

## Mimesi, harmonia i decòrum. Recuperació de tres principis de l'art clàssic en tres obres de la literatura catalana del Renaixement

Josep Ribera Ribera  
Universitat de València

### 1. Contextualització temporal i conceptual

Ens situem a l'Europa occidental en una època en què es pretén dotar de llum *les tenebres medievals* amb un seguit de formulacions teòriques que s'inicien a la Florència del segle XIV, arrelen a la resta d'Itàlia al segle XV, s'estenen pel continent europeu al segle XVI i, a grans trets, com assenyala Peter Burke, s'*extingeixen* a les dècades de 1620 i 1630 amb l'aparició dels postulats filosòfics i científics de Descartes i Galileu. Aquest període de la història, conegut com a Renaixement, està marcat per la idea humanista de defugir els hàbits culturals de l'edat mitjana amb el retorn als cànons artístics grecollatins, la qual cosa comporta, pel que fa a la literatura, la recuperació i l'estudi dels textos clàssics grecs i llatins, l'assumpció dels conceptes que els són inherents i l'adopció o mimesi dels models literaris que propugnen.

D'alguna manera, doncs, l'antiguitat clàssica esdevé arquetip de modernitat a l'era renaixentista i, alhora, permet crear el miratge d'un trencament amb la tradició medieval, atès que —en la línia de pensament de Burke— no s'ha de considerar el Renaixement com una realitat única i tancada, en la mesura que no suposa cap revolució cultural ni cap fractura radical amb els valors medievals, sinó que es tracta d'un moviment immers en un procés històric global que basa els seus ideals de comportament en la imitació de l'antiguitat clàssica, pel mer fet que hom suposa que aquesta època ha estat el cim de l'esplendor artístic en la història de la humanitat.

Fins i tot, la idea tradicional que a la Itàlia renaixentista naix la noció d'individualitat fins al punt que l'home se situa en el centre de l'univers<sup>1</sup>, es pot rebatre amb el fet que el període del Renaixement fou molt prolífic quant a individualitats creatives, però en canvi els avanços importants s'aconseguien en grup, ja que els artistes s'agrupaven en petites escoles, sovint generacionals, que treballaven a partir de les obres dels seus predecessors. Per tant, front al concepte d'individualisme preponderantment associat al Renaixement, es pot considerar "*más adecuado resaltar lo colectivo y tratar de contemplar el movimiento renacentista como un todo*" (Burke, 16). Així doncs, si es vol identificar l'individualisme amb l'afany de notorietat que es desprèn de la proliferació d'autobiografies a l'era renaixentista, hem d'observar que aquest tret no naix de la mà del Renaixement, atès que ja existia a l'edat mitjana. Què són, si no, moltes de les cròniques medievals, com per exemple *El llibre dels fets de Jaume I*? Com assevera Burke, tampoc no són noves les idees ni la forma que presenten moltes obres com *El príncipe* de Maquiavel, que no trenquen amb l'edat mitjana perquè pertanyen al gènere de guies per a governants bastant estès durant el segle precedents; de fet, tot i presentar-se com un manual de cortesia, dels vint-i-un capítols de l'obra no n'hi ha cap dedicat a la formació humanística o cultural del príncep, tots es refereixen a la guerra o al govern. Govern que segurament s'acosta més a l'ordre polític altament concentrat de l'edat mitjana que a l'estat modern de divisió de poders que sorgeix dels plantejaments de Montesquieu amb l'arribada de la Il·lustració (s. XVIII).

---

<sup>1</sup> Com a exemple de l'exaltació humanista de la superioritat de l'home vegeu: *Discurs sobre la dignitat de l'home* (1486), de Pico della Mirandola; *De caeco et claudao pariter mendicantibus per orbem* (1487), de Jeroni Pau; *Fabula de homine* (1518), de Joan Ll. Vives, i *De scientiarum laude oratio* (1547), de Francesc Dassió.

