interrogatori de la dida en el moment en què, anomenat el pare, Mirra es deixa escapar un sospir. Els dos autors tranquil·litzen el lector i l'adverteixen que la dida és encara lluny d'entendre el mal de la protagonista, encara que sospita que es tracta d'amor. D'allà a poc les dues Mirres, la corellana i l'ovidiana, parlaran, confessaran la seva gran culpa, causa del mateix turment: “discede, aut desine” dixit “quaerere quid doleam: scelus est, quod scire laboras” (*Met. X*, 412-413) i l'altra nega, almenys en un primer moment, si dir-li-ho, perquè “les tues orelles haurien ferea de hoyr lo desorde de tanta amor” (*Lam.* 161). Però, és inevitable, i la culpa, quasi simbiòticament, en els dos casos, ve revelada, i d'una manera prou pareguda: “O [...] felicem coniuge matrem!” (*Met. X*, 422), i “sies certa persona al món benaventurada sia no estime, sinó sola ma mare, que té Sínaras per marit” (*Lam.* 167-168). Com es pot notar, no només Corella obvia el sintetisme d'Ovidi, sinó que revela fins i tot el nom de l'amat. Després de la revelació, en el text llatí es diu com intentà l'anciana dona -després d'un llarg discurs- fer-li canviar idea a Mirra i com aquesta li contesta assegurant que està disposada a morir si

⁶ En els dos textos es fa menció d'usar la nigromància o les herbes, si cal. Però, en el text d'Ovidi, la dida diu: “habeo, quae carmine sanet et herbis” (*Met. X*, 397). En canvi, en el text de Corella és la mateixa dida que es proposa com a coneixedora de les herbes i de l'art de la nigromància. És diferent també la causa que portaria a pressuposar l'ús d'aquelles pràctiques: per la dida ovidiana són necessàries en cas d'un “excés de follia” seu, és a dir de Mirra; per la corellana ho són en cas d'ofensa a ella, sempre Mirra, per part d'algu.

no pot obtenir aquell amor: “certa mori tamen est, si no potiat amor” (*Met.* X, 428), subratlla. Només després d’aquesta resposta, la dida -disposada a ajudar-la a qualsevol preu- exclama: “vive [...] potiere tuo” (*Met.* X, 429), no gosant pronunciar la paraula pare i substituïnt-la amb un silenci. És la veu narrativa qui es preocupa de donar la informació completa: “et non ausa parente dicere” (*Met.* X, 430).

En el text català també trobem una dida ben predisposada a entendre les raons de l’amant desesperada que, en aquest cas, no amenaça de tornar-se a matar. Sí, intenta fer-li canviar idea amb “suaus paraules” però, sense espantar-se davant de la confessió i donant-li una solució immediata: “no dubtes, Mirra, nit desesperes per la dificultat de ton desig, car tu hauràs lo teu Síparas” (*Lam.* 175-177). I, encara una altra vegada, veiem com Corella amplia la resposta i torna a anomenar el tan desitjat Cíniras; l’evidència del nom li permet donar pes moral al text.

I arriba el tan temut i desitjat moment de collir el fruit d’amor. En aquest cas no es respecten les fases que, segon un gust cortès, porten l’amant al seu objecte de desig. Amb l’engany, se superaran totes les etapes necessàries i s’obtindrà el que es vol. Hi ha una diferència important entre els dos textos pel que fa als elements circumstancials que porten Mirra al llit del seu pare. En ambdós casos es fa referència a la festa de Ceres, com a moment de confusió i distracció. Corella però, omet una part molt important de l’original. Quan Corella presenta la situació diu només (*Lam.* 179-186):

E acostumaven en lo regne de mon pare celebrar una gran festa de aquella deessa, Ceres, en virtut de la qual la terra fructificava. E les nostres matrones, ab corona d’espigues, ornaven les ares de novelles ofertes. E, per fer més acceptables lurs sacrificis, apartant-se de la religió de Venus, leixaven per nou dies los lits frets a sos marits. Paregué bé a la avisada vella en aquest temps enganar mon pare.

En el text llatí es revela que “turba Cenchreis in illa regis adest coniux aranaque sacra frequentat”. E continua: “ergo, legitima vacuus dum coniuge lectus, / nacta gravem vino Cinyram male sedula nutrix, / nomine mentito, veros exponit amores / et faciem laudat” (*Met.* X, 435-440), és a dir que també la mare de Mirra, en aquella ocasió, havia deixat el llit del seu marit i, encara pitjor, que la dida, per impulsar la unió física dels dos, aprofita de l’ebrietat de Cíniras.⁷

Abans que la dida prengui per la mà Mirra i la lliure a Cíniras, Ovidi es recrea en una ambientació apocalíptica que anuncia el desastre de l’acció contra natura i fins i tot es dóna una advertència per fer-li canviar d’idea amb les paraules (Martos 1999, 130): “ter pedis offensi signo est revocata, ter omen / funereus bubo letali carmine fecit” (*Met.* X, 452, 453).⁸ Però, a res serveixen; engolida per l’obscuritat, Mirra aconsegueix el seu propòsit.

