

realitzada sobre el lèxic a partir de los años sesenta y tampoco se reflejan las aportaciones metodológicas del cognitivismo que han reavivado las teorías sobre el cambio semántico, aportaciones que, sin embargo, sí que han sido aplicadas al estudio diacrónico de los elementos gramaticales. Y aún hay un hecho más preocupante: los estudios diacrónicos recientes sobre el vocabulario parecen estar muy desconectados de la investigación paralela que se lleva a cabo sobre otras lenguas romances (por ejemplo, Buchi / Schweickard 2009, 2011; Varvaro, 2011), algo que es relativamente nuevo en nuestra filología histórica).

Esta visión, más bien pesimista, de nuestra investigación diacrónica sobre lèxic no pretende menospreciar de ninguna manera la labor presentada en el libro. Al contrario, lo que haría falta para colmar estas carencias sería la realización de otros muchos simposios abiertos a la innovación metodológica, como el celebrado en Barcelona en 2009 y, consiguientemente, la publicación de obras que reflejaran sus aportaciones, como lo hace la aquí presentada.

EMILIO RIDRUEJO  
Universidad de Valladolid

### Bibliografía

- ALVAR, M. / BADÍA, A. / BALBÍN, R. de / LINDLEY CINTRA, L. F. (dir.) (1967): *Enciclopedia Lingüística Hispánica. Tomo II. Elementos constitutivos. Fuentes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BUCHI, Eva / SCHWEICKARD, Wolfgang (2009): «Romanistique et etymologie du fonds lexical héritaire: du REW au DÉRom (Dictionnaire Étymologique Roman)», en Alén Garabato, Carmen / Arnavielle, Teddy / Camps, Christian, eds. *La Romanistique dans tous ses états*. Paris: L'Harmattan, p. 97-110.
- BUCHI, Eva / SCHWEICKARD, Wolfgang (2011): «Ce qui oppose vraiment deux conceptions de l'étymologie romane. Réponse à Alberto Varvaro et contribution à un débat méthodologique en cours», *Revue de linguistique romane* 75, p. 628-635.
- LÜDTKE, Helmut (1974): *Historia del léxico románico*. Madrid: Editorial Gredos.
- VARVARO, Alberto (2011): «Il DÉRom: un nuovo REW?», *Revue de linguistique romane* 75, p. 297-303.
- COCOZZELLA, Peter (2012): *Text, Translation, and Critical Interpretation of Joan Roís de Corella's Tragèdia de Caldesa, a Fifteenth-Century Spanish Tragedy of Gender Reversal. The Woman Dominates and Seduces Her Lover*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 251 p.

Amb aquest monogràfic Peter Cocozzella dóna a conèixer al món anglòfon l'obra més polèmica de Joan Roís de Corella, la *Tragèdia de Caldesa* (ca. 1458). Cal aclarir que no es tracta en cap cas d'un estat de la qüestió sobre la bibliografia que ha generat (amb les aportacions fonamentals de Lola Badia, Josep Lluís Martos i Stefano Maria Cingolani), sinó que l'estudiós presenta una interpretació pròpia del text amb una base teòrica considerable en la qual hi tenen cabuda lectures com la lacianiana i la feminista, entre d'altres. L'anàlisi s'acompanya en apèndix d'una traducció del text a l'anglès actual precedida per l'original català, que s'hauria beneficiat d'una exposició detallada dels criteris d'edició utilitzats.

D'entrada, Cocozzella ja adverteix que, a diferència de la major part dels estudis que s'han publicat sobre el tema —que insisteixen en el vessant moral—, se centrarà en l'anàlisi psicològica de l'obra, que sosté que està en consonància amb la intenció principal de l'autor. De fet, dedica els cinc primers capítols a diferents aspectes de la construcció del jo dels protagonistes, tant de l'enamorat traït (la veu narrativa) com de l'estimada, Caldesa, descrita a través de la mirada masculina i narcisista del narrador. En canvi, el sisè i darrer capítol versa sobre la utilització que fa Corella del terme «tragèdia» i la possibilitat de posar el text en escena. En aquest sentit, la proposta de dramatització de Cocozzella subratlla els

elements clau de la pròpia interpretació de l'obra, que ha exposat als capítols previs: l'escenificació de la infidelitat de Caldesa davant de la mirada atenta de l'enamorat com un acte intencionat per part de l'estimada (per tant, es reforcen els paral·lelismes amb l'actuació de la Viuda Reposada al capítol 283 del *Tirant lo Blanc*) i l'anul·lació de la personalitat de Caldesa a la rèplica final, substituïda per la «resposta ventríloqua» del narrador, és a dir, per allò que voldria sentir dir a l'estimada, una fantasia més.