A més, però, cal no oblidar que en l'edat mitjana ja hi va haver autors que inspiraren la seua obra en els clàssics grecollatins. En la nostra literatura medieval sense anar més lluny, per exemple, Ausiàs March va prendre com a fonts literàries les *Tragèdies* de Sèneca o les *Heroides* d'Ovidi i, en la frontera cronològica entre l'edat mitjana i el Renaixement, Bernat Metge<sup>2</sup> va fer servir com a models de *Lo Somni* —entre altres— les *Tusculanes* de Ciceró i *De consolatione philosophiae* de Boeci.

## 2. Els principis clàssics de mimesi, d'harmonia i de decòrum

Partint d'aquests paràmetres, una sèrie de textos clàssics, que arriben al Renaixement des de l'antiguitat grecollatina en diferents graus de conservació —i gairebé amb la indiferència medieval—, seran estudiats en profunditat i configuraran el cànon estètic que inspirarà l'obra dels lletraferits renaixentistes. Un d'aquests textos, la *Poètica* d'Aristòtil, esdevindrà cabdal per a defugir la teorització poètica de l'edat mitjana —consistent, en essència, a copsar l'art de fer versos—, així com per a establir una concepció de la literatura renaixentista que, com observà J. Solervicens (2000, 24), tornarà a girar al voltant de l'establiment i de l'explicació d'una sèrie de criteris compositius i estilístics, fins al punt que incidirà en els valors emocionals i intel·lectuals inherents al fet literari. Aquest text, que serà reconstruït i traduït al llatí i a l'italià a partir de l'original grec i del qual es faran abundants interpretacions i comentaris<sup>3</sup>, incidirà en la literatura renaixentista tant pel que fa a la forma com quant al contingut, ja que d'una banda introduirà en el fet literari del període gèneres que gairebé no s'havien conreat durant l'època medieval (comèdia, diàleg, narrativa breu), i d'una altra, establirà una sèrie de conceptes o principis de l'estètica literària classicista —també inexistents en l'etapa medieval— com els de mimesi, harmonia i decòrum. Aquests principis, però, canviaran no solament la forma i els continguts de la literatura, sinó que també modificaran la reflexió sobre la pròpia literatura (metaliteratura) i sobre els mecanismes estructurals, estilístics i compositius per a generar-la (teoria literària).

## 3. Mimesi

Si hui en dia algú amb un bon missatge que transmetre i amb una certa habilitat per a escriure poesia gosés recopilar i refondre les idees, les formes i els metres d'uns quants poemes de Vicent A. Estellés, de Joan Salvat-Papasseit i de Maria Mercè Marçal, per tal de compilar-los i reproduir-los amb destresa en la composició del seu poemari, barrejant-hi endemés idees pròpies, potser crearia una obra magnífica. Tanmateix, és més que probable que fos retirada de les llibreries perquè, segurament, rebria un munt de demandes per plagi de part dels hereus dels esmentats poetes. Ara bé, durant el Renaixement, els conceptes de creativitat i d'originalitat que s'associen a tot escriptor actual no s'entenen de la mateixa manera que s'entenen hui en dia. Al contrari, el principi de mimesi o d'imitació recollit en les poètiques clàssiques es va constituir en un element cabdal pel que fa al procés generador de l'art renaixentista —d'una manera sensiblement diferent a la connexió textual que s'operà en literatura

<sup>2</sup> Sense entrar en el debat sobre l'humanisme de B. Metge, atès que aquesta qüestió seria objecte d'un treball autònom i molt més extens, notarem, d'una banda, els estudis de Batllori i de Butinyà (2011 i 2012), mentre que d'una altra els de Badia i de Soler (2001).

