

Una petita novel·la en prosa en l'àmbit del Renaixement català

Paràmetres teoricoliteraris renaixentistes que
expliquen la paròdia de l'estil culte de *Les estil·lades y
amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la
sua senyora, y per ella a ell*

Treball de final de carrera de la llicenciatura de Filologia Catalana a la UOC

Pep Fluvià i Figueres
Tutor: Antoni Lluís Moll Benejam
Consultor: Josep Camps i Arbós

Primer semestre 2008-2009

En el cinc-cents cinquanta aniversari de la mort d'Alfons, rei, dit el Magnànim, i d'Alfons, papa, dit Calixt III, les corts renaixentistes dels quals aplegaren els més grans humanistes del segle xv

Índex

1	Àbtract	5
2	Presentació	6
2.1	El treball	6
2.2	Objectius i estructura	7
3	Introducció	8
3.1	Humanistes i Renaixement	8
3.2	La recepció a la resta d'Europa	10
4	Retòriques i poètiques, l'art epistolar i l'humor	13
4.1	El cànon renaixentista	13
4.1.1	Imitació	13
4.1.2	Decòrum	14
4.1.3	Harmonia	15
4.1.4	Ordre	16
4.2	L'art epistolar	16
4.3	La ficció i l'humor	17
5	Unes lletres totes estil·lades i amoroses	20
5.1	Edicions i estudis	20
5.2	El text	20
5.3	Adequació al cànon renaixentista	22
5.3.1	Imitació i art epistolar	22
5.3.2	Decòrum	24
5.3.3	Harmonia	25
5.3.4	Ordre	25
5.4	Paròdia i sàtira a <i>Les estil·lades lletres</i>	26
6	Conclusions	27
7	Bibliografia	29
8	Apèndix	31

1 Àbtract

Aquest treball pretén esbrinar fins a quin punt se segueixen els criteris teòrics establerts pels autors catalans del Renaixement en la literatura catalana de ficció del segle XVI. Per examinar l'adequació als models proposats pels humanistes he triat una obra anònima de caràcter paròdic escrita en forma d'epístoles entre dos llauradors de l'Horta de València, *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*. El procediment de treball consistirà a analitzar com els teòrics del Renaixement de l'àrea catalanoparlant van interpretar i assimilar en la seva obra alguns dels conceptes més importants de les poètiques i les retòriques dels clàssics grecs i llatins (els principis d'**imitació**, **decòrum**, **harmonia** i **ordre**), en aquest cas Aristòtil i Horaci, i si l'autor anònim de *Les estil·lades y amoroses lletres* els va tenir en compte a l'hora de compondre la seva obra. A la vegada, en tractar-se d'una paròdia satírica amb clara voluntat humorística, aquesta anàlisi també pot donar compte de quina opinió tenien els intel·lectuals catalans del Renaixement sobre la ficció i l'humor.

2 Presentació

2.1 El treball

En la història de la literatura catalana tradicionalment s'han despatxat els més de tres segles que van de mitjans del XV a principis del XIX amb el qualificatiu de *decadència*, amb tota la càrrega de connotacions negatives que això comporta. I és clar, com si el nom fes la cosa, fins fa relativament poc temps els historiadors de la literatura no s'hi havien interessat gaire. De tota aquesta època se'n coneixia poca cosa més que l'obra del Rector de Vallfogona, sempre en un to escatològic i pejoratiu, i del *Calaix de Sastre*, del Baró de Maldà. El poc interès per aquest període queda palès en el fet que, a la primera edició, dels tres primers volums de la seva *Història de la literatura catalana*, de vora 700 pàgines cadascun –que van des dels inicis de la literatura catalana fins al final del segle XVII–, Martí de Riquer només dedica poc més de vuitanta pàgines als segles XVI i XVII o en què, fins fa relativament poc temps, pràcticament no hi havia traduccions al català de les obres llatines dels intel·lectuals catalans del Renaixement.

Tanmateix, aquest període tampoc no és un erm en què s'esvaeix del tot el conreu de la literatura en català, sinó que hi ha un bon gruix de materials d'una qualitat variable i en algun cas prou acceptable, per bé que no comparable a la literatura medieval. Certament, era difícil imaginar que tot just després de l'obra de Joanot Martorell, Joan Roís de Corella i Jaume Roig, es caigués en un forat negre on desapareix la literatura en català. I les recerques dutes a terme en els últims anys per un conjunt d'estudiosos aplegats, sobretot, al voltant del projecte *Mimesi*, dins la Universitat de Barcelona, i de la Secció Francesc Eiximenis de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes dins la Universitat de Girona, han aportat una mica de claror en aquest camp i, sobretot, el bandeigament del mot *decadència* substituït pel terme semànticament més neutre de *literatura catalana moderna* que, a la vegada, «implica que, com en qualsevol altra literatura occidental, a la literatura catalana podem trobar un Renaixement, un Barroc i una Il·lustració.» (IEC 2005: 843).

Tot i això, no deixa de ser certa la davallada quantitativa i qualitativa que es produeix en la literatura en català a partir de mitjans del segle XV a causa d'un seguit de fets polítics i culturals –entre els quals el trasllat de la cort reial a Castella, la introducció de la impremta de caràcters mòbils, que privilegia les llengües amb més parlants, i el gran esclat de la literatura castellana, que provoca una forta atracció de les cultures circumdants– que no és el moment d'examinar perquè no són el tema d'aquest treball.

Tot plegat constitueix un al·licient per endinsar-se en aquesta època amb curiositat de conèixer una mica més què s'hi amaga. La mancança de panoràmiques generals i de monografies sobre la majoria de les obres i dels autors del Renaixement i, molt especialment, sobre els humanistes catalans en llengua llatina, són el principal problema amb què es topa a l'hora d'estudiar la literatura d'aquest període, si bé també cal dir que són d'un gran ajut les bases de dades i les biblioteques virtuals com ara *Mimesi*, *Studia Humanitatis*, la Biblioteca Valenciana Digital o la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que poden furnir els estudiosos de dades valuoses i d'alguns textos complets.

2.2 Objectius i estructura

El primer objectiu del treball és aportar dades que permetin afirmar, o negar, l'existència d'una literatura catalana de ficció que segueix els principis de les retòriques i poètiques clàssiques assimilats i reelaborats pels intel·lectuals catalans del Renaixement, com són els principis de **mimesi** o **imitació**, **decòrum**, **harmonia** i **ordre**. El segon objectiu és esbrinar com els autors catalans de mitjans del segle XV i del XVI es valen per elaborar les seves obres de creació d'un gènere que en principi no és pensat per a la literatura de ficció, com és l'epístola, i també de diferents formes d'humor com són la sàtira, la ironia o la paròdia. Per il·lustrar aquesta exposició he triat una petita obra anònima de mitjans del segle XVI de caire satíric, en forma de lletres d'amor que s'intercanvien dos llauradors de l'Horta de València: *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*. Aquesta obra pot ser apropiada per analitzar els conceptes teòrics del Renaixement, perquè és dels pocs textos de la literatura catalana de ficció en prosa del segle XVI que s'han conservat i perquè parodia humorísticament el gènere epistolar entre dos enamorats, de manera que és una mostra de literatura popular, pels personatges i l'estil lingüístic desmesuradament groller i burlesc, però que remet a un gènere propi de la literatura culta.

Per començar, examinaré la forma en què Aristòtil i Horaci exposen els principis de la **imitació**, el **decòrum**, l'**harmonia** i l'**ordre**, que els humanistes van prendre com a cànon artístic, i com el reben i l'assimilen els autors renaixentistes de l'àrea catalanoparlant, concretament Joan Lluís Vives i Marc, perquè encara que va viure la major part de la seva vida fora del país fou un dels humanistes més influents a Europa i, també, als Països Catalans a partir de la segona meitat del segle XVI. També examinaré els consells que donen alguns autors, com el mateix Vives¹ o Joan Baptista Anyés (1987) sobre el tipus de lectura que era adequat per al públic i la consideració que la broma i el riure tenen per a altres humanistes. Segonament, analitzaré l'ús literari de l'epístola, un gènere que té una utilitat instrumental més que no pas de creació artística; em serviré, entre altres textos, de l'assaig de Pere Joan Nunyes *Per fer censura de una epístola*. Després, analitzaré *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*, per veure com l'anònim autor hi va tenir en compte el corpus teòric de l'estètica renaixentista encara que, en tractar-se d'una obra paròdica, en algun cas l'autor pugui haver pres els principis que conformen aquest corpus per antimodel. També contextualitzaré l'obra dins el marc de la sàtira i la paròdia que a València van tenir un gran desenvolupament durant el Renaixement. Finalment, exposaré les conclusions a què hagi pogut arribar.

¹ A: *De institutione foeminae christianae* (Anvers, 1524)

3 Introducció

3.1 Humanistes i Renaixement

«Parlar de Renaixement a Catalunya exigeix de tractar del Renaixement en totes les terres hispàniques de la Corona catalano-aragonesa. Això per un cantó.

»Per un altre, obliga a emmarcar-lo dintre el panorama de tot el Renaixement europeu, i més particularment del d'Itàlia, bressol i centre d'expansió de tota la cultura renaixentista.»

Així començà Miquel Batllori (1995: 13) la seva conferència pronunciada a l'Ateneu Barcelonès el dia 21 de gener de 1988 dins la sèrie organitzada per Xarxa Cultural sobre «Catalunya dins Espanya? Entre l'Edat Mitjana i els temps moderns». Evidentment, qualsevol estudi sobre un període històric cal delimitar-lo geogràficament i cronològicament i contextualitzar-lo en àmbits més amplis.

Intentar perioditzar el curs de la història sempre és una empresa discutible i discutida, car els límits que es posen entre períodes necessàriament són arbitraris ja que no es poden fer talls nets per separar les diferents èpoques. Fet i fet, la història no és un conjunt de blocs temporals sense continuïtat entre ells, sinó que és l'evolució constant en la vida de les persones i de les societats. Això fa que, per molt gran que sigui el salt entre períodes, les arrels d'una època sempre s'endinsen en l'època precedent, que ja porta la llavor dels nous temps. Aquesta reflexió és encara més pertinent en parlar del Renaixement, perquè es tracta d'una època que sovint s'ha interpretat com si s'hagués fet *tabula rasa* amb l'època anterior.