L’entrada de la jove dins l’habitació del seu pare però, no té res de joiós. Sembla ni més ni menys que a la seva entrada a l’infern: “at illi / poplite succiduo genua intremuere, fugitque / et color et sanguis, animusque reliquit euntem” (*Met.* X, 457-459); tremola i canvia de color de la mateixa manera com les ànimes “lasse e nude” que apareixen al III cant de l’Infern dantesc “cangiar colore e dibattero i denti ratto che ‘nteser le parole crude” (Alighieri 1984, 37). I, fins i tot, hi ha un moment en què Mirra es penedeix: “quoque suo proprior sceleri est, magis horret, et ausi / paenitet et vellet

⁷ És probable que Corella la veiés com un atenuant que podria treure força al seu discurs moral. Aquest tòpic arriba als textos mitogràfics medievals a partir de Fulgenci (Martos 1999, 129).

⁸ Corella substitueix el “funereus bubo” amb els “sotlícits galls,” cosa que ens recorda la tradició cristiana i la imatge donada per l’Evangeli (*Mar.* 14, 66 –72).

non cognita posse reverti” (*Met.* X, 460-461). Contràriament a quant ens descriu Ovidi, Corella reprèn l’ambientació apocalíptica (*Lam.* 189-197):

Descansaven ja los cavalls de Febo en los humits palaus del gran Occèano e les esteles corrien als frets banys de Tethis, per deixar la calor que de Apollo havien presa. E quasi tot lo món en general scilenci reposava, exceptats los sotlícits galls, qui, ab altes veus, de la migantit portaven embaixada. [...] Yo viu Diana perdre la lum sens que la terra no la y tolia e sentí, ab gran murmur, querellar la terra, enujada de sostenir lo meu abominable pecat.

Ara bé, a diferència del text ovidià, ens presenta una Mirra que no té por, al contrari, és tan gran el seu desig que li fa oblidar el seu pecat: “mas la certa esperança de l’esdevenidor delit me feya oblidar la granea de tan leig delicte, que qualsevol dolor que de tanta erra esperàs, me paria poca en satisfacció de tanta glòria” (*Lam.* 197-200). Pel que fa al personatge de la fioble dida també trobem algunes divergències. La primera, la del text llatí, impulsa Mirra a la damnació arrossegant-la de la mà.⁹ L’“esforçada vella” (*Lam.* 201) del text català, que també la pren per la mà, parla de “los novells orts de Venus” (*Lam.* 205); i Mirra no tremola o dubta sinó que la considera “tremuntana ferma” (*Lam.* 202) del seu viatge.

A rebre el cos de la jove trobem, en ambdues les situacions, un Cíniras pacient i afectuós per tal d’unir-se al cos jove. Els amants incestuosos reincideixen en els seus actes carnals i Cíniras necessita veure el rostre de la seva amant. Així passa i, quan aquest comprova el *crim*, intenta matar-la amb la seva espasa, però Mirra aconsegueix fugir-ne (Martos 1999, 132). I això coincideix en els dos textos. Així com coincideix la fugida de Mirra que invoca els Déus perquè s’ocupin de la seva fi, que ha de ser proporcional al seu pecat. En el text d’Ovidi, és la mateixa Mirra qui els suggereix la solució: “sed ne violem vivosque superster/ mortuaque extinctos, ambolus pellite regnis/ mutataeque mihi vitamque necemque negate!” (*Met.* X, 485-487). Al text de Corella, després de la invocació de Mirra, “no plagué als déus se partís” del seu cos “fins que fos lavada ab làgrimes de aspra penitència” perquè havia “ensutziat là un món, no era rahó ensutzia l’altre” (*Lam.* 231-232). Pel que fa a la part final, Corella elimina completament tot el bellíssim procés de metamorfosi de Mirra en arbre. Així com anul·la el moment en què, des de la “planta-mare,” neix Adonis. Ens dona notícia del càstig -que aquí també s’aplica mitjançant la transformació en arbre- però, només al final del text i amb la clara intensió d’usar-la com a exemple (*Lam.* 232-237):

E, perquè les altres dones, hohint la legea de ma benvolença, no creguessen la major part ésser faula ho, almenys, prenguessen esmena mirant la justa penitència de mon peccat, plagué als déus mudar lo meu cos en arbre de mon propi nom, en lo qual encaras mostren les mies amargues làgrimes, testificant la mia desaventurada vida.