<sup>3</sup> Entre altres: F. Robortello, *In Aristotelis poeticam explicationes*, Florència, 1548. V. Maggi, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes*, Venècia, 1550. A. Piccolomini, *In mechanicas quastiones Aristotelis Paraphrasis*. Roma, 1547. A. Piccolomini, *Della Rettorica di Aristotele tradotta*, Venècia, 1571.

medieval, marcada pel concepte d'*auctoritas*—. Així, Aristòtil diu en la seua *Poètica* que l'home es delecta i aprèn totes les coses mitjançant la imitació:

El fet d'imitar, en efecte, és quelcom de 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, alhora que els primers aprenentatges es fan mitjançant la imitació) i totes les persones senten gaudi amb les imitacions [...] tocant, en efecte, a aquelles coses que mirem amb aflicció, sentim gaudi en contemplar llurs imatges fetes amb la precisió més gran possible [...] una altra causa n'és també que el fet d'aprendre no solament és molt agradable als filòsofs, sinó que també ho és igualment a les altres persones. (Aristòtil, 318).

Convé matisar que l'activitat mimètica pot prendre com a model tant les formes o els temes del cànon literari clàssic, com la mateixa naturalesa de les coses, persones o éssers que el configuren, establint-se així una connexió entre els autors renaixentistes i els clàssics que podria emmotllar-se en el concepte que hui en dia hom ha decidit encunyar amb el terme *intertextualitat*. Si ens referim a la mimesi formal o temàtica dels models grecolatins, observem que hi va haver autors, com Erasme de Rotterdam, que postularen i practicaren la imitació dels trets més excelsos de diversos autors llatins de totes les èpoques i estils, fins i tot d'autors tardans i cristians. Aquesta concepció de la imitació va suscitar polèmiques i discussions enceses entre l'humanista holandès i els partidaris (sobretot humanistes italians) de la imitació de Ciceró com a únic referent estilístic pur; com ara la que va generar la publicació del *Ciceronianus* (1528) d'Erasme, blasmat, entre altres, per G. C. Scaligero amb l'*Oratio pro Cicerone contra Ciceronianum Erasmi* (1531).

Altrament, i tornant al principi de mimesi que es defineix en la *Poètica* del filòsof estagirita, observem que s'hi estableixen diversos tipus o mecanismes d'imitació en funció de l'objecte imitat:

Cal que la composició de la tragèdia més bella no sigui simple, sinó complexa, i que la tragèdia imiti accions que suscitin temença i compassió [...], sens dubte és clar primerament que no cal que les persones honrades hi apareguin tot passant de la fortuna a l'infortuni (car això no és pas quelcom que inspire temença ni compassió, sinó fàstic) ni que les persones dolentes hi apareguin tot passant de l'infortuni a la fortuna. (Aristòtil, 336).

A més, pel que fa al caràcter dels personatges, Aristòtil estableix dues qualitats prototípiques, les persones bones o honrades (*spudaios*) i les persones dolentes o perverses (*phaulos*), malgrat que endemés esmenta les persones amb un tarannà *normal* o similar al comú dels mortals que —se sobreentén— era el d'aquells a qui anaven dirigides les obres. Aplicant aquestes qualitats als diversos gèneres literaris, en la tragèdia i en l'epopeia s'han de representar les persones —si més no els herois— molt millors que són en la realitat, mentre que la comèdia ha d'optar per personatges amb trets extremadament dolents o carrinclons.

Aristòtil també formula certes diferències segons la manera d'imitar; és a dir, mitjançant la narració en primera o en tercera persona (tragèdia i epopeia) o per mitjà de la representació dels personatges —en el drama— “com si actuessin o fessin les coses per si mateixos” (Aristòtil, 317), de manera que l'escriptor esdevé un mer presentador o reproductor de les paraules dels caràcters.

