

SEMINARI DE LITERATURA I CULTURA DE L'EDAT MITJANA I  
L'EDAT MODERNA (SLIMM) DEL DEPARTAMENT DE FILOLOGIA  
CATALANA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA  
(2011-2012)

ANNA FERNÀNDEZ CLOT, GEMMA PELLISSA PRADES I ROGER COCH  
Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana  
*anna.fernandez.clot@ub.edu, gemmapellisa@gmail.com, roger.roch@ub.edu*

El 4 d'octubre, la primera sessió del SLIMM del curs 2011-2012 va anar a càrrec de Giancarlo Abbamonte, professor de filologia clàssica de la Università degli studi di Napoli Federico II, i va tractar de «Bartolomeo Facio e il genere letterario della storiografia contemporanea a fini celebrativi». Abbamonte ha dedicat diversos treballs a l'obra de Bartolomeo Facio, humanista i historiador de la cort d'Alfons el Magnànim, i en aquesta ocasió es va centrar en l'explicació de la novetat que va representar el model de literatura historiogràfica creat per Facio, el màxim exponent del qual és el *Rerum gestarum Alfonsi regis libri decem* (1457). Aquesta novetat va sorgir de la necessitat de celebrar la nova casa reial de Nàpols i va estar emmarcada per la polèmica sobre la concepció de la literatura historiogràfica contemporània que hi va haver entre els dos historiògrafs de la cort del Magnànim a Nàpols, Facio i Lorenzo Valla, i que Facio va fer pública a la *Invective in Laurentium Vallam*.

El gènere que crea Facio es fonamenta en el model d'historiografia contemporània que suggereix Ciceró en una de les seves cartes, en què considera que la narració ha de concentrar-se en un sol personatge, ha de celebrar la seva fama encara quan és viu i ha de ser embellida i negligir els fets vergonyosos. D'acord amb això, Facio segueix també el model del panegíric a emperadors, i defensa l'ús de la *dignitas* i la *brevitas* com a elements de màxima importància per la versemblança en la presentació dels actes del personatge. Una comparació sobre l'ús del concepte de *clementia principis* en tres textos contemporanis (la *Oratio panegirica dicta Domino Alfonso* d'Angelo de Grassis, la *Gesta Ferdinandi regis Aragonae* de Lorenzo Valla i el *Rerum gestarum Alfonsi regis libri decem* de Bartolomeo Facio) va permetre observar l'afinitat del model de Facio respecte dels paràmetres constructius del panegíric i la seva posició crítica respecte del concepte de *veritas* defensat per Valla.

Abbamonte va centrar bona part de la seva exposició a mostrar l'ús del concepte de *veritas* en Valla i en Facio, i la influència d'aquest ús en el model constructiu d'una obra històrica, especialment pel que fa als principis de *dignitas* i *brevitas*. A partir del referent de la *Invective in Laurentium Vallam* i atinent a les fonts de cada model constructiu, va demostrar que Valla defensa la veritat com a principi historiogràfic i proposa un model constructiu basat en la barreja entre la *novelle* i el gènere historiogràfic que es fonamenta en la precisió narrativa i en

la manca de selecció d'arguments o *brevitas*, cosa que afecta la caracterització moral o *dignitas* del protagonista. Facio, en canvi, defensa el concepte de versemblança propugnat per Guarino i, d'acord amb el model constructiu del gènere de la historiografia clàssica, considera essencials la *brevitas* i la *dignitas* en la descripció del personatge, així com el respecte al llenguatge històric, que Valla negligeix. La proposta de Facio va triomfar com a model d'historiografia contemporània i, a diferència de la de Valla, la seva obra dedicada al rei Alfons ha estat impresa contínuament.

En la sessió del 8 de novembre, Raimon Sebastian Torres va parlar d'«El Palladius de Ferrer Saiol». El conferenciant prepara una tesi a la Universitat de Barcelona sobre la traducció catalana de l'*Opus agriculturae* de Palladi feta per Ferrer Saiol a la segona meitat del segle XIV i, en aquesta sessió, va mostrar algunes de les dades obtingudes en la seva investigació. L'obra d'agricultura de Palladi, formada per quinze llibres i ordenada segons el calendari, va ser molt difosa durant l'Edat Mitjana (es conserva en 120 manuscrits). Ferrer Saiol, protonotari de la reina Elionor de Sicília entre 1365 i 1375, va portar a terme una traducció dels tretze primers llibres de l'*Opus agriculturae* de Palladi entre 1380 i 1385. La traducció de Ferrer Saiol va encapçalada per un pròleg del traductor i ha estat conservada en dues còpies posteriors, totes dues encapçalades pel pròleg de Saiol: [1] al ms. 6437 de la Biblioteca Serrano Morales de València (de final del xv i en llengua catalana) i [2] al ms. 10211 de la Biblioteca Nacional Española (còpia forçada completa del segle xv i en una llengua castellanoaragonesa).

