

SEMINARI DE LITERATURA I CULTURA DE L'EDAT MITJANA I  
L'EDAT MODERNA (SLIMM) DEL DEPARTAMENT DE FILOLOGIA  
CATALANA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA  
(2009-2010)

**MONTSERRAT FERRER I ORIOL PRAT**

Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana  
*montse.ferrersa@gmail.com, opratalt@hotmail.com*

El 6 d'octubre la primera sessió del SLIMM del curs 2009-2010 va anar a càrrec de Miquel Raufast, investigador del CSIC-Institució Milà i Fontanals, i va tractar d'«El viatge com a discurs? Relats de viatge i context històric: l'enigmàtic periple europeu del baró de Rozmítal (1465-1467)». Es conserven dos relats del viatge que el baró Leo de Rozmítal (Praga) va emprendre per Europa entre el novembre de 1465 i el febrer o març de 1467. Tots dos foren redactats per membres de la comitiva. El primer fou escrit en alt alemany per Gabriel Tetzl, un mercader alemany ja gran i expert. És un relat general, escrit potser uns anys més tard de la tornada fent ús de la memòria. El segon fou escrit per Schaseck, un jove membre de la comitiva. El text original, en txec, no s'ha conservat, però sí una traducció llatina feta un segle més tard. És un relat més detallat i concís que el de Tetzl, amb molta informació i documents, com un diari oficial del viatge, però també espontani.

El viatge del baró de Rozmítal i la seva comitiva (formada per quaranta o cinquanta nobles, més els servidors) és qualificat pels dos redactors com a «viatge de cort, de peregrinació i de cavalleria». De tots els llocs per on passen, en visiten les corts (reials, ducals...) —Ara bé, sembla que hi ha un motiu no explícit per a aquest viatge, un motiu polític. Aquesta lectura és avalada per la situació política de Bohèmia: el conflicte polític i religiós que hi havia des de principi del segle xv entre catòlics i hussites havia desembocat en una coalició entre catòlics moderats i hussites, que el papat havia negat, condemnant Bohèmia a l'aïllament. El rei Jordi de Podebrad (hussita) havia iniciat una campanya política i diplomàtica per contrarestar la condemna del papat. La germana del baró de Rozmítal, noble catòlic, era l'esposa del rei Georg. El comportament dels viatgers, que actuen com a diplomàtics i busquen sempre trobar-se amb els monarques a tot arreu on van, dóna peu a la lectura política del viatge. Així, el viatge s'entén com una manera de mostrar Bohèmia a Europa.

Del pas de Rozmítal per la Península Ibèrica, en destaca l'estranyesa dels viatgers: a diferència dels altres territoris per on havien passat, la Península Ibèrica els sembla un territori hostil. El paisatge és desèrtic, el clima calorós, i els costums i la religió llunyans. Tanmateix, els relats posen molt d'èmfasi en la convivència de religions que es troben a la Península, potser influïts per la situació del seu país. Catalunya en surt mal parada: hi ha mala gent, lladres, pobres, no s'hi

senten segurs, els assalten, tenen problemes amb els salconduits... S'ha de tenir en compte que els viatgers entren a Catalunya el 1466, en plena guerra. Cal preguntar-se què sabien aquests viatgers de Catalunya i de la Península Ibèrica abans d'arribar-hi, i si el que en sabien va poder influir en el seu judici.

El 3 de novembre Pär Larson, investigador suec de l'ОВI-Accademia della Crusca, especialista en tractament informàtic de materials lèxics medievals, va desenvolupar el tema: «*L'onrat don Enric e il suo sirventese italiano*». D'entre les composicions que s'inclouen en el corpus de la *scuola siciliana*, n'hi ha cinc que són estranyes. Una d'aquestes, «Alegramente e con grande baldanza», és atribuïda a «Arrigo», l'infant Enric de Castella. Es conserva al «canzonere Vaticano» (V 166). L'infant Enric l'hauria escrit després de marxar cap a Itàlia, entre l'octubre de 1267 i la primavera de 1268. És un poema polític, però també personal: s'oposa a Carles d'Anjou en el govern de Sicília i posa esperança en Corradino, però també exposa el seu estat d'ànim.

La composició té un esquema mètric únic: estrofes de vuit endecasíl·labs, dues amb rima interna. S'hi troben influències i ressons d'altres autors, com Geremia da Montagnone o Guido delle Colonne. En destaca la particularitat d'acabar les estrofes amb una sentència. Pel que fa al lèxic, són remarcables els trets toscans occidentals que s'hi detecten, o la raresa d'alguns mots com *amaroso*.

La figura d'Enric de Castella va donar lloc a algunes composicions trobadoresques (per exemple, en dues càntigas de Gonçal 'Eanes do Vinhal) i el seu empresonament va tenir ressò a tot Europa (per exemple, en un poema de Paulet de Marsella). Però també el seu poema «Alegramente e con grande baldanza» ha deixat traces clares almenys en una composició posterior, de Fredi da Lucca.

La ponència de Larson va dedicar molt d'espai a mostrar el funcionament del Diccionari de l'Italià Antic en línia, a través del qual es poden trobar les solucions lèxiques que fan al cas per a elaborar l'edició d'un text tan deturpat i difícil com és el de l'Infant Enric de Castella, el mateix que surt esmentat al *Curial e Güelfa*.

El 12 de gener, Rafael Beltran, professor de la Universitat de València, va parlar d'«El paper dels cavallers francesos al Curial e Güelfa». Beltran va dedicar aquesta sessió del Seminari a comparar el *Curial e Güelfa* amb les biografies de cavallers francesos i amb les ficcions realistes de personatges històrics: amb la biografia del Mariscal Boucicaut, amb el *Victorial* de Pero Niño, amb els cavallers Guillaume de Chastel i Pere de Cervelló. Aquesta comparació serví per veure semblances entre episodis del Curial i relats de cavallers històrics, tot i que mai literals, i per veure com l'autor del Curial aprofitava la fama de cavallers reals per construir algun dels seus personatges. Per exemple, el Mariscal Boucicaut, un dels militars més famosos de principi del segle xv, té un reflex en el *Curial* a través d'un personatge, el germà de la priora Yoland le Maingre; en el *Curial* apareixen dos germans Chastel, tots dos presentats molt negativament; també hi ha moltes coincidències, però no una influència textual directa, amb el *Victorial* de Pero

Niño (per exemple, en les dues obres hi ha una *anticipatio* que fa lloança dels cavallers contemporanis contra els cavallers del passat; la ciutat de París que troba Curial al segon llibre no sembla gaire diferent del París de Pero Niño).