La imitació, però, no havia de ser sinònim de plagi en les obres renaixentistes, sinó d'emulació, malgrat les tesis tradicionals d'autors com Jacob Burckhardt que tendeixen a considerar que de l'antiguitat “*se tomó forma i materia [...] y ella llegó a constituir el contenido principal de la cultura*” (Burckhardt, 139). Realment, en la mimesi renaixentista calia tractar de superar els models imitats; la imitació no havia de consistir

a reproduir literalment la realitat clàssica, sinó a crear una ficció versemblant basada en els textos grecollatins, tant si s'imitaven éssers, persones o objectes, com si es manllevava l'estructura i l'estil dels models literaris clàssics. En aquest sentit, el text de Joan Lluís Vives *La fabula de homine* traspua aquesta concepció de la mimesi quan descriu la representació i imitació que del déu Júpiter fa l'actor, atès que tot depassant la naturalesa i les limitacions humanes, en un prodigi de superació, aconsegueix assemblar-se als mateixos déus, fins al punt que “entre la resta d'actors n'hi havia alguns que juraven que aquell no era un home, sinó el mateix Júpiter en persona” (47). L'home renaixentista, que s'autosituava en el centre de l'univers i per sobre de totes les coses, havia de ser capaç de superar qualsevol model, encara que es tractés d'un déu.

Cal tenir en compte, però, que aquesta és una interpretació de la mimesi que no s'originà en les formulacions teòriques renaixentistes, sinó que també es trobava en el text aristotèlic: “imiten, en efecte, per mitjans diferents, imiten coses que són diferents o bé imiten d'una manera diferent i no pas de la mateixa manera” (Aristòtil, 313).

#### 4. Harmonia

El concepte clàssic d'harmonia determina l'estructura i l'estètica de l'obra renaixentista, estructura i estètica que, lògicament, s'han d'emmirallar en els cànons literaris clàssics. La bellesa, com qualsevol objecte o ésser de la naturalesa, ha d'estar dotada de racionalitat, de manera que totes les seues parts han de configurar un conjunt unitari; un tot ordenat i harmònic en què cada element s'emmotlle de manera lògica, cadenciosa i versemblant, com si es tractés de les peces d'un trencaclosques. Així, nocions com les de simetria, equilibri, ordre o proporció esdevenen cabdals per a estructurar i per a engalanar el text. Aquests conceptes, que sovintegen la *Poètica* del filòsof estagirita, s'aprecien també en l'*Art Poètica* o *Epístola als Pisons* (17 aC) d'Horaci:

[...] la major part dels autors ens deixem enganyar per l'aparença. M'esforço per ser breu i em torno obscur. Al partidari dels temes lleugers, li manca nervi i esperit. El qui promet grandeses s'infla i és buit. Terreja qui és massa caut i té por de la tempesta. Qui vol fer massa variacions sobre un mateix tema acaba pintant un dofí en ple bosc i un senglar damunt les ones. Si no es té traça, es fuig del foc per caure a les brases. Prop de l'escola de gladiadors d'Emili, l'artesà més modest us modelarà unes ungles o imitarà amb el bronze uns cabells suaus, però no tindrà encert en acabar l'obra perquè no sabrà donar-li unitat. El que és jo, no voldria trobar-me en el seu cas, si mai em posava a escriure res; fa com viure amb un nas lleig, encara que un hom sigui agradable amb uns cabells negres i uns ulls negres. (Horaci, 123).

L'harmonia és, per tant, una capacitat que ha de posseir l'autor per a estructurar i ordenar el seu text, per a dotar-lo dels elements justos a fi que esdevinga proporcionat i bell. Els fets s'han de presentar fent servir una seqüència lògica i clara, que no genere contradiccions ni incoherències, “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” (Aristòtil, 330). Els personatges i els objectes s'han d'avenir amb el context en què apareixen per tal que res resulte estrident ni estrany. Per això, malgrat que els lletraferits gaudeixen d'una gran llibertat per a compondre les seues obres, si aspiren a obtenir un resultat harmònic, no deuen “unir ferotgia amb mansuetud, ni fer serps doblades d'aus ni anyells que es tornin tigres” (Horaci, 122). En essència, doncs, el text s'ha de construir com una mena de partitura simfònica en què cada instrument i cada nota ocupen el seu lloc precís per tal d'obtenir una obra unitària, excelsa i bella.

