

- Peter Cocozzella: *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, NY: The Edwin Mellen Press, 2012. 251 pàgs. ISBN 978-077-342625-2.

L'estudi monogràfic ressenyat aquí és la publicació més recent de Peter Cocozzella, professor emèrit del Departament de Llengües i Literatures Romàniques a la Universitat Binghamton, i especialista en la literatura castellana i catalana de segle XV. El 2008, l'autor va assajar una primera aproximació crítica a la que es considera l'obra més reeixida de la producció literària corellana a l'article «From the Perspective of a Narcissistic Lover. Joan Roís de Corella's *Tragèdia de Caldesa*», *Catalan Review* 22, pàgs. 177–197.

Zeitschrift für Katalanistik 27 (2014), 275–322

ISSN 0932-2221

<https://doi.org/10.46586/ZfK.2014.287-295>

La contribució actual de Cocozzella representa una formulació més extensa de la hipòtesi plantejada a l'esmentat article, i recollida en el títol i subtítol del monogràfic. En resum, segons l'estudi nordamericà d'origen italià, la famosa peça sorgida de la «ploma, que sovint greus mals descansa», és una tragèdia d'inversió de rols de gènere, en què la dona domina i sedueix el seu amant.

La interpretació crítica es desplega en sis capítols, seguits per un apèndix que ofereix el text en una versió amb grafia modernitzada i una traducció a l'anglès. Deduïm de l'edició citada a la bibliografia final del monogràfic que el text reproduït a l'apèndix –malauradament amb nombrosos errors tipogràfics– és el de l'edició de Marina Gustà inclosa a la col·lecció de les Millors Obres de la Literatura Catalana (1985), que Cocozzella ha completat amb la numeració dels paràgrafs.

Cocozzella inicia el primer capítol del seu estudi (pàgs. 11–40) amb una breu contextualització de l'obra, amb referències i cites extenses dels principals estudis sobre Corella i la seva producció literària, i un resum de l'argument de la peça estudiada. A la segona part del primer capítol, l'estudi centra l'atenció en la figura del protagonista tancat en una cambra fosca, tot assenyalant que cal relacionar l'estètica llòbrega d'aquesta imatge, conreada per Corella i els seus coetanis Carrós i March, amb el tòpic dels inferns d'amor, present en l'obra d'autors castellans com Iñigo López de Mendoza, Juan de Andújar o Guevara.

En el segon capítol (pàgs. 41–63) s'il·lustra el rol pioner d'Ausiàs March en la creació d'una poètica de la subjectivitat, i la seva influència entre els escriptors barcelonins i valencians de la segona meitat del segle XV. Cocozzella observa en la *Tragèdia de Caldesa* una «orientació psicològica preeminent» («an overarching psychological orientation») i una concepció del text com a «camí directe cap al món interior fúnebre que constitueix el teatre de la psique» («a direct pathway to the gloomy innerworld that constitutes the theatre of the psyche», pàg. 53). En aquest context, s'aporten els exemples de Francesc Moner i el Comanador Escrivà, dos autors que com Corella destaquen per dibuixar escenaris psíquics de protagonistes turmentats per l'aflicció amorosa. S'assenyala fins a quin punt el narrador de la *Tragèdia* es troba en una situació de circularitat viciosa, i es conclou que l'objectiu que Corella persegueix en aquesta composició és principalment psicològic i existencial, i no tan de caire moralista.

La particular disposició psíquica del protagonista, en paraules de Cocozzella, conformada per una «inseguretat despersonalitzant i d'un nebulós estat d'autoanihilació» («despersonalizing insecurity and nebulous

state of self-effacement», pàg. 80), és l'objecte d'anàlisi en el tercer capítol (pàgs. 65–82). El *jo* narrador apareix irremeiablement atrapat en una situació asfixiant: la seva adorada el tanca amb pany i clau en una cambra, on ha de passar la tarda esperant el retorn de l'amfitriona absent. Ja cap al tard, el reclús, entotsolat amb els seus pensaments i dubtes, mira per una finestra petita i testimonia el comiat íntim entre la «tan estimada donzella» i un home que, com a colofó d'un seguit de mostres d'afecte, es pren la llibertat d'etzibar-li un familiar «Adéu sies, manyeta!» i acaba partint després d'un bes que deixa horroritzat l'involuntari espiador. Per la reacció exaltada amb què el protagonista respon a la traïció d'aquella que s'acaba de revelar com a indigna de la seva adoració, Cocozzella el considera un «home extremadament sensible, però poc sensat, sensibilitzat fins a un grau mòrbid pel seu complex nimfàtic» («a highly sensitive but hardly sensible man, sensitized to a morbid extent by his nymph complex», pàg. 78). A més, li diagnostica una «ofuscació narcisista» («narcissistic obfuscation», pàg. 79), que no li permet «copsar el sentit de la realitat que està passant just davant dels seus ulls» («he cannot take in the reality of what is happening before his very eyes», pàg. 82).