L'episodi del torneig de Melú del *Curial* remet al segle XIII i l'època de Pere el Gran —enfrontat a Carles d'Anjou—, però la novel·la també remet a una època contemporània, al principi del XV. Això explicaria per què en el *Curial* Guillaume de Chastel apareix com un personatge negatiu, quan en realitat era famós i respectat: l'autor del *Curial* deixa en descrèdit bretons i angevins. Aquesta lectura del *Curial* presenta un problema: els dos primers llibres mostren aquesta oposició als Anjou, però en el tercer, en canvi, aquesta oposició ja no hi és. Beltran es pregunta si una explicació podria ser la voluntat de trobar una conciliació política a través de la novel·la.

El 2 de febrer Francesca Espanyol, professora del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, va dissertar sobre «Fast funerari i estament militar. El «córrer les armes» i les seves fonts documentals, literàries i figuratives». La sessió se centrà en les cerimònies funeràries en època medieval, i especialment en un tipus de ritual específic, conegut a la Corona d'Aragó amb el nom de «córrer les armes» o també «solemnitat de descoaments dels cavalls». Les fonts per a aquest tipus de cerimònies són, en primer lloc, les imatges iconogràfiques dels sepulcres conservats (com el de la família dels Boil, a València); en segon lloc, els documents (testaments o llibres de comptes, per exemple); i, en tercer lloc, els textos literaris (la *Crònica* de Muntaner n'és un exemple: s'hi narra la cerimònia a València per la mort de Jaume I).

El «córrer les armes» només es feia per a membres de l'estament militar. Era habitual que es fes en funerals nobiliaris i reials. Els cavallers que hi participaven es tiraven dels cavalls, els cavalls anaven ricament guarnits i amb les cues tallades, els cavallers duïen l'escut de cap per avall. A la Corona d'Aragó, el ritual de «córrer les armes» només es feia quan el cos del rei era present; no es feia, en canvi, quan se celebrava un aniversari o en funerals d'estat en altres ciutats del regne. L'origen del ritual està ben documentat: ja se celebrava a l'Imperi Romà i es restringia a l'orde eqüestre. Es va fer fins al segle XVI.

Els sepulcres són un bon testimoni iconogràfic d'aquest ritual. La iconografia —esculpida o pintada— que es tria per il·lustrar les cares visibles d'un sarcòfag pot incloure l'heràldica del difunt, motius religiosos o motius profans. En aquest últim cas, sol haver-hi una gran presència de la cerimònia de les exèquies. Per exemple, en el sepulcre de l'infant Felip, a Villalcázar de Sirga, hi ha esculpit tot el seguici funerari estirant-se els cabells, tocant botzines... i el cavaller amb l'escut ravassat; el sepulcre de la família dels Montcada, a Lleida, incorpora un cavaller dalt d'un cavall que arrossega el penó o escut (el sepulcre fou iniciativa d'Ot de Montcada, que va deixar escrit com havia de ser el sepulcre i que volia que li fessin el «córrer les armes»); el sepulcre de Dalmau de Queralt, a Santa Coloma, que data de 1368-1370, inclou relleus al voltant del sarcòfag amb plorants, i un cavaller que arrosse-

ga el penó (a un lateral), i un altre cavaller que es llança del cavall (en l'altre lateral); el sepulcre de Ferran d'Antequera, a Poblet, també representa el «córrer les armes». No hi ha gaires miniatures que representin cerimònies religioses.

Les fonts del segle xv (sobretot barcelonines) són molt riques en descriure els passos d'un funeral reial a la Corona d'Aragó (no en tenim, en canvi, de nobiliaris). El cos del rei se sotmetia a una momificació sumària per mantenir-lo els dies que passaven entre la mort i la inhumació, necessaris perquè tothom arribés a la cerimònia. El cos era traslladat en un lloc d'honor al Palau, amb espai suficient per acollir tots els convidats, i on representants dels ordes religiosos celebraven misses. Allà mateix se celebrava la cerimònia prèvia a l'ofici religiós a la catedral. Es feia un recorregut per la ciutat, i a les places s'hi feia la cerimònia. En definitiva, el «córrer les armes» era com una cerimònia teatral, tot estava establert i els convidats hi participaven. Un dels funerals del qual se'n conserven més testimonis és el de Joan II, l'últim rei enterrat a Poblet: el descriu Gabriel Turell a l'*Arbre d'honor*. Altres fonts expliquen el ritual del «córrer les armes», que es feia tant al carrer com en un lloc tancat: Pere Miquel Carbonell, *El llibre de les solemnitats* o el *Llibre de les jornades* de Jaume Safont.

El 13 d'abril Marco Pedretti, procedent de la Universitat Catòlica de Milà i becari de doctorat de la de Girona, va parlar d'«Anselm Turmeda entre Mallorca i Tunis: el «mestre de les tres lletres» i la seva ciutat». Pedretti analitzà el pensament polític d'Anselm Turmeda a partir de les seves obres en vers, especialment les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* i els textos profètics. La primera qüestió que es planteja en l'anàlisi de l'element polític en les obres de Turmeda és si la conversió a l'islam de l'autor va ser sincera o no. Sigui com sigui, Turmeda usà la conversió amb alguna finalitat; potser tenia alguna raó per fugir a Tunis i deixar Mallorca i el franciscanisme. Hi ha indicis que fan pensar que potser aquesta conversió va tenir a veure amb els fets polítics: Turmeda es presenta en la seva autobiografia com un savi expert en termes polítics quan s'adreça a Mallorca.