Així, al primer capítol («*The World as a Dark Chamber*»), Cocozzella relaciona el món interior de l'afligit, simbolitzat per la cambra fosca des d'on presencia l'engany, amb una concepció àmplia del recurs de l'*infierno de enamorados*, que comprèn tant les ficcions en què un personatge es trasllada físicament a l'espai infernal on són torturats els amants (marqués de Santillana), com la representació, normalment al·legòrica, del patiment de l'enamorat en un espai realista (*Tragèdia de Caldesa*; hi inclou també les presons d'amor). D'aquesta manera, situa Corella en un context literari més extens, que comparteix amb autors coetanis com Diego de San Pedro, el comanador Escrivà, Francesc Carròs Pardo de la Casta i Francesc Moner, autor que Cocozzella ha editat i estudiat en diverses publicacions. En efecte, podríem agrupar les obres de tots els escriptors esmentats dins del corpus de la ficció sentimental del s. xv a la Península Ibèrica. Dels autors catalans, però, Corella és el que compta amb un gruix crític més important.

El títol del segon capítol, «*Ausiàs March's Legacy*», ja indica que Cocozzella estableix una continuïtat entre March i Corella pel que fa a l'exploració de la subjectivitat. Segons ell, l'autor de la *Tragèdia de Caldesa* no s'interessa per expressar una veritat objectiva o sagrada, sinó que el relat és producte d'una consciència, d'una psique. De la descripció de l'experiència de l'enamorat, viscuda i narrada com una tragèdia personal, se'n desprèn una ment egocèntrica, afectada per la malaltia d'amor i incapaç d'acceptar allò que l'envolta fora del seu món interior ni de relacionar-se amb l'altre (l'estimada).

Cocozzella aprofundeix en aquesta noció al tercer capítol («*Narcisus revisited*»), en el qual compara l'obra catalana amb els mites clàssics de Narcís i de Pigmalí. En els dos exemples, el protagonista s'enamora d'una projecció de si mateix: en el cas de Narcís es tracta del propi reflex, que confon amb una nimfa; en el de Pigmalí, de l'escultura femenina a la qual ha donat forma. De la mateixa manera, Caldesa és fruit de la imaginació o idealització de l'enamorat, per això s'ajusta més als paràmetres de l'amor cortès (manifestament en crisi) que a la realitat, que acaba xocant amb la imatge que el protagonista se n'havia fet. Per explicar-ho, Cocozzella parteix de la teoria de Giorgio Agamben sobre les qualitats fantasmagòriques de l'amor. I és que l'estudiós ens recorda que, com assenyala Marcel Bataillon, els símptomes narcisistes caracteritzen tota una generació d'enamorats condicionats per la literatura.

«*Aspects of Self-fashioning*» és un capítol enfocat a la cerca dels motius que haurien portat Caldesa a comportar-se de la manera en què ho fa, atès que ella és el motor de l'acció de la trama, mentre que el personatge masculí roman reclòs en un espai domèstic com a simple observador dels fets. L'actitud de Caldesa concorda amb l'anàlisi lacaniana que Sara H. Lindheim aplica a les protagonistes d'un altre text literari, les *Heroïdes* d'Ovidi. Lacan afirma que les dones intenten, mitjançant l'acceptació d'uns rols determinats, assegurar-se la pervivència del desig masculí envers elles. En conseqüència, adopten uns trets similars a l'home (és a dir, s'erigeixen com un reflex del seu poder) o bé se'n diferencien completament i es mostren vulnerables. De totes maneres la imatge del poder masculí en surt reforçada. Per a il·lustrar-ho amb el símil que utilitza Cocozzella, Caldesa desenvoluparia la mateixa funció a la història del protagonista que Maria Magdalena a la vida de Jesús. Però la maquinació de què és objecte el narrador no té l'efecte esperat, ja que en surt més confús i adolorit que abans, com és palès en el plany en primera persona, expressat en dues cobles en un registre elevat, propi de la tragèdia. Caldesa respon al clam de l'enamorat tot admetent la pròpia culpa, de manera que, com hem avançat més amunt, la seua veu sembla haver estat substituïda per la del personatge fantàstic imaginat pel narrador; al capdavall, el lector veu Caldesa a través dels seus ulls.