En el quart capítol (pàgs. 83–110) es formula la hipòtesi principal del present estudi, basada en l'anàlisi psicològica dels personatges. Es tracta d'un intent de donar una explicació plausible a la pregunta per què la protagonista tanca el *jo* narrador a la cambra fosca i el converteix en l'atònic observador del seu encontre amorós amb un altre home. Segons Cocozzella, la *Tragèdia de Caldesa* és un cas paradigmàtic del que Stephen Greenblatt designa com a «autoconstrucció renaixentista» («Renaissance self-fashioning»). La protagonista actua com a «promotora de l'acció, essent la màxima creadora de la trama» («the promoter of the action as the all-important creator of the plot», pàg. 87). La conducta de Caldesa és motivada per «la seva autodeterminació per manifestar i divulgar l'audacitat del seu desig» («her self-determination to assert and divulge the audacity of her desire», pàg. 89).

El cert és que la dona, si així ho hagués volgut, hauria pogut impedir que el seu admirador presenciés el seu intercanvi d'intimitats amb el rival. Quan el *jo* narrador es presentà, «tocant a la porta de la casa», la sol·licitada, sabent que esperava un altre galant, senzillament li hauria pogut demanar de retornar un altre dia, en lloc de deixar-lo entrar i tenir-lo tancat tota la tarda en una cambra a l'espera del seu retorn. El *jo* narrador especifica que la dona esperava l'altra visita «per aquella hora», i que li va prometre que, un cop acabades les «breus faenes», passarien «tot aquell jorn» junts. El que

no s'arriba a concretar és quan s'esdevé realment l'arribada del rival. Es diu tan sols que la seva partença se situa «a la fi de tan enutjosa tarda».

Val a remarcar aquest detall, perquè el subjecte de l'esmentat sintagma «tocant a la porta de casa» no és algú que podríem identificar amb el rival – com consideren Annicchiarico («al bussare di qualcuno sulla porta», 1991–1992, pàg. 73) i Cocozzella («a knock was heart at the door», pàg. 199)–, sinó el *jo* narrador mateix –com ho recullen, entre d'altres, Badia («llamando a la puerta de la casa», 1989, pàg. 104), Wittlin («when I knocked one day at her door», 1993, pàg. 54) i Romeu («Corella s'estén [...] sobre la llarga relació amorosa entre ell i Caldesa [...]. Però tot seguit al·ludeix ja als inicis del falliment femení, quan es refereix a la seva anada a la casa d'ella i l'excusa d'aquella de no poder rebre'l [...]», 1998, pàg. 89)–. La correcta identificació de la persona que truca a la porta invalida l'argument de Cocozzella que la dona «havia planejat, amb precisió remarcable, la trucada a la porta que interromp l'encontre amorós» («she has planned with remarkable precision the knocking at the door that interrupts the amorous dalliance», pàg. 96).

Res no ens permet afirmar amb seguretat que la cita amorosa de Caldesa s'esdevingué a l'hora prevista. També hi cap la possibilitat que el galant es presentés amb un retard, cosa que la protagonista no podia preveure quan va prometre al seu admirador que no trigaria en tornar. El que el *jo* narrador creu haver descobert, després d'haver passat per l'experiència dolorosa de convertir-se en testimoni forçat de la infidelitat de la seva admirada, és el caràcter fingit dels sentiments que ella li havia manifestat i que li manifesta. Tanmateix, l'home profundament decebut no respon amb «un rampell de malediccions [...] portant la tradició del *maldit* a l'extrem» («an outburst of maledictions [...] carr[ying] the *maldit* tradition to extremes», pàg. 100), com diu Cocozzella, sinó que, en paraules de Romeu (1998: 91), «s'automaleeix en termes extrems sense, però, que hi hagi maldit o misogínia ni insult per a la qui el va traïr». Per entendre la decepció de l'amant colpit per la magnitud de l'engany, convé recordar amb Romeu (1992 [1984]: 115) que per Corella «l'amor humà exigeix dels amants la plenitud de llur possessió mútua, espiritual i corporal» i que «hi ha d'haver una dignitat compartida entre els dos amants, basada en llur identificació i correspondència de sentiments».