Joan Fuster, parlant de Corella ha dit: “Corella escriu de l’amor com pertocava a un aristòcrata” (Fuster 1992, 75). Sent ell de família noble, potser desproveïda de corones heràldiques i amb un mediocre patrimoni, però noble freqüenta un cert tipus de societat; aquella que ens presenta en el Parlament en casa de Berenguer Mercader “en el qual queda ressenyada una sessió literària de les que els senyors de l’alta societat valenciana

⁹ “Cunctantem longaeva manu deducit, et alto / admontam lecto cum traderet, ‘Accipe’, dixit / ‘ista tua est, Cynira’, devotaque corpora iunxit” (*Met.* X, 462-464).

solien celebrar” (Fuster 1992, 75). I afegeix Fuster (1992, 75): “l’ovidianisme hi tenia el clima preparat;” de fet, en el *Parlament*, cadascú presenta una “faula d’Ovidi,” i Ovidi predomina en els arguments de la narrativa corellana. I això passa de ser “una preferència gratuïta ni fortuïta,” subratlla encara Fuster (1992, 75): les anècdotes ovidianes eren perfectes com a “espectacle d’amor” per aquells homes. “L’amor, esdevingut ‘espectacle,’ en una exemplificació remota i convencional, perdia els perfils i els detalls que la vulgaritat del viure quotidià imposa a les passions més elevades.”

Com Mirra, també el superb Narcís conta en primera persona la seva desventura d’amor que en l’òptica corellana haurà de servir com a sermó sobre la bona conducta. A diferència de la font original, i sent Narcís qui parla, és obvi que no faci menció a tota la part introductòria en què es fa referència a l’origen de Narcís i a la premonició de Tirèsies. En certa manera, però, també Corella, en el començament del text dedicat al superb amant ens dóna una pista respecte al que més endavant passarà. Just abans de començar a parlar, Narcís continua mirant quasi obsessivament “la amargua font que de les làgrimes de Biblis abundantment corria” (*Lam.* 241-242); cosa que, inevitablement, ens fa pensar a la seva amarga font, clau de la seva tragèdia personal. Comença a parlar i s’adreça a tots els amants per veure si entre ells n’hi ha que entenguin el seu mal, que l’hagin viscut com a experiència personal. Evoca comprensió Narcís, i revela immediatament la seva pena: aquella bellesa que normalment és causa de “benaventurada fi,” i en el seu cas s’ha convertit en damnació. Com Martos (1999, 135) subratlla, el mite comença amb una referència a la castedat de Narcís que, superb, no responia a l’atracció que les nimfes sentien per ell: “quant sovint les nimfes per contemplar a mi deixaven les clares fonts e, menyspreant lo servir de Diana, malahien la mia bellea, que de tanta supèrbia era acompanyada!” (*Lam.* 260-261). Castedat que és representada per la presència de Diana i per la caça com a exercici alternatiu a l’amor. En efecte, el joc entre Diana i Venus representa una certa importància en el text (Martos 1999, 136). La primera part de la història, és igual que en Ovidi i està dedicada a l’encontre i als successius diàlegs establerts entre Narcís i Eco. Tant Ovidi com Corella ens expliquen la història d’Eco, cosa que justifica la seva essència com a personatge en el mite, així com justifica el seu nom. L’Eco que “nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo” (*Met.* III, 358) va patir la punició de Juno “quia, cum deprendere posset / cum Iove saepe suo nymphas in monte iacentes, / illa deam longo prudens sermone tenebat, / dum fugerent nymphae” (*Met.* III, 362-365). És per això que, quan parla, pot només repetir l’última part de les paraules que escolta. Quan Corella fa dir a Narcís el nom d’Eco, també li fa precisar (*Lam.* 267-274):

E, axí, eren cuberts a Juno los amagats plaers de Júpiter. Vehent, donchs, la poderosa reyna que per lo gentil parlar de Equo havien loch de Júpiter los adulteris, pensà com, ab justa penitència, d’ella prenguera venja. E, puix sos engans havien fi ab moltitud de gentils paraules, volgué que, d’aquí avant, ne tingués tanta fallença, que sol pogués dir lo darrer so de aquelles paraules que a les sues orelles arribarien.

Encara relacionat amb la font ovidiana, menciona l’amor ardent que anima Eco: “la nimfa la qual, entre les altres, de continu foch d’estrema amor cremava” (*Lam.* 275-276). En el text llatí, quan Eco veu Narcís, es fa referència al foc relacionat amb l’amor de la nimfa (*Met.* III, 370-374):

Ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem / vidit e incaluit, sequitur vestigia furtim, / quoque magis sequitur, flama proprio calescit, / non aliter, quam cum summis circumlita taedis / admotam rapiunt vivacia sulphura flammam.

Com Martos (1999, 137) ens suggereix, Eco patia sobretot per la incapacitat de manifestar el seu amor (cosa que recorda el patiment del jo literari tímid que presentava March). A partir d'aquest tòpic, Ovidi trama tot un joc dialògic entre Narcís i la desafortunada nimfa. I aquesta, malgrat contestar-li amb l'eco de les paraules, assoleix l'establiment d'una conversa entre ambdós, de manera que, en la repetició, aquelles paraules donen sentit al discurs. Corella que entén el joc d'Ovidi, no només el reprèn sinó que el potencia per fer més evident encara la impossibilitat de l'amor d'Eco per Narcís (Martos 1999, 137). Quan el gran foc que anima la passió d'Eco -sigui en Ovidi, sigui en Corella- li dóna l'empenta de manifestar-se a l'amat, la resposta que rep en ambdós casos és plena de tragèdia: "manus complexibus aufer! / Ante, ait, emoriar, quam sit tibi copia nostri" (*Met.* 388-389) contesta de mala manera el Narcís d'Ovidi. Amb el mateix resultat negatiu es presenta també la resposta del Narcís corellà, però, a diferència de l'altre, demostra més tacte a l'hora del rebuig: "pert de mi la speranza, graciosa nimfa, que may seré ab tu mentres vixcha" (*Lam.* 306). Li està dient el mateix però, abans de fer-ho, es preocupa de dir-li "graciosa nimfa." Després del rebuig, la nimfa es retira al bosc, viu amagada, es consumeix i, finalment, es converteix en això que el seu nom representa: un eco. I en Corella també es conta el mateix. A partir d'aquí, acaba la desafortunada història d'amor d'Eco i comença la desafortunada història d'amor de Narcís.