El Renaixement humanista ha estat un moviment molt sovint idealitzat o, en paraules de Burke (1993: 8), mitificat pel romanticisme del segle XIX que hi va voler veure el triomf de la llum i de la raó sobre la foscor i la ignorància de l'edat mitjana. És una apreciació que es va propagar sobretot a partir de l'obra del suís Jakob Burckhart *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Basilea, 1860), en què descriu un suposat trencament ideològic entre dos móns culturalment antagònics, amb alguns tòpics que han fet fortuna, com són el descobriment de la *individualitat* i l'exaltació de l'ésser humà, la *laïcitat* de la societat o l'inici de la *modernitat*. Tot i que aquesta modernitat prenia per model l'Antiguitat clàssica, època que se suposava de màxima esplendor humana, tant pel que fa a les creacions artístiques i intel·lectuals, com a les realitzacions socials i polítiques.

Cal dir, que aquesta és la imatge que intentaven transmetre els mateixos intel·lectuals humanistes en els seus tractats on consideraven l'època precedent com a *medio aevo*, o sigui, com una època intermèdia i bàrbara entre la lluminosa civilització clàssica grecollatina i la contemporaneïtat que tornava a resplendir: per a Leonardo Bruni (1370-1444) es tractava de «portar de nou a la llum l'antiga elegància d'estil, abans perduda» (Solervicens 2000, 2: 7). Ara bé, sovint això no és més que un seguit de bones intencions que no ens hauria de portar a acceptar-les sense projectar-hi una mirada crítica.

L'humanisme, com a moviment, es pot limitar temporalment entre els segles XIV i XVI, i va abastar tota Europa encara que va arribar en temps diferents i amb caràcters específics a cada lloc. Com a **humanistes** es coneixien els professors dels *studia humanitatis*, on s'ensenyava el *trivium*, rudiments de llatí que incloïa gramàtica, poètica i retòrica. És en aquest gremi que a la Itàlia del segle XIV es produeix una renovació pedagògica i un nou interès filològic amb la intenció de recuperar l'esperit de l'època

clàssica. Estaven convençuts que la llengua era el tret distintiu per excel·lència entre l'home i la resta d'animals, això va portar Vives a manifestar que «*Por eso cuenta más en toda reunión y sociedad quien es superior en la palabra y, sin duda, domina entre los hombres quien está especialmente preparado para hablar.*» (1998: 11).

Per això, consideraven que s'havia de donar a la retòrica la mateixa importància que ja tenia la dialèctica. L'any 1576 Gabriel Harvey, professor a la universitat de Cambridge, va iniciar el curs amb un parlament on aconsellava als seus alumnes²:

«*Unid la dialèctica y el saber a la retórica. Mantened la lengua al mismo ritmo que la mente. Aprended con Erasmo a combinar la abundancia (copia) de palabras con la abundancia de contenido; aprended con Ramus a abrazar una filosofía aliada ya con la elocuencia; aprended con el Fénix homérico a ser autores de gestas tanto como escritores de palabras.*»

La revalorització de l'època clàssica no va comportar només que els humanistes es dediquessin a la recerca i col·lecció de manuscrits clàssics, tant llatins com grecs, sinó que encara va ser més important la revisió que es va fer de les obres clàssiques ja conegudes pels intel·lectuals medievals. Una de les aportacions cabdals que van fer els humanistes a la filologia va ser l'edició crítica i rigorosa d'obres llatines i gregues clàssiques. A diferència de la lectura que se n'havia fet durant l'edat mitjana, els humanistes hi van aplicar un coneixement molt més profund del llatí clàssic i, com a gran novetat, la col·lació de diverses versions de la mateixa obra amb la finalitat de corregir les lliçons errònies que s'hi havien anat introduint durant segles a causa de la poca cura o de la ignorància dels copistes medievals. D'aquesta manera, pretenien restituir l'esplendor de l'obra amb la màxima fidelitat a l'autor, o sigui, el retorn a les fonts originals.

Com és sabut, el Renaixement és un moviment que va molt més enllà de l'erudició filològica, abraça totes les arts, la ciència i, fins i tot, la vida social i política; té la pretensió d'articular la societat sobre uns nous valors de caràcter laic. De fet, és la superació del feudalisme, més que no pas un punt i apart amb l'edat mitjana que pels canvis socials i econòmics havia quedat caduca a les ciutats italianes governades per una nova classe social: la burgesia. Les necessitats imposades pels nous temps obligaren a cercar un referent que trobaren en el món clàssic, capaç d'oferir un model d'actuació global. Per això és pertinent preguntar-se si l'amor pels clàssics és la causa o és l'efecte de la recerca d'uns models a imitar.

El rigor gramatical dels humanistes no tenia un interès exclusivament intel·lectual, sinó que era un mitjà per assolir el seu ideal de retornar la societat i la política a l'Antiguitat clàssica, per a la qual cosa era imprescindible un bon domini de la retòrica que permetés als governants elaborar discursos coherents des del punt de vista argumentatiu (dialèctica) i convincents de cara al receptor (retòrica). No en va alguns erudits humanistes, com Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Francis Bacon o Thomas More, van intervenir directament en els afers polítics o bé van estar al servei de papes i monarques, com Lorenzo Valla, i d'altres van escriure tractats sobre el comportament de governants i aristòcrates o sobre el govern de la cosa pública, com *Il principe*, de Niccolò Maquiavelli, *Libro del Cortegiano* (1528), de Baldassarre Castiglione, *Concejo y consejeros del príncipe* (1551), de Frederic Furió o *De subventionem pauperum* (1526), de Joan Lluís Vives, obres totes elles que contribuïren a crear l'ideal humà renaixentista.

² Citat per Peter Mack, dins: KRAYE, 1998: 115

D'altra banda, l'estudi més aprofundit de la gramàtica clàssica també tenia efectes pràctics, així quan Valla el 1440 va demostrar la falsedat del document de Donació de Constantí, amb el qual el Vaticà defensava els seus drets temporals sobre els territoris italians, no era un intel·lectual neutral que s'interessés només per la veritat, sinó que estava al servei d'Alfons el Magnànim el qual disputava la possessió del regne de Nàpols cedit pel papa Eugeni IV al rei de França. Perquè, com assenyala Duran (2004: 37) una de les ocupacions dels humanistes era proporcionar als poders polítics «les armes erudites necessàries per formular les primeres argumentacions patriòtiques dels futurs estats.»

Entre els factors que es van aglutinar perquè el Renaixement reeixís a imposar-se com a moviment cultural i estètic no hi ha dubte que hi té un paper destacat la invenció de la impremta de tipus mòbils. Amb aquesta nova tecnologia la difusió cultural va experimentar una expansió impensable fins aleshores. La reproducció d'una obra ja no requeria mesos de treball per aconseguir un sol volum, sinó que de la nova factoria en sortien centenars de còpies i totes idèntiques. Això va permetre que les idees i els avenços d'un intel·lectual de qualsevol racó d'Europa pogués ser conegut per la resta d'estudiosos onsevulla que estiguessin i, per tant, que el coneixement circulés amb més agilitat.

3.2 La recepció a la resta d'Europa

Els primers humanistes van sorgir dels centres urbans culturalment més actius de la península Itàlica amb Florència al capdavant, Milà, Venècia, etc. Ara, per bé que el moviment s'inicià a Itàlia, no és un fet localitzat i aïllat geogràficament, perquè entre les elits europees més inquietes hi havia unes xarxes de relacions culturals, socials, comercials, polítiques i també bèl·liques molt estretes. I això serveix tant per viatgers europeus que visitaven Itàlia, com italians que recorrien Europa. Així, Francesco Petrarca (1304-1374), un dels primers humanistes, va passar bona part de la seva vida a la cort papal d'Avinyó, on es va relacionar amb intel·lectuals de bona part d'Europa.

L'expansió de les noves idees sorgides d'Itàlia cap a la resta d'Europa no va ser pas un procés de recepció passiu en què les diferències amb el model original es poguessin atribuir a una mala còpia, sinó que la participació local va ser del tot activa. Com exposa Burke (1993: 50), també hi ha tot d'innovacions que tenen l'origen fora d'Itàlia: per exemple, la tècnica de la pintura a l'oli, que va tenir una gran influència entre els artistes italians, s'havia desenvolupat a Holanda a primers del segle XV. D'altra banda, si bé molts artistes i escriptors europeus tenien una forta influència d'Itàlia, els seus models eren múltiples i, en definitiva, no n'eren esclaus. Burke conclou que les diferències amb el model italià no eren causades per una mala recepció, sinó per la multiplicitat de models que assimilaven i per les necessitats locals. Al capdavant, considera que Itàlia era tan exòtica i llunyana per als intel·lectuals i artistes europeus, com l'Antiguitat ho era per als italians.

Una de les raons que s'ha exposat sovint per a explicar les diferències locals que es van donar en l'humanisme, és que mentre a Itàlia es desenvolupava un *humanisme pagà*, al nord d'Europa s'imposava un *humanisme cristià* associat a la figura d'Erasme. Tanmateix, aquesta opinió està contestada perquè, tal com assenyala Burke (1993: 66), una de les prioritats dels humanistes italians, ja des de Petrarca, era fer una síntesi de les aportacions d'autors clàssics amb el cristianisme, com ja havien fet anteriorment els pares de l'Església.

La diferència entre les diverses concepcions de l'humanisme més aviat seria conseqüència del fet que cada societat va adaptar les idees que rebia a la seva realitat, tant social com política. Com també era diferent l'època clàssica que es prenia per referent: així, mentre a les ciutats-estat del nord d'Itàlia es prenia com a model l'època republicana, que s'adeia amb la seva organització política, a la França de Francesc I s'hi prenia l'època imperial, que s'ajustava més a l'absolutisme adoptat per la monarquia francesa.

Pel que fa als Països Catalans, deixaré al marge (perquè no és objecte d'aquest treball) les disputes sobre si no ha existit un humanisme català, com sostenen Lola Badia (1980) i Francisco Rico (2002), que a tot estirar accepten parlar d'autors catalans neollatins, o bé si es pot parlar d'humanistes catalans en referir-se als escriptors que van realitzar la seva obra majoritàriament en llatí els segles XV i XVI, perquè, com proposa Mariàngela Vilallonga (2001: 10), si ells s'hi reconeixen i tenen consciència de renovació i de ser cultivadors dels *studia humanitatis*, nosaltres no tenim cap dret a negar-los la pertinença en el moviment.

