

SEMINARI DE LITERATURA I CULTURA DE L'EDAT MITJANA I
L'EDAT MODERNA (SLIMM) DEL DEPARTAMENT DE FILOLOGIA
CATALANA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA
(2010-2011)

GEMMA PELLISSA I ORIOL PRAT

Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana
germmapellissa@gmail.com, opratalt@hotmail.com

El 26 d'octubre de 2010 Joan Yeguas, conservador de l'àrea del Renaixement i Barroc del MNAC i especialista en escultura del Renaixement, va parlar sobre «Joan d'Aragó i de Jonquers (1457-1528): comte de Ribagorça, virrei de Nàpols i mecenes de l'època del Renaixement» i va donar a conèixer algunes de les seves investigacions més recents, que recollirà en un llibre que analitza els tres sepulcres renaixentistes del monestir de Montserrat: els de Joan d'Aragó i de Jonquers, Bernat de Vilamarí i Benet de Tocco. Yeguas va documentar la biografia de Joan d'Aragó i de Jonquers (1457-1528) i va analitzar tant la funció de mecenes artístic com el seu impacte en la literatura de l'època. Fill il·legítim d'Alfons VI de Ribagorça i de Maria de Jonqueres, el 1496 va ser nomenat lloctinent de Catalunya per Ferran II, càrrec que va mantenir fins el 1506. Va ser fora de Catalunya del 1507 al 1509, període en què va exercir de virrei a Nàpols. En l'última etapa de la seva vida, havent tornat ja d'Itàlia, va ser nomenat novament lloctinent de Catalunya i capità general del Principat i, més tard, president de la Generalitat de Catalunya (1512). Els darrers anys va col·laborar molt activament en la conquesta de Navarra i va ser enterrat a Montserrat, en un sepulcre disgregat durant la guerra del Francès i reconstruït posteriorment. També va ser molt rellevant el seu paper com a mecenes i és possible que pagués el retaule de Sant Miquel de Viella, una obra de final del segle XVI, i part de l'obra del pintor Bartomeu Garcia, al marge de les tombes i les medalles que es conserven amb l'escut de Joan d'Aragó.

Yeguas va analitzar a fons la tomba de Joan d'Aragó, que data de 1509, quan encara era virrei de Nàpols. El sepulcre es conserva gairebé sencer, malgrat que compta amb algunes parts afegides més recentment: les mans, per exemple, són originals, mentre que els caps són més tardans i els atlants, del segle XX. La part més desigual del sepulcre, i que ha comportat problemes d'atribució, és el timpà, d'un estil falsament toscà. Durant temps, s'ha dit que era obra d'un autor italià, cosa que no encaixa amb la resta de la tomba. En comparació amb altres obres de final del XV (tenint en compte, per exemple, la tendència a la península de presentar els difunts agenollats), el sepulcre de Joan d'Aragó fa pensar a Yeguas en una tipologia estilística llombarda. Cal dir que, a principi del XVI, a Roma, Nàpols i Milà s'hi concentren una gran quantitat d'escultors llombards que treballen amb Gian Cristoforo Romano. Els documents de l'època fixen la presència de Cristoforo Romano a Ferrara (1491), Màntua (1491-1497), Roma (1505-1506), on tre-

balla juntament amb Miquel Àngel en el descobriment del Laocoont, i també a Nàpols (1506-1507), precisament durant el període en què Joan d'Aragó n'és el virrei. Cristoforo Romano s'envolta d'una cort d'escultors llombards amb un estil concret que Joan d'Aragó devia conèixer per força. Segons Yeguas, el sepulcre de Montserrat seria obra d'un d'aquests escultors de l'escola de Cristoforo Romano. L'altra tomba del monestir de Montserrat és la de Bernat de Vilamarí, atribuïda a Bartolomeu Ordóñez, i que representa un canvi d'estil, un salt cap a la modernitat escultòrica amb l'arribada de la moda florentina, introduïda a Espanya precisament per Ordóñez. Yeguas va acabar relacionant documents històrics que posen de costat Joan d'Aragó i alguns episodis d'obres literàries famoses, i finalment va explicar els mètodes de treball analític dels estudiosos de la història de l'art, va destacar les dificultats amb què es troben a l'hora de fer atribucions —hi ha molt poques obres signades— i va esmentar algunes peces gòtiques i renaixentistes d'atribució dubtosa.

Josep Solervicens, professor de la Universitat de Barcelona i director del projecte Mimesi, i Enric Querol, doctor en Filologia Hispànica i especialista en la literatura catalana moderna, el 14 de desembre de 2010 van presentar els criteris de la seva edició crítica de *Los colloquis de la insigne ciutat de Tortosa* de Cristòfor Despuig (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011). Van començar explicant els problemes que hi ha per resseguir la transmissió i la recepció manuscrita d'una obra que va ser escrita l'any 1557, però que no es va arribar a imprimir fins el 1877. La primera notícia de la recepció de l'obra és de 1614, una còpia molt parcial de Josep Torner fins ara desconeguda. El 1623 Jeroni Pujades també va copiar parcialment *Los colloquis*, en concret recull un fragment del col·loqui primer, els passatges dedicats a la conquesta de la ciutat i a les recompenses atorgades per Ramon Berenguer IV, dels colloquis segon i tercer, la llegenda de l'orde de l'Atxa i la fundació mítica de Tortosa, del quart, i també la llegenda dels Nou Barons de la Fama, del sisè. En tots dos casos, però, es tracta de còpies funcionals, que aprofiten les informacions històriques del text. Francesc Martorell també va utilitzar *Los colloquis* per a la seva *Historia de la antigua Hibera* (Tortosa, 1626) i va traduir extensos fragments de l'obra, tot i que sovint amplificats. L'única còpia manuscrita íntegra que ha pervingut al segle XXI és l'actual manuscrit B-20 de l'AHCB, tot i que sense nom de copista, data de la còpia ni identificador de possessors. També se sap que, a mitjan XVIII, Antoni Cortés, Antoni Gil de Federic o Gregori Mayans van conèixer i manejar l'obra, i al segle XIX l'obra va deixar empremta en la producció d'erudits com Jaume Villanueva, Daniel Fernández o l'historiador Benvingut Oliver. La recepció va quedar normalitzada l'any 1877, amb l'edició de l'obra per part de Fidel Fita a la impremta de La Renaixença, una edició basada en el manuscrit de Josep de Salvador. Al segle XX apareixen noves edicions del text, totes basades o en l'edició de Fita o en l'únic manuscrit íntegre conservat, però sense collacionar aquests dos testimonis ni tenir en compte les altres còpies parcials del segle XVII.

L'edició crítica de Solervicens i Querol té en compte dos testimonis complets i tres de fragmentaris: el manuscrit B-20 de l'ACHB (A), de començament del XVIII, i l'edició de Fidel Fita (E), de 1877, basada, segons l'editor, en un manuscrit del segle anterior. Les versions parcials són els manuscrit GM/144 de la Biblioteca del Patriarca, copiat vers 1614 per Josep Torner (B); el manuscrit 239 del fons Baluze de la Bibliothèque Nationale de France, copiat el 1623 per Jeroni Pujades (C); i la traducció al castellà de Francesc Martorell, impresa el 1626. De la collació dels testimonis se'n desprèn que el text fixat per Fita no només no és una còpia d'A, sinó que es basa en un antecendent diferent, no conservat, i que, en conseqüència, cal tenir en compte també les lliçons úniques d'E. A més, la quantitat de variants en comú d'A i E que no poden procedir de l'arquetip obliga a plantejar l'existència d'un subarquetip interposat. Les còpies parcials de B, C i D, que fins ara cap edició de *Los colloquios* havia tingut en compte, completen buits textuals dels testimonis més tardans i ajuden a destriar lectures.