A partir d'aquest moment i abans d'arribar al clímax de la història, Corella insisteix sobre l'element de la castedat. "Axí passava ma vida casta, descuydada de aquells treballs que al servir de Venus s'esguarden. E, sovint, per fallits de seny jutjava aquells qui en les flames de amor cremar veyá" (*Lam.* 315-318), diu Narcís. Fins i tot quan introdueix el seu 'pecat,' té cura de fer tot un preàmbul sobre l'adversitat de la 'fortuna'¹⁰ que l'ha conduït fins a l'error; de manera que, anul·lada la voluntarietat de l'acció, el pecat aparegui més el producte d'unes temptacions que el protagonista no ha sabut contenir que no pas el producte nascut d'una voluntat pròpia. Mirra, per exemple, és conscient del seu 'pecat' des del primer moment. Hi ha un instant en què, abans de cometre'l, vacil·la, però es dirigeix a ell, al pecat, lúcida. Narcís, en canvi, és sorprès pels "cautelosos engans" (*Lam.* 319). Ens sembla recordar els amonestaments cristians d'uns dels llibres sapiencials, el de Siràcida, relatius a la paciència i fe en la prova. "Figlio, se ti presenti per servire il Signore, preparati alla tentazione," o encara "non ti smarrire nel tempo della prova" i "non deviate, per non cadere" (*La Sacra Bibbia* 2008, 1775). Narcís no supera la prova i arribat al *locus amoenus* sucumbeix a la seducció. El *locus amoenus* preparat per Corella no és menys ric, detallat, encisador que aquell que ens presenta Ovidi. A continuació les dues descripcions (*Met.* III, 407-412; *Lam.* 329-336):

Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, / quem neque pastores neque pastae monte capellae / contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris / nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus; / gramen erat circa, quod proximus umor alebat, / silvaque sole locum passura tepescere nullo.

Una vall, la qual molts arbres axí circuhien, que no comportaven en algun temps se calfàs de les grans flames de Apollo. E davall los arbres estava la terra, de moltes colors quasi brodada ab diversitat de florides erbes, les quals regava una

¹⁰ En el cas de Corella hauríem de trobar coincidència sobre el valor del terme a l'edat mitjana, és a dir en relació amb el voler diví, que és també el punt de vista expressat per Dante en el cant setè de l'Infern. Diferent, en canvi, el valor del terme per a Boccaccio que coincidia, ni més ni menys, amb el cas.

clara e bella font que, per mig de la silva, ab suau e gentil so corria, que plaent dormir amonestava als qui hohien les veus de tal aygua, la humiditat de la qual a les herbes que prop li estaven, de color vert sempre vestia.

És la set que en ambdós casos empeny Narcís a mirar en la “fons [...] inlimis, nitidis argenteus undi” (*Met.* III, 407) per una banda, i “la font de tant gentil aygua” (*Lam.* 340) per l'altra. Una set que mai apaivagarà, ja que la bella imatge reflectida en l'aigua li farà néixer una set encara més gran, la del desig. Hi ha a aquest punt, però, una diferència substancial entre els dos textos, el llatí i el català. Si el Narcís d'Ovidi com és ben sabut, veu i s'enamora de si mateix, omplint de sentit els noms i adjectius que juguen amb la satisfacció excessiva de si mateix; l'altre, el protagonista de Corella, veu reflectida en l'aigua una nimfa. Com Martos (1999, 148) ens fa notar, Corella agafa aquest passatge de la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio, on Narcís creu que la imatge de la font no sigui la seva reflectida, sinó la d'una nimfa: “amb la concreció de la imatge aquàtica,” la de l'ésser que veu Narcís, “Corella recorre a un tòpic que és sovintejat en la seua obra: la venjança de l'heroïna;” el filogin Corella dona a Eco el paper de l'heroïna no obstant no sigui la protagonista del mite; i com Medea, Filomel·la i Procne, acaba venjant-se. En nom de totes les nimfes desdenyades es venja de la supèrbia de Narcís. Llegim en el text corellà (*Lam.* 393-399):

O, envejosa e cruel aygua, més fort que los murs de la primera Troya, que bastàs lunyar-me de tanta glòria! Ara serà Equo venge e totes les nimfes de la mia mort se alegraran, puix ab gran supèrbia he menyspreat la humilitat de ses pregàries. Tu, més bella que totes, te penediràs que, en tan gentil edat, per causa tua, me deixes de viure. E lo món ja s'entrenyora que de la bellea de Narciso sia orfe.