Les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* són de tema polític: Turmeda arriba a un jardí, en el qual una reina de negre, l'Illa de Mallorca, es lamenta per la divisió dels seus fills; la solució a aquesta decadència, diu Turmeda, és que els mallorquins preguin perquè Déu els concedeixi la unitat; la reina vol que Turmeda vagi a Mallorca a amonestar els ciutadans, ell s'hi nega perquè té por de tornar, però escriu un sermó polític als mallorquins. Després de fer un repàs a l'estructura i l'argument de l'obra, Pedretti destacà el fet que Turmeda critica amb ironia la situació i que es presenta com a l'únic que coneix les causes dels problemes i la solució. Abans de la invasió de Jaume I, quan Mallorca era musulmana, els ciutadans estaven units. La solució es basa en la idea del bé comú; la finalitat de qualsevol comunitat política. Aquesta idea es relaciona amb la pau; només s'hi pot arribar si els ciutadans s'estimen els uns als altres. Turmeda té una visió conservadora de l'ordre social: els «grossos» tenen el dret de governar; si els «menuts» arribessin al poder, regnaria el desordre i la societat degeneraria. Les *Cobles* foren escrites el 1398,

el mateix any que Martí I envià un emissari a Mallorca per reformar la societat de l'illa. L'obra mostra que Turmeda volia continuar mantenint relació amb Mallorca.

Les obres profètiques de Turmeda (*Profecia de l'ase*, *Prometences*) també són polítiques: parlen de ciutats dividides, amb problemes de successió, o bé del papat (mai es dedica al poble menut o al clergat, per exemple). No són clares, encara, les fonts de les profecies de Turmeda; sembla que hi ha certs paral·lelismes amb les de Rocatallada, però no estan fetes amb el mateix estil i els mateixos recursos, ni tracten del mateix). En les profecies no hi ha una visió teològica de la història, sinó que tendeix a l'astrologia. Pedretti es preguntà per què Turmeda va escriure aquests textos profètics. Conclou que s'han de comparar amb les altres obres de l'autor, sobretot amb les *Cobles*. Totes les obres foren escrites per guanyar la benevolència de les autoritats de Mallorca. Potser Turmeda es vol presentar com un mestre savi i vol demostrar que és capaç de resoldre els conflictes.

El pensament polític de Turmeda mostra una visió estàtica de la societat: tot ha de continuar com està. La finalitat de la societat humana és la pau. Els consells que dona Turmeda en les seves obres són molt generals; potser no sabia gaire com solucionar els problemes polítics, però tenia clar que l'objectiu era la pau.

Finalment el primer de juny, Fabio Zinelli, investigador de l'École Pratique des Hautes Etudes de París, va intervenir amb «Vides dels sants catalane e *Legenda aurea occitana*: aspetti della tradizione». Fabio Zinelli ha estudiat les traduccions catalana i occitana de la *Legenda aurea* i la relació entre els testimonis conservats d'ambdues llengües, i s'ha centrat en un breu fragment d'aquesta obra en occità conservat a Forcalquier. Aquest fragment occità (F1) consta de dos bifolis del segle XIV que van ser utilitzats com a coberta d'un registre de comptes de 1563. Un altre fragment que prové del mateix manuscrit (F2) va ser utilitzat alhora com a coberta del registre de comptes dels anys 1564-1565.

A més d'aquests dos fragments, es conserven tres manuscrits complets amb la traducció occitana de la *Legenda aurea*, que representen tres estadis d'una mateixa traducció. El fragment F1 correspon a l'estadi més antic (ms. A). Aquest estadi coincideix amb la traducció catalana de la *Legenda aurea* que va editar Corominas (1977). Per la llengua, el fragment F1 podria haver estat escrit a Provença o al Llenguadoc oriental. La llengua d'A correspon a l'Alt Llenguadoc.

Una de les qüestions més debatudes entre els estudiosos que s'han dedicat a les traduccions romàniques de la *Legenda aurea* és si la traducció occitana procedeix de la catalana, o al revés. Zinelli és partidari de la primera opció. En primer lloc, considera que hi ha errors en els estadis A i B de la traducció occitana que han de procedir d'una mala comprensió d'una lliçó catalana. A i B deriven d'un antecedent comú occità fortament catalanitzat. En segon lloc, el text occità conté catalanismes i dobles traduccions (e.g. *cruseltat* seguit de la forma catalana *crude-sa*). Ara bé, el text català també conté occitanismes.

Hi ha altres elements en el text que relacionen la versió occitana de la *Legenda aurea* amb l'estadi més evolucionat de la traducció catalana (representada en

els manuscrits complets de l'Escorial N.III.5, i de Vic, Episcopal 174; E i V respectivament). Per exemple, l'estadi A del text occità inclou algunes vides de sants que no són en la *Legenda aurea*, però sí en els manuscrits catalans més tardans (E i V), però no en la versió catalana més antiga (mss. P i B: París, BNF Esp. 44 i Barcelona, BU 713). O alguns errors comuns que vinculen el text occità i la versió catalana d'E i V.

Les dades conclouen, doncs, que la traducció occitana deriva de la traducció catalana, però no de l'estadi més antic sinó de l'estadi més evolucionat que testimonien els manuscrits E i V. El copista d'A, però, disposava de dues versions de la *Legenda aurea* catalana. En aquest manuscrit, la vida de Sant Marcel és repetida: el primer cop que apareix, el text coincideix amb l'estadi més antic de la traducció catalana (P i B); en canvi, el segon cop coincideix amb la versió de la traducció catalana que porten els manuscrits més tardans (E i V).