L'edició compta també amb un aparat de notes de tipus contextual, d'identificació de referents textuals explícits o implícits, d'aclariment dels conceptes d'època, i sobre l'estil i les marques retòriques del text. En les notes contextuais, s'aclareixen informacions sobre Tortosa fins ara no tingudes en compte; en les notes lèxiques, s'han anotat el sentit de refranys, llatínismes, arcaïsmes i termes poc usuals; en les notes que detecten referents textuals, es remet al passatge concret i se'n valora l'ús. Hi ha referències textuals de tipus ben diferents (cites bíbliques, fragments d'autoritats renaixentistes com Castiglione i vasos comunicants amb autors com Maquiavel o Vives); en les notes sobre conceptes renaixentistes, s'han aclarit conceptes que formen part del debat dels interlocutors i aspectes tant generals (qüestions com l'erasmisme, per exemple) com particulars (el concepte d'amistat o de cortesia); i en les notes sobre estil, es valoren les reflexions de l'estil en l'obra o l'ús del català, i l'ús que es fa de la ficció, les connexions entre el nivell representatiu i l'argumentatiu, i la detecció de la utilització pràctica de l'argumentació retòrica.

Anna Maria Villalonga, professora associada de la Universitat de Barcelona, el 29 de març de 2011 va presentar una part de la seva tesi doctoral en curs, la que tracta del sàinet de màgia en català durant la Il·lustració. Va començar establint la situació del teatre a l'època, un espectacle de masses amb unes cartelleres de programació variada i heterogènia. Dins de la dramaturgia més popular, eren especialment rellevants les comèdies de màgia, que gaudien d'un èxit clamorós, gràcies sobretot a l'espectacularitat de les representacions del moment. Els teatres aprofitaven els avenços tècnics més sofisticats i exhibien unes innovacions escenogràfiques que significaven un gran reclam per al públic. És a causa d'aquest èxit que el conreu de les comèdies de màgia també es va estendre al teatre breu. Cal dir que, tot i que estava mal vist estèticament, era considerat vulgar i poc edificant i sovint perseguit per la censura i l'Església, el teatre popular representava el manteniment de l'ordre social i moral de l'època.

Villalonga va fer un repàs a la tradició del sainet i a les característiques pròpies del gènere durant la Il·lustració. Els sainets de màgia tenien com a finalitat més destacada la diversió de l'auditori per mitjà de procediments i estratègies manllevades del teatre llarg. Al mateix temps, buscaven desmitificar la comèdia de màgia mitjançant la paròdia, però es tractava d'una paròdia afable, ingènua, sense cap crítica seriosa al darrere. Cal dir que els elements màgics del sainet no són gairebé mai el tema central de l'obra, sinó un recurs jocós dins d'una obra que recrea la quotidianitat, i aquest contrast entre la vida diària i el fet màgic, sobrenatural, és la base de la desmitificació. Villalonga també va distingir entre «la màgia blanca», procedent de les comèdies de sants i relacionada amb el dimoni i els miracles, i «la màgia negra», en la qual els principals motius són les bruixes, els encanteris i els conjurs. Una de les funcions principals de la màgia en les comèdies era, al marge del component humorístic, resoldre conflictes argumentals. És cert que els episodis màgics, hiperbòlics i caricaturescos, servien als personatges per a l'escarni, la mentida i l'engany, però els sainetistes sovint utilitzaven la màgia només per resoldre un desenllaç, per la qual cosa aquestes peces no poden ser considerades pròpiament «sainets de màgia». Els elements màgics més recurrents són els encanteris, les aparicions fantasmagòriques i l'ús d'objectes amb poders especials, i un dels procediments lingüístics més propis del gènere és la repetició de fórmules (exclamacions, advertències, cançons, frases fetes, etc.), una estratègia pròpia de l'humor.

Villalonga va exemplificar el seu discurs amb fragments d'*El sainet del marquèès cuinat*, el *Sainet de l'estudiant màgic o l'ànima del senyor Libori*, *El sainet de l'estudiant màgic*, *l'Entremès de la burla de marit i muller* o *l'Entremès de les nous espantadores o la treta de dos estudiants*, entre altres, i va confirmar l'existència d'un sainet de màgia en català totalment inserit en el seu context. Es tracta d'un sainet amb elements màgics casolans, sense gaires sofisticacions i revestit de quotidianitat, amb personatges senzills de la menestralia i de la petita burgesia. Hi destaca l'element costumista i el que fet que no incorpora personatges mitològics, tot i que comparteix amb la dramaturgia del seu entorn les característiques pròpies de l'evolució del gènere, tant en els temes com en els procediments i motius. Aquesta quotidianitat del sainet és segurament el tret identificador que situa aquest teatre a l'avantsala de la comèdia ciutadana i del quadre de costums.

Roland Béhar, de la Universitat Paris-IV Sorbonne, el 12 d'abril de 2011 va proposar una relectura de l'obra poètica de Garcilaso de la Vega a través de l'anàlisi retòrica de les imatges dels seus poemes i, d'aquesta manera, va presentar la part més metodològica de la seva tesi doctoral, defensada recentment a la Sorbonne, sobre la *Poesía e imagen en el Renacimiento: el caso de Garcilaso de la Vega*. Béhar va començar precisant l'entorn humanístic en què Garcilaso va desenvolupar la seva obra i en va destacar la profunda formació retòrica. Va fer notar que el tractament de la imatge està estretament relacionat amb els tractats de retòrica de final del segle xv i de principi del xvi, a través d'autors com Tasso, Al-

berti o Fuscano. Per demostrar la importància de la imatge en la seva poesia, Béhar va presentar noves propostes de lectura d'alguns poemes de Garcilaso i va establir-ne els lligams amb la tradició clàssica, com per exemple amb Virgili o la poesia elegíaca antiga, i també amb la poesia i els tractats dels segles xv i xvi. L'obra de Garcilaso incorpora imatges o reflexos de mites i històries anteriors i els concedeix una importància que no havien tingut en altres èpoques.

Béhar va posar de costat l'obra poètica de Garcilaso amb els textos de retòrica que circulaven a l'època, la majoria publicats a Nàpols entorn de l'any 1500, textos en els quals es parla de la imatge com una fantasia imaginativa que presenta amb molta vivesa les coses absents. Un d'aquests tractats és el Llibre VI de Quintilià, que reflexiona sobre la teoria de les passions i explica la relació entre poesia i imatge. Un altre text teòric a tenir en compte és l'obra de Fuscano *De la retorica et poetica facoltà*, de 1531, en la qual es parla de la figura del poeta següent, gairebé literalment, el que considerava Landino sobre Dante, però aplicat al discurs de la poesia en general. Tot seguit, va mostrar algunes pintures que queden reflectides en Garcilaso i va fer notar que els seus poemes, en comparació amb obres d'èpoques anteriors, tenen una més gran eloqüència a l'hora de descriure les imatges i el moviment. Una de les imatges que millor ho exemplifiquen és la del sonet XXII, una cabellera al vent, molt recurrent a l'època, que Béhar va relacionar amb els textos teòrics en els quals Alberti escriu sobre la manera com cal pintar els cabells i les branques dels arbres. Un altre dels poemes analitzats van ser els versos 235-240 de l'Elegia I, que connecten amb l'*Stanze per la giosta*, d'Angelo Poliziano, i amb imatges que provenen de Petrarca i la tradició clàssica (Ovidi, Virgili). La recreació d'imatges clàssiques també es fa palesa en el sonet XI, en el qual Garcilaso recull i renova el mite d'Àpol·lo i Dafne. Finalment, Béhar va mostrar una de les imatges més recurrents a l'època, tant a nivell pictòric com literari, la d'una dona adormida i recolzada. En pocs anys, el motiu va tenir una força visual molt important i la poesia de Garcilaso representa la mateixa imatge en alguns dels seus poemes com l'Ègloga II (vv. 1369-1378 i vv. 778-786). La sessió es va tancar amb una reflexió al voltant de les confluències entre els textos teòrics, els textos literaris i la pintura, que en qualsevol cas formen part d'unes mateixes coordenades epocals i es retroalimenten constantment.