El moviment humanista va tenir dues vies de penetració als països de parla catalana. En un primer moment, des de mitjans del segle XV, la influència dels humanistes arriba directament d'Itàlia pels contactes que de sempre hi havien tingut els intel·lectuals catalans a causa de la proximitat geogràfica i de les relacions polítiques, comercials i culturals. Aquestes relacions es feren molt més intenses amb l'establiment de la cort d'Alfons IV, el Magnànim, a Nàpols (1442-1458), que va atreure una bona nòmina d'humanistes italians de la talla de Lorenzo Valla, Leonardo Bruni, Antonio Beccadelli, etc., i d'intel·lectuals de tots els seus regnes, però també de Castella i de Portugal. Altres focus que també van posar en contacte els intel·lectuals catalans, sobretot valencians, amb humanistes italians van ser les corts papals d'Alfons i de Roderic de Borja que esdevingueren papes amb els noms, respectivament, de Calixt III (1455-1458) i d'Alexandre VI (1492-1503).

En aquest primer grup hi trobem erudits com Jeroni Pau, jurista a la cancelleria apostòlica i historiador; Lluís Pons d'Icart, autor del *Libre de les grandeses de Tarragona* (1573); Pere Miquel Carbonell, autor de *De uiris illustribus catalani*, la primera compilació de biografies d'humanistes catalans, i, segons Antoni Maria Badia (2005), autor únic de les *Regles d'esquivar vocables o mots grossers o pagesívols* (~1492), recull de normes i de mots que calia bandejar per atorgar a la llengua catalana culta el prestigi que ja havia aconseguit el llatí; Joan Esteve, autor del *Liber elegantiorum latina et valentiana lingua*, (1489), recull de frases llatines amb la correspondència en català; Joan Ramon Ferrer, autor d'un amplíssim tractat sobre pronoms llatins, inspirat en l'obra de Valla; etc. Una característica comuna entre molts d'ells és l'interès per la llengua, tant la llatina com la catalana.

El segon focus d'influència es forma al segle XVI, molt especialment a l'entorn de les universitats, i arriba dels Països Baixos, amb l'obra d'Erasme de Rotterdam i de Joan Lluís Vives, i de Castella amb l'obra gramatical de Nebrija que a les universitats catalanes va rivalitzar amb la *Sintaxi* i amb els *Col·loquis* d'Erasme. D'aquesta època destaquen Pere Joan Nunyes, Francesc Dassió, Frederic Furió, etc. que van introduir l'humanisme a la universitat de València, i en menys mesura a la de Barcelona, i Joan Baptista Anyés, preceptor de l'hereu del comtes d'Oliva i defensor aferrissat de sant Jeroni contra les acusacions d'Erasme. A més, durant tot el segle XVI van existir cercles d'erasmites a València i també a Barcelona. Un cas a part és el de Joan Lluís Vives (1492-1540), un dels humanistes europeus més prestigiosos al seu temps.

Nascut a València d'una família de conversos jueus, de jove va estudiar a París i després es traslladà a Bruges on va viure la resta de la seva vida, tret de breus estades a Lovaina, Londres o París. Fou professor, preceptor de nobles i amic d'Erasme i del cercle d'erudits que l'envoltaven.

4 Retòriques i poètiques, l'art epistolar i l'humor

4.1 El cànon renaixentista

El món clàssic, grec i romà, es va sentir profundament fascinat per la llengua, cosa que es va materialitzar en una literatura de qualitat excepcional que va servir de model per a autors molts segles posteriors que en van fer diferents aproximacions d'acord amb els interessos de cada època, i en una gran quantitat d'obres teòriques, que van de la gramàtica a la retòrica o a la poètica.

Per analitzar en els textos clàssics els principis d'**imitació**, **decòrum**, **harmonia** i **ordre**, que constituïren el cànon de l'art renaixentista, em basaré en les obres teòriques d'Aristòtil i de Quint Horaci Flac. L'*Art poètica* d'Horaci fou l'obra de teoria literària de referència a Europa durant tota l'edat mitjana, fins que al segle XVI, amb el redescobriment i la publicació per Francesco Robertello d'*In librum Aristotelis de arte poetica* (Florència 1548) –que també incloïa l'*Art poètica* d'Horaci–, va compartir protagonisme amb l'obra aristotèlica. En l'àmbit dels Països Catalans ambdues obres eren ben conegudes i estudiades durant el Renaixement com ho mostra l'*Arte poética en verso castellano*, de Pere Serafí, que no es va arribar a imprimir, o la glossa a la *Poètica* d'Aristòtil que Pere Joan Nunyes feia a les seves classes universitàries (~1573) i que coneixem pels apunts que en va prendre un alumne seu i que s'han conservat (Alcina 1991); i d'època moderna examinaré com Joan Lluís Vives adapta aquests principis en la seva obra *De ratione dicendi* (Bruges, 1532). Això no treu, però, que si convé utilitzi alguna altra obra.

Cal tenir en compte, però, que les poètiques i retòriques renaixentistes basades en Aristòtil no van actuar, en general, de preceptives, perquè, com posa de manifest Solervicens (Miralles i Solervicens 2007: 392), «El to és més analític que preceptiu», cosa que es pot fer extensiva a les poètiques d'Aristòtil i d'Horaci.

4.1.1 Imitació

Per Aristòtil, l'art, i no només la literatura, és per definició **imitació**, perquè l'art imita les figures amb el ritme, el color, el so o la veu (*Poètica* 1998: 313-314); de fet, considera que la imitació és «connatural als homes des que són infants (l'home es distingeix ensems dels altres animals pel fet que és molt apte per a la imitació)» (*Poètica* 1998: 318) i que és a la base de l'aprenentatge. Ara bé, la imitació ha de ser versemblant i creïble, tot i que no necessàriament ha de ser una còpia exacta de la realitat: ho exemplifica dient que «l'obra pròpia del poeta no consisteix pas a expressar aquelles coses que s'han esdevingut, sinó a expressar aquelles coses que podrien esdevenir-se» (*Poètica* 1998: 330), cosa que distingeix la poesia de la història, o sigui que no es tracta de copiar l'objecte imitat, sinó de representar-lo.

Horaci també en parla a l'*Art poètica*: «Aveseu-vos als models grecs de dia i de nit», tanmateix, ell creu que s'hi ha d'aplicar el sentit crític i no fer com «Els vostres avis, però [que], lloaren els ritmes i la gràcia de Plaute i admiraren amb massa indulgència, per no dir estupidesa, totes dues coses» (2003: 137). Aquesta mateixa opinió l'exposa a l'*Epístola a August* tot parlant del poble romà que «ho desdenya i odia tot, tret d'allò que veu ja fora del món i de la nostra època», cosa que ell critica, perquè «Em revolta que hom critiqui una obra no pas perquè la consideri escrita sense

art ni gust, sinó perquè és escrita de poc» (2003: 94 i 97). O sigui que cal imitar, només, allò que té valor, no pas qualsevol objecte pel sol fet de ser vell.

Vives creu que «*Todo arte es como una imagen de la naturaleza y, sin duda su ejemplar*» (1998: 277), per això «*no puede inventarse intencionadamente una narración tan absurda que no tenga ningún hilo y color de la naturaleza de las cosas.*» (1998: 263). A més, Vives escriu el seu tractat a imitació de les retòriques clàssiques i s'esforça per retornar el ben parlar «*de nuevo desde las tinieblas a la luz, pero no con la intención de restablecer el arte antiguo en su totalidad, ni de ocuparnos de una retórica totalmente nueva.*» (1998: 13). Tot i això, sempre segueix els autors clàssics com Aristòtil, Horaci, Ciceró, Quintilià, etc. o bé per reforçar els seus arguments o bé per extreure'n exemples, quan no és per posar-se al costat d'algun d'ells en cas que discrepin o, si cal, d'esmenar-los la plana com quan, parlant de l'obra d'Aristòtil, afirma «*En esto [ensenyar les arts] Aristóteles me parece a veces exagerado, puesto que no dice lo necesario, y tampoco deja respirar ni descansar al lector*» (1998: 283).

O sigui que aquest concepte té dues cares: imitació de la naturalesa –no pas còpia exacta–, com exposen Aristòtil i Vives, i imitació dels models antics, com diu Horaci i fa Vives. Pere Joan Nunyes, –professor de grec i retòrica a les universitats de València, Barcelona i Saragossa, bon coneixedor d'Aristòtil i autor, entre altres obres, de *Grammatica linguae graecae* (1575), i *Institutionum Rhetoricarum* (1578)– per la seva banda, considera que la part més necessària de copiar per l'orador és l'estil,

«perquè gràcies als seus beneficis no solament ens formarem una opinió encertada dels altres escrits sinó que també, seguint l'exemple dels antics, sabrem compondre els nostres de la manera més acurada. En canvi, la imitació que pren com a únic model la naturalesa, prescindint de la tècnica, molt sovint s'equivoca i esdevé perillosa.» (Solervicens 2000, 1: 25)

4.1.2 Decòrum

L'escaiença o **decòrum** és una de les virtuts que Aristòtil exigeix a qualsevol discurs, sigui oral o escrit: s'ha d'emprar en cada cas el metre o l'expressió apropiada a cada tema, perquè «fins i tot en les obres d'expressió poètica, si un esclau o una persona massa jove parlés bellament, no seria quelcom de proporcionat» igual que «cal observar com una roba escarlata escau a un jove i quina escau a un vell» (*Retòrica* 1998: 247-249); com tampoc «no ha d'oblidar-se que cada gènere s'harmonitza amb un estil diferent» (*Retòrica* 1998: 282).

Horaci descriu el **decòrum** tot explicant quin és el vers adient a cada gènere literari, perquè considera indignant narrar una tragèdia amb un vers informal, com també, parlant d'un argument còmic, li «repugna de tractar-lo amb versos propis de la tragèdia»; al cap i a la fi «Tots i cadascun dels temes han de tenir el seu tractament propi, el que els pertoca i escau» (2003: 127). De la mateixa manera que el capteniment dels personatges ha de ser coherent amb el seu discurs, com l'argument ho ha de ser amb el comportament, perquè, aconsella, «si goses crear un personatge nou, que es mantingui fins a la fi tal com era en fer la seva entrada» (2003: 127-129). Es tracta d'adequar l'estil de parla i el comportament al tema i als personatges, com també cal que, a la comèdia i a la tragèdia, cada actor representi els personatges amb l'edat més propera a la seva.

Vives segueix gairebé fil per randa la mateixa argumentació, «*En verdad yo no veo nada más ventajoso en las reuniones de los hombres que el lenguaje bien*

enseñado y formado, por el contrario, es perjudicial si no es apropiado a los lugares, al tiempo y a las personas» (1998: 5), perquè, en un parlament, «*Hay elegancia cuando se habla de tal manera, que es conveniente para el propio asunto, para el hablante o para el oyente»* (1998: 25). O sigui, que «*A cada cual hay que darle un lenguaje apropiado a su naturaleza e ingenio; también a la manera de ser que le atribuimos, pues muy de otro modo hablará la patria próspera y libre que la pobre y dominada por la servidumbre. Es muy importante mantener este decoro.»* (1998: 199). Tanmateix, «*Desaparece el decoro, cuando derivamos de un lugar donde no hace honra al que habla, al que oye o a la cosa misma. Como si un senador toma metáforas del juego o de la bufonería de los tugurios, o si entre campesinos tomásemos semejanzas de la filosofía [...] O si en una reunión sagrada tomásemos comparaciones de un lupanar, de la obscenidad y de las diversiones, o cuando el discurso no se embellece, porque la traslación es dura, áspera y forzada, o cuando la metáfora es mayor o menor que el propio hecho.»* (1998: 25).