A partir dels estudis d'Ana Moure sobre la complexa transmissió del Palladi, Sebastian Torres ha tingut en compte tres manuscrits llatins fonamentals per a l'estudi de la traducció catalana de Saiol: *f* (un ms. florentí del segle XIII), *A* (el ms. C411 de l'Escorial, del segle XIII) i *N* (el ms. C46 del Escorial, que presenta un nombre elevat de glosses). L'estudi de les glosses dels manuscrits llatins i la seva relació amb el text canònic de Palladi (d'acord amb l'edició de Rodgers de 1975, basada en els manuscrits carolingis) i amb la traducció de Ferrer Saiol és un dels pilars de la investigació de Sebastian Torres. L'autor va distingir i il·lustrar cinc tipus diferents de glossa que emergeixen de l'estudi del primer llibre: les confusions paleogràfiques, les extensions explicatives d'oracions, mots amb sinònim o pronoms relatius (que milloren la comprensió del text i solen passar a la traducció), els aclariments textuais que especifiquen el significat d'un mot, les glosses sinonímiques (que són les més nombroses i fan de pont a la llengua romànica) i les notes marginals sobre el contingut del text (que són les menys usades pel traductor). La comparació entre les glosses dels manuscrits llatins i la traducció de Saiol ha permès observar que els manuscrits que tenen més coincidències amb la traducció catalana són els dos de l'Escorial, però que el grau d'influència de les glosses en la traducció és aproximadament del cinquanta per cent i es limita sobretot a les glosses explicatives i intel·ligibles que poden ajudar el lector romànic. Per tant, sembla evident que cap dels còdexs

llatins conservats és la font de la traducció catalana de Ferrer Saiol, sinó que la font ha de ser un manuscrit perdut.

El 13 de desembre, Milagros Guàrdia, catedràtica d'Història de l'Art Antic i de l'Alta Edat Mitjana a la Universitat de Barcelona, membre de l'IRCVM i directora del projecte de recerca *Ars Picta*, va fer una conferència titulada «El viatge somniat a Terra Santa i l'ideari del noble en els murs pintats de l'església romànica». La investigadora va començar la seva exposició amb una mostra de la presència i l'evolució dels motius profans en la pintura mural romànica. Es tracta de motius que solen aparèixer al costat d'escenes cristianes, amb les quals mantenen un lligam que sovint és difícil d'interpretar, com és el cas de l'escena de joglaria representada al mur de davant de l'escena de lapidació de Sant Esteve al conjunt de Boí (descobert recentment gràcies a la documentació d'una inscripció). Altres vegades també apareixen al costat de repertoris orientals, cosa que es pot explicar per un intercanvi de repertoris entre cultures.