Angela Andrisano, de la Università degli Studi di Ferrara, el 18 de maig de 2011 va analitzar el plantejament teòric de Giovambattista Giral di Cinzio a la *Lettera sovra il comporre le satire atte alla scena*. Figura emblemàtica del Renaixement científic i humanista, Giral di va mantenir una posició intel·lectual que conciliava la tradició clàssica i les autoritats teòriques europees del moment i va defensar una innovació equilibrada de la tradició clàssica. Va estudiar de molt a prop la *Poètica* d'Aristòtil i l'*Art poètica* d'Horaci i se'l considera un pioner en la interpretació i els comentaris a la *Poètica* d'Aristòtil. Segons Andrisano, la *Lettera* no ha estat mai sotmesa a una anàlisi crítica profunda i no s'ha tingut en compte la relació que hi ha en entre les consideracions teòriques de Giral di i d'Aristòtil.

El text oscil·la constantment entre la teoria i les informacions pragmàtiques i persegueix la voluntat de renovar el gènere teatral seguint, però, la tradició clàssica. L'autor és conscient que escriure per al teatre no és un mer exercici literari i que és important tenir en compte les exigències del públic, i per això mostra una atenció constant a l'escena i a la recepció de l'auditori.

La carta tracta d'omplir els buits que havien deixat els tractats del món clàssic, ja que només Horaci, a l'*Art poètica*, fa alguna menció a la sàtira. La carta es divideix en tres parts: 1) el naixement de la sàtira a partir de les fonts clàssiques (Aristòtil, Horaci o Titus Livi); 2) la construcció de la sàtira; i 3) la diferència entre la sàtira i l'ègloga. Al primer apartat la sàtira s'explica en relació a la tragèdia, seguint de molt a la vora Aristòtil i Horaci. En el segon apartat és especialment interessant el fragment en què Giraldi concedeix una gran importància a l'espectacularitat i la recepció del públic. Per Giraldi, la representació de la sàtira inclou la teoria de les màquines dissenyades per crear «meravelles» i una escena selvàtica composta per boscos, coves, muntanyes i fonts. En aquesta part destinada a la composició és on més rendible és la teoria aristotèlica. La definició de la sàtira, per exemple, és gairebé una traducció de la definició de la tragèdia que es dona a la *Poètica*. De fet, la base teòrica de la carta és el text d'Aristòtil (la font, però, s'esmenta poques vegades) i l'*Art poètica* d'Horaci, que Giraldi utilitza especialment per cobrir els buits del text d'Aristòtil. Una de les fonts més citades, encara que sigui indirectament, és Virgili, i Giraldi demostra conèixer a fons l'*Eneida*, les *Bucòliques* i les *Geòrgiques*. Entre els autors clàssics, també s'esmenta Ovidi i hi apareixen Plató, Titus Livi, Plini el Vell i Varró. Les fonts que es poden identificar demostren que Giraldi és fidel als textos originals, sense manipular-los ni forçar-los. L'anàlisi dels elements de la sàtira adapta la metodologia que Aristòtil havia aplicat a la tragèdia, amb les diferències pròpies de cada tipus de composició. Seguint Aristòtil (la mimesi, la unitat de temps, la catarsi, etc.), Giraldi té la intenció d'esbossar les característiques d'un gènere que barreja de manera equilibrada els elements seriosos i els còmics. La teorització, però, parteix de la tragèdia i, per això, Giraldi exigeix un final infeliç a la sàtira, la qual cosa ha de servir per contrarestar els risc d'excés de comicitat i per propiciar la catarsi, la finalitat que Aristòtil assigna específicament a la tragèdia i possiblement també a l'èpica.

ORIOl PRAT ALTIMIRA

El 9 de novembre de 2010 Saverio Campanini, director de recerca de l'Institut de recherche et d'histoire des textes, va comentar «Una fonte trascurata sul rapporto tra qabbalah e combinatoria lulliana in Pico della Mi randola: il commento alle preghiere di Yehudah ibn Malka». El plantejament de Campanini se centrà en l'anàlisi de les fonts que portaren Pico della Mirandola a establir una analogia/diferència entre l'*Ars Raimundi* i la càbala a l'*Apologia* (1487). Aquesta comparació no només va influir decisivament en la recepció de Llull al segle xvi, sinó que

ha estat el punt de partida de la crítica actual des de Josep Maria Millàs Vallicrosa (1958) per analitzar les relacions entre Llull i la càbala. Campanini va recórrer la bibliografia més important sobre el tema i reivindicà la necessitat de canviar l'enfocament de l'estudi sobre la comparació de Pico seguint la línia iniciada per Gershom Scholem (1954), de manera que el centre d'interès no siguin les fonts de Llull sinó les de l'humanista.

L'anàlisi de Werblowsky de les fonts de Pico conservades a la Biblioteca Apostòlica Vaticana (BAV) demostra que l'autor havia llegit les traduccions llatines de l'hebreu de Flavio Mitridate, entre les quals es troba una obra anònima d'escola abulafiana que podria haver donat les claus a Pico per associar Llull amb les fonts cabalístiques. Però Moshe Idel (1898) desmenteix que la font de Pico pogués ser Abulafia perquè la càbala extàtica persegueix un objectiu diferent del de l'*Ars raimundi* (propòsit contemplatiu d'Abulafia oposat al propòsit apològic o intel·lectual de Llull). Per tant, la diferència entre les dues ciències rauria en la finalitat i no en la metodologia com argumenta Pico («forte diverso modo procedere»). Idel proposa una altra font: un comentari anònim perdut de l'original hebreu de les pregàries, en el qual l'autor presenta la roda alfabètica que permet la combinació de les lletres a la càbala acompanyada d'una taula que associa a cada lletra uns conceptes determinats. És a dir que es qüestiona la distinció que Umberto Eco (2007) havia traçat entre la càbala i Llull basant-se precisament en el fet que la càbala només barrejaria lletres mentre que l'autor mallorquí parla de conceptes. Però Campanini considera que cal anar una mica més enllà de la hipòtesi d'Idel sobre la font de Pico.