Tot i que en escriure *De caeco et claudo pariter mendicantibus per orbem* (1487) Jeroni Pau pretenia, sens dubte, fer una exaltació de l'intel·lecte humà, aquest poema s'erigeix en una mostra del principi d'harmonia, ja que dos éssers amb facultats físiques escasses i disminuïdes —un cec i un coix—, mitjançant l'enginy i d'un mode solidari, aconseguen passar del caos a l'harmonia. I això és fruit de la capacitat per a transformar-se en un únic ésser autosuficient i harmònic que posa remei als defectes amb què la natura els ha marcat per separat.

## 5. Decòrum

El concepte de decòrum no té a veure únicament amb l'ètica i amb una certa funció moralitzadora de l'art, sinó que, com ha observat J. Solervicens, també es relaciona amb la noció de versemblança en el sentit que “comporta l'adequació de l'estil (alt, mitjà, baix) al tema tractat i [...] que el comportament dels personatges sigui el que els escaigui per edat, sexe, estament, ocupació i fortuna” (Solervicens 2000, 27). Així doncs, en caracteritzar els personatges l'escriptor ha de tenir en compte tots aquests factors, de manera que si no es combinen adequadament i coherent, el resultat no serà versemblant i, lògicament, l'autor no aconseguirà que les seues pretensions inicials arriben al lector. Horaci ho explicava d'una manera molt pedagògica:

Si no dius ben dit el que el guió t'assigna, o m'endormiscaré o me'n riuré. A un rostre ple de tristor corresponen uns mots desolats, a un esguard ple d'ira un munt d'amenaques, al tarannà divertit unes frases juganeres, al posat sever un parlar seriós i greu. [...] Hi haurà una gran distància entre el paper d'un déu i el d'un heroi, entre el d'un vell decrepit i el d'un jove en plena força, al pic de la joventut, entre el d'una ferma matrona i el d'una dida amatent, entre el d'un comerciant que hagi viatjat molt i el d'un pagès que tingui un camp petit i pròsper, entre un que vingui de la Còlquide i un assiri, entre un que sigui fill de Tebes i un que ho sigui d'Argos. (Horaci, 2).

Tot i que el fi últim de l'art sol ser produir plaer i diversió, déiem adés que es dota l'art renaixentista (com el de moltes altres èpoques) d'una certa finalitat ètica. Certament, la literatura és una eina privilegiada per a difondre els costums, els principis, les idees... que amaren la forma d'entendre el món i que donen sentit a les societats que l'habiten en cada període determinat.

Tanmateix, pensem que cal tenir en compte el públic destinatari o receptor de cada obra. D'una banda, és ben cert que determinades obres no devien “insistir en aspectes truculents, escabrosos o escatològics, ben al contrari de l'estètica barroca” (Solervicens 2000, 27). Un clar exemple d'això el trobem en les obres de Lluís del Milà, que en conjunt esdevenen una mena de manual educatiu per als nobles que conté la ideologia imperant en el moment: “*El libro de motes de damas y caballeros, El maestro y El cortesano* són susceptibles de ser contemplats com una trilogia pedagògica de cara als comportaments de la noblesa valenciana que de fa temps rebia, a més, els influxos de la Itàlia renaixentista” (Escartí 2011, 253). Però a una distància considerable de l'elegància que se suposava en la noblesa, hi havia un altre públic —el poble pla— que gaudia amb obres com, per exemple, *Les estil·lades i amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora i per ella a ell*, que més endavant comentarem, les quals, lluny de contenir una finalitat ètica, únicament pretenien entretenir els lectors o parodiar el gènere epistolar elegant i refinat de l'època, per a la qual cosa els autors les bastien mitjançant temes picants, gairebé pornogràfics, i feien servir un llenguatge popular i sovint indecorós que, de vegades, fregava l'escatologia.