4.1.3 Harmonia

Aristòtil concep l'**harmonia** que ha de tenir una obra literària com la facultat de ser una i sencera, cal que la faula (trama) «com que és imitació d'una acció, sigui la imitació d'una acció única i sencera, com també cal que les parts constitueixin un engalzament dels actes acomplerts de manera que, si es transposa o se suprimeix alguna part, sigui pertorbat i trastornat el tot.» (*Poètica* 1998: 330) o sigui que no se'n pot canviar, afegir ni suprimir cap part sense que se'n ressenti el resultat final de l'obra. No es tracta, per tant, de posar monòlegs molt ben fets un darrere l'altre, perquè amb això no tindrem pròpiament una tragèdia –o qualsevol altra gènere literari–, cal que hi hagi una trama, els episodis han d'estar ben trenats els uns amb els altres i no poden començar i acabar en un punt a l'atzar, sinó que han de descriure una acció acaba i sencera, «al seu torn, és sencer allò que té començament, terme mitjà i fi.» (*Poètica* 1998: 324-328).

Per Horaci, que insisteix en la mateixa idea, l'harmonia d'una obra literària rau en el fet que «sigui el que vulgui, però que sigui una cosa única i senzilla» (2003: 122) i en què no es creïn grans expectatives que després l'autor no sàpiga arrodonir, cosa que va exemplificar dient, «Pariran les muntanyes i en naixerà un ratolí que farà riure» (2008: 130). D'altra banda, la butlla que tenen els poetes per inventar no els permet «unir ferotgia amb mansuetud, ni fer serps doblades d'aus ni anyells que es tornin tigres» (2003: 122). Per ell, un artista no en té prou en dominar la tècnica i fer unes parts excel·lents, també ha de tenir prou seny i traça per donar unitat a l'obra: ho compara amb pintar un dofí al mig del bosc o un senglar damunt les ones (2003: 123). Es tracta d'agrupar les peces de tal manera que no es puguin veure com una agrupació d'elements independents, sinó com un tot unitari. En una paraula, l'obra ha de ser versemblant i convincent.

Vives aporta l'autoritat de Quintilià que «*nos aconseja que no acabemos la inversión con otro tipo de metáfora distinto al del comienzo: "que si comenzaste por las tempestades y las olas marinas, acabes en ceniza y en incendio"»* (1998: 77). També la de Ciceró per a qui «*Bien está que la oración esté salpicada de flores, de palabras y de sentencias, pero ello no debe ser abundoso y constante a lo largo de todo el discurso, sino de tal manera distinguido que las figuras y destellos le sirvan de adorno"»* (1998: 105).

4.1.4 Ordre

L'estructura interna de les obres també ha de tenir un **ordre** concret depenent en cada cas del gènere determinat de què es tracta. Parlant del discurs, Aristòtil diu que té dues parts, «car és necessari d'expressar [primer] la matèria sobre la qual es tracta i [després] demostrar-la» (*Retòrica* 1998: 286) i pel que fa a la tragèdia i l'epopeia «tan si es tracta de temes tradicionals com si es tracta de temes inventats, cal que s'estableixi en primer lloc la idea general, per tal de compondre i desenvolupar després els episodis» (*Poètica* 1998: 347). Horaci, per la seva banda, a l'*Art poètica* considera que «el valor i l'encís de la disposició consisteix [...] a dir de seguida el que convé dir de seguida i deixar per més endavant altres coses que en aquest moment callem.» (2003: 124) i aconsella un tractament homogeni de les parts d'una obra, per tal que el poeta porti «el públic al bell mig de l'argument –que, d'altra banda, aquest ja coneix– [...] perquè la part central no desdigni de l'inici ni el desenllaç de la part central» (2003: 130-131).

Vives també dóna molta importància a l'ordre, tant de les paraules dins l'oració –«*En cada lengua hay un orden natural que no permite ser modificado*» (1998: 35), si no és per llicència mètrica– com dels arguments dins del discurs –«*en este tema "el orden adecuado" contribuye mucho a la victoria del momento*» (1998: 213)– perquè «*ha de darse suma importancia al "orden", pues en el orden, unas cosas llevan luz y fuerza a otras, o al contrario, oscuridad y tinieblas, en la medida en que sean colocadas de forma diversa.*» (1998: 217)

4.2 L'art epistolar

L'epístola és un gènere textual que originàriament tenia utilitat com a mitjà de comunicació i de transmissió de notícies entre persones que estan físicament allunyades, el seu àmbit pot ser de caire oficial o privat. Tanmateix, ja al món clàssic es va utilitzar també com a gènere literari, en tenim mostres d'Horaci, Ovidi, Sèneca, etc. en forma de tractat didàctic i en el món modern com a pròlegs o endreces de moltes obres d'autors del Renaixement. Però, com indica Cahner (1977: 7), a la Grècia clàssica també es va utilitzar, ja a partir d'Alcifró (segle II), per a compondre obres de ficció.

La carta privada –que és la que ara ens interessa–, s'hauria de redactar en un estil quotidià i espontani, perquè la seva finalitat és de ser llegida per unes persones concretes amb les quals ens uneix algun vincle emocional i, com diu Ciceró, «escrivim d'una manera quan sabem que només ho han de llegir aquells a qui ens adreçem i d'una altra si sabem que tindrem més lectors» (Cahner 1977: 8). Ara bé, a l'època clàssica, tot i que no tenia pretensions literàries, la redacció havia de mantenir la màxima puresa lingüística i gramatical. Durant el Renaixement, la preocupació per un estil de llatí classicitzant, o de català llatinitzant, també es va fer sentir en la redacció d'epístoles. Si bé els humanistes van utilitzar en la seva correspondència majoritàriament el llatí, ens han pervingut un bon nombre de lletres de caire familiar en català. A més, el fet que les relacions sentimentals entre els enamorats i promesos de la noblesa i l'alta burgesia es duguessin a terme per escrit va propiciar el floriment de les lletres d'amor, d'inspiració ovidiana, d'una retòrica afectada amb què s'expressaven sentiments molt elevats i per a les quals, en català, es podia prendre com a model l'obra literària de Joan Roís de Corella o les lletres d'amor incloses al *Tirant lo Blanc*.

Ultra aquests models, en l'àmbit català es van publicar diversos tractats epistolars de caire més acadèmic i erudit: *Ars noua epistolarum* (1447), de Joan Serra; *De conscribendis epistolis* (Anvers 1534), de Joan Lluís Vives; *Ratio brevis et expedita conscribendis epistolis* (1607) i un petit resum en català intitulat *Per fer censura de una epístola*, de Pere Joan Nunyes. Això dóna fe de la importància que els intel·lectuals del Renaixement concedien a l'art epistolar.

En el seu tractat en català, Nunyes comença amb unes normes gramaticals, d'ortografia, sintaxi, lèxic i d'autoritats de qui podem prendre model, el primer dels quals és Ciceró; i a continuació segueix «la segona cosa que és la llengua i ha de constar de elegància» i dóna regles dels elements que són menester «per a la elegància de la epístola o oració». Tot i que el text és redactat en català, els exemples els dóna en llatí, així, a la regla sisena ens diu: «Si hom no troba apòsits à la part, anar à al tot, com ara, paries, anar a domus, *ut*. domus aeterna, paries aeternus.» I, no cal dir, les autoritats que cita són Ciceró i Aristòtil (Duran i Solervicens 1996: 77-81).

4.3 La ficció i l'humor

Aristòtil a la seva *Poètica* analitza els diferents gèneres de ficció literària, l'epopeia, la tragèdia i la comèdia, i valora quin de tots ells és el millor des del punt de vista literari; també ho fa Horaci a les seves epístoles literàries en què analitza els principis dels diferents gèneres literaris. Pel que fa al riure, Aristòtil en parla breument al llibre III de la *Retòrica* (1998: 308) –només esmenta els dos tipus de facècies: la ironia, que escau més a l'home lliure i «provoca el riure per mor del mateix qui la fa, mentre que la bufonada provoca el riure només per mor de l'altre»– i adreça el lector al llibre segon de la *Poètica*, que no s'ha conservat i en què hauria de parlar més detalladament de la comèdia; mentre que Horaci considera que per al teatre satíric convé «crear personatges de sàtirs riallers i procaços, que trabuquin les coses serioses i les facin divertides» (2003: 135).

Una altra cosa és que considerin la necessitat d'unir delectança i aprenentatge, perquè tal com exposa Aristòtil, «Les persones, efectivament, senten gaudi en mirar les imatges per tal com, tot contemplant-les, es produeix el fet d'aprendre, alhora que es dedueix allò que representa cada cosa.» (1998: 318); o Horaci, «Els poetes o bé volen ser de profit o bé delectar, o bé dir alhora coses agradables i útils per a la vida [...] s'endú tots els vots qui barreja el profit i el gust, delectant el lector i alhora instruint-lo» (2003: 142); per la seva banda, Marc Fabi Quintilià considera que «res no prohibiria tampoc compondre temes escaients a aquesta habilitat [la rialla] per tal de simular controvèrsies barrejades de facècies ni proposar arguments per a exercici dels joves.» (2002, VI: 57-58).

Tanmateix, cap d'aquests autors no fa mai valoracions morals sobre cap perill que pugui comportar la lectura, o l'audició, d'una determinada obra literària, sinó que tenen en compte el plaer estètic que pot proporcionar per la qualitat de l'estructura i del contingut. És més, a les seves classes de retòrica en què interpretava l'obra d'Aristòtil, Nunyes afirmava que «*Este es el fin exterior de la poesia dar contento y no pesadumbre, el interior es la imitacion.*» o «*Por aqui Averroes se conuence y hace un disparate en poner la poetica baxo la logica porque si la essentia de la poesia va en imitar y el fin del imitar es dar contento pues que toca esto a la logica?*» (Alcina 1991: 32-33).