El manuscrit 61 de la Biblioteca de la Comunitat Hebrea de Màntua, catalogat per Giulio Busi, conté una còpia del comentari de les pregàries al qual s'havia referit Idel. L'autor del comentari esmenta una obra que havia escrit anteriorment tot designant-la amb el terme hebreu usat per referir-se a aquell que parteix per fer un llarg viatge. L'obra respondria a les característiques següents: a) es tractaria d'una traducció de l'àrab, b) tindria forma de diàleg, c) s'ocuparia del perquè de la bellesa i d) s'hauria escrit al segle XIII. Campanini explicà que només hi havia una obra que es pogués identificar amb aquests trets i que el títol de l'obra en judeoàrab (que suggereix de traduir com «el company seguidor de l'estranger») coincideix amb el concepte al qual fa referència l'autor del comentari a les pregàries en parlar de la seua obra anterior. L'autor de l'obra, lluny de ser anònim, és el cèlebre cabalista Yehudah ibn Malka, que visqué a Catalunya al final del segle XIII (tot i que no s'exclou la possibilitat de relacionar-lo amb les Balears), dades que han estat àmpliament discutides (Georges Vajda el situà al Marroc basant-se en el comentari del *Sefer Yezirah* de Moshe Botarel).

Pico de la Mirandola havia tingut a disposició bona part del text del comentari de les pregàries d'Ibn Malka (ms. 190 de la BAV), en el qual l'autor dedica una gran atenció a la metodologia basant-se en tres elements: la triple roda, les taules i l'universal. Ibn Malka presenta una roda on hi són presents tres alfabet dels quatre possibles. L'alfabet que falta està compost per lletres essencials, que

no poden suportar combinacions, que no emanen res. Aquest alfabet és la matriu dels altres tres i està a l'alçada del Creador. De la mateixa manera, la lletra «a» del nostre alfabet no forma part del joc combinatori de l'*Ars brevis* de Llull, no és representable. Pel que fa a les taules, tant les d'Ibn Malka com les de Llull associen les lletres amb conceptes, per tant, donen lloc a una combinatòria diferent de la formal i contemplativa d'Abulafia. A més, ambdues ciències persegueixen la universalitat, de manera que han de permetre entendre qualsevol disciplina. Malgrat les analogies, Pico argumenta que tot i que la càbala i l'*Ars raimundi* coincideixen en la substància, presenten mètodes diversos. Campanini planteja si la diferència metodològica a la qual fa referència Pico no es trobaria en la consideració que Paul Richard Bloom fa a la seua història de l'Humanisme sobre Ramon Llull. Segons Bloom, la interpretació de Llull com a pare de l'Humanisme és possible perquè considera que parteix dels efectes per arribar a les causes. Campanini compara l'afirmació de Bloom sobre Llull amb el text cabalístic d'Ibn Malka, en el qual l'autor parteix de les lletres invisibles per combinar-les i arribar a entendre les criatures creades. Es tractaria de dos mètodes que són les dues cares d'una mateixa moneda. L'anàlisi de l'adverbi dubitatiu «forte» de l'analogia/distinció de Pico sembla indicar que si els dos mètodes són «potser» diversos implica que des de la perspectiva concordista puguin ser, «potser», iguals. Campanini interpreta que el text d'Ibn Malka no serveix a Pico per rescatar la càbala per als cristians, com havia proposat Jocelyn Hillgarth, sinó per salvar Llull al segle xv i fer-ne una icona del nou pensament, l'Humanisme.

La presentació de Simone Ventura del 23 de novembre va tractar «A proposito del libro XV dell'Elucidari, volgarizzamento medievale dell'enciclopedia di Bartolomeo Anglico». Ventura és investigador del Departament de Filologia Romànica de la Universitat de Barcelona i un dels seus àmbits de recerca és l'estudi de la traducció anònima del *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus a l'occità (*Elucidari*), concretament del llibre XV. L'original llatí data de mitjan del segle XIII i es una de les enciclopèdies escolàstiques més llegides, ja que va arribar a ser impresa al segle XVII, tot i ser un recull de materials de la tradició filosòfica i científica vigent a les Universitats del moment de la redacció: l'escriptura, els pares de l'Església, Aristòtil, la ciència àrab. La finalitat del text és dotar els clergues d'un instrument fàcilment manejable i útil per la interpretació de la paraula sagrada i per la predicació. L'obra va gaudir d'una gran circulació manuscrita en llatí, però també comptà amb traduccions a diverses llengües europees, entre les quals l'occitana. De l'*Elucidari de las proprietatz de totas res naturals* només se'n conserva el manuscrit 1029 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de París. Es tracta d'un còdex de luxe de la primera meitat del segle XIV que està vinculat a Gastó III, comte de Foix i vescomte de Bearn, possible destinatari del manuscrit conservat. Tal com argumenta David Trotter, que s'ha ocupat de l'estudi de les versions occitana i francesa del tractat sobre cirurgia d'Albucasis, l'*Elucidari* i el text d'Albucasis són dos fonts imprescindibles per conèixer el lèxic

i la història lingüística de l'occità medieval. Actualment, Peter Ricketts prepara l'edició sencera de l'*Elucidari*.

El llibre XV del *De proprietatibus rerum*, titulat «De provinciis» i dedicat a la descripció geogràfica de l'ecumene, compta amb una llarga tradició manuscrita separat de la resta de l'obra. Meyer afirma que circulà en almenys dotze testimonis com a llibre solt. Ventura n'exposà les raons. En primer lloc, l'autor no es limita a recollir-hi els coneixements de geografia clàssica i d'informacions dels pares de l'Església sinó que hi aporta observacions pròpies sobre els pobles de l'Europa centreoriental i septentrional. Schönbach explica que Bartholomaeus coneixia bé els territoris de l'antiga Germània i que a través de les narracions dels missioners de les terres del nord va poder evocar Escandinàvia, Noruega, Finlàndia, Islàndia i el Bàltic. Si l'*Elucidari* hagués estat, com tot sembla indicar, per al jove Febus, el coneixement que hauria obtingut de la lectura d'aquest llibre hagués pogut ser un dels estímuls que el van empènyer a participar en l'expedició a Rússia de l'any 1357. En segon lloc, les conclusions que s'extrauen de l'anàlisi del llibre XV es poden extrapol·lar a la resta de l'obra. A l'últim, tant el llibre XIV com sobretot el XV s'ocupen de la descripció del món i mostren una realitat calidoscòpica (geografia física, però també etnografia), que fa que el traductor hagi de resoldre problemes lingüístics i culturals d'una dificultat considerable.

Però el traductor de l'*Elucidari* no es limita a adaptar o resumir el text original ni tampoc opta de manera habitual pel calc o el préstec del llatí, sinó que busca la solució més fidel al concepte de l'original. D'aquesta tasca n' emergeix una llengua amb una identitat precisa, potser regional, però apta per a la literatura científicotècnica; de manera que l'*Elucidari* testimonia la vitalitat de l'occità en una època post-trobadoresca que sovint ha estat titllada de decadent des del punt de vista lingüístic. Hi ha formes lèxiques de l'occità medieval que només han estat documentades a l'*Elucidari* i/o al text d'Albucasis. És l'exemple del mot *alquet* o *alquec* per *cotó*, que en occità antic trobem només a l'*Elucidari* i que té continuïtat en la forma bearnesa moderna *aucaton* amb l'article àrab, a diferència del mot sense article en català, francès i italià. La comparació del text occità d'una banda amb el llatí i de l'altra amb altres versions vulgars permet adonar-se que el traductor de l'*Elucidari* és un professional de l'ofici, bon coneixedor del llatí i dels recursos de la pròpia llengua. Aquesta constatació s'evidencia sobretot en els casos en què el text de Bartholomaeus demana un major grau de concreció lèxica. És el cas del fragment del *De proprietatibus rerum* que fa referència al «*pomorum potus*», traduït a l'*Elucidari* amb la designació precisa en occità per a aquest concepte, la *pomada* (segons Mistral, es tracta del terme per a la sidra a Gascunya). Així, Jean Corbechon l'anomena *sidre* a la versió francesa i Vicente de Burgos *sidra* a la castellana, mentre que el traductor anglonormand es manté fidel al llatí (*fruit de pumes dunt il se funt beivre en liu de vin*). A més de demostrar a través de nombrosos exemples el domini del vocabulari en tots els aspectes de la geografia física per part del traductor de l'*Elucidari*, Ventura destacà l'interès de Bartholomaeus per l'arquitectura urbana i defensiva, palès en la precisió semàntica del