A partir d'aquesta introducció, Guàrdia es va centrar en l'explicació d'un cas concret que ha estudiat recentment, el de l'ermita del monestir de San Baudelio de Berlanga, en què un conjunt religiós que segueix els models simbòlics del viatge a Terra Santa conviu amb la pintura moral profana que representa l'ideari del noble. L'especialista va explicar que aquest conjunt pictòric és una obra unitària creada entre 1129 i 1134, durant les reformes del conjunt arquitectònic de l'ermita i el monestir empreses per Fortunio Aznárez, senyor de Berlanga. En aquest procés de reforma, es va crear un nou circuit i l'església es va adaptar a la litúrgia romana, tant amb l'orientació de l'altar com amb la ubicació de la capelleta i la tribuna. Segons la hipòtesi de Guàrdia, el programa iconogràfic cristià i profà està íntimament relacionat amb l'arquitectura i la delimitació dels espais, i respon a una voluntat de modernitzar l'edifici que entronca amb les inquietuds de Fortunio Aznárez: el viatge a Terra Santa i la plasmació dels principals focus de devoció del pelegrinatge, sobretot en territori italià. El pilar central en forma de palmera que sustenta la cúpula, el reliquiari, la tribuna monàstica, la petita capella del pilar, l'absis i l'altar formen l'espai reservat als monjos i presenten característiques arquitectòniques i pintures de tema religiós que evoquen elements simbòlics que es trobaven en alguns focus devocionals del pelegrinatge a Terra Santa o que presenten escenes bíbliques de difícil interpretació. Per exemple, el pilar central en forma de palmera recorda Jerusalem amb la palmera al centre, la capelleta es pot interpretar com una reproducció del camí a Terra Santa i la pintura de Sant Nicolau de Bari a l'absis evoca el culte a les despulles del sant, les quals eren un dels focus del pelegrinatge. L'espai central de la nau, reservat als laics, presenta una imatge més entenedora del món cristià: al nivell superior, les pintures cristianes representen escenes ben conegudes (el sopar, la crucifixió, l'epifania o la resurrecció) i, al nivell mitjà, es representen temes profans, en els quals es barregen elements exòtics (florals o animals) i escenes pròpies del noble cristià, per exemple, la caça.

Com va mostrar Guàrdia, aquesta barreja de motius i temes iconogràfics no és gratuïta i es pot explicar en relació amb l'organització de l'espai arquitectònic i el programa de reforma del conjunt de San Baudelio de Berlanga, que reflecteix els principals focus del viatge a Terra Santa i l'ideari del noble. La vinculació d'alguns elements amb altres fonts i les referències a altres conjunts converteix l'ermita del monestir de San Baudelio en un reliquiari arquitectònic.

ANNA FERNÀNDEZ CLOT

El 14 de febrer, Miquel Adroher (Universitat de Perpinyà) va analitzar «*La Stòria del Sant Grasal* (1380), versió catalana de la *Queste del Saint Graal* (1225)». Aquesta obra, que es troba a la biblioteca Ambrosiana de Milà, és l'única novel·la artúrica de la qual s'ha conservat completa la versió catalana medieval.

Adroher argumentà que, malgrat que la *Stòria* havia estat considerada una traducció literal de l'original francès, es tracta d'una adaptació basada en el manuscrit *B* de l'*stemma* d'Albert Pauphilet (BNF fr. 343 i Bodleian Library, Rawlinson D 874). Però, mentre que el text francès conté signes evidents de filiació cistercenca, aquestes traces desapareixen a la versió catalana, com es posa de manifest en els passatges on s'esmenta el color blanc, propi de l'hàbit dels monjos de l'orde del Cister. Així doncs, allí on la *Queste* reporta «une religion de blans moines» (ed. Pauphilet, p. 272, 4-6), la *Stòria* diu «.j. raligio» (f. 127<sup>r</sup>); on es llegeix «une blanche abeie» (ed. Pauphilet, p. 261, 23-24) l'adaptador català ho reescriu com «.j. bela abadia» (f. 122<sup>r</sup>).

De fet, Adroher defensà que la versió catalana deixa entreveure una concepció franciscana de la religió i ho argumentà a través d'exemples textuais que mostren la recurrència elevada de vocabulari i expressions característics de les obres franciscanes, la insistència en la misericòrdia de Déu i no en les seues actuacions punitives, la visió optimista de l'Infern (amb la descripció del Purgatori), la reivindicació de la pobresa de Crist i l'ús d'una llengua senzilla, a l'abast del poble. El fet que, com apuntà Adroher, la *Stòria* hagués estat adaptada per un franciscà que pretenia predicar a través d'un relat d'aventures, explicaria els canvis subtils que hi ha en determinats passatges de la versió catalana respecte del text francès. L'adaptació posa èmfasi en els models de conducta que un bon cristià hauria de seguir, com ocorre a l'episodi narrat al f. 24<sup>r</sup>, en què es reivindica la necessitat de rebre el sagrament de la confessió.