A la llum dels principis de la psicoanàlisi de Jacques Lacan, seguits per Sara H. Lindheim (2003) en la seva anàlisi de les *Heroides* d'Ovidi, Cocozzella llegeix les mostres de penediment de Caldesa com a «estratagema fet a mida que no tan sols serveix per a salvar la cara del narrador ofès sinó

també per a redreçar la perpetració de males accions i per ajudar a restaurar la supremacia de l'ordre del món patriarcal» («stratagem tailor-made to not only save face for the aggrieved auctorial persona but also work toward redressing the perpetration of egregious wrongdoing and help restore the supremacy of the patriarchal world order») (pàg. 97). Més endavant, però, es posa en dubte si les paraules de la protagonista són «una resposta de debò» («a real reply», pàg. 101), o si més aviat s'haurien de considerar «la projecció d'un ventríloc» («a ventriloquist's projection», pàg. 102), és a dir les paraules que el *jo* narrador hauria volgut que pronunciés la dona que el va trair. Caldria afegir que el text de Corella encara permet una tercera lectura que consisteix en atorgar credibilitat a la contrició de Caldesa. Observem que aquesta possibilitat, descartada per Cingolani (1998: 290), és la que assumeix el *jo* narrador com a verídica, quan confessa el seu desconcert produït per «tan humils paraules», i quan, tot i desitjar poder oblidar el greuge sofert, afirma haver-ne deixat constància escrivint el relat amb la pròpia sang.

Cocozzella dedica el cinquè capítol (pàgs. 111–149) del seu estudi a la dimensió pictòrica del text literari i a la fenomenologia del procés de percepció visual, en el qual es diferencien tres fases: a) l'aprehensió instantània inherent a l'acte de mirar ràpidament, («the instantaneous apprehension inherent in the act of glancing», pàg. 133), b) la gestació d'una imatge que causa un impacte abassegador («the gestation of an image that delivers an overwhelming impact», *ibid.*) i c) la transformació de la mirada ràpida a una mirada sostinguda per una experiència sentida intensament i sobre la qual s'ha reflexionat detingudament («the transformation of the glance into a gaze by way of an experience intensely felt and attentively reflected upon», *ibid.*). Aquesta teoria s'exemplifica, d'una banda, fent referència a unes miniatures quatrecentistes del *Roman de la Rose*, i, de l'altra, assenyalant els passatges paral·lels entre la *Tragèdia de Caldesa* i el *Tirant lo Blanc*, paral·lelisme que, segons Cocozzella, «prové de la interacció entre la mirada ràpida i la mirada sostinguda i, tot seguit, de l'aprehensió d'una escena fortament destorbant, que és investida amb la funció d'una *imago agens*», («a parallelism that stems from the interaction between glance and gaze and, subsequently, from the apprehension of a highly disturbing scene, which is invested with the function of an *imago agens*», pàg. 143).

En el sisè i l'últim capítol (pàgs. 151–181), Cocozzella es dedica a explorar la teatralitat inherent de la *Tragèdia de Caldesa*, prenent com a punt de partida les aportacions sobre la famosa obra de Corella que Henry Ansgar Kelly inclou a l'estudi *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle*

Agès (1993). La tesi sostinguda per Cocozzella és que «Corella, d'una manera directa o indirecta, deriva de Boeci el to de lamentació i declamació, i d'Isidor, la interpretació d'una recitació coordinada amb una pantomima» («Corella derives, directly or indirectly, from Boethius the tone of lamentation and declamation and from Isidore, the delivery of recitation in coordination with a dumb-show», pàg. 166). S'identifica com a tret singularitzador de la *Tragèdia de Caldesa* «el joc de contraris i de forces antagoniques que donen lloc a les dinàmiques d'una trama corprenedora» («the interplay of opposites and antagonistic forces that give birth to the dynamics of a compelling plot», pàg. 167). El que l'estudiós tal vegada caldria especificar són els indicis textuals que li permeten afirmar que la protagonista actua per «un sentit de revenja per mitjà de les seves maquinacions sinistres d'ajustament de comptes» («the female counterpart is bent on retaliation through the sinister machinations of simply getting even», pàg. 168).