text, que demana la competència lingüística d'un tècnic a l'hora de traslladar-ne el significat en una altra llengua. El traductor de l'*Elucidari* resol aquestes qüestions amb rigor; com a resultat, trobem passatges com el següent: «peyras ha per far bastimens sobrenoblas et singulars, majorment en las pertenenças de Paris, cum habunde en plastre e geysch qui, exust et destemprat ab ayga, es util a far paretz, pavimens, tronaduras et autres edificis, quar mes en obra a guiza de peyra torna dur», on empra tant la terminologia relativa als materials de construcció com als elements arquitectònics estructurals. Una mostra més de la riquesa lingüística d'una obra que hauria de ser de referència per a l'estudi de la llengua occitana tardomedieval, sobretot pel que fa al lèxic científicotècnic.

El 18 de gener, Veronica Orazi, professora de la Università degli Studi di Torino, va exposar a la sessió «La Crònica di Muntaner: tradizione manoscritta e filiazione dei testimoni» els resultats de la col·lació (a punt de ser culminada) dels testimonis d'aquesta obra.

Els testimonis són vuit, els tres darrers dels quals són fragments: a) el ms. 1803 de la Biblioteca Nacional de Madrid (§§ 1-298, l'únic que transmet el text complet), datat l'any 1342; b) el ms. 4 de la Biblioteca de Catalunya (§§ 146-298) datat el 1353; c) el ms. K.I.6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (§§ 1-285), que presenta dues parts diferenciades: la primera, fins al capítol 221, és obra d'una o diverses mans del segle XIV (probablement transcrita a l'entorn del 1330-1340, per tant, proper al ms. 1803), mentre que la resta correspon a un copista del s. XVII; d) el ms. Ventimigliano 94, de la Biblioteca Universitària de Catània (§§ 1-279), transcrit entre els segles XIV i segle XV; e) el ms. 759 de la Biblioteca Universitària de Barcelona (§§ 119-298), datat pels estudiosos entre la fi del segle XIV i l'inici del segle XV, que presenta una interpolació entre els capítols 273 i 274 absent a la resta de testimonis; f) el ms. 74 de la Biblioteca del Seminari Conciliar de Barcelona (§§ 293-298), del segle XV; g) el ms. 212 de la Biblioteca General i Històrica de València (§§ 293-297), de la segona meitat del XV i h) el ms. 67 de la Biblioteca Universitària de Barcelona (§§ 271-280, 284-290), de la segona meitat del XV, que reelabora els capítols 271-276 a través d'altres fonts historiogràfiques, com la *Crònica* de Pere el Cerimoniós. A més dels testimonis enumerats, Orazi ha tingut en compte dos fonts més per a la col·lació: el ms. 487 de la BC (*Llibre de les nobleses dels reis* de Francesc de Barcelona, de mitjan segle XV, que transcriu i/o reelabora amb un to objectiu passatges de la segona meitat de la *Crònica*, del capítol 146 al 298; de manera que depenent del fragment forma part de la tradició directa o indirecta del text) i les edicions *princeps* de València 1158 i de Barcelona 1562.

Orazi confrontà les noves dades que emergeixen de la col·lació completa dels testimonis amb les aportacions que l'han precedit, entre les quals cal destacar Milà i Fontanals (1880), Nicolau d'Olwer (1936) i Perugi (1975). L'*stemma* bifid que Orazi proposa confirma l'existència d'un arquetip comú a tota la tradició, un dels subarquetips del qual seria l'antecedent de 1803 i de 94, que fins ara s'havien presentat en branques diferents. A més, aclareix que el focus d'irradiació de la

contaminació dels testimonis és un col·lector de variants que afecta el text de 1803 (testimoni de base de les edicions existents), 759 (que es comporta de manera passiva, mantenint les lliçons alternatives del model) i els testimonis pertanyents a branques inferiors de l'*stemma* (487 i 67) i K (que de vegades es comporta de manera selectiva). El ms. 1803 és el que presenta més lliçons singulars a causa de la voluntat de millorament del text del copista, que s'ajuda del col·lector de variants per esmentar (no sempre de forma encertada) el text. Quant a la interpolació (potser d'autor) de 759, podria tractar-se d'una glossa al marge del manuscrit del col·lector de variants.

Tot sembla indicar, per tant, que el testimoni de base per a una nova edició de la *Crònica* de Muntaner hauria de ser el ms. 94 que, pel fet de no reportar els darrers capítols, s'hauria de completar amb 4 i 749, manuscrit que cal recordar que recull les lliçons alternatives del col·lector de variants.

Fulvio Delle Donne, investigador de la Università degli Studi della Basilicata i especialista en literatura llatina medieval, ha estudiat el paper dels aragonesos a Nàpols i a Sicília durant el Tres-cents. Editor de l'*Oratio Panegirica dicta domino Alfonso* d'Angelus de Grassis, també és responsable de la preparació de l'edició de la *Historia Alphonsi primi regis* de Gaspare Pellegrino. El 15 de febrer la sessió a càrrec de Delle Donne va versar sobre «Il trionfo, l'incoronazione mancata, la celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo» durant el seu regnat a Nàpols després d'una conquesta que li havia costat una llarga guerra contra la dinastia angevina i l'enemistat del Papa.

Delle Donne presentà Alfons el Magnànim com un personatge innovador pel que fa a la propaganda política a Itàlia que, a més a més, va comptar amb el suport dels humanistes de la seua cort (com Lorenzo Valla, però també Bartolomeo Faccio i Antonio Beccadelli, dit Panormita). A través de l'equiparació del rei Alfons amb els emperadors clàssics romans, els humanistes italians aconsegueixen establir una relació de continuïtat entre l'Imperi romà i el nou regne d'Alfons a Nàpols. Aquesta imatge del monarca ja es troba en l'obra d'un autor que no formava part del cercle del Magnànim, però que n'anticipa les estratègies de publicitat elogiosa del poder, l'*Oratio Panegirica* de Grassis (1443). De fet, Alfons no només és comparat amb els personatges històrics romans sinó que els emula; Panormita, a *De dictis et factis Alfonso regis* (1455) explica que el rei catalanoaragonès supera els emperadors de l'Antiguitat, atès que és cristià. La celebració de les virtuts del monarca és encara més evident als textos que descriuen les festes en motiu del triomf d'Alfons a Nàpols (1443).