Fins i tot, en alguns versos ens sembla recordar la ‘fiera donna’ del sonet de Guido Cavalcanti, quan en el segon quartet diu: “E’ mi duol che ti convien morire per questa fiera donna, che niente par che piatate di te voglia udire” (Cavalcanti 1967, 27). I en Corella: “O, cruel dona aquella que us promet lo que jamés no us dona, fent-vos esperar del que vol que us desespereu!” (*Lam.* 385-386). De fet, aquí, aquesta dona-nimfa estimada no revela cap sentiment de pietat, cosa que en canvi demostra la nimfa rebutjada d'Ovidi (*Met.* III, 594-498):

Quae tamen ut vidit, quamvis irata memorque, / indoluit, quotiensque puer miserabilis “Eheu!” / dixerat, haec resonis iterabat vocibus “Eheu!” / Cumque suos manibus percusserat ille lacertos, / haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem.

Aquesta sent “[una] gran dolor” (*Lam.* 410), plora i es percudeix amb ell, reproduint el so dels seus cops. Fins i tot queda al seu costat quan arriba la mort que precedeix la metamorfosi en flor. En canvi, per al Narcís de Corella, la mort arriba com una mena d'alliberament. El pobre Narcís “retenia la moltitud de tantes làgremes” i “ab fengida alegria celava la granea” de la seva “estrema pena” i tot això, “no sofrint poch afany de tenir tan gran dolor cuberta” (*Lam.* 408-410). És l'obscuritat de la nit que impedeix de veure l'objecte del seu desig, són les branques que defensen “la gentil font de la freda lum de Diana” (*Lam.* 414). Així que, creix tan gran el seu dolor que ja no pot més i comença “tant fort a plànyer e plorar” (*Lam.* 416). El Narcís del text llatí, després d'una autocombustió per amor -“quae simul adspexit liquefacta rursus in unda, / non tulit ulterius, sed, ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinae pruinae sole tepente solent, sic adtenuatus amore / liquitur et caeco paulatim carpitur igni” (*Met.* III, 486-489)- cansat cedeix a la mort. El Narcís català que ha caigut en la temptació, quan

s'adona de la seva culpa, desitja lliurar l'ànima de la presó del cos, encara que és conscient que li tocarà l'infern: "que del carçre de tant tribulat cos volgué fogir la mia ànima, perquè, devallant en los inferns, en la companyia de vosaltres de mos mals pugua millor plànyer" (*Lam.* 414-419). És interessant veure com Corella utilitzi el principi del cos "carçre" tan fonamental per l'orfisme que, jugant amb el doble significat de la paraula, considera el cos (*soma*) com una presó de l'ànima. No hem d'oblidar que la patrística i Sant Agustí fan seva la concepció òrfica de l'ànima. Sant Agustí, en el seu tractat *De natura et origine animae* aborda problemàticament el tema de l'origen de l'ànima individual, vehicle de transmissió del pecat original.

"L'asocialità dell'amore e la tragedia che può nascere dal suo scontrarsi con le regole della comunità sociale" (Varvaro 1985, 307) és el fulcre d'aquest mite ovidià reprès per Corella. La fidelitat a la història contada per Ovidi i reformulada per l'escriptor valencià és prou evident, potser més que en els altres mites. La mà corellana, a part la seva costant intenció de *docere et delectare*, la veiem sobretot en "el joc d'amplificacions i reduccions" (Martos 2001, 96) d'alguns moments de la font ovidiana. Encara una vegada, és una dona qui parla. És Tisbe la que traça la línia de la seva dissortada història d'amor amb Píram, al qual, al llarg del conte, li deixarà la paraula per dues vegades. Mirra és la primera que conta el seu drama, i ningú la introdueix, en la història de Narcís, la figura d'Eco imposa la seva revenja, i ara, una tercera figura femenina tancarà les infelices històries d'amor aquí recollides. No la introduirà aquella filla de Minia que conta la seva història per entretenir les seves germanes mentre "ducunt lanas aut stamina pollice versant aut haerent telae" (*Met.* IV, 34-35). Com Mirra, la mateixa Tisbe s'hi introduirà -a ella i al seu enamorat Píram-, posant èmfasi sobre la seva situació d'amor 'just' respecte a tots els altres que s'hi havien presentat. No entén Tisbe el motiu pel qual, com a tots els altres se l'obliga a la damnació.