A l'última part d'aquest capítol de cloenda, Cocozzella aventura una proposta de posada en escena de la *Tragèdia de Caldesa*, sota el supòsit de la «teatralitat que Corella explota en la doble funció del soliloqui de l'enamorat com a interpel·lació directa del públic i com a dramatització de la narrativa mitjançant la veu explicativa» («the theatricality that Corella exploits in the double function of the lover's soliloquy as direct address to the audience and as dramatization of the narrative by means of the voice-over», pàg. 168). Cal reconèixer l'audàcia i l'originalitat de Cocozzella, que fa servir el famós text narratiu de Corella, que com és ben sabut també inclou dos poemes, com a canemàs per a una representació escènica. L'estudiós no es limita a idear el que podrien ser les indicacions escèniques necessàries per a una posada en escena, sinó que fins i tot fa precedir aquesta hipotètica escenificació per un assaig de l'escena del comiat entre la protagonista i el galant. Tanmateix, però, hi hauria algunes puntualitzacions a fer. Així, per exemple, Cocozzella situa l'hipotètic assaig a l'entreclaror del trenc d'alba («The overall ambiance is that of the twilight at the crack of dawn», pàg. 173), quan el *jo* narrador indica que la dona el retingué tancada a la cambra «dos hores après migjorn». Un element que, al nostre parer, desentona amb l'acusada sensualitat que transmet el personatge de Caldesa en el relat de Corella són els repetits cops de porta que la dona ha de donar en l'escenificació ideada per Cocozzella, segurament amb l'objectiu de cridar l'atenció del protagonista i fer-lo mirar per la finestra. («[Ella] es dirigeix cap al portal, obre la porta amb una empenta, i la tanca amb un fort cop», «she steps over to the portal, pushes the door open and slams it shut forcefully», pàg. 174; «[Ella] torna a tancar la porta amb un fort cop», «Again she

slams [the door] shut with a loud bang», pàg. 174). Un error en la cronologia dels esdeveniments afecta el passatge previ al confinament de l'enamorat en la cambra fosca. El relat que el *jo* narrador fa de la seva relació amb Caldesa és un record dels moments de festeig anteriors al dia en què tingué lloc la traïció. Cocozzella, en canvi, interpreta els detalls de la recapitulació de l'idil·li com a referència a un suposat intercanvi d'intimitats entre el *jo* narrador i la protagonista que és interromput per l'arribada del galant. Caldria esmenar, per tant, les indicacions escèniques corresponents als paràgrafs 3 i 4 de les pàgines 175 i 176, ajustant-los a la cronologia del text de partida.

A l'apartat de les conclusions (pàgs. 183–187), Cocozzella assenyala quatre descobriments fonamentals com a resultats de la seva indagació crítica: en primer lloc, «el tenor psicològic més que moralista de l'estètica de Corella» («the psychological rather than moralistic tenor of Corella's esthetic»), en segon lloc, «el contrast entre el protagonista masculí, abstrert fins al límit de l'abúlia, i la contrapart femenina, feta a la seva manera i no dependent de ningú, que arriba a l'extrem d'adoptar un comportament transgressor» («the contrast between the male protagonist, self-absorbed to the verge of abulia, and the female counterpart, self-fashioned and self-possessed to the extreme of radical commitment to transgressive behavior»), en tercer lloc, «la descripció minuciosa d'un episodi entristidor, convertit en una escena crucial, que, per la seva banda, es concep en un mode gairebé fotogràfic i es contempla de forma obsessiva d'una manera ecfràstica» («the minute description of a distressing episode, converted into a crucial scene, which, in turn, is conceived in a quasi photographic mode and contemplated obsessively in an ekphrastic manner»), i, per últim, «el tractament d'aquesta escena com a matriu d'una trama complexa, que és eminentment adaptable a l'escenari, és a dir, a un espai teatral clarament delimitat» («the treatment of that scene as matrix of a complex plot, which is eminently adaptable to the stage – that is, a clearly delineated theatrical space», pàg. 183).