MONTSERRAT FERRER SANTANACH

Les sessions dedicades a literatura i cultura de l'edat moderna van començar el 20 d'octubre amb Georges Güntert, catedràtic emèrit de la Universitat de Zurich especialista en les literatures italiana i castellana del Renaixement i del Barroc, que va oferir els primers resultats d'una investigació en curs a propòsit de les «Funciones del soneto en el drama barroco». Güntert va començar fent una introducció històrica sobre la fusió de gèneres teatrals i la inserció de composicions poètiques dins les obres dramàtiques, i va caracteritzar les propietats del sonet per explicar-ne les formes diverses segons les tradicions literàries i els autors. Com a exemple d'aquesta diversitat de formes va fer notar les diferències entre els sonets de Dante i Petrarca i els de Lope de Vega, que abracen una tipologia més àmplia (sonets eco, dialogats, amb tercets més lliures). A partir del segle XVI, el sonet s'associa a altres gèneres. Minturno, per exemple, l'associa a l'oda, i Tasso, a l'epigrama, que comparteix amb el sonet la brevetat, l'agudesia i la mateixa tendència a acabar la composició amb una sentència enginyosa.

Güntert va apuntar algunes de les característiques pròpies dels sonets, com el joc de paralelismes i oposicions que acostumen a incorporar, el seu dinamisme interior, amb preguntes i respostes, i la sentència final, que generalment marca el pas de les emocions a la reflexió. Té una gran capacitat d'adaptació a la matèria i abraça els tres grans gèneres, ja que és apte per a qualsevol assumpte, i fins i tot pot esdevenir un nucli dramàtic dins del drama. És una forma completa, tancada sobre si mateixa i que és concebuda com un tot, però l'interès principal de Güntert era plantejar quina funció té en un drama, si actua com a resum de l'obra o com a nucli. A l'*Arte nuevo de hacer comedias*, Lope distingeix diversos usos del sonet, que pot ser un monòleg líric o interpellatiu, una carta o una composició llegida a l'escenari o un sonet dialogat. Però aquesta perspectiva és limitada, perquè un

sonet també pot alludir al significat del conjunt de la comèdia. Per exemplificar-ho, Günter va presentar els tres sonets que apareixen a *La moza de cántaro* de Lope de Vega, amb funcions ben diferents. El primer és una autocaracterització de l'aristòcrata i no fa referència al drama; el segon, en canvi, sí que es refereix al drama; i el tercer incorpora una triple perspectiva de lectura (la mirada de l'enamorat, del públic i del personatge), que porta a Güntert a classificar aquest sonet com una tematització de la intriga principal. Aquesta mateixa funció també es troba en el primer dels nou sonets que presenta *El perro del hortelano* del mateix Lope, una composició que focalitza la veritable naturalesa del conflicte i que, a diferència de les altres, no fa referència a moments concrets del drama, sinó al seu conjunt. Güntert va posar diversos exemples de tematització de la intriga. Trobem un altre tipus de funció en el teatre de Calderón de la Barca. Malgrat que les seves obres més destacades no incorporen sonets, en el conjunt de la seva obra n'apareixen una setantena. Calderón organitza els sonets per parelles o grups de quatre. Un dels exemples més significatius és el del drama *El príncipe constante*, una reflexió al voltant dels valors efímers i immutables que conflueix en dos sonets. Es tracta de dues composicions antitètiques que no resumeixen el contingut del drama, sinó el discurs sobre els valors i il·lustren l'oposició entre l'efímer i l'immutable. Calderón, seguint la tradició que va de Tasso a Ficino, concedeix a la poesia un lloc privilegiat dins del drama i li atorga la funció de transmetre una reflexió més profunda.

Güntert va acabar destacant la importància de l'ús del vers dins del drama, un instrument rellevant per a la jerarquia dels nivells de significació, com a resum o prefiguració de la trama, com passa en Lope de Vega, o com a element que incorpora reflexions filosòfiques, com en el cas de Calderón. El sonet, per tant, marca un moment culminant de l'obra i en condensa el sentit, una bona mostra de la sofisticació del Barroc.

El 19 de novembre Roger Vilà, de la Universitat de Girona, va presentar el volum «*La Musa vigatana* (1803) de Marià Torrent i Vinyas», l'edició d'un manuscrit inèdit que recull l'obra d'aquest poeta de finals del Barroc. Vilà va començar advertint que, si bé Marià Torrent i Vinyas no pot ser considerat un poeta de primera fila, és un bon testimoni per contextualitzar el tombant del segle XVIII. Va presentar la biografia de l'autor (1779-1823) a partir de textos d'arxiu i de dades extretes dels seus poemes.

*La Musa vigatana* inclou retrats de personatges històrics, arengues contra els francesos, obres satíriques i composicions populars com les «crides de bou». Els poemes van acompanyats d'uns aclariments detallats que ajuden a contextualitzar-los i aporten una visió de l'època. Es tracta de 6350 versos, dels quals 5447 són escrits en català i 904, en castellà. Tal i com s'explica al comentari del poema 81, Torrent i Vinyas escull el català per fer-se entendre i reserva el castellà per als assumptes seriosos. La dècima és el tipus de composició més freqüent, però també hi ha sonets, col·loquis i una tipologia força variada. Els poemes escrits després

de la Guerra del Francès tenen un to més seriós, incorporen moltes referències històriques i sovint són d'assumpte religiós o, en algun cas, de caire polític, però en general Torrent escriu poemes satírics, de circumstàncies, alguna anècdota, algun epitafi i diversos retrats. Les creacions de *La Musa vigatana* informen sobre la vida quotidiana de Vic, com per exemple sobre l'extracció d'un queixal, la vida al col·legi, les vacances, els oficis perduts o bé sobre col·lectius com els crítics o els polítics del moment. Vilà va presentar amb exemples el tractament de tots aquests assumptes, recollits tant dins del poema com en les anotacions que els acompanyen, de vegades fins i tot més extenses que les composicions, i va oferir també exemples dels diversos gèneres poètics. Va considerar l'obra de Torrent i Vinyas com un bon testimoni de la llengua i els costums del moment, i en va destacar el lèxic ric, amb força trets dialectals, i el retrat viu que fa d'una època poc estudiada a la qual aporta dades interessants.

Vilà finalment va repassar la recepció de l'obra de Torrant i Vinyas, que ha estat vist com un autor més important des del punt de vista històric que no poètic. A *La Renaixença*, l'any 1875, Magí Verdager ja el va considerar més un versificador que no pas un poeta i Jaume Collell, ja al segle xx, el titllà d'imitador del Rector de Vallfogona.