La temptació, al moment de l'obertura del discurs, d'atribuir-li el valor d'un motiu dantesca és fort. "Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria" (Alighieri 1984, 63) diu Francesca da Rimini al poeta, i retornem així al cant V de l'Infern que havíem citat al començament. "La major dolor que als mesquins atribula és si en algun temps són estats benaventurats" (*Lam.* 420-421) són les primeres paraules que Tisbe ens diu. A través del seu discurs, la protagonista sublima el seu patiment per damunt dels de Mirra i Narcís (Martos 2001, 95); carregant així la història de major dramatisme.¹¹ La cosa que Corella vol posar en relleu, des del primer moment -és per això que crea el cas-, és que els dos amants són tan culpables com els altres. Recorda Annichiarico (2016, 7): no poden existir, segons la seva ortodòxia moral, "distinguo nella censura del disordenat voler e di tutto quanto non coincida col sommo bene (inscindibile dall'honestum)." És un altre dels exemples que serveixen a l'escriptor per mostrar un ensenyament: no s'han de transgredir les lleis.¹² La història és prou fidel amb el mite ovidià, a part alguns canvis, com per exemple el fet que el lloc emmurallat on viuen els dos amants i les seves famílies, en el cas d'Ovidi va ser creat per Semíramis, en el de Corella, per Rea, mare de Juno. Tant Corella com Ovidi posen l'accent sobre la barreja d'amor i amistat que unia els dos joves; els quals, per la discòrdia existent entre les seves famílies, es veuen obligats a buscar vies alternatives de comunicació. L'impediment físic procurat pel mur que divideix les dues cases -viuen

¹¹ A tal propòsit, Martos (2001, 95) ens diu: "Tisbe havia de realçar la seua lamentació, ja que era la darrera i el lector-oïdor podia haver trobat en la seua història motius repetitius respecte als altres mites, que podien provocar un descens de l'impacte emotiu d'aquest."

¹² "Corella condemna la transgressió de les estrictes normes socials de l'honestedat, sense tenir en compte el grau de violació d'aquestes" (Martos 2001, 97).

l'un al costat de l'altre-, empeny els amants a desitjar-se encara més. A través d'una escletxa que hi ha en la paret poden comunicar-se i desitjar-se, aquí veiem els dos passatges (*Met.* IV, 71-75; *Lam.* 471-475):

Saepe, ubi constiterant, hinc Thisbe, Pyramus illinc, / inque vices fuerat captatus
anhelitus oris, “Invide” dicebant “paries, quid amantibus obstas? / Quantum erat,
ut sineres toto nos corpore iungi, / aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda
pateres! [...]”

O, envejosa e cruel paret! Per què m defens de tanta glòria, que no consents la
mia boca se acoste a la de Tisbe? Com tens poder de separar dos amants, los
quals infinida amor acosta? Però, no penses que desconege la molta gràcia que
Tisbe e yo rebem de tu, que dónes segur passatge a nostres enamorades paraules.

Sempre a través d'aquella escletxa es produeix la “gestació de la tragèdia” (Martos 2001, 98).¹³ Però, si en el cas d'Ovidi es resol en poques línies, en el cas de Corella hi ha molta més dedicació. És més, dibuixa Tisbe com a temptadora de Píram, fent inevitable el paral·lelisme amb Adam i Eva.¹⁴ La instigació de Tisbe perquè Píram trenqui les normes es fa palès quan la dona fa referència a la seva covardia (Martos 2001, 99): “mas deuries pensar que los qui tots los inconvenients temen, atart atenyen gran benaventura, e de flaquea de ànimo ve pensar tots los perills” (*Lam.* 531-533).

Així com en el text llatí, també en el text català, Tisbe surt de casa amagada en el seu vel i arriba a lloc i a l'arbre elegit.¹⁵ En ambdós casos, la presència d'una lleona torba l'espera de la jove que, atemorida, es refugia dins d'una cova. A partir d'aquest amagament, que genera l'absència en el lloc establert, es produeix la tragèdia. Un altre element que en les dues històries l'alimenta, és el detall del vel ensangonat que Píram veu. La lleona a la qual havia defugit Tisbe, i que anava plena de sang, trobat el vel que li havia caigut mentre fugia, l'embruta i arrenca.¹⁶ Si Ovidi, de seguida, ens revela el malentès del vel -“Ut lea saeva sitim multa compescuit unda, / dum redit in silvas, inventos forte sene ipsa / ore cruentato tenues laniavit amictus” (*Met.* IV 102-103)-, en Corella haurem d'esperar la descoberta de l'amant moribund per part de Tisbe: “E viu en la mà de Píramus aquell vel lo qual yo havia deixat fogint a la lleona, d'on coneguí la causa de la sua mort, car estava lo vel tinct de sanch e tot esquinçat de les dents de la brava bèstia” (*Lam.* 592). Corella, elimina tota la part relativa al descobriment, suposició i consegüent suïcidi de Píram present en Ovidi, i explicada a partir del vers 105. Cosa obvia, ja que, com Martos (2001, 101) ens fa notar, seria incoherent que “aquesta conegué com la lleona havia tacat el vel perdut, que hagués sentit la lamentació de Píram i hagués contemplat el suïcidi d'aquest i que pogués reportar-ho,” vist que narra la història en primera persona.

Per això en Corella l'evolució de la història es bloqueja en la perspectiva de Tisbe; només quan sortirà de la cova i tornarà al lloc de l'encontre, sabrem el que ha passat.