Segons Adroher, la *Stòria* també estaria influïda per les idees del mil·lenarisme, que es reflectirien en la presència de l'Anticrist (la versió catalana designa el rei de l'episodi relatat al f. 129<sup>r</sup> amb el nom d'*Ascornut* en lloc d'emprar *Escorant* com al text francès, de manera que podria ser una referència a les banyes del dimoni) i de l'emperador que ha de vèncer el diable i restablir la pau durant mil anys («lo Rey Lampar, l'ome del segle de tots los cristians», f. 99<sup>r</sup>) i l'esment dels mil anys de gràcia al passatge dedicat a la leprosa salvada, en què es destrueix el castell on

habitava el mal (de manera que l'adaptador català introdueix al f. 115<sup>r</sup> la noció dels mil anys a la frase en què els testimonis de l'enderrocament del castell se sorprenen «car els no-s cuydaren pas que an .m. anys fos fet axí com aqal qastel era endarocat per tumba, car molt los semblé fort cose» allà on el text francès parla d'«un anz»).

Però la *Stòria* no només és objecte d'interès i estudi pel que fa al contingut, sinó també per la utilització que fa dels recursos retòrics al llarg del text, que no coincideixen amb els de la *Queste*. Si bé l'adaptador català escurça fragments del text francès en què l'elaboració retòrica és notable, de la mateixa manera, afegeix figures literàries que hi són absents i que, com indicà Adroher, recorden els procediments emprats en els discursos dels predicadors, com les antítesis (Infern-Paradís, dimoni-àngels, bondat-maldat, cos-ànima), els quiasmes («qua al fil no amave lo pare, ne lo pare no amave lo fil») i l'ús del ritme terciari («del cavaler crastià malvat e fals e desleal»).

A la sessió del 17 d'abril, Pere Bescós (Universitat Pompeu Fabra) va oferir una «Introducció al *Bello Punico* català (1474)», traduït per Francesc Alegre, autor d'obres originals i traductor també de les *Transformacions* d'Ovidi a la nostra llengua. Malgrat la importància de l'obra d'Alegre, se li han dedicat pocs estudis, i la de Bescós és la primera tesi doctoral que es presenta sobre l'autor.

Pere Bescós va explicar que es conserven tres còpies del manuscrit català de la *Guerra Púnica* (una a la Universitat de Barcelona, una a la Hispanic Society de Nova York i una de molt fragmentària a Ripoll). La traducció d'Alegre parteix d'una versió italiana del text llatí de Leonardo Bruni. Si bé podria haver consultat l'obra llatina (la disposició dels capítols en Alegre és la mateixa que en llatí), no corregeix a partir d'aquest text. En canvi, a les *Transformacions* l'autor també parteix d'una traducció italiana, però hi introdueix esmenes a través de l'original llatí.

Tot i que el colofó de la traducció del *Bello Punico* data de 1472, Bescós argumentà que és poc plausible que Alegre l'hagués redactat per primera vegada a Barcelona durant el setge de la ciutat. De fet, l'anàlisi del tractament de l'obra per part de l'autor sembla apuntar a una doble redacció del text. La segona versió de l'obra inclouria un prefaci que no apareix a les altres versions del *Bello Punico*, que consten de tres llibres i el pròleg de Bruni. Les traduccions italianes també respecten aquesta disposició. Al prefaci, Alegre hi esmenta el destinatari de l'obra, Antoni Lluís de Vilatorra, i fa referència al context històric del setge. En canvi, la composició dels llibres hauria de ser anterior, atès l'ús d'una metodologia escolar i d'un criteri de traducció poc definit (alternança entre la literalitat i l'adaptació per sentit i la voluntat de síntesi). Segons Bescós, aquesta primera versió de l'obra correspondria als anys de formació de l'autor a Sicília (1960s), escenari, a més, de la Guerra Púnica.

Per tal d'entendre la intenció amb la qual Alegre hauria reelaborat la primera traducció de l'obra als anys setanta, cal conèixer-ne el context històric (el setge de Barcelona, que tingué lloc entre 1471 i 1472) i el destinatari.

Tot i que no s'ha trobat documentació sobre l'autor durant el setge, es té constància que son pare el visqué a Barcelona (per exemple, el 6 de desembre de 1471 figura al consell i el 30 de maig de l'any següent encara és a la ciutat) i costa de creure que el fill n'estigués allunyat en un moment com aquest. Pel que fa al destinatari de la traducció, a la Barcelona del segle xv es té esment de quatre Vilatorra, dels quals l'Antoni Lluís de Vilatorra al qual s'adreça Alegre correspondria al besnét. Sabem que el 1456 va rebre l'herència familiar, que incloïa les terres de Plegamans, les cases de l'antiga Riera de Sant Joan i uns censals al Vallès i a Mallorca i que l'any 1461 va ser nomenat cavaller. A la guerra civil catalana (1462-1472) lluità a favor de Pere de Portugal i, a la seua mort, es mostrà partidari de Joan de Calàbria.