El 19 de gener Eduard Escoffet, investigador especialitzat en la literatura del Barroc i membre del projecte *Mimesi* de la Universitat de Barcelona, va presentar l'estat de la seva tesi doctoral, centrada en «*L'Atheneo de grandesa* (1681) de Josep Romaguera: contra la vulgar ociositat». Es tracta, com va explicar Escoffet, d'una de les obres clau de la literatura catalana del Barroc i de les poques escrites en català que va arribar a la impremta, una obra, malgrat això, encara molt desconeguda, de lectura difícil i blanc de crítiques i comentaris pejoratius. Escoffet va rebatre algunes afirmacions que s'han fet a propòsit de l'obra i que considera inexactes.

En primer lloc no es pot parlar de l'*Atheneo de grandesa* com un plagí de l'*Héroic* de Gracián. És cert que Romaguera manlleva paràgrafs sencers de l'obra de Gracián, però no ho fa sistemàticament ni tot el contingut de l'obra prové d'aquesta font. No es pot obviar que el mateix Romaguera afirma que estableix un diàleg crític «amb punts d'oposició» amb Gracián. En un article recent Josep Solervicens ha demostrat en quins punts Romaguera se separa de Gracián. En segon lloc, tampoc no es pot afirmar que Romaguera copiï l'estil de Gracián amb l'objectiu de traslladar-lo al català, ja que l'estil de l'un i de l'altre són prou diferents, fins i tot en aquells fragments en què Romaguera se serveix del discurs de l'autor aragonès. A grans trets, es pot dir que Romaguera combina el laconisme amb un estil molt més ampullós. En tercer lloc, cal desmentir la divisió de l'*Atheneo* en dues parts que Rubió i Ors va establir a partir d'una lectura errònia del pròleg. Efectivament, l'*Atheneo* havia de tenir dues parts més, però els títols esmentats per Rubió i Ors (*Morfeo despert en las vulgaritats catalanas* i *La fama en Cataluña*) són dues obres independents, probablement escrites abans. Finalment, cal valorar el text segons els paràmetres de l'època i tenir en compte que és



una obra arriscada i volgudament difícil, que pretén ampliar els horitzons culturals i crear un referent moral i estètic. Aquesta nova visió permet deixar definitivament de banda els judicis negatius envers l'obra i veure que, darrere les dificultats i el desordre que se li atribueixen, és un text clar i coherent.

Escoffet va situar l'*Atheneo de grandesa* en el seu context, va analitzar-ne l'estructura i va valorar-ne el sentit. L'obra s'insereix en una tradició textual ben viva a l'Europa del segle XVII que sintetitza molts dels valors ideològics i estètics del Barroc. Es tracta d'obres que combinen un discurs polític, moral o religiós amb una barreja d'estils, i que generalment estableixen un diàleg entre la paraula i la imatge. En aquesta línia, Romaguera emprèn el difícil camí de publicar una obra en català volgudament artificiosa, que s'allunyi del mer testimoni de la llengua popular i que aspiri a la grandesa. El llibre està format per 14 «eminències» o capítols, que incorporen, a partir del tema que proposa el títol, una part en prosa (l'eix), un emblema (imatge i lema o *inscriptio*) i diverses composicions poètiques (*subscriptio* o glossa de l'emblema en forma de diversos poemes). La part en prosa incorpora consells pràctics i exemples històrics universals; l'emblema va precedir d'una breu explicació que relaciona la imatge amb el tema de l'eminència; les composicions, que parteixen sempre de la imatge, no sempre aborden directament el tema de l'eminència. Al marge de les 14 eminències, hi ha el pròleg, molt estudiat com a apologia del català, però en canvi poc valorat per les informacions sobre poètica i conceptes barrocs que hi apareixen.

L'obra de Romaguera combina formes mètriques ben diverses, amb un vocabulari, unes imatges, unes referències i unes rimes bastant reincidentes. Hi trobem octaves, dècimes, *quarilles* (quarteta), *quintilles* (quinteta), una *cançó heroica*, poemes amb ecos, *epodos*, sonets, madrigals, *endetxas* i tercets, entre altres. En un pla més general, l'obra és una fusió d'estils i de gèneres (un dels trets més característics del Barroc), un laberint formal que condensa els estils de moda i en el qual fa dialogar el text i la imatge, i que coincideix amb altres llibres de l'època com *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* de Saavedra Fajardo (1640), *Pseudodoxia Epidemica* (o *Sobre els errors vulgars*, 1646) del britànic Thomas Browne o *El sabio instruido* de Francesc Garau (1675).

Escoffet també va passar cronològicament les lectures de l'obra al llarg del temps. La recepció de l'*Atheneo* ha estat ben diversa i l'opinió dels lectors coetanis a Romaguera i dels lectors del segle XVIII té poc a veure amb la dels lectors de finals XIX. Mentre que els primers llegien l'obra com a referent d'una època, els segons la van menystenir sobretot per qüestions lingüístiques. Formen part d'aquesta recepció elogiosa Narcís Julià, Serra i Postius, Antoni de Bastero, Agustí Eura o Ignasi Ferreres. Els autors que van menysprear l'obra de Romaguera, i que tan decisivament van marcar la seva posterior recepció, són, entre altres, Torres Amat, Nicolau d'Olwer i Rubió i Balaguer. La sensibilitat envers l'obra de Romaguera es pot estendre a tota la literatura barroca, ja que allò que els seus coetanis valoraven amb entusiasme passa a ser menystingut a partir del segle XIX.

Finalment Escoffet va posar en relació l'*Atheneo de grandesa* amb l'*Héroe* de Gracián, l'obra de la qual parteix, i en va assenyalar detalladament les coincidències, tant les traduccions literals, com les ressonàncies o les coincidències en els exemples. Amb aquesta comparació es demostra que el grau de dependència de l'obra de Romaguera no és tan gran com se suposava. Escoffet va establir quatre nivells de relació respecte de l'obra de Gracián, imitació, variació, amplificació i referencialitat compartida; i va mostrar que l'estil de Romaguera dista de l'estil de Gracián, ja que en Romaguera hi ha un diàleg entre dos estils diferents: el lacònic i l'ampullós. I finalment Escoffet va acabar destacant que hi ha un clar transvasament textual i ideològic de Gracián a Romaguera, però que no es pot afirmar que el substrat de l'un i de l'altre sigui exactament el mateix. Romaguera matisa algunes asseveracions de Gracián i la mateixa variació de l'ordre i la refosa dels «primores» a l'*Atheneo* ja evidencia un canvi en el pensament.