Aquest no és el cas de Vives, per a qui la literatura ha de tenir com a únic objectiu la formació moral i cristiana de la persona, altrament seria un instrument del vici. Tota *De retorica dicendi* està plena d'invectives sobre les lectures que no aporten valors morals, fins al punt de considerar que «*Tal vez estaba permitido aquello en tiempos de Homero, a saber, contar tonterías, puesto que no tenían cosas que fueran útiles para dar ejemplo*», però esmentant la idea de Plutarc que compara la poesia amb una pintura que parla, diu que en el seu present si aquesta pintura corromp l'esperit a través dels ulls per alguna lletjor, «*debiera prohibirse con un edicto público*» (1998: 265). Però és a l'acabament de l'obra on exposa amb tota la cruesa el seu judici: «*Por esto, no tiene verdaderamente lenguaje el que no siga a la razón. Así pues, adoptaremos nosotros la disposición natural y costumbres de los animales, degenerando en bestias, cuando trasladamos nuestro lenguaje de la obediencia de la razón al servicio de las pasiones. Fin de El arte retórica.*» (1998: 301).

Aquesta opinió encara la deixa més clara a *Instrucciones foeminae cristianae* (1524) ja que l'objectiu de l'obra és justament instruir les dones sobre el capteniment que han de mantenir per portar una vida de bones cristianes. I una de les portes d'entrada de tots els vicis a l'ànima fràgil d'una donzella són l'oci i les lectures lleugeres de guerres i amors. Se n'exclama, tot escandalitzat, dient «M'expliquen que en certs llocs hi ha el costum que les noies de la noblesa contemplin els jocs d'armes amb gran expectació i es pronunciiïn sobre els homes més forts [...] No és virtuós un esperit que s'ha entretingut amb el pensament del ferro, dels braços i de la força masculina.» i tracta de «llibres infectes» *Amadís, Esplandián, Florisandro, Tirant, Tristany* o *La Celestina*, entre d'altres (Duran i Solervicens 1996: 77-81).

Ara, tampoc no és una opinió excepcional, ja que també la trobem en Joan Baptista Anyés que a *La vida dels gloriosos sants Adbon y Senén, e la vida del gloriós sant Ponç*³ exposa, en la línia de Vives, que si no s'explica la veritat,

«hystòria no és hystòria, sinó falsedat empaliada per a cansar y no descansar, per a destrohir y no instrohir com són totes les llegendes sobre mentiroses invencions de folles amors y monstuoses cavalleries per a tota perdició de temps fundades en exemple de saber més peccar. Les quals, com no solament en tot vanes e inútils, mas pestíferes y danyoses, deurien ser de les mans dels cathòlics christians desterrades» (1987: 102).

En canvi, trobem altres autors com el valencià Andreu Rei d'Artieda que reivindiquen la comèdia perquè, com diu a la carta en vers al Marquès de Cuéllar⁴ (1605) el fet de ser espectadors d'unes situacions en què es mostren actuacions poc edificants, no implica, necessàriament, que les hàgim d'imitar en la vida real, ja que «*Es la comedia espejo de la vida, / su fin mostrar los vicios y las virtudes / para vivir con orden y medida*», després d'aportar l'autoritat d'Horaci conclou «*que es la comedia por extremo buena / y el autor a quien Dios tal don concede.*» y que si a la comèdia es mostren adulteris i tractes infames, «*más no por eso a la comedia llames / adúltera, que por extremo es buena*». Cal no confondre l'actor amb el personatge representat, ja que «*A dicha, los que mueren ¿no reviven? / Y, si es que lo requiere la maraña, / las que fingen, ¿paren o conciben? / Sola la vista y opinión se engaña / y así el vicio o virtud dellos no ofende / ni a la comedia en un cabello daña.*» y retreu a aquells que com Vives o Anyés critiquen la comèdia en nom de la moral cristiana: «*Con todo por la Iglesia hay quien atiende / a mandar que la que es soltera y mala / no recite comedias, o se enmiende.*»

³ A: *Obra catalana*

⁴ Pròleg a la comèdia *Los amantes*

Cal assenyalar que mentre Vives cita un vers de l'*Art poètica* d'Horaci «*Se llevó todos los votos el que unió lo útil a lo agradable*» (1998: pàg. 267) per argumentar que les representacions teatrals no poden expressar fets o situacions que perjudiquin els esperits febles, Rei d'Artieda li dóna la volta i utilitza el mateix vers per mostrar la bondat del teatre: «*A Horacio en la Poética pregunto / si el artífice llega a lo que puede / cuando lo dulce y útil nos da junto.*» O sigui, que tots dos autors aprofiten les mateixes paraules d'Horaci per reforçar els respectius arguments, de caràcter antitètic.

Per tot això es pot presumir l'existència de dues maneres diferents de jutjar la funció que representa el plaer o l'entreteniment ociós, com és la literatura quan no té finalitat de formació espiritual. D'una banda, l'actitud més lúdica i de caire cortesà representada per Rei d'Artieda, més propera amb la postura que tenien els autors de finals del segle XV, influenciats directament pel Renaixement italià, entre els quals cal destacar els membres de l'escola satírica valenciana –grup de poetes d'extracció burgesa format, entre d'altres, per Bernat Fenollar, Jaume Gassull, Narcís Vinyoles, Francí de Castellví, que molt sovint componien poemes col·lectius de caire satíric, burlesc o eròtic, com *Lo procés de les olives*, la *Brama dels llauradors de l'Horta de València*, *Escacs d'amor*, *Lo somni de Joan Joan*– o Lluís del Milà, autor del tractat *El cortesano* (1561) –compost com a model de captivament dels bons cortesans–, per als quals l'entreteniment i l'oci són activitats totalment lícites que no comporten cap dany moral, ans són del tot convenients a un bon cortesà.

D'una altra banda, els autors que reberen la influència de Vives i de l'humanisme dels Països Baixos, agrupats en gran mesura a l'entorn de les universitats o en cercles erasmistes, amb una actitud més estricta i moralment més intransigent de la vida, per a qui una activitat d'entreteniment, si no té una clara finalitat de formació cristiana, és un focus de vici i perdició de l'ànima.

5 Unes lletres totes estil·lades i amoroses

5.1 Edicions i estudis

Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell és una de les poques mostres dins la literatura catalana de narrativa en prosa de mitjans del segle XVI que ens han pervingut. Tot i que es tracta d'un text de literatura popular, cal creure que també fou ben rebut entre cercles cultes perquè se n'han conservat tres edicions incloses en volums junt amb altres obres. En canvi, les edicions en fulls solts i impreses en paper senzill, com era habitual publicar la *literatura de cordill*, s'han perdut ja que no tenien l'objectiu de pervivència. Es tracta d'una obra que devia gaudir de força popularitat perquè se'n coneixen set edicions publicades en uns setanta anys entre Barcelona (~1575, 1630 i 1677) i València (1598, ~1600, 1610 i 1646) i es considera que, molt probablement, hi deuria haver, almenys, una altra edició anterior que, pel lèxic de l'obra, s'hauria publicat a València al voltant del 1561 (Orts 1994: 62).

Segons indica Eulàlia Duran (1982: 25) actualment se'n coneix l'existència de tres edicions, la de Barcelona ~1575 a la biblioteca d'Agustí Duran i Sanpere; la de València ~1600, inclosa en un volum factici adquirit per la Staatsbibliothek de Munic; i la de Barcelona 1630 que també forma part «d'un volum factici format de relacions impreses i manuscrites recopilades a Barcelona per l'historiador i heraldista Jaume Ramon Vila. [...] procedeix de la biblioteca de l'escriptor vigatà Francesc Rierola i Masferrer». Una altra qüestió encara sense escatir és l'autoria: en dues de les edicions que ens han pervingut hi figura com a autor *Dionís Pont, mallorquí*, tanmateix, aquesta dada és posada en dubte per Duran (1982: 31) i descartada, per molt improbable, per Orts (1994: 83), tots dos estudiosos sostenen que, mentre no disposem de més dades, s'ha de considerar que l'obra és d'autoria anònima.

Com passa amb la majoria de la literatura catalana de l'època mal anomenada de *decadència*, fins fa relativament poc temps no s'havien fet estudis per valorar-ne la importància. Qui primer ho va fer fou Eulàlia Duran a l'article «Unes cartes amoroses del segle XVI en català», publicat a la revista *L'Espill* (1982, 15: 25-51) i reeditat posteriorment, amb ampliacions, a *Renaixement a la carta* (1996: 214-221) i a *Estudis sobre cultura catalana al Renaixement* (2004: 679-711). Gairebé coincident en el temps, Josep Romeu va publicar «Quatre epístoles paròdiques procedents d'un plec solt valencià en prosa del segle XVI», inclòs a *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid 1983: 577-593), reeditat més tard amb una nota addicional a *Lectura de textos medievals i renaixentistes* (València/Barcelona 1994: 205-230); ambdós articles contenen l'edició crítica del text. A la dècada següent, Antoni Orts va publicar a *Estudi General* (1994: 59-86) un resum de la seva tesina de llicenciatura amb el títol «La llengua de *Les estil·lades y amoroses lletres*. Contribució lingüística a la problemàtica sobre la seva autoria».

5.2 El text

El text de *Les estil·lades y amoroses lletres* el componen quatre cartes que s'intercanvien dos camperols de l'Horta de València, Berthomeu Sirlot i la dona dels seus somnis, a qui es dóna el nom feminitzat del pretendent, Berthomeua Sirlot –cosa habitual en aquell moment–, i ella mateixa s'ho diu fins i tot a la quarta carta quan ja ha

donat per acabada la relació amorosa amb l'home: «Yo faré de manera que en mal punt has conegut a Berthomeua Sirlot.» (Duran 2004: 711)⁵.

La narració comença amb la declaració d'amor de Berthomeu, que no s'està de posar de manifest l'interès material que té en la relació, ja que el primer que fa és informar-se de la seva parentela, i de fer el ridícul tot *empollastrit* per amor d'ella. La resposta de la dona és del mateix caire, tota abillada i *enjoyda* com una baronessa, també li fa avinent el seu amor i li relaciona l'aixovar que aportarà al matrimoni, tot i que ella és més decidida, ja que li proposa una trobada furtiva a l'«alfaçar devés lo ribàs» (703). A la tercera carta entre paraules dolces i amoroses el promès, tot desitjós que arribi l'hora del casori, li proposa deixar l'aixovar a les seves mans, que ja se'n sabrà encarregar sense menester consell de ningú. És a l'última carta que arriba el desenllaç de la història, quan Berthomeua ha descobert la infidelitat del pretès enamorat amb Cathalina i, entre insults, blasmes i conjurs de tota mena cap a tots dos, repta Berthomeu a ni trobar-se'l pel carrer, amb uns versos en forma de rodolí que clouen l'obra.