Així, el prefaci de la segona redacció del text respondria a aquest context de setge, i el traductor l'hauria escrit en clau cortesana pensant en la situació del destinatari, Antoni Lluís de Vilatorra, que havia defensat la ciutat de Barcelona. És per això que Alegre hi destaca les virtuts cavalleresques derivades de la tradició clàssica. Els tòpics que hi figuren inclouen una referència a la volubilitat de la Fortuna, una incitació a la *fortitudo* (la recompensa per la resistència és la fama immortal), la *captatio benevolentiae* del destinatari, el tòpic de la *utilitas* (manllevat del pròleg de Bruni, que segueix el prefaci) i el de la prudència o la sapiència. Per tant, l'autor dóna un sentit nou a uns materials que ja havia treballat a la dècada dels seixanta, quan degué fer una primera versió escolar de l'obra, segurament amb la intenció de realitzar un memoràndum geogràfic de Sicília.

El 13 de març, Theo Loinaz, doctorand de Filologia Àrab de la Universitat de Barcelona, va presentar la seua recerca sobre l'«Astrologia llega en català durant l'Edat Mitjana».

Loinaz va recordar que, tot i que avui dia l'astrologia és considerada una pseudociència, a l'Edat Mitjana no es diferenciava de les altres ciències. De fet, el portal Sciencia.cat recull les obres d'astrologia escrites en català o traduïdes a aquesta llengua des de l'època medieval fins al 1550. De la mateixa manera, el BITECA també les inclou a la seua base de dades juntament amb altres textos científics; hi ha un l'estudi recent de Sabaté i Soriano sobre la tipologia dels manuscrits de les obres d'astrologia medieval catalana. Generalment, se segueix una classificació temàtica dels textos (astrologia judiciària, horoscòpia, pronòstics, propietats associades a signes, astrologia mèdica, astrologia màgica...), però Loinaz va proposar una altra agrupació basada en l'especialització de la matèria. En resultarien dues grans categories: l'astrologia matemàtica o tècnica i l'astrologia que Loinaz denomina amb el terme «llega» (*Laien-astrologie*), caracteritzada per una pèrdua d'especialització tècnica (quant a l'ús de les matemàtiques) i una simplificació dels procediments i dels instruments emprats respecte de l'astrologia tècnica, que utilitzava eines com els astrolabis i les taules per realitzar els horòscops. El desenvolupament de tècniques, menys complexes, per posar l'astrologia a l'abast d'un sector de la societat amb uns recursos econòmics més limitats no és

un fenomen estrictament medieval, sinó que ja havia tingut lloc a l'època imperial romana, en què es produí una certa popularització de l'astrologia.

Loinaz reivindicà l'estudi i la revaloració dels textos d'astrologia llega en català, entre els quals, l'*Astrologia de Vic* (ms. miscel·lani de l'Arxiu Episcopal de Vic), que conté un tractat astrologicomàntic, un apartat dedicat a «les semblances de fisolomia» i un tractat sobre els dotze signes del zodíac. Es conserva en un manuscrit acèfal, on hi mancaria l'explicació del funcionament del mètode de càlcul utilitzat a la primera part. Aquesta obra és molt pareguda al *Llibre de les semblances de tots los hòmens* pel que fa a la tipologia, el contingut i la cronologia. Podria ser que compartissin el text llatí de base, juntament amb el manuscrit 1957 de la Biblioteca de Catalunya (f. 5-10), molt fragmentari; però es tractaria de dos traduccions independents l'una de l'altra, com semblen indicar els formulismes, la fraseologia i els errors diferencials.