El 4 de maig Antoni Lluís Moll, professor associat de la Universitat de Barcelona, membre del projecte *Mimesi* i especialista en literatura catalana del Renaixement i la Il·lustració, va tractar de «La construcció de l'*ars historica* al Renaixement», un capítol de la seva tesi doctoral en curs. Moll va començar situant l'estat en què es troben els estudis sobre historiografia catalana renaixentista i fixant els objectius de la seva investigació. Fins ara, va explicar que l'estudi de la historiografia del Renaixement s'ha centrat en l'exhumació dels textos en forma d'edicions; en l'anàlisi de les motivacions de l'historiador i les seves relacions amb les institucions públiques que encarregaven les cròniques; en l'establiment de les fonts i l'ús que se'n va fer; i en la recepció d'aquesta historiografia, tant la recepció coetània com la posterior. Per Moll, l'objectiu és trobar els trets d'època comuns entre les propostes teòriques i pràctiques dels europeus i dels catalans per extreure'n un relat articulat de l'ars històrica renaixentista.

El debat teòric sobre la història i les seves aplicacions pràctiques representa una innovació epocal del Renaixement respecte dels precedents clàssics i medievals. La recepció i la recreació dels clàssics grecollatins segons els paràmetres de l'època porta els humanistes a buscar un lloc propi per a la història, fins aleshores subordinada a alguna de les arts majors (tot sovint l'oratoría). Al llarg dels segles xv i xvi, amb el descobriment de noves fonts d'autoritat i la relectura de materials clàssics ja coneguts, els teòrics renaixentistes redistribueixen el sistema de les arts per donar cabuda a la història i tracten de fixar-ne una definició més específica. Aquest procés de donar autonomia a la història és llarg i complex i se'n poden trobar traces ja en el primer humanisme florentí del Quatre-cents. Aleshores arrenca un debat a propòsit de les arts (en aquest cas, la història, la filosofia i la poesia) que és l'essència de bona part del pensament històric dels segles xv i xvi, un debat entorn de la dignitat i la jerarquia de les arts, determinat per la seva importància lògica i filosòfica, la seva antiguitat o la matèria que tracten.

La primera aproximació organitzada al gènere de la historiografia és l'*Actius* (1499) de Giovanni Pontano. L'obra no representa cap novetat respecte de les

tradicions anteriors ni tampoc separa la història de l'oratorïa, però té el valor de sistematitzar i organitzar les fonts a partir dels preceptes dels *Rhetoricorum libri quinque*, de Jordi de Trebisonda, i de la tradició retòrica bizantina representada per Hermògenes. Pontano relega la història a un pla secundari (per antiguitat i universalitat) respecte de la poesia, de la qual és una recreació menor i amb la qual comparteix les mateixes regles. L'única diferència és l'ús del vers i Pontano no sembla posar en contradicció la teoria d'una història que es deu epistemològicament a la veritat dels fets amb una poesia que, en els termes aristotèlics desenvolupats uns anys més tard, es caracteritzarà essencialment per la ficció. A partir del 1500 aproximadament, la *Poètica* d'Aristòtil és exhumada i llegida pels autors renaixentistes com un mètode racional per separar la poètica d'altres disciplines a partir d'un sistema lògic d'oposicions que també afecta la història. El primer autor que es fa ressò de les teories aristotèliques és Sperone Speroni al *Dialogo della istoria* (1542). En boca d'un dels personatges d'aquest diàleg, apareix per primera vegada una definició de la història en termes aristotèlics i una classificació de les espècies històriques segons si la narració és d'un sol home o de diversos homes i d'una sola cosa o de diverses coses. El text també reflexiona al voltant dels annals, classificats com a subespècies de les vides, les històries i els sermons, i assenyalava les diferències entre la història i els poemes èpics, que no s'hi poden comparar perquè «imiten» i cedeixen la veu als personatges. El segon dels tractats sobre la història en termes aristotèlics és el breu *De historica facultate disputatio* (1548), de Francesco Robortello, que no concedeix a la història l'autonomia que li atorgava Speroni i, seguint els canons més establerts, la subordina novament a la retòrica.

Una proposta més innovadora és el *Ragionamento della istoria* (1559), de Dionigi Atanagi, que defensa una concepció àmplia de la història més enllà de la mera transmissió d'esdeveniments. Segons el text, la història, per ser considerada una art, necessita els elements retòrics que la converteixin en una disciplina útil civilment, i és per això que Atanagi busca les semblances i les diferències entre la història, la poesia, l'ètica i la política. La conclusió és que la història no és sinó el vessant pràctic de la moral i de la política. L'única llei de la història (que comparteix amb la moral) és la disquisició entre el bé i el mal i, per aquest motiu, està subordinada a narrar els bons fets perquè serveixin d'exemple i a reportar els dolents perquè s'usin preventivament i civilment amb l'objectiu que no es tornin a repetir. A propòsit de les dignitats i les jerarquies, Atanagi considera que la història és més antiga que la poesia; que és perpètua, ja que dura en el temps; i que és molt digna, perquè la utilitzen prínceps i reis i la cultiven grans autors, perquè honora els fets i els homes adequats, perquè tracta de la humanitat, perquè conserva la memòria dels fets i perquè produeix efectes racionals i de delectança.