El plantejament del cinquè capítol («*The Text of Visualizing*») sembla apuntar cap a altres viaransys: la integració del text i la imatge en el procés de lectura, però Cocozzella de seguida crida l'atenció sobre un concepte determinat, l'*ekphrasis*, un recurs retòric que consisteix en la descripció d'una obra d'art o d'una forma arquitectònica, real o imaginària, amb la finalitat d'imprimir idees a la ment del públic. En altres paraules, la imatge feta verb. Lluny de constituir un simple ornament literari, aquest mecanisme crea

un compromís afectiu en l'observador, de manera que l'impacte de la imatge perdura. Al text de Corella, el desencadenant del sofriment del protagonista és la visió de la traïció de Caldesa a través de la finestra (transformada en *imago agens*), que desemboca en el procés *ekphrasic*. L'enamorat no ha aconseguit reduir l'estimada a un estereotip i ara s'enfronta a una descoberta d'efectes traumàtics que es prolongaran en el temps, sense aconseguir conciliar la construcció mental que se n'havia fet amb la Caldesa terrenal. L'observador, doncs, resta atrapat en una dicotomia moral (bo/dolent) fins al punt de voler escindir la bellesa i l'enteniment subtil de l'estimada de la seua voluntat inconstant.

Finalment, a l'últim capítol (*Dramatics and Theatricality*), Cocozzella argumenta que la noció de tragèdia a l'obra de Corella no s'ha de limitar necessàriament a la que formula Dante al *De vulgari eloquentia* i a l'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala, com havia defensat Martí de Riquer, sinó que també es pot assimilar a la definició que Henry Ansgar Kelly extreu del *De consolatione philosophiae* de Boeci al seu estudi sobre la idea i les formes de la tragèdia des d'Aristòtil fins a l'Edat Mitjana. Si, segons Kelly, Boeci identifica la tragèdia amb una lamentació clamorosa sobre la destrucció inesperada d'un reialme feliç, Corella proposaria el mateix, amb un matís: en lloc de narrar la caiguda d'un regne, escriu un cas desafortunat en l'amor. És més, Cocozzella considera que l'anàlisi de Kelly sobre la manera com Isidor de Sevilla entenia que es podien escenificar les tragèdies, permet demostrar que, al contrari del que afirma Annicchiarico, l'obra de Corella és representable en aquests paràmetres. Això implica que mentre els poetes reciten el text en escena —Isidor explica que el mot escena en grec significa «ombra», per tant aquests personatges queden amagats—, els actors interpreten el seu paper en silenci.

La proposta de dramatització de la *Tragèdia de Caldesa* que clou el capítol està en aquesta línia. La persona encarregada de recitar la història se situaria en una plataforma que no s'integra completament dins de l'escenari en el qual transcorre la ficció, sinó que en queda al marge. Aquest personatge correspon a la veu narrativa en primera persona de l'obra, que en la lectura del text s'associa a l'enamorat. Al mateix temps, els mims que encarnen els personatges de la trama (el protagonista, Caldesa, el rival amorós i un parell de secundaris) escenifiquen l'acció mitjançant la gestualitat, sense poder fer ús de la paraula a excepció del moment posterior a la representació de l'engany. Aleshores, el narrador es retira de la plataforma per deixar pas al protagonista, que profereix el plany en vers. Quan arriba el torn de la rèplica de Caldesa, tot i que ella comença a pronunciar la cobla, el director d'escena l'obliga a apartar-se de la tarima i a restar callada mentre el narrador diu els versos que li pertocarien. La representació de l'obra evidencia la distància entre l'estil retòric i elevat de la veu narrativa i les accions arran de terra dels personatges que interactuen a l'escenari. Cocozzella dedica bona part del capítol a detallar com es duria a terme la posada en escena i fins i tot inclou un disseny amb la distribució de l'escenari (múltiple) a l'apartat d'il·lustracions del volum. Tot i que no s'ha trobat documentació sobre la representació de l'obra, l'estudiós la inscriu dins del «teatro de lo posible» de Francesc Massip.

En definitiva, Cocozzella assaja en aquest estudi respostes que van fins i tot més enllà d'interpretar l'actuació de dos personatges complexos com són el protagonista de la *Tragèdia de Caldesa* i la seua estimada, sense por de plantejar quines poden ser-ne les motivacions i els desitjos ni d'enderrocar el filtre que suposa la percepció subjectiva del narrador entre l'acció i el lector. Per reflexionar-hi.

Gemma PELLISSA PRADES  
Universitat de Barcelona

COLLETTA, Pietro (2011): *Storia, cultura e propaganda nel regno di Sicilia nella prima metà del XIV secolo: la Cronica Sicilie*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 346 p. (Fonti per la storia dell'Italia Medievale, Subsidia 11).

El 3 de gener de l'any 1381, de Saragossa estant, el rei Pere III de Catalunya-Aragó encarregava a Pere Desvall, tresorer reial, que fos pagada la quantitat de cent florins «a-N Guillem Nicolau, capellà nostre, per treballs que sostench en tresladar les cròniques de Aragon e de Sicilia». En aquella carta, el