El volum es completa amb cinc il·lustracions (pàgs. 209–217), l'última de les quals és una proposta d'escenari per a l'hipotètica posada en escena, dissenyada per Joe Marckx. A més, hi figura la relació de les referències bibliogràfiques de les obres esmentades al llarg de l'estudi, i un índex onomàstic i de conceptes, de gran utilitat, que encara es podria completar amb entrades referides a «maldit» (pàg. 100), «misogyny» (pàg. 100) and «ventriloquism» (pàgs. 102 i 108).

Finalment, cal assenyalar la decisió encertada d'acompanyar la disquisició erudita per una traducció a l'anglès del text estudiat. Llevat dels dos passatges problemàtics assenyalats més amunt, la traducció de Cocozzella representa una versió molt fluida i elegant, i és una proposta altament vàlida. Observem, però, que l'autor vacil·la a l'hora de traduir el «cas afortunat» del títol: segons el *DECLC*, és correcta la traducció de Cocozzella per «unfortunate event» (pàgs. 17, 18 i 20), que coincideix amb Annicchiarico («caso sventurato», pàg. 70), Wittlin («the misfortune», pàg. 54) i Cingolani («cas desafortunat», pàg. 274). Una altra possibilitat de traducció seria «fortuous event», «cas fortuït», recollida per Riquer a la *Història de la literatura catalana*, vol. IV, pàg. 150. En canvi, no trobem documentada l'accepció «cas de conseqüències greus», que suposa Cocozzella quan opta per la traducció «momentous event», pàg. 197. A l'hora de traduir les paraules de comiat que escandalitzen el *jo* narrador, Cocozzella proposa «Good-bye, my little hussy!» (pàg. 201, «Adéu sies, manyeta!»), mentre que Wittlin opta per «Goodbye, my clever vixen!» (pàg. 55). Ambdós estudiosos renuncien encertadament a una traducció literal de la paraula «falda» («lap»), i substitueixen la referència a l'anatomia de la dona per la imatge més poètica del seu vestit: així, el passatge «una ínclita donzella [...] delliherà [...] los meus cansats pensaments, ensems amb ma persona, en lo desitjat estrado de la sua falda descansassen», es llegeix, en la traducció de Wittlin, «a lustrous Lady [...] condescended [...] to let me find repose for my weary mind and body on the longed-for proscenium of her gown», i en la traducció de Cocozzella «an illustrious young woman [...] granted that I, in my weary spirit, should find repose in the coveted haven of her gown». Cal assenyalar, a més, que aquesta nova traducció es diferencia de la versió proporcionada per Wittlin pel fet de presentar una sintaxi menys complexa. El que en principi podria semblar un allunyament de la valenciana prosa de Corella, resulta ser un encert perquè l'acurada tria del lèxic i el predomini d'estructures paratàctiques fan que cadascuna de les frases d'aquesta traducció adquireixi la singular força expressiva característica de la que es considera l'obra mestra de Corella. ■

■ Bibliografia

Annicchiarico, Annamaria (1991–1992): «Perché “Tragèdia”? il gioco delle “ambiguità” nella “Tragèdia de Caldesa” di Joan Roís de Corella», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* XLIII, 59–79.

- Badia, Lola (1989): «Materiales para la interpretación de la obra literaria de Joan Roís de Corella», *Filología Románica* 6, 97–109.
- Cingolani, Stefano (1998): *Joan Roís de Corella: La importància de dir-se honest*, València: Tres i Quatre.
- Romeu i Figueras, Josep (1992 [1984]): «Dos poemes de Joan Roís de Corella: “A Caldesa” i “La Sepultura”», *Miscel·lània Sanchis Guarner*, vol. I, València: Universitat de València, 299–308, reeditat dins: *Miscel·lània Sanchis Guarner*, vol. III, Barcelona / València: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de València, 109–138.
- (1998): «*Tragèdia de Caldesa*, de Joan Roís de Corella: una aproximació textual», *Caplletra* 24, 81–92.
- Wittlin, Curt (1993): «“The Pen that Eases Pain”: A First Translation of Joan Roís de Corella's *Tragèdia de Caldesa*», *Antipodas* V, 47–59.
- Lenke Kovács, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Campus Catalunya, Avda. Catalunya, 35, Despatx 2.28, E-43002 Tarragona, <lenke.kovacs@urv.cat>.