La primera gran revolució respecte de la importància que va exercir la tradició aristotèlica en el pensament històric italià són els *Dieci dialoghi della historia* (1560), de Francesco Patrizi. En aquests diàlegs es qüestionen els axiomes més assumits per la tradició, recuperant algunes de les crítiques de la primera meitat del segle xv: la història no narra exclusivament coses passades ni narra exclusiva-

ment accions humanes. Patrizi ja no concep la possibilitat de subordinació de la història. A partir de la incorporació a l'ars històrica de les concepcions platòniques, independitza la història de la poesia o la gramàtica i la defineix, no tenint en compte les oposicions aristotèliques, sinó segons uns paràmetres que apellen a criteris de veritat i de finalitat. Però és amb el *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566), de Jean Bodin, que la història pren el nom de mètode i és definida i classificada paral·lelament a altres disciplines. Bodin trenca definitivament amb les visions que definien la història com un mer coneixement sense organització, no tant pel contingut de la seva obra, que recull moltes de les afirmacions dels debats de la primera meitat del segle XVI, sinó sobretot pel fet d'establir un mètode propi per a la disciplina. La història forma part d'un programa que vol il·lustrar la humanitat fent accessible el saber de manera progressiva, ja que no es poden ensenyar directament la filosofia i la religió, sinó que cal ensenyar prèviament allò que és comprensible, com la història. Aquesta voluntat comprensiva del coneixement fa de Bodin l'autor de referència de la historiografia del Renaixement tardà.

Moll finalment va tractar de recollir algunes reflexions historiogràfiques en l'àmbit català, unes reflexions generalment incloses en obres que no tracten monogràficament la matèria. Moll va posar com a exemple Joan Lluís Vives i Antoni Lluïll. El llibre segon *De discipulis* (1531), dedicat a la gramàtica, inclou alguns passatges d'anàlisi de la poesia i la història. Per Vives, la qualitat primària i gairebé única de la història és la veritat. A diferència de la poesia, la història té un lloc dins del seu programa educatiu, un lloc, però, que no li concedeix la categoria de disciplina autònoma ni la salva de la subordinació a la gramàtica. En el llibre que tracta sobre l'art d'ensenyar, Vives es demana per les arts que cal ensenyar i fa una distinció clara que l'emparenta amb els autors italians d'abans dels anys 40 del segle XVI: la història no és una art pròpiament dita, perquè no està subjecta a regles, sinó que és només un coneixement. En canvi, en els *De oratione libri septem* (1557), d'Antoni Lluïll, hi apareix una classificació de les espècies de la història que segueix els tractats llatins, una explicació detallada dels elements que ha de tenir el discurs històric i algunes recomanacions estilístiques que cal seguir per redactar-la. No hi ha en Lluïll, però, cap preocupació teòrica sistemàtica entorn de la disciplinització de la història, només la voluntat didàctica i pragmàtica d'aconsejar en aspectes purament instrumentals sobre la redacció de discursos. El fet que no constatem els termes de la polèmica italiana en l'àmbit català no invalida, però, la tendència general de la construcció d'una disciplina autònoma, tot i que numèricament predominen les concepcions més tradicionals. Hi ha constància, per exemple, de la difusió a l'època d'alguns dels tractats italians.

El 17 de març Xavier Tubau, professor de la Universitat Pompeu Fabra i especialista Humanisme, Renaixement i Barroc, va presentar alguns aspectes de la seva investigació en curs «Erasmus entre Roma i Luter: la proposta fallida d'un tribunal d'arbitratge». Tubau va explicar detalladament els recursos de què es va

valdre Erasme per exercir de mediador entre Luter i el poder de l'església de Roma. Entre el mes de juliol i novembre de 1520, va fer tot el possible perquè els membres de la cort del jove Carles V i alguns dels homes destinats a tenir més pes en les decisions polítiques de la dieta de Worms assumissin les seves propostes per solucionar el problema. Entre els documents d'Erasme en aquest període és especialment interessant el *Consilium*, escrit durant la tardor de 1520, en el qual exposava el seu punt de vista sobre el conflicte i proposava la constitució d'un tribunal d'arbitratge com a solució per resoldre'l. Tot i que es va centrar en aquest text, Tubau també va contextualitzar amb detall els fets precedents que permeten entendre'l amb tots els matisos.

Tubau va començar repassant la trajectòria professional d'Erasme en l'àmbit de la filologia i la teologia, la seva perspectiva a propòsit de les teories plantejades per Luter i els principis que van fonamentar la posició neutral que va mantenir durant el conflicte. L'edició del Nou Testament va suposar una aportació de gran rellevància en el context de la filologia humanística, perquè era la primera vegada que s'aplicaven els mètodes de la crítica textual de manera sistemàtica al text més important de la cultura europea medieval. L'edició del Nou Testament va ser criticada per Edward Lee i Diego López Zúñiga, als quals Erasme va respondre en una *Apologia* i en dues extenses *Responsiones*. Tot i així, els recels i les acusacions d'heretgia que es van formular en les censurens al Nou Testament van crear un context propici perquè es cohesionés un moviment de resistència contra Erasme, el qual, tanmateix, va afrontar totes les crítiques sense dubtar de la seva metodologia i demostrant una gran confiança vers els principis de l'Humanisme que fonamentaven la seva tasca com a filòleg. Per Erasme, en aquells moments, la reforma de la teologia contemporània que proposava era perfectament viable. Anys més tard, però, la situació va canviar de manera radical a causa de l'aparició de Luter, ja que durant els primers anys de la Reforma els humanistes i teòlegs escolàstics van considerar que la reforma luterana desenvolupava les línies bàsiques del pensament d'Erasme i la seva filologia aplicada als textos bíblics. Erasme i Luter coincidien en la censura a l'Església contemporània, ja que, entre altres coses, criticaven el poder temporal del Papa, la superstició fonamentada per mitjà de relíquies o imatges i la manca d'una veritable espiritualitat. Aquestes crítiques, a més, eren la part més visible i popular de tots dos autors i això va permetre la ràpida associació de l'Humanisme amb la Reforma.