Cada carta es podria equiparar als capítols d'una novel·la, tot i que, per l'extensió, és molt agosarat tractar l'obra de novel·la. Aquest tractament estructural fa que la focalització narrativa canviï en cada carta i que passi alternativament d'un pretendent a l'altre, de manera que no tenim una narració amb pretensions d'objectivitat, com podria donar-se en cas d'un text amb narrador omniscent extern a la història, sinó que és volgudament subjectiva tot i que mostra el punt de vista dels dos personatges sobre les situacions de què tracta l'obra. A més, fa que el discurs passi amb molta agilitat d'un tema a un altre, com a mostra és il·lustrativa la segona lletra en què Berthomeua, després de fer-li saber al seu Tomeu com passa ànsia perquè no es retardin les encartalles, desitjosa com està dels seus besos, sense transició li exposa que «entorn del trencafil de la violeta se me són fetes morenes que·m donen més proïja que ronya de colses» (702).

El contingut de les cartes ens mostra les pretensions que persegueix cadascun dels personatges amb aquest enllaç. Per part de l'home es tracta, ja des de la primera carta, de poder «haver tan bell tropell de dona» com és Berthomeua, a la qual no permetrà que cap culbufador li «vagi entorn fent lo borinot», per això ja l'avisava que està ben «enferrussat» amb tota l'armamenta que cal, menys l'espasa que encara no l'ha comprada però que serà molt «forseguda» (695-698); i també poder haver tot l'aixovar que porti Berthomeua, com fa palès a la tercera carta en què es descara i li demana directament que ho deixi tot a la seva esquena, que ho sabrà menar tan bé, que no haurà «menester consell de nengú» (705).

Berthomeua, per la seva banda, també desitja gaudir sexualment del seu home, ja que amb paraules de doble sentit i equívocues, però sense hipocresia, a la segona carta li fa saber que «ja m'an raguda los sobachs y les inglíffies, tan blanca estich com un glop d'allada, tota·m pories llepar davant y darrere» i ella mateixa es defineix com la «baina del teu punyal [...] estoig de les tues joyes», i no veu el moment que arribi el casament, més desitjosa n'està «que de faves panesques»; en canvi no té la mateixa fal·lera en les qüestions materials, ja que preveu que entre el que porti l'un i l'altra podran viure «ben jasents», i posa tot l'aixovar a disposició d'ell; i, com si ja fossin marit i muller, no té cap pudor en explicar-li amb la major naturalitat del món els problemes de morenes i demanar-li si en coneix cap remei (698-703); ara bé, tampoc

⁵ Totes les cites literals de l'obra estudiada remeten a la transcripció feta per Eulàlia Duran i inclosa al treball publicat el 2004, per tant, a partir d'ara només en donaré el número de pàgina

no està disposada a tolerar cap deslleialtat del promès, per tant, quan l'enxampa besant una altra dona no s'està de blasmar-los tots dos amb tots els insults i penjaments que se li acudeixen, que no són pocs, ni d'engegar-lo a dida sense contemplacions (706-711).

La narració es desenvolupa com un diàleg entre els dos personatges tot i que amb intervencions més llargues del que és habitual en una conversa oral, a causa que té lloc mitjançant de l'escriptura. Fet i fet, la carta sempre s'havia considerat com una conversa en situacions en què per alguna circumstància no era possible el contacte oral. Horaci comença l'*Epístola a August* dient que «em sembla que atemptaria contra l'interès públic si et distreia gaire, Cèsar, amb una llarga conversa» (2003: 93) i a l'*Epístola a Florus* exposa que «no vull pas alertar la teva desconfiança amb massa xerrameca» (2003: 109), cosa que recull Vives quan explica que «la carta és una conversa escrita entre dues persones allunyades físicament però connectades afectivament, per tal que pensaments i sensacions s'uneixin en l'esperit» (Solervicens 2000, 4: 15). O sigui que tant l'un com l'altre donen a la carta el significat d'un acte de parla, si bé en lloc d'utilitzar el canal oral, s'utilitza l'escrit.

I això és exactament el que fan els nostres personatges: mantenen una conversa escrita en què exposen els seus interessos materials i expressen els seus sentiments cap a l'altra persona, sentiments que no necessàriament els han d'unir espiritualment, com pretenia Vives, sinó que també poden ser divergents i els poden allunyar, com passa al final d'aquesta història a causa de la traïció de Berthomeu.

5.3 Adequació al cànon renaixentista

5.3.1 Imitació i art epistolar

El tret més característic d'aquest text, i que entronca amb l'esperit renaixentista, és la imitació del gènere epistolar que utilitza l'autor, seguint els models de les lletres d'amor, cosa que es fa explícita a la segona carta quan Berthomeua diu que «lo nebot d'en Ros m'ha dat la tua lletra de amors» (699). Per donar més versemblança al text, les quatre lletres comencen amb una dedicatòria al destinatari i a continuació el lloc on s'han de lliurar, i, després d'haver exposat el contingut, les cartes acaben amb un peu en què s'hi explicita el moment i el lloc de redacció. La datació de les cartes, però, no indica un dia concret de l'any, només a la tercera es diu que és el dia del jubileu, no sabem de quin, mentre que l'hora ja és més concreta, de matinada «quant escorchaven los moltons» (698), «quant tocàvan les morlanes en la hora baixa» (703) o «entre onze y dotze, quant exien de missa» (706); i el lloc pot ser al mateix carrer «davant la carniceria» (698) o «en lo cantó del meu pesebret, dins lo corral» (706), en general, expressions ben poc romàntiques que desentonarien en una lletra d'amor real.

Aquest esquema es perd a la quarta carta, en què la dedicatòria no es limita al destinatari, sinó que també s'estén a «Cathalina la cagalosa» (706), la nova amant de Berthomeu, i acaba amb un acomiadament ben poc agradable en forma de rodolí: «ni-m passes pel carrer ni-m gafes ayre, / que Berthomeua Sirlot ja no-t vol gayre» (711). De passada també ens assabentem que Berthomeua no sap de lletra, perquè es fa redactar les cartes per l'escolà de Godella.

Ara bé, la imitació de les lletres d'amor renaixentistes s'acaba amb l'estructura i el tema, ja que l'autor transforma el to retòric i ampul·lós habitual en aquest gènere per un registre popular i localista i, en ocasions, volgudament vulgar i escatològic, a causa que una de les finalitats del text és parodiar el gènere i ironitzar, justament, sobre el to emprat en les epístoles renaixentistes. Vegem sinó, com a mostra, la manera en què una dama s'ofereix al cavaller en una lletra tramesa per la princesa Carmesina a Tirant: «Lo major descans, espai e delit que après perduda vostra presència he atès, fon aquest present de mes torbades paraules, tornar a vostra mercè, de qui só estada, só e seré secreta cativa» (Martorell: 1.022), mentre que en una situació semblant, a la segona carta, Berthomeua s'ofereix al seu amant amb mots ben diferents: «Si·m vas lleal les frexures hauràs de mi y no·t serà res negat de ma casa.» (700). Tot i que ambdós fragments corresponen a cartes incloses en obres de ficció, en el primer parla una dama que, amb elegància, es declara *cativa* per sempre del seu cavaller, i en la segona és una camperola que ofereix al seu amant *les frexures*, expressió ben poc galdosa, i les pertinences materials de sa casa, cosa impensable que es tractés en una lletra d'amor renaixentista, sense estalviar tampoc un advertiment, com si ja tingués algun punt de desconfiança envers el seu amant.

Tanmateix, en contraposició amb el lèxic, el llenguatge és d'una correcció gramatical molt elevada i d'una gran puresa i genuïnitat, Orts reporta poquíssims castellanismes (1994: 82), cosa que fa suposar que l'autor havia de ser un personatge d'una gran cultura que sap utilitzar el llenguatge popular amb molta habilitat, perquè un camperol de l'Horta de València al segle XVI, si sabia de lletra, hauria escrit un text amb molta més influència del llenguatge oral, i no només lèxica, sinó que caldria esperar trobar-hi poca il·lació sintàctica, incoherències textuais, frases sense acabar, idees desordenades, etc. O sigui, que segueix el consell dels clàssics en el sentit que l'estil és quotidià i espontani, però respectant la correcció gramatical.

D'una altra banda, també imita la natura perquè, com ensenya Aristòtil i recull Vives, narra una història que no és pas una còpia exacta de la realitat, però sí que és versemblant i creïble, tot i que exagerada pel to burlesc de l'obra. Encara més, possiblement és més pròxima al comportament humà que moltes obres pretesament realistes i, segurament, que la majoria de les cartes d'amor reals que s'escriuen a la mateixa època, ja que el matrimoni no deixava de ser un contracte amb un fort component d'interessos econòmics i de poder que s'havien de pactar abans del casament. No hi ha dubte que darrere de moltes de les cartes bellament escrites que s'intercanviaven les dames i els cavallers s'hi amagaven interessos materials de les famílies molt més grans que no pas els sentiments elevats de què parlaven els enamorats, cosa que en aquesta obra es fa palesa sense hipocresies ni ambigüitats, almenys per part de Berthomeu, que s'interessa més per l'aixovar que pels sentiments de la seva estimada.

Per tant, es pot afirmar que l'obra segueix el principi d'imitació de què parlaven els clàssics grecs i llatins i recullen els teòrics renaixentistes en les dues accepcions del terme, pel que fa a l'aspecte d'imitació de la natura i del comportament humà, com Aristòtil i Vives consideren que ha de reflectir una obra literària, perquè l'obra narra una situació ben versemblant que per ella mateixa no té res d'extraordinària, l'interès literari de la qual rau en els elements on es focalitza l'atenció i en el to burlesc i irònic del registre lingüístic utilitzat. I també pel que fa al gènere textual, com proposa Horaci, perquè està estructurada en forma d'epístoles, un dels gèneres clàssics per excel·lència que van seguir amb profusió els humanistes del Renaixement i que ja havia utilitzat Alcifró al segle II per compondre obres de ficció, de manera que defuig el perill que veu Nunyes en les obres que prescindeixen d'imitar la tècnica; i això malgrat

que es pot entreveure una certa intenció de l'autor de subvertir el mateix concepte d'imitació per la ironia amb què remet a un gènere textual, les epístoles renaixentistes, per després convertir les dames i els cavallers –els personatges que habitualment eren remitents i destinataris de les lletres d'amor– en una parella de llauradors i transformar-ne l'estil ampul·lós i classicitzant pel llenguatge popular de l'Horta de València, fet de localismes, vulgarismes, refranys i mots inventats.