Pel que fa a les fonts del text, en primer lloc, el tractament de l'onomatomància (prediccions formulades a partir de l'associació de nombres als noms i als mots) té arrels pitagòriques. En segon lloc, també és palesa la relació de l'obra amb l'*Alchandreana*, un corpus en llatí de textos astrològics d'influència arabicoislàmica andalusina, potser traduïts en terres catalanes, que es remunta al segle x. Per tant, és molt primerenc respecte del gran moviment de traduccions de l'àrab al llatí a l'Al-Andalus, que no eclipsen aquest corpus, sinó que durant els segles posteriors (del s. XII al XV) encara n'augmenta més la circulació i fins i tot arriba a la impremta. L'*Alchandreana*, a diferència d'altres obres, no demana l'ús de taules i instruments especialitzats perquè parteix de simples càlculs numèrics. En tercer lloc, una comparació entre l'*Astrologia de Vic* i el *Benedictum*, traduït de l'àrab per un mossàrab jueu de terres catalanes, revela que el manuscrit de Vic prové d'una reelaboració d'aquesta obra que omet les referències que semblen aràbigues, com ara la utilització de les «mansions», de manera que cau en incoherències internes. A més a més, l'*Astrologia* reporta mots directament en llatí, de manera que el text mitjancer ha d'estar escrit en aquesta llengua (igual que ocorre en el cas del *Llibre de les semblances* i del ms. 1957 de la Biblioteca de Catalunya).

Loinaz va explicar la necessitat que els filòlegs editin aquests textos, n'estudiïn la transmissió, la circulació, la tipologia, les fonts, la cronologia i els trets lingüístics, i va destacar la importància que s'escriguin estudis sobre les tècniques d'astrologia que contenen els textos i que s'hi apliquen per completar els estudis existents sobre la vernacularització de la ciència en català a l'Edat Mitjana. Segons Loinaz, aquestes obres no només ofereixen informació sobre la transmissió de coneixements científics a l'època medieval, sinó que també reflecteixen profundament les preocupacions de la gent, segons el tipus de problemes que resolen.

GEMMA PELLISSA PRADES

El dia 25 d'octubre Neus Ortega (Universitat de Barcelona) va ser l'encarregada de la primera sessió sobre literatura moderna del SLIMM del curs 2011-2012, on va tractar l'«Anàlisi i valoració del teatre modern a “Dell'origine progressi e stato attuale d'ogni literatura” de Joan Andrés». El teatre ocupa un lloc destacat en l'obra enciclopèdica de Joan Andrés i Morell (1740-1817), l'anàlisi dramàtica és, de fet, l'apartat més extens de l'estudi que dedica als gèneres literaris.

Per a Andrés l'evolució del teatre modern ha estat ascendent, és a dir, si el Renaixement, segons ell, va imitar els clàssics amb una certa immobilitat i correcció i el Barroc va suposar una revolució enorme en la qual es van exagerar els afectes, és a la Il·lustració que el teatre arriba al seu grau màxim de perfeccionament, precisament perquè se situa en el punt mitjà.

A més, Neus Ortega va enumerar els arguments d'Andrés a l'hora d'afirmar la situació preeminent del teatre. El primer és la universalitat del gènere, el gaudi per la imitació que sent l'ésser humà és universal, ja que totes les civilitzacions conegudes tenen teatre. Després, l'àmplia varietat de manifestacions que presenta, i és que, per exemple, només el teatre de la seva època ja comptava amb cinc gèneres diferents. També argumenta que el teatre és preeminent gràcies a la seva finalitat, o finalitats, de fet, i essencial per a la Il·lustració, el *podesse et delectare* horacià, la instrucció i el gaudi. Finalment, Andrés considera important la contribució del teatre al desenvolupament d'altres disciplines, com ara l'òpera.

Ortega va seguir el seu discurs amb la caracterització del que Joan Andrés considera un bon drama, a partir de les múltiples valoracions esparses en la seva magna enciclopèdia. La caracterització del bon drama té molts punts en comú amb la *Poètica* d'Aristòtil, tot i que al costat de les idees més aristotèliques hi conviuen paràmetres que connecten amb la mentalitat il·lustrada del moment. Andrés es refereix a la unitat d'acció i a la versemblança, però també a la claredat i l'ordre, l'enginy, la mesura i el bon gust.

Finalment, va tancar la sessió tractant el cànon literari establert a *Dell'origine...*, concebut des d'una òptica plenament il·lustrada. Un exemple d'això és el fet que els únics dramaturgs que Andrés considera modèlics són majoritàriament francesos i dels segles XVII i XVIII: Racine i Corneille són els màxims exponents de la tragèdia, Molière de la comèdia, Metastasio, aquest italià, de l'òpera.