La publicació de les obres d'Erasme i Luter va provocar la consciència d'ambdós autors de les diferències que els separaven. Erasme va posicionar-se en contra dels punts bàsics de la doctrina luterana després de la carta que Luter li envià l'any 1524. Aquest és el preludi de la ruptura pública entre els dos autors abans que Erasme publicués el seu primer text antiluterà, *De libero arbitrio*, i abans que s'iniciés una polèmica que es va allargar amb diversos textos (del *De servo arbitrio de Luter* fins a les dues parts del *Hyperaspistes* d'Erasme). Abans d'aquesta ruptura, però, Erasme era conscient que el seu projecte s'identificava amb el de Luter, per la qual cosa intentava evitar per tots els mitjans que Luter fos

condemnat i les gestions que va dur a terme per protegir Luter són inseparables de la seva voluntat de protegir els propis objectius. A la tardor de 1520, amb la publicació del tractat *De captivitate babilonica* de Luter, Erasme queda vivament impressionant per la violència del text, però es manté en una posició neutral, que més tard reafirmà malgrat el consell de moltes personalitats importants en l'àmbit catòlic, que li aconsellaven que fes públic el seu rebuig cap a Luter, especialment després de la sarcàstica i violenta resposta del rei Enric VIII al *Contra Henricum regem Angliae*.

La posició neutral d'Erasme no s'explica només per factors conjunturals, sinó també per elements estructurals de la seva manera de ser i de veure el món, que combina l'escepticisme filosòfic amb els criteris d'autoritat i de consens de la teologia cristiana. No busca conclusions definitives ni les defensa per tots els mitjans, sinó que accepta com a probable allò que d'altres tenen per cert. Aquest escepticisme modifica la percepció de les veritats doctrinals de l'Església i resulta imprescindible per entendre la seva actitud envers les propostes de Luter, que pretén imposar les seves conclusions com a veritats úniques. Són dues visions del món, per tant, irreconciliables, ja que Luter entén que la veritat comporta una ruptura amb el passat i amb tots aquells que no donin suport a les seves idees, mentre que Erasme busca sempre solucions consensuades que evitin la divisió dels cristians. La neutralitat d'Erasme es va concretar abans i després d'enfrontar-se públicament amb Luter, però hi ha sobretot un breu període de temps, entre el juliol i el desembre de 1520, en què els esforços d'Erasme per fer de mitjancer entre Luter i Roma van ser especialment intensos.

El 15 de juny de 1520 es va publicar a Roma la butlla *Exsurge Domine*, en la qual es condemnaven oficialment 41 errors de Luter, se n'exigia la retractació i s'ordenava la crema dels seus llibres. El 3 de gener de 1521 la butlla *Decet Romanum Pontificem* va excomunicar oficialment Luter i els qui seguien les seves idees. Quatre mesos més tard, Luter va comparèixer en la dieta imperial celebrada a Worms i va pronunciar un cèlebre discurs en el qual negava l'autoritat del papat i dels concilis i defensava la de la Bíblia. Finalment, el 26 de maig es va proscriure Luter dels territoris imperials. Davant de tots aquests esdeveniments Erasme va respondre immediatament: va parlar amb Enric VIII després que aparegués la butlla *Exsurge Domine* i va escriure a Luter recomanant-li moderació. El 13 de setembre va escriure al papa desaprovant la manera en què s'ha atacat Luter i reclamant la necessitat d'examinar les seves idees abans de condemnar-les. Poc després de la crema de llibres de Luter a Lovaina, també redacta les *Acta Academia Lovaniensis Lutherum*, en les quals reclama una avaluació ponderada dels textos de Luter. Erasme va concretar la idea d'un tribunal competent per jutjar els textos de Luter en el text titulat *Consilium cuiusdam ex animo cupientes esse consultum et Romani Pontificis dignitati et Christianae religionis tranquillitati*.

Tubau va considerar que la tria del *consilium* podia respondre al prestigi de què gaudia el gènere, però segurament també perquè se'l considerava un format que tolerava la proposta d'idees i solucions originals. El *Consilium* d'Erasme ofe-

reix un examen de les causes que han propiciat el conflicte entre Roma i Luter i una proposta per solucionar-lo. La responsabilitat del conflicte s'atribueix als teòlegs escolàstics, temorosos, segons Erasme, de perdre la seva autoritat amb l'aparició de teòlegs amb una formació de llengües bíbliques que ells no tenien. Erasme proposa com a solució per a la pau de la república cristiana la constitució d'un tribunal de jutges imparcials perquè escoltin Luter i examinin les seves publicacions. Els jutges havien de ser persones amb una formació excel·lent, de virtut i integritat reconegudes i imparcials respecte el papa i Luter. Aquests jutges serien seleccionats per tres governants sense interès en l'assumpte: l'emperador Carles, el rei Enric VIII i el rei Lluís II d'Hongria.

Erasme no va voler presentar-se públicament com l'autor del *Consilium* per evitar que els seus enemics ho interpretessin com una mostra més de la seva complicitat amb Luter, i va pactar amb Johannes Faber la manera de presentar la proposta: Erasme redactaria el *Consilium*, i Faber l'exposaria personalment davant de les autoritats polítiques pertinents. Malgrat que el text es va publicar anònimament, de seguida es va atribuir a Erasme. L'estil i les idees que contenia i la perspectiva sobre el conflicte i la manera de resoldre'l recordaven massa les propostes d'Erasme. Van passar molts pocs dies entre l'optimisme amb què Erasme va elaborar el *Consilium* i el distanciament vers a aquest projecte. El problema van ser, sobretot, les publicacions de Luter durant els mesos d'octubre i desembre de 1520, que van convertir en absurda la fórmula d'un tribunal com el que havia concebut Erasme. Luter va publicar a principis d'octubre el tractat *De captivitate babilonica* i el 4 de novembre la seva «antibutlla» *Adversus execrabilem antichrysti bullam*. Els textos i l'actitud desafiant de Luter van ser decisius perquè Erasme es distanciés ràpidament de la solució proposada al *Consilium*. L'estratègia del *Consilium* va agradar a alguns reis i prínceps, que la van considerar viable, però la crema de les *Decretales*, l'aparició del tractat *De captivitate babilonica* i les *Assertiones*, d'una violència excessiva, van fer impossible la proposta conciliadora d'Erasme.

ORIOI PRAT