Cal recordar que quan un rei posseeix un nou territori hi ha dos moments que tenen una rellevància especial: la investidura (que Alfons el Magnànim aconsegueix l'any 1443) i la coronació, que en aquest cas havia de rebre de mans del Papa, propietari del regne. Però, malgrat que es té constància documental que el Papa estava disposat a concedir la coronació quan el rei ho desitgés, el Magnànim mai no va ser coronat, fet que no tenia precedents a Nàpols. La coro-

nació era una representació litúrgica de la submissió del rei al Papa, de manera que l'acte hagués estat una manifestació pública del poder papal sobre el nou monarca. A més a més, els angevins feien gala de pertànyer a un llinatge de sants i tenien representació en l'organització eclesiàstica. A *De Constantini donazione*, Lorenzo Valla, en un passatge en què fa una referència implícita al rei Alfons, argumenta que cap dels antics emperadors romans no fou mai coronat i associa la coronació amb la submissió al summe pontífex. Segons Delle Donne, la manca de l'acte litúrgic de coronació obeeix al coneixement per part del monarca del poder simbòlic que d'aquesta manera hauria atorgat al Papa.

No obstant això, Alfons substitueix la coronació per una festa popular per a vencedors i vençuts en què commemora el propi triomf i reivindica l'Antiguitat romana. Grassis, Panormita, Facio i Valla n'escriviren textos entusiastes. Durant la celebració es dugueren a terme representacions escenogràfiques, algunes a càrrec dels humanistes, però també per part de mercaders catalans i florentins. Així, el monarca introdueix una tradició de festes pròpia de la Corona catalanoaragonesa, que adapta a la cultura humanística del moment a través de les imatges clàssiques i d'establir un paralelisme amb el triomf laic dels emperadors romans. Aquest va ser el primer triomf celebrat a Itàlia, que va atraure l'atenció d'humanistes fins i tot de fora del regne de Nàpols, com Biombo, i que va acabar esdevenint un model per a celebracions futures.

Però no és només en aquest sentit que es pot parlar de la cort d'Alfons el Magnànim com a focus de novetats pel que fa a la comunicació política, sinó també perquè va transformar la literatura de la Itàlia meridional. L'arribada del rei Alfons suposa la recepció de la historiografia catalana i la castellana al regne de Nàpols, que no tenia una tradició historiogràfica important. Així, apareix la figura del primer historiògraf oficial del regne, Bartolomeo Facio, que inaugura un model celebratiu i legitimador de la narració dels fets reials que no existia a les altres corts italianes, però que acaba influint-hi. És cèlebre el debat entre Palormita i Facio, d'una banda, i Valla, de l'altra, sobre la concepció de la història. Mentre que els primers posen al servei de la propaganda del rei la pròpia cultura, fins al punt que Facio es mostra partidari d'ometre els actes que no serveixin per lloar el senyor i d'embellir una veritat que no considera absoluta, Valla situa l'historiògraf en una posició superior a la de poetes i filòsofs, ja que cerca la veritat sense ometre'n res. És per aquesta raó que, tot i que Valla tenia la intenció d'escriure una obra d'història que fos la continuació de la que havia dedicat al pare d'Alfons, no ho va arribar a fer mai.

L'encontre entre la cultura catalanoaragonesa i la castellana d'Alfons el Magnànim i la cultura humanística italiana van donar lloc a una sèrie d'innovacions que, posades al servei dels interessos del monarca, van esdevenir una eina de difusió propagandística política molt efectiva, com demostren els nombrosos textos historiogràfics de la Itàlia meridional que tracten de forma encomiàstica la figura del rei Alfons.

Romana Brovia (Universit  di Torino) va impartir el seminari «Fortuna europea del Petrarca latino: il caso del *De remediis utriusque fortunae* (secoli xiv-xvi)», una obra d'àmplia difus  a través del temps (durant prop de cinc segles) i de l'espai (abraça gairebé tot Europa), considerada un dels fenòmens fundadors de la cultura moderna per Amedeo Quondam, atès que esdevingué un vehicle de transmiss  de la cultura clàssica. Brovia va caracteritzar la recepció del *De remediis* del segle xiv al xvi a través de la descripció dels aspectes que n'han marcat més la tradició i de l'anàlisi de les reescriptures modernes principals de l' rea franco-borgonyona, els Països Baixos meridionals i, en algun cas, Alemanya, ja que en aquestes àrees el text fou colleccionat, reescrit i traduït de forma m s profunda i precoç que en qualsevol altre lloc d'Europa. L'únic tipus de recepció que no es dóna en aquesta zona és la que té lloc a Itàlia, a Catalunya i, en casos puntuals, a Anglaterra.

Petrarca exposa al prefaci del *De remediis*, dedicat a Azzo da Correggio, la voluntat d'oferir unes eines útils per al creixement moral del lector, ja que viu en una societat dominada per la fortuna, entesa no com a divinitat, sinó com a incapacitat de l'home de controlar les pròpies passions. Per a l'autor, la salvació rau en l'estudi dels clàssics, per aix  recull a la pròpia obra sentències i exemples antics amb una finalitat mnemotècnica. Però la reelaboració petrarquesca d'aquests materials, a diferència dels repertoris que continuaran confeccionant els humanistes, dóna lloc a un producte nou: un diàleg filosòfic entre la Raó i les quatre passions de l'ànima, que debaten, a partir de l'experiència i de les fonts clàssiques, sobre les nocions del bé i del mal en la vida humana. L'obra es divideix en dos llibres: l'un, dedicat a la fortuna pr spera, l'altre, a la fortuna adversa; caracteritzats tots dos per la manca de comunicació real entre els interlocutors, perquè, com ha posat de manifest Enrico Fenzi, les passions no poden respondre a una estructura logicoargumentativa per definició, ja que representen la falsa opinió del poble.

Pel que fa a l'anàlisi de les operacions de difus  del *De remediis*, transm s en 50 manuscrits francesos i flamencs, distingim entre tres tipus d'intervencions: a) la conservació del text original (en gairebé 25 ms.); les traduccions franceses (de 1378 i 1503) i les imitacions i compendis en llatí (13 ms.), als quals podríem afegir-hi un únic cas d'*abr g *, la *Margarita poetica* d'Albrecht von Eyb (1459). El text original circulava fonamentalment a les cancelleries franceses (l'avinyonesa de Benet XII i la parisenca de Carles V i Carles VI) i als centres monàstics més importants del nord de França i dels Països Baixos borgonyons, sobretot a la congregació de Windesheim. Similarmet, les traduccions franceses van ser produïdes a la cort de França, tot i que la més antiga es va difondre, per emulació, a les biblioteques de la noblesa i a les colleccions privades dels burgesos laics, on el domini de la llengua llatina era menor i es tenia consciència d'un cert nacionalisme lingüístic. La traducció de 1378, realitzada per Jean Daudin, a més d'ultrapassar l'àmbit de la cort,  s notable perquè: a) es tracta de la primera vulgarització d'una obra de Petrarca, b) transmet el text complet, c) només la separen de la redacció

original (1366) poc més d'una desena d'anys i d) Daudin tradueix el text mot per mot en lloc d'optar per la paràfrasi de sentències senceres i no hi introdueix comentaris i glosses com feien els seus contemporanis. Com es desprèn del pròleg del traductor, la lectura del text havia d'anar acompanyada de la consulta d'un glossari escrit per Daudin (no conservat) i de la traducció de Tit Livi de Pierre Bersuire. Per tant, les tres obres es devien trobar a les mateixes biblioteques perquè el lector-estudiós ideal pogués extraure'n el màxim profit. De fet, el *De remediis* també va deixar empremta a la tradició gràcies al fet que els traductors utilitzessin les vulgaritzacions disponibles per extraure'n informacions històriques, mitològiques o geogràfiques, com és el cas de Simon de Hesdin a la traducció del *Facta et dicta* de Valeri Màxim, en el qual emprà materials de l'obra que ens ocupa, entre altres.