El 15 de novembre Joan Bellsollell a «Miquel Mai (ca. 1480-1546), comitència artística i construcció d'una imatge literària al Renaixement» va presentar els resultats de la seva tesi doctoral, llegida a la Universitat de Girona el juliol de 2011. Bellsollell, que ha localitzat i editat els testaments i els inventaris de béns de Miquel Mai i de la seva muller, Elionor de Setantí, fins ara desconeguts, va donar una visió molt precisa de l'horitzó cultural i dels interessos artístics de Miquel Mai, el personatge polític més prestigiós de la Barcelona de la primera meitat del segle XVI.

Des d'una perspectiva autènticament pluridisciplinària, que posa en relació història social, política, art i literatura, Bellsollell va mostrar com l'art i la literatura es complementen en la construcció d'una imatge renaixentista del polític. Per



això va resseguir la trajectòria de Mai des de la seva formació a la Universitat de Barcelona fins a l'activitat diplomàtica de més alt nivell com a ambaixador a Roma després del *Sacco* (1528-1533).

Pel que fa al món de l'art, va perfilar les idees artístiques de Mai, la seva activitat com a col·leccionista, la traça i decoració del seu palau barceloní i la funció que els objectes artístics tenien en la seva projecció pública. En el terreny literari, va plantejar la seva vinculació amb l'erasmisme i va descriure, analitzar i valorar la biblioteca de Mai, gràcies a la localització de l'inventari que permet conèixer el contingut dels 2.200 volums que va posseir. Més enllà de la seva connexió amb el món de l'art, la biblioteca de Mai, força eclèctica pel que fa al contingut però amb una presència destacada d'obres d'Erasme i dels humanistes italians, és especialment útil per redimensionar la petja del món clàssic i de la cultura italiana al Renaixement català.

El 7 de febrer Thiago Saltarelli, (Universidade Federal de Minas Gerais), va tractar «La cuestión de la mimesis en la literatura colonial brasileña del barroco y de la ilustración». Saltarelli va començar la sessió defensant que l'horitzó d'expectatives per analitzar amb rigor la literatura d'aquestes èpoques no és el que la crítica literària brasilera del segle xx havia pressuposat, és a dir, l'enaltiment nacional. Per tractar la literatura barroca i il·lustrada de l'àmbit colonial i, així, valorar-les adequadament, s'ha de tenir en compte que la noció d'un Brasil independent de Portugal no existeix en aquell context. Brasil es concep, per tant, com una part de Portugal i, per això mateix, són tan interessants les diferències entre els que desenvolupen la seva activitat a Europa i els que ho fan a Amèrica.

Va seguir el discurs amb una sèrie d'exemples que mostraven aquestes diferències. Primer, va analitzar un poema satíric, en el qual s'usa la llengua tupí amb finalitats estètiques: potenciar la sàtira a través de la imitació dels mestissos, d'una mètrica simple i de paraules estranyes per a un públic europeu. El segon exemple té a veure amb la literatura informativa, les cròniques que havien d'explicar a la metròpoli tot allò que passava a la colònia. En aquests casos es va produir un canvi en les lleis de la *imitatio*, ja que els cronistes havien de descriure coses exòtiques a gent que no les havia vist mai: la descripció d'un armadillo, per exemple, s'havia de fer a partir de símls i de la mescla de diferents animals, cosa que contradeia la recomanació d'Horaci per tal de respectar el *decòrum*, és a dir, no fer una figura poètica a partir de la juxtaposició de diferents animals.

Es va referir també, Saltarelli, al poeta Antônio Diniz da Cruz e Silva, que va mesclar la selva americana i l'arcàdia clàssica, i a Basílio da Gama, que als seus poemes converteix l'indígena, del qual se'n feia sàtira al Barroc, en heroi, atribuint-li totes les qualitats que li pertoquen. Finalment, l'últim poeta tractat va ser Cláudio Manuel da Costa: la matriu de la seva poesia és, precisament, la tensió entre la imitació d'uns models canònics europeus i l'experiència colonial.

Thiago Saltarelli va tancar la sessió conclouent que la mimesi funciona de la mateixa manera tant en els autors de la colònia com en els del continent. El que

provoca les diferències entre una literatura i l'altra és la introducció de l'experiència colonial a la base europea que tots aquests autors tenien.