5.3.2 Decòrum

Si Aristòtil exigeix que a qualsevol discurs s'empri el metre o l'expressió adequada, i Horaci creu que el vers i el gènere d'una obra han de ser concordants, fins al punt que li repugna tractar un argument còmic amb versos propis de la tragèdia, aquí tenim l'exemple d'una obra censurable, ja que el tema còmic i el llenguatge popular de la narració es contraposen al gènere epistolar, que exigeix un registre de llengua elevat i que habitualment estava reservat a sectors socials burgesos o aristocràtics, no pas a llauradors. Tanmateix, l'adequació entre el tema, el registre i el gènere textual s'aconsegueix pel to paròdic de l'obra, ja que justament el moll de l'os de l'obra està en aquesta antítesi: el gènere i la correcció gramatical per una banda *versus* el lèxic i la classe social dels protagonistes per l'altra.

A més, sí que segueix les prescripcions d'Aristòtil i d'Horaci, primer perquè el registre lingüístic en què s'expressen és apropiat als personatges –no ho seria pas que uns camperols utilitzessin la mateixa retòrica de les lletres de Carmesina i Tirant o, en paraules d'Aristòtil, que un esclau, o un camperol, parlés bellament– i també ho són els temes de què tracten, perquè la realitat diària dels pagesos era ben diferent de la que vivien dames i cavallers; així, és apropiat que es parlin entre ells de l'alfasar, el dacsar, els corralles, les bèsties o els fems, perquè són qüestions que responen a la seva quotidianitat.

I segon, perquè l'autor ha creat uns personatges que es mantenen fins al final tal com eren «en fer la seva entrada» (Horaci 2003: 129): l'home que es vol casar amb Berthomeua però sense gaire sentiment, amb un virilitat ridícula per oposar-se als *borinots* que puguin rondar la dona i més interessat en l'aixovar i en aprofitar-se de la primera mossa que li passi pel davant; metre que ella pren el paper actiu en la relació i no té inconvenient en confiar-li l'aixovar o les seves xacres –les morenes–, ni pudor per citar-lo a l'alfaçar abans del casori, això sí, des del començament li exigeix lleialtat, només la tindrà «si em vas lleal» (700), i en conèixer la traïció pren una actitud ben decidida d'allunyar-lo de la seva vida, que va més enllà del to satíric amb què es planteja la situació, fins al punt que ja té un altre pretendent.

Tot això fa que el discurs s'adapti a les normes d'elegància –en el sentit de decòrum– que defensa Vives, perquè es dóna a cada personatge un llenguatge apropiat a la seva natura, cosa que s'aconsegueix fent parlar els personatges de tal manera que sigui convenient a l'afer i al parlant ja que tracten dels temes i amb el lèxic que ho farien uns pagesos de l'Horta de València; i no desapareix el decòrum perquè, com exhorta Vives, les comparacions i les metàfores no es prenen de la filosofia ni de temes fora del món rural. De totes maneres no es pot passar per alt que es tracta d'una elegància grotesca de tan exagerada, propera a la bufonada de què parla Aristòtil (1998: 308), perquè provoca el riure per mor de l'altre, ja que la ironia no està pas en l'actuació dels personatges, sinó en el plantejament de l'autor.

5.3.3 Harmonia

Aquesta obra és una i sencera, tal com recomanen Aristòtil i Horaci, perquè té una trama argumental en què els episodis s'engalzen perfectament els uns amb els altres, ja que l'autor ens va acompanyant, a través del text, per l'univers dels protagonistes en la seva pretensió de contraure matrimoni, amb les seves il·lusions i les seves misèries, fins al desenllaç final. L'estructura està dissenyada de manera que no se'n pot canviar cap part, ni afegir-hi ni suprimir-hi res, sense que «sigui pertorbat i trastornat el tot» (Aristòtil 1998: 330), ja que si se'n canviés l'ordre no hi hauria manera de seguir-ne el fil, i no se'n pot suprimir res, perquè en una obra tan curta una supressió faria que es notés la mancança d'algun element, mentre que afegir-hi més episodis no aportaria cap guany al conjunt de l'obra.

A més, si bé cadascuna de les cartes es pot llegir de manera independent, tampoc no es tracta d'un conjunt de peces soltes posades l'una darrere de l'altre sense cap sentit, sinó que per copsar el significat global de l'obra cal llegir-les totes i en l'ordre en què es donen, aquesta és l'única forma que els parlaments dels personatges es converteixin en un diàleg amb sentit. D'altra manera no deixarien de ser una colla de monòlegs sense un fil conductor en què hi mancaria un començament, o un terme mig o un final, elements imprescindibles, segons Aristòtil, per poder parlar d'una obra acabada i sencera.

En canvi, no té en compte el consell de Vives quan, citant Ciceró, ens diu que el discurs no pot estar tot ell esquitxat «*de flores, de palabras y de sentencias*» (1998: 105), perquè així, les que hi ha, llueixin més. En aquest cas, l'autor ha construït el text, gairebé en exclusiva, amb localismes, dites i frases fetes, mots grollers o inventats, expressions escatològiques i amb significat sexual, blasmes, insults, etc., cosa que atempta contra l'harmonia del text i que Vives mai no hauria aprovat. Ara bé, com ja ha quedat exposat abans, la gràcia de l'obra està, precisament, en la utilització d'un lèxic estrafet que l'omple de mots exageradament ordinaris.

5.3.4 Ordre

Aquesta obra segueix el principi d'ordre intern tal com hem vist que l'entenia Aristòtil, perquè primer s'hi estableix la idea general –la primera carta ens mostra, a través de la declaració d'amor de Berthomeu, la matèria de què tractarà l'obra– a continuació es componen i es desenvolupen els episodis –la segona i la tercera cartes ens endinsen en el món amorós de la parella de camperols: gelosia infundada de Berthomeu i petulància davant els «borinots» que canten albaades a la seva promesa, indumentària ridícula, interessos econòmics– i acaba amb el desenllaç de l'acció, que es narra a la quarta i última carta, quan Berthomeu ja ha descobert la traïció del seu amant. En aquest cas, també veiem que pel que fa a l'estructura argumental, tal com aconsella Horaci, les parts de l'obra tenen un tractament homogeni que fan que la part central no desdiu de la inicial, ni el desenllaç de la part central.

També té en compte, tal com recomanava Vives, seguir l'ordre de les paraules dins l'oració, perquè, com ja hem vist, tot i que el registre lingüístic és en extrem col·loquial, la correcció gramatical del text fa que no modifiqui l'ordre natural de la llengua en què escriu, i atès que es tracta d'un text en prosa no hi ha cap llicència mètrica que li ho permeti; i la disposició dels arguments dins el discurs, perquè cada situació va fluint com a conseqüència de l'anterior.

5.4 Paròdia i sàtira a *Les estil·lades lletres*

El to satíric i paròdic de l'obra fa que tingui dos nivells de lectura. Per una banda, se'n pot fer una lectura directa en què intervé sobretot el tractament còmic de l'obra, amb la trama de relacions amoroses traïdes, cosa que de sempre ha estat un tema burlesc, de fet constitueix la trama d'un bon nombre de comèdies de repertori que el Renaixement italià, per obra sobretot de Niccolò Machiavelli i de Ruzante, va manllevar del teatre clàssic de Plaute i de Terenci; amb tot de situacions grotesques com quan el milhomes d'en Berthomeu explica com està de «ben enferrussat» per enfrontar-se a qui li rindi la dona (697) –potser recordant «la professó de les bascollades» que havia rebut de Pastoret per amor de Dolzina (709)– o quan tots dos exposen fil per randa la vestimenta que porten, ell tot «empollastrit» (pàg. 696) i ella «més enjoyda» que una baronessa (700-701); i amb l'estil de llengua utilitzat ja que el recurs al llenguatge escatològic –«que no gose esternudar, sinó fer bufes» (702), «te farà esternudar per alt i per baix, y així buydaràs com lo roll de l'aygua del meu dachçar» (705), «Y guarda, que si-m torne rabiosa, lo diable s'i podria cagar entre nosaltres» (709), «ell te farà cagar los pets tan grossos» (711)– i a l'erotisme, més si és amb doble intenció i juga amb l'equívoc com ho fa Berthomeua a la segona carta, té sempre l'èxit assegurat.

Per una altra banda, hi ha una segona lectura que té en compte el to de paròdia de les lletres d'amor renaixentistes, atès que l'obra utilitza formalment aquest gènere però en trabuca els personatges, convertint les dames i els cavallers que les escrivien en dos camperols, on la dona deixa de tenir el paper passiu que se li assignava socialment, per convertir-se en el personatge amb més caràcter, i transforma la prosa florida escaient al gènere en un llenguatge no només planer, sinó farcit de vulgaritats. També s'hi entrelluca una intenció de satiritzar sobre els costums locals de la pagesia per la ironia amb què descriu de manera detallada l'acolorida vestimenta, l'aixovar que aporta cadascú o les situacions del nuviatge.

Aquesta doble lectura podria explicar la divulgació de l'obra entre les classes populars, que només en podien apreciar el to humorístic i burlesc perquè no tenien accés al model de les lletres d'amor i, per tant, no en podien copsar la paròdia; mentre que aquest element podria ser el que valoressin més les classes cultes que, pel fet de tenir present el model parodiat, són les úniques que podrien sentir el gaudi esmentat per Aristòtil de deduir allò que representa cada cosa, i que, gràcies a això, se n'han conservat diverses edicions fins a l'actualitat.

Pel tema i pel tractament que en fa, no es tracta pas d'una obra que es pugui incloure en el cànon de lectures instructives segons el criteri de Vives i d'Anyés, més aviat estaria entre els llibres infectes que Vives proposava «*que debiera prohibirse con un edicto público*» (1998: 265), perquè no té cap objectiu de formació moral, sinó que més aviat en fa burla, i entraria de ple en les que Anyés considerava que no són «sinó falsedat empaliada per a cansar y no descansar, per a destruir y no instruir [...] perdició de temps fundades en exemples de saber més peccar» (1987: 102). En canvi, s'adiu amb el concepte renaixentista de la comèdia de repertori entès com a «*espill dels costums*, i no es tracta pas de reflectir com en un mirall el real, sinó de proposar des de l'escena un model de comportament ideal (desitjable) o un antimodel (rebutjable)» (Solervicens 2000, 4: 8) que podria acceptar perfectament Rei d'Artieda.