L'any 1503, un traductor anònim de Rouen enllesteix, per encàrrec de Lluís XII, una nova traducció del *De remediis* que no presenta cap relació amb la primera, malgrat que encara circulava, atès que l'edició de 1524 reporta el text de Daudin. Tot i que també es tracta d'una traducció fidel, el paratext de la nova versió testimonia un canvi d'intencions respecte de Petrarca i de Daudin: el traductor situa els doctors de l'Església, els filòsofs morals, sant Agustí i Boeci per davant de les fonts clàssiques, mentre que no esmenta els historiadors, científics i poetes als quals feien referència els seus predecessors i mostra un canvi de mentalitat pel que fa a la figura del monarca, al qual ja no atorga un rol pedagògic, com havia fet Daudin, sinó que considera que, per la posició que ocupa, és més susceptible que ningú a la influència de les passions, que ha d'aprendre a controlar. Aquesta mentalitat també és palesa al pròleg de l'edició de 1524.

Quant a les reescriptures de l'obra en llatí, són les següents: *De remediis utriusque fortunae*, escrit abans de 1403 per Adrien Monet; *De liber quattuor passionum animae*, d'un monjo alemany (1453) i *Speculum mortis*, d'un monjo holandès (meitat segle xv). Brovia va desmentir que la reelaboració de Monet, la més interessant com a objecte d'estudi, sigui una cristianització de l'obra de Petrarca: els materials clàssics hi són presents, tot i que hi ha una selecció dels textos més útils per al nou context espiritual de l'obra, confeccionada al cor de la Devotio Moderna. A diferència d'aquestes obres, l'*abregé* d'Albrecht von Eyb és un manual de retòrica llatina que ofereix una rica selecció de sentències, entre les quals el *De remediis* hi ocupa una posició important. La llarga difusió d'aquesta obra, sobretot a través de la impremta, és un exemple més de la diversitat de vies en què es va transmetre el *De remediis*, que va arribar a una obra com *La Celestina* de Fernando de Rojas a través de la *Margarita poetica*.

La sessió del 10 de maig, «La esclavitud en la Barcelona del Renacimiento: el impacto de la primera trata atlántica en un mercado medieval», va anar a càrrec d'Iván Armenteros, membre de la Institució Milà i Fontanals (CSIC). El seminari va versar principalment sobre tres aspectes fonamentals per a la comprensió de la complexitat del fenomen: a) l'evolució de l'esclavitud a Barcelona des de l'inici del

segle xi fins al Renaixement; b) l'anàlisi de les variables demogràfiques i econòmiques de l'esclavatge durant aquest darrer període i c) l'esclavitud com a fet social.

A començament del segle xi Barcelona es converteix en un lloc clau en la comercialització d'or sudanès i d'esclaus sarraïns en un context bèl·lic antiislàmic i l'any 1128 ja hi ha testimonis que indiquen que els barcelonins venien sarraïns a Gènova de manera regular. Durant el segle xiii les transaccions d'aquest tipus augmenten tant a Gènova com a Sicília amb les conquestes de Mallorca (1229), València (1239) i, més tard, Menorca (1287) per part dels catalans. A més, el restabliment dels privilegis dels genovesos en territori bizantí l'any 1275, la garantia de la lliure circulació al Mar Negre i l'exempció tributària que el rei de la Petita Armènia atorga als genovesos en la compravenda d'esclaus marquen un punt d'inflexió que determina el comerç interregional d'esclaus al Mediterrani fins al segle xv. A partir de la segona meitat del xiv Barcelona ocupa una posició preeminent en el mercat d'esclaus de l'Occident cristià i inicia un creixement sostingut que podria ser fruit d'un mecanisme de compensació demogràfica. De fet, un examen de la documentació existent de l'època posa de relleu les dificultats dels barcelonins a l'hora de contractar joves aprenents (ja que els escuders i els servents gaudien d'un sou més alt) i la necessitat de comptar amb nous treballadors per contenir l'augment salarial produït per la crisi demogràfica. D'aquesta manera, s'incrementa la demanda de mà d'obra esclava, alhora que es produeix un canvi pel que fa a la procedència dels esclaus: aleshores sarraïns; ara, orientals, balcànics i, en menor mesura, sards, grecs i subsaharians. No és estrany que entre 1359 i 1373 es publiquin les primeres ordenances que regulen la compravenda d'esclaus i n'impedeixen la fuga. Per aquesta raó, l'any 1421 es crea una assegurança obligatòria per evitar-ne la fugida (coneguda com a *Guarda d'esclaus de la Generalitat de Catalunya*), que ens proporciona l'únic cens d'esclaus elaborat a Catalunya durant l'Edat Mitjana. Però al segle xv, la modificació de les rutes comercials a causa de l'entrada de Portugal al mercat internacional d'esclaus i de la presa turca de Constantinoble provoca un major nombre d'esclaus subsaharians en detriment dels orientals, esclaus i balcànics. Les tendències del mercat barceloní dels anys següents es poden resumir en tres períodes: entre 1472 i 1481 es produeix un retrocés marcat per les conseqüències de la guerra civil catalana i les epidèmies de pesta, seguit d'una recuperació (de 1482 a 1500) i una nova baixada (1501-1516) amb una recuperació posterior no tan notable. La comparació de les dades d'aquests 45 anys amb les d'altres ciutats peninsulars durant el mateix període, com Màlaga i València, situen el mercat de Barcelona en un terme secundari en un moment en què s'hi donaven les condicions idònies (demografia baixa, acumulació de capital i de mitjans de producció i accés a les àrees subsaharianes) perquè absorbís una quantitat similar a la que es documenta a les altres ciutats. En canvi, Barcelona rep mà d'obra procedent d'altres zones geogràfiques (especialment del sud de França, Castella, Portugal, d'altres llocs de la Corona catalanoaragonesa i de les illes principals de la Mediterrània occidental), formalitzada en un nombre notable de contractes d'aprenentatge per a joves treballadors. Tot indica que els esclaus complien

una funció econòmica a les comunitats on s'insertien que no s'ha de menystenir i que els caracteritzen la manca d'especialització i la polivalència.

A més de la incidència de l'esclavatge en l'economia, Armenteros va destacar-ne la dimensió social i cultural. Durant l'Edat Mitjana, per tal d'afavorir l'encaix de l'esclau al nou context on ha de viure es creen normes que fan referència a diversos aspectes d'aquesta problemàtica, que en el cas de Barcelona tenen com a precedent els *Usatges* (cap. 21, 116 i 117). L'actuació del municipi se centra, sobretot, en quatre grans àmbits, que datem segons l'època de màxima rellevància: a) les fugues i el control pecuniari (s. xiv); la regulació del mercat, és a dir, la compravenda d'esclaus provinents d'una altra ciutat (s. xiv i tercera dècada del xv); c) la regulació de les activitats laborals dels esclaus (s. xv) i d) l'ordre públic i social, enfocat a la reducció de conflictes (a partir de mitjan s. xiv). Però l'esclau no només ha d'acatar les regles i entendre les jerarquies socials de la societat d'arribada, sinó que durant el procés de resocialització inicia un aprenentatge lingüístic i entra en contacte amb els referents religiosos d'aquella societat. El nivell d'inserció de l'esclau depenia de la pròpia capacitat adaptativa, però també de factors externs: la relació que establia amb persones lliures o altres esclaus; l'entrada a la comunitat cristiana a través del baptisme forçat; l'ingrés a la unitat familiar dels propietaris i la capacitat que tenien de transmetre-li els referents culturals i la funció laboral que desenvolupaven (dins o fora de casa). Aquest procés rarament culminava en l'alliberament. Normalment, a diferència de les esclaves, els homes esclaus portaven a terme feines lluny del nucli familiar i, sovint, eren cedits o llogats a tercers. Aquests esclaus es relacionaven sobretot amb aprenents, jornalers i assalariats lliures; conseqüentment, l'ambient laboral marginal es convertia en el medi de socialització de l'esclau. Però l'ambient de marginalitat en què es movien els esclaus no justifica els vicis que se'ls atribuïen: l'alcoholisme, la violència, l'alcauoteria, la presa, la luxúria, l'afecció al joc, el robatori, la blasfèmia, la desobediència; que reproduïen a l'Edat Mitjana els mateixos prejudicis que havien manifestat nombrosos pensadors clàssics sobre els esclaus i justifiquen el tracte que rebien com a éssers inferiors.