El dia 6 de març Florence d'Artois (Universitat Autònoma de Barcelona) va dedicar la sessió «Simón de Abril, ¿lector de la «Poética»?» a analitzar l'epíleg a la traducció de Simón de Abril de les *Comèdies* de Terenci, el qual ha passat bastant desapercebut, però que és interessant des de diferents punts de vista. Sobretot, però, perquè conté una frase que permet a Artois postular que Simón de Abril havia llegit, o, com a mínim, coneixia la *Poética* d'Aristòtil; «toda comèdia o es representación o es narración». A partir d'aquest supòsit Artois analitzà el fragment, amb l'objectiu de buscar, en les idees que s'hi expressen, la *Poética* de fons.

La recepció de l'obra aristotèlica a la península hispànica és molt limitada comparada amb la d'Itàlia. Segons Florence d'Artois, només dos dels comentaristes de la *Poética* són de gran envergadura: Pinciano i Salas. Pel que fa a la figura de Simón de Abril (mort el 1595), es va formar a València i es va dedicar sobretot a la traducció de textos clàssics. Pertanyia a l'àmbit universitari i, com Pere Joan Núñez, estava molt interessat en els mètodes d'ensenyament.

Al segle XVI es recupera, a través d'un procés triple, la noció plena de la tragèdia i la comèdia com a gèneres dramàtics, com a mimesi activa: en primer lloc, es recuperen molts dels comentaris sobre diversos aspectes de la representació escènica, perduts durant l'Edat Mitjana; segon, es redescobreix la *Poética* i la noció de mimesi activa, i, finalment, es representen novament comèdies clàssiques, de tal manera que s'ha de resoldre la qüestió de com representar-les.

La mimesi activa, o la mimesi feta pels que actuen, apareix al text de Simón de Abril de manera ambigua, ja que es parla d'una mimesi que no necessita representació escènica, però que no es pot acabar d'explicar sense l'espectacle. No es tracta, però, d'una lectura errònia d'Abril, perquè ja en els comentaris de Robortello a la *Poética* es remarcava l'ambigüitat d'aquest concepte. També als de Pinciano s'articulen totes dues interpretacions, tot superant l'ambigüitat: la representació escènica, si no forma part de la tragèdia, la perfecciona. Si els grans comentaristes tracten d'aquesta ambigüitat és perquè aquesta ja es troba en la *Poética*. El text de Simón de Abril, per tant, demostra fins a quin punt l'autor depèn de la lectura de la *Poética* pròpia del Renaixement i, també, és un bon exemple sobre com un text d'aparença insignificant pot ajudar molt a l'hora de valorar adequadament un autor determinat. Finalment, d'Artois va posar en relació els conceptes teòrics de Núñez i els de Simón, i va plantejar fins a quin punt l'obra de l'hellenista valencià podria ser en la base d'algunes de les precisions de Simón.

Angela Andrisiano (Università degli Studi di Ferrara) va enfocar l'última sessió del seminari, el dia 29 de maig, titulada «Una nuova drammaturgia per il drama satiresco: l'Egle de G.B. Cinzio», com una continuació de la seva participació el curs passat, el 13 de maig del 2011, dedicada a l'anàlisi de la «Lettera sovra il comporre le satire alla scena» del mateix Cinzio.

Els crítics que, durant els anys 80, van treballar en la revalorització de l'obra de Giraldi Cinzio, a qui consideraven autor cabdal de la seva època (i no un simple precursor d'altres autors més importants, com se l'havia considerat fins aleshores) no van parar compte en l'*Egle*. Es van preocupar, més aviat, de les tragèdies de l'autor, especialment de l'*Orbecche*. D'altra banda, a les poques anàlisis que s'han fet d'aquest drama satíric sovint s'han obviat tots els elements procedents de la cultura grega antiga i s'han potenciat, en canvi, els que provenen de la cultura llatina. Els models clàssics que aprofita Cinzio, però, van des d'Eurípides a Ovidi, des de Teòcrit a Virgili.

Andrisiano va iniciar l'anàlisi de l'*Egle* referint-se tant a l'estructura com a les funcions que desenvolupen cada un dels cinc actes de l'obra. Després va passar a aspectes més concrets, com són, per exemple, el pròleg, la metateatralitat de certs fragments o la construcció de l'espai, identificat amb l'Arcàdia.

Finalment, a la conclusió, Andrisiano va remarcar que l'obra de Cinzio se situa al marge dels preceptes que s'acabaran imposant al segle XVI. La imposició d'aquests preceptes la causaran, en part, la difusió i l'acceptació dels comentaris a la *Poètica* aristotèlica, per una banda, i la Contrareforma, per l'altra.

ROGER COCH