¹³ Ens estem referint al moment en què els dos amants decideixen sortir i encontrar-se fora d'aquell espai que els condemna a viure el seu amor d'aquella trista manera.

¹⁴ Quan Píram addueix tots els aspectes negatius que aquell projecte comporta, a un cert punt diu: “yo tem los mals que a tu porien seguir, perquè só cert la mort, sens dupte, me procurarien, la qual me seria fort enujosa sols per lunyar-me de la tua bella vista;” en certa manera ens recorda els versos en què Ausiàs March (2000, 175) diu: “jo tem la mort per no ser-vos absent, / perquè amor per mort és anul·lats, / mas jo no creu que mon voler sobrats / pusca esser per tal departiment.”

¹⁵ “Acompanyant-me ànimo de infinida amor” (*Lam.* 553) i “audacem faciebat amor” (*Met.* IV, 96).

¹⁶ Ovidi ens justifica la cosa dient: “venit ecce recenti / caede leaena boum spumantes oblita rictus, / depositura sitim vicini fontis in unda” (*Met.* IV, 96-98); Corella, en canvi, ens diu només: “una lleona, la qual paria tinta de sanch, qui, ab suaus passos, a la clara font se endreçava” (*Lam.* 62-63).

Aquí, el passatge que descriu el retorn de la jove al lloc és prou paregut; en tots dos casos s'accentua el dubte de Tisbe en reconèixer el punt exacte de l'encontre. Recorda perfectament on era l'arbre de morera baix del qual havien quedat, però el record és destorbat pel color més intens dels fruits d'aquella planta.¹⁷ Llegim en Ovidi: “utque locum et visa cognoscit in arbore formam, / sic facit incertam pomi color: haeret, an haec sit” (*Met.* IV, 131-132), i en Corella (*Lam.* 573-577):

Venguí en aquell morer, les rames del qual, ab gentil ombra, la clara font cobrien. E paregué'm no ésser aquell lo loch d'on m'era partida, car viu lo vert morer ab lo fruyt negre, portant dol de molta tristor, lo qual, ans que partís, ab cándida blancor relluhia.

Si Ovidi ens explica el perquè: “arborei fetus adspergine caedis in atram / vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix / puniceo tinguit pendentia mora colore” (*Met.* IV, 130-132); Corella aprofita el motiu del text clàssic com a testimoniatge dels “canvis que es produeixen en la naturalesa provocats per amors no permesos” (Martos 2001, 101).

La dissortada història d'amor contada per Tisbe es conclou amb la reutilització d'alguns tòpics presents en la versió Ovidiana. Descobert el cos de Píram moribund que estreny en la mà el seu vel ensangonat, es llança damunt seu desesperada. Llegim en el text: “perdí tots mos sentiments e, lançant-me davant lo fret cos, mesclades ab la sua sanch les mies amargues làgremes, ab plorosa veu deya” (*Lam.* 583-585); les llàgrimes mesclades a la sang, és un tòpic que Corella farà servir també en la història de Leandre i Hero. Un altre tòpic es produeix amb l'últim pensament per a la seva amada per part de Píram, visible quan Tisbe reclama l'atenció dels ulls de l'amat, el qual, a punt de morir, li adreça la mirada per una última vegada:¹⁸ “ab gran pena obey a les mies paraules, levant un poch los ulls al nom de Tisbe, los quals prest baixà, car la mort cruel havia robat les forces a la sua gentil persona” (*Lam.* 587-589); i en Ovidi: “ad nomen Thisbes oculos iam morte gravatos / Pyramus erexit, visaque recondidit illa” (*Met.* 145-146). Un altre encara, fa referència a la reacció de la protagonista davant a la fi de l'amat. La Tisbe llatina, encara abans de mesclar les seves llàgrimes a la sang de l'amat, davant el drama, comença a donar-se cops: “sed postquam remorata suos cognovit amores, / percutit indignos claro plangore lacertos, / et laniata comas amplexaque corpus amatum” (*Met.* 136-138). La Tisbe catalana, després que Píram tanqui definitivament els ulls i abans de contar, diu: “rompent les mies vestidures” (*Lam.* 596). Veiem com, a part la postposició temporal de l'escena, Corella substitueix el ritual fúnebre del *Koμμός* (lett. ‘cop’) present en el text clàssic amb un altre element del *planctus* antic: l'estripament de les vestidures. El plany de la Tisbe corellana sobre el cos de Píram, diu Martos (2001, 104) conté un tòpic final, extret de l'original ovidià: “o multum miseri meus illiusque parentes, / ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit, / conponi tumulo non invidetis eodem” (*Met.* IV, 155-157). Llegim en el text corellà (*Lam.* 597-614):

¹⁷ En el text clàssic, els cossos dels dos amants morts -després de la invocació de Tisbe- es fusionaran amb l'arbre: “at tu, quae ramis arbor miserabile corpus / nunc tegis unius, mox es tectura duorum, / signa tene caedis pullosque et luctibus aptos / semper habe fetus, gemini monimenta cruoris!” (*Met.* IV, 158-161). Tema reprès també per Dante quan, en el llibre XXVII del Purgatori, fa referència al mite ovidià: “quando mi vide star pur fermo e duro, / turbato un poco disse: “Or vedi, figlio: tra Bèatrice e te è questo muro”. / Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Piramo in su la morte, e riguardolla, / allor che ‘l gelso diventò vermiglio” (Alighieri 1985, 300).