Al debat posterior a la presentació es van establir connexions entre els fets històrics relacionats amb l'esclavatge i la presència dels esclaus als textos literaris medievals (el primer, l'esclau sarraí de Llull i, ja al s. xv, els tres esclaus de l'*Espill*: un canari «estrany», un turc i un tàrtar; el captiveri de Curial a Tunis i el negre Lauseta al *Tirant*, que mostren els canvis històrics en la procedència dels esclaus) i renaixentistes (per exemple, l'africà d'*En Corney*, que encarna tots els vicis atribuïts als esclaus i estraçà el català d'un parlant no nadiu). La literatura, per tant, és una font més que caldria tenir en compte en l'estudi de la percepció social dels esclaus i de l'evolució de l'esclavitud.

«L'ultimo canto. Musica e poesia nella lirica catalana del medioevo», a càrrec de Sofia Lannutti, fou, com el títol sembla anticipar, la darrera sessió del curs. Lannutti participa al projecte «The Last Song of the Troubadours: Linguistic

Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragon (14th and 15 Centuries)», coordinat per Anna Alberni; és la responsable de l'organització del seminari *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica* de la Università di Pavia i coordina la base de dades bibliogràfica i discogràfica «Medioevo musicale».

El discurs de Lannutti partí de la imatge que Ausiàs March dona de la música i la dansa al poema «Ja tots mos cants me plau metr'en oblit», en el qual l'autor manifesta la ineficàcia dels gèneres formals propis de la *fin'amor* per transmetre de forma fidel els sentiments amorosos. En aquest sentit, la composició de March pot ser considerada un «últim cant» respecte de la tradició lírica precedent, que atorga a la música un paper determinant en la producció i difusió del poema. La producció lírica catalana es basa en aquesta concepció de la poesia, lligada a la cerca d'expressivitat formal i a l'execució musical, com proven el nombre elevat de danses que circulen al Tres-cents (*Cançoner de Ripoll* i composicions de circumstàncies) i la varietat i complexitat formal d'aquestes danses.

Els únics testimonis de poesia lírica catalana que es conserven amb les anotacions musicals són els que recullen el *Cançoner de sant Joan de les Abadesses* («S'anc vos ame», «Amors, merce, no sia», «Ara lausetz» i una composició fragmentària) i el *Llibre vermell de Montserrat* (posterior, amb solucions executives més refinades), que mostren una clara influència francesa, tot i mantenir un cert grau d'autonomia, tant lingüística com temàtica i musical. Lannutti va defensar la disposició d'«Amors, merce, no sia» en hexasíl·labs dobles monorims, com havia proposat Larson (2006), ja que d'aquesta manera es resolen gairebé totes les irregularitats de rima. En canvi, Lannutti difereix de l'edició de Larson pel que fa a la italianització del text, ja que considera que la llengua híbrida del poema obeeix a la voluntat del poeta de sobreposar trets lingüístics italians a uns versos provençals. Aquest hibridisme experimental també es troba a «Ara, lausetz», en què els trets sobreposats són francesos. D'altra banda, una pastorella conservada en dos cançoners francesos d'àrea lorenese («L'autrier m'ere levaz») presenta l'estratificació inversa: base francesa i trets provençals superposats per subratllar l'ambientació llemosina del poema.

L'estructura en hexasíl·labs dobles monorims, juntament amb la variabilitat del nombre de versos per estrofa d'«Amors, merce, no sia» també apareixen en un altre poema, l'anomenat «Frammento piacentino» (ed. Claudio Vela). Aquesta composició combina les estrofes amb una tornada que no té cap lligam rítmic amb l'estrofa, com és propi del gènere francès de la *rotruange*. Ambdós composicions comparteixen, a més, una anotació regional de tipus lorenès, estranya al lloc de procedència del poema, que sembla indicar que la persona que va transcriure el *Cançoner de sant Joan de les Abadesses* havia tingut accés a textos musicals d'origen lorenès, dels quals hauria reproduït el model d'anotacions. De fet, tant els aspectes formals dels poemes del cançoner com les melodies responen a una tipologia francesa. L'esquema de «S'anc vos ame» i d'«Ara lausetz» amb versos de volta i tornada coincideix amb el *Ludus Danielis* de Beauvais (s. XII) i

s'associa amb una melodia de tipus responsorial; mentre que l'entonació d'«Amors, merce, no sia» és reiterativa i presenta un cert grau d'afinitat amb una de les dues composicions romàniques del *Llibre vermell*, «Los set gotxs». Aquest poema, un dels testimonis més antics del gènere dels set goigs a la Mare de Déu, s'executa segons la modalitat de l'*ars antiqua* i està constituït per heptasíl·labs dobles i una tornada deslligada de les estrofes, com en el cas del «Frammento piacentino».

Quant a l'altra composició romànica del *Llibre vermell*, «Imperayritz de la ciutat ioyosa», s'havia d'interpretar amb una entonació polifònica, transcrita en anotacions de l'*ars nova* francesa. El fet que la música figuri davall del text suggereix que el text de la primera estrofa es devia cantar contemporàniament al text de la segona, l'un sobre el *cantus* i l'altre sobre el tenor, com és típic del motet. Es tracta de l'única cançó polifònica conservada. La complexitat de l'execució i l'anotació musicals del poema fan pensar que, malgrat l'afirmació de la rúbrica, havien de ser intèrprets experts els que executessin la composició i no simples pelegrins. Tot i que no disposem de testimonis que reportin l'entonació de les danses catalanes hem de suposar que era semblant a la de l'«Imperayritz», és a dir, polifònica. Segurament, la dansa «Guays e jausents» del *Cançonier de Ripoll* (probablement un magnificat) també devia seguir l'entonació de l'*ars nova*, ja que va ser composta en una època propera a la redacció de les *Leys d'amor*, que critiquen els nous valors teoritzats a l'*ars nova* (ús de semibreus, mínimes).

El recorregut de Lannutti a través de la tradició lírica catalana de l'Edat Mitjana va posar de manifest la rellevància de la música i la dansa com a parts integrants i indispensables dels rituals col·lectius i la cerca d'expressivitat en l'elaboració formal de les composicions, contraposat a la idea d'encarcament i manca d'efectivitat que March atorgava als lais, les cobles i les danses al seu poema.

GEMMA PELLISSA PRADES