6 Conclusions

Certament, la literatura catalana del segle XVI no va tenir un gran volum de producció ni una qualitat literària de primer ordre, sobretot si parlem d'obres en prosa, però sí que tenim algunes obres de creació que es van elaborar dins els principis estètics del Renaixement. Això no vol dir que aquestes obres complissin tots els criteris que havien establert els autors teòrics en els seus tractats. Entre altres coses, perquè malgrat que tots ells acceptaven uns principis generals, manllevats dels autors clàssics grecollatins, tampoc no s'havia creat un cànon tancat del qual participaven tots els autors sense discrepàncies. Al contrari, com hem vist abans, hi ha autors, entre d'altres Vives i Anyés, que només accepten la ficció com a instrument en el camí de perfecció moral cristiana, en canvi n'hi ha d'altres, entre els quals es pot esmentar Rei d'Artieda que exposa el seu punt de vista a l'endreuça a una comèdia, que no veuen perjudicial per a ningú ridiculitzar sobre l'escenari –o sobre el paper– els costums socials, siguin positius o negatius, perquè l'espectador –o el lector– té prou senderi per distingir què és ficció i què és realitat i si segueix el camí del vici no serà pas perquè ho ha vist en una comèdia o ho ha llegit en una novel·la.

Entre aquestes obres hi té un lloc destacat aquesta petita novel·la que és *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*, perquè, com hem pogut comprovar, compleix els requisits imprescindibles per parlar d'una obra renaixentista i si en algun moment se n'aparta és pel to paròdic i burlesc de l'obra, que no deixa de ser, també, una qualitat ben pròpia del Renaixement; o per l'oposició estètica amb els postulats més intransigents de l'humanisme d'arrel nord-europea, però que tampoc no són valors universalment admesos dins del moviment renaixentista.

Sembla coherent relacionar el to humorístic i desenfadat d'aquesta obra amb els membres de l'escola satírica valenciana de finals del segle XV i començaments del XVI, tot i que entre l'època de producció d'aquest grup i l'edició de *Les estil·lades y amoroses lletres* hi ha un salt cronològic d'una cinquantena d'anys. Per Antoni Orts (1994: 62), la relació s'estableix a partir de la reedició l'any (1561) de l'*Spill*, de Jaume Roig, acompanyat de *Lo procés de les olives*, la *Disputa de viudes e donzelles* i la *Brama dels llauradors de l'Horta de València*, cosa que, segons ell, hauria fet reviscolar la polèmica lingüística sobre si la llengua culta havia de rebutjar o bé incorporar els mots grossers o pagesívols, qüestió molt present en l'obra dels satírics valencians –i en intel·lectuals del Principat– preocupats per donar al català el prestigi de què ja gaudia el llatí, i de la qual aquesta obra en seria una baula més.

Ara bé, sense desvirtuar aquesta hipòtesi –perquè a *Les estil·lades y amoroses lletres* també s'hi fa palès un interès per la correcció lingüística i l'intent de prestigiar el llenguatge popular, considerant-lo tan apte per a la creació literària com altres registres més formals– i anant una mica més enllà per complementar-la, també es podria postular que la nova publicació de l'*Espill* juntament amb la resta de poemes satírics no fos un fet aïllat, sinó que seguís el fil conductor de l'humor i la ironia que traspasa tota la literatura catalana, almenys des de Fra Anselm Turmeda, passant pel *Tirant lo Blanc* –segons Martí de Riquer, l'actitud irònica i humorística de l'obra és el que impedeix en alguns moments que les obscenitats no esdevinguin pornografia (1980: 713)–, l'*Espill*, de Jaume Roig, o els poemes de l'escola satírica valenciana, ironia i humor que no s'hauria esgotat amb el pas del segle XV al XVI.

Cal tenir en compte que un humanista amb unes opinions tan estrictes sobre la literatura de ficció no moralitzant com Joan Baptista Anyés, va publicar l'any 1543 un poema en díctics llatins amb una forta dosi d'ironia, *Col·loqui entre el romà Pasquí i el valencià Gonari* (Duran 2004: 713-741), en què fa dialogar l'estàtua romana de Pasquí amb la valenciana d'En Gonari sobre les respectives ciutats. La referència a l'estàtua romana de Pasquí la tornem a trobar en el poema burlesc de Gaspar Guerau de Montmajor, *Breu descripció de los mestres que anaren a besar les mans de sa majestat*, de l'any 1586 (Duran i Solervicens 1996: 251-264), escrit en tetrasíl·labs apariats a l'estil de l'*Espill*, més d'un segle més tard de l'obra de Jaume Roig. Per tot això, no sembla agosarat especular que les obres i els poemes satírics gaudiren de prou popularitat durant el segle XVI i que *Les estil·lades y amoroses lletres* s'inscriu, també, en aquesta tradició que, a la vegada, continuaria un temps després Francesc Vicent Garcia.

Així doncs, si bé, com assenyala Burke (1993: 66), no es pot sostenir la dicotomia d'humanisme cristià al nord d'Europa i humanisme pagà a Itàlia, sí que sembla evident una diferència de capteniment que comportaria una concepció molt més moralista i severa al nord d'Europa mentre que a Itàlia hauria estat un moviment més vitalista i fresc. Aquests dos enfocaments van tenir la seva presència als Països Catalans, primerament, amb la influència de l'humanisme vingut directament d'Itàlia que va portar un model estètic acolorit i festiu, d'on va sorgir el grup de l'escola satírica valenciana, creadors d'obres de to comicoeròtiques com *Lo procés de les olives*, un col·loqui en què Bernat Fenollar i Joan Moreno dialoguen sobre el sexe en els vells, i lingüísticohumorístiques com la *Brama dels llauradors de l'Horta de València*, en què Jaume Gassull es fa portaveu dels llauradors valencians, indignats amb Fenollar perquè no accepta per a la literatura culta el registre de llengua popular, amb el qual es pot entroncar *Les estil·lades y amoroses lletres* per ambdós conceptes. Posteriorment, amb la influència d'un humanisme vingut dels Països Baixos i de Castella, d'una concepció moral cristiana molt més restrictiva i tancada que va enfocar la seva activitat principal a l'ensenyament universitari i en cercles erasmistes.

7 Bibliografia

- ALCINA, Juan Francisco (1991). «El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez» (inclou la transcripció d'*Annotacions per a entendre alguna cosa de l'arte poetica de Aristotil, per Nuñes*). Dins: *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina* (número 1, pàg. 19-34). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- ANYÉS, Joan Baptista (1987). *Obra catalana*. A cura de Max Cahner. Barcelona: Curial.
- ARISTÒTIL (1998). *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita, edició a cura d'Alberto Bleuca. Barcelona: Edicions 62.
- BADIA, Antoni Maria (2005). «Els tres components de les *Regles d'esquivar vocables*». Dins: *Estudis Romànics* (número 27, pàg. 211-218). Barcelona: IEC.
- BATLLORI, Miquel (1995). «De l'Humanisme i del Renaixement». E. DURAN (dir.) J. SOLERVICENS (coord.). *Obra completa* (vol. 5). València: 3i4.
- BURKE, Peter (1993). *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica.
- CAHNER, Max (1977). *Epistolari del Renaixement*. València: Albatros.
- COBOS, Antoni (1995). «Tres epístoles: Joan Ramon Ferrer, Jordi de Centelles i Ferran Valentí (1450-1462)». Dins: *Faventia* (Volum 17, pàg. 129-141). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- DURAN, Eulàlia (1982). «Unes cartes amoroses del segle XVI en català». Dins: *L'Espill* (número 15, pàg. 25-51). València: 3i4.
- DURAN, Eulàlia; SOLERVICENS, Josep (ed.) (1996). *Renaixement a la carta*. Vic: Eumo.
- DURAN, Eulàlia (2004). *Estudis sobre cultura catalana al Renaixement* (inclou la transcripció de *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*). Edició a cura de Maria Toldrà. València: 3i4.
- HORACI (2003). *Art poètica i Epístoles literàries*. Traducció, introducció i notes de Narcís Figueras. Barcelona: La Magrana.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (2005). *Reports de la recerca a Catalunya: 1996-2002. Filologia catalana: literatura*. Barcelona: IEC.
- KRAYE, Jill (ed.) (1998). *Introducción al humanismo renacentista*. Edició espanyola de Carlos Clavería. Madrid: Cambridge University Press.
- MARTORELL, Joanot (1979). *Tirant lo Blanc*. A cura de Martí de Riquer. Barcelona: Ariel.
- MIRALLES, Eulàlia; SOLERVICENS, Josep (ed.), MOLL, Antoni-Lluís (col.) et al (2007). *El (re)descobriment de l'edat moderna: estudis en homenatge a Eulàlia Duran*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat: Universitat de Barcelona.

- ORTS, Antoni (1994). «La llengua de *Les estil·lades y amoroses lletres*. Contribució lingüística a la problemàtica sobre la seva autoria». *Estudi General* (número 14, pàg. 59-86). Girona: *Universitat de Girona*.
- QUINTILIÀ (1961-2002). *Institutionis oratoriae / Institució oratòria* (edició bilingüe, 5 volums). Traducció de Jordi Pérez i Durà. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- REI D'ARTIEDA, Andreu (1605). «Epístola al Il·lustríssim Marqués de Cuéllar sobre la comedia» Epíleg a *Los amantes* [en línia]. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09255030978758484195635/017869.pdf?incr=1>> [consulta 10.10.2008].
- RICO, Francisco (2002). *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Destino.
- RIQUER, Miquel de; COMAS, Antoni (1980). *Història de la literatura catalana* (volums 2 i 3). Barcelona: Ariel.
- ROMEU, Josep (1983). «Quatre epístoles paròdiques procedents d'un plec solt valencià en prosa del segle XVI» (inclou la transcripció de *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*). Dins: *Homenaje a José Manuel Blecua* (pàg. 577-593). Madrid: Gredos.
- SOLERVICENS I BO, Josep (Coord.) (2000). *Literatura catalana moderna I: el Renaixement*. Barcelona: UOC.
- VILALLONGA, Mariàngela (2001). «Humanisme català». Dins: *Estudi General* (número 21, pàg. 1-15). Girona: Universitat de Girona.
- VILALLONGA, Mariàngela (2002). «Somnis i realitats en els nostres humanistes del Renaixement». Dins: *Estudis Romànics* (volum 24, pàg. 207-210). Barcelona: IEC.
- VIVES, Joan Lluís (1998). *De ratione dicendi / El arte retórica* (edició bilingüe). Edició i traducció de Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos.

8 Apèndix

El text de *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell* es pot consultar, editat per Eulàlia Duran o per Josep Romeu, a:

DURAN (1982)
DURAN (2004)
ROMEU (1983).

«[...] Ni·m passes pel carrer, ni·m prengues ayre,
que Berthomeua Sirlot ja no·t vol gayre.»