¹⁸ “Píramus! Si la mort te dóna licència, alça los ulls e veuràs la tua Tisbe” (*Lam.* 585-586). “Tua te carissima Thisbe nominat. Exaudí, vultusque attolle iacentes!” (*Met.* IV, 143-144).

Qui és aquell, per sobressavi que sia, pugua fogir a la crueldat dels implacables fats, los quals jamás, per plors ni sospirs, muden alguna de aquelles coses que, de principi, tenen ordenades? O, Píramus! Hon era lo teu esforç? No sabs tu que algú nos procura la mort, sinó per flaquea de ànimo? O, Píramus! E, per què un poch espay no perdonaves a la tua vida, perquè vesses Tisbe delliure de tots perills? Quis deu alegrar, encara que de un gran perill sia estalvi? O, cruels déus! Per què delliuràveu de la leona, puix sabíeu que la mort, ab tan gran pena, me era vehina? Mas, què aprofita lo plànyer sobre cosa irreparable, car sols la mort és sens repar? Però, puix ab moltitud de làgrimes no puch reüssitar la tua vida, plau-me lo morir, que la vida sens tu en estrem m'és enujosa. Mas, perquè la causa de nostra mort per a sempre sia palesa, prech als déus aquest arbre jamás no consenten que lo seu fruyt leixe lo dol de nostra desventura. E als déus més soplich, puix en vida a nostres desigs tant han contrastat, ara, après mort, ordenen quels nostres cossos en un mateix sepulcre reposen.

El final de la Tisbe corellana es pot llegir en relació amb altres protagonistes de la literatura clàssica, com per exemple Dido que “fèro conlapsam” (Virgilio Marone 1947, 139).¹⁹ I, evidentment, la mateixa Tisbe ovidiana de la qual pren inspiració: “et aptato pectus mucrone sub imum / incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat” (*Met.* IV, 163-164). Escriu Corella: “encara dient tals paraules, me lancí damunt aquella espasa que del cos de Píramus sangonosa exia, leixant ma vida entre sos frets braços” (*Lam.* 615-617).

¹⁹ Una curiositat: el suïcidi de la protagonista apareix al llibre IV de l'*Eneida*, al llibre IV de les *Metamorfosis* i, encara que no hi hagi una divisió en llibres, en Corella apareix en la IV prosa mitològica.

Obres citades

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Nicolino Sapegno ed. Firenze: La Nuova Italia, 1985. 3 vols.
- Annichiarico, Annamaria. “Joan Roís de Corella, Lamentació de Mirra, de Narciso, de Píramus i Tisbe: edizione critica.” *Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 3 (2016): 1-35.
- Badia, Lola ed. *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària a la tardor medieval catalana*. Barcelona: Quaderns Crema, 1988.
- . *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d’Ausiàs March*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1993.
- Boccaccio, Giovanni. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vittore Branca, Vittorio Zaccaria & Manlio Pastore eds. Milano: Mondadori, 1998. Vols. VII-VIII.
- Cavalcanti, Guido. *Rime*. Giulio Cattaneo ed. Torino: Einaudi, 1967.
- De Riquer, Martí ed. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1993.
- Ferroni, Giulio ed. *Profilo storico della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1996.
- Fuster, Joan ed. *Estudis d’història cultural*. Castelló: Universitat Jaume I, 1992.
- La Sacra Bibbia*. CEI 2008 ed. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2008.
- March, Ausiàs. *Poesies*. Pere Bohigas, Amadeu Soberanas & Noemí Espinàs eds. Barcelona: Barcino, 2000.
- Martorell, Joan. *Tirant lo Blanch*. Albert Hauf ed. València: Tirant lo Blanch, 2008.
- Martos Sánchez, Josep Lluís ed. *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: Estudi i edició*. Alacant: Departament de Filologia Catalana, Universitat d’Alacant, 1999. Vol. 1.
- . ed. *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Alacant: Universitat d’Alacant, Departament de Filologia Catalana, 2001.
- Ovidio Nasone, Publio. *Metamorfosi*. Piero Bernardini Marzolla ed. Torino: Einaudi, 2005.
- Platón. *La República o el Estado*. Miguel Candel ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- Platone. *Tutti gli scritti*. Giovanni Reale ed. Milano: Bompiani, 2008.
- Pujol, Joan. “Les traduccions del llegat poètic clàssic: Ovidi i Sèneca.” En Àlex Broch & Lola Badia eds. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Barcino, 2013. Vol. 2.
- Varvaro, Alberto ed. *Lecture romanze del medioevo*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Virgilio Marone, Publio. *Eneide*. Ettore Paratore ed. Roma: Gismondi, 1947.