Tot seguit tractarem d'analitzar la manera en què els conceptes comentats suara (mimesi, harmonia i decòrum) incideixen en alguns dels textos de major rellevància dins de l'àmbit de la literatura catalana renaixentista.

## 6. El teatre del Renaixement

Com la resta dels gèneres literaris renaixentistes, el teatre d'aquesta època pren com a models els textos dramàtics grecollatins. En l'àmbit català, durant el segle XVI la llengua pròpia només va tenir incidència en la comèdia, ja que en la resta de subgèneres teatrals es va fer servir el llatí o l'espanyol. La comèdia va assolir una repercussió de dimensions considerables, en què, probablement, va influir l'ús del català com a llengua de creació, atès que la majoria de la població dels territoris catalanoparlants no dominava l'espanyol i només una part de l'elit llegia i escrivia en llatí. A més, com assenyala J. Solervicens (2000), l'aparició de colles d'actors, més o menys professionals, i la proliferació de representacions en teatres estables, són un indicatiu de l'incipient procés de professionalització del teatre català renaixentista, tot i que sense acostar-se, per exemple, al nivell del teatre anglès d'aquesta època, en què els autors i els actors aconseguiren progressivament un gran prestigi que els permeté dedicar-s'hi exclusivament.

Així doncs, junt a l'anònima *En Corney* (segona meitat del segle XVI), *La vesita* (1524-1525), de J. Ferrandis d'Herèdia, és una de les comèdies que assolí un major grau de popularitat en el panorama literari del Renaixement català.

## 7. *La vesita*

L'aristòcrata valencià Joan Ferrandis d'Herèdia (1480-85 – 1549) va crear aquesta comèdia per a ser representada a la cort valenciana de Germana de Foix, i potser per això la temàtica de l'obra gira al voltant de diverses actituds i comportaments d'aquest estament social. Un estament que *La vesita* recrea prenent com a fil conductor la crítica a la hipocresia aristocràtica i a la interpretació que feia la classe alta dels usos establerts en els manuals de bones maneres de l'època. Amb això no volem dir que Ferrandis blasma les normes de comportament elegants que, fruit de l'emmirationament en els costums clàssics, imperaven a la València renaixentista, sinó que critica la doble moral amb què la classe alta feia servir aquestes normes. No hem d'oblidar que Ferrandis pertanyia a aquest estament de la societat i que es tractava braç a braç amb els personatges més selectes de la cort de Germana de Foix (Escartí 2011). Entenem, per tant, que amb *La vesita* l'autor va pretendre fer una mena de farsa amb la intenció de divertir l'aristocràcia valenciana fent palés —probablement de manera exagerada— que determinats costums considerats de bon gust sovint treien de polleguera les dones nobles valencianes, i no per això deixaven de posar-los en pràctica.

En *La vesita*, doncs, es fa una recreació o ficció versemblant construïda amb ambients, personatges i situacions que envolten la cort. Un clar exemple de la inclusió en l'obra de models o referències exteriors perfectament coneguts per tothom, tot i la ironia i comicitat del passatge, el constitueixen els versos que al·ludeixen als defectes físics (obesitat i coixesa) de Germana de Foix:

No, señora, en mi consciencia  
tal se esté cual está a osadas;  
mire de gordas lisiadas  
las más damas de Valencia.  
(Ferrandis, v. 231-234).

I precisament en aquesta recreació o ficció versemblant es palesa el concepte de mimesi en el vessant d'imitació de la realitat exposat adés (imitació de coses o

situacions i de persones), que es relaciona, d'una banda amb la visió ciceroniana de la comèdia, que és “*imitatio vitae, spéculum consuetudinis, imago veritatis*” (Donat, 22). I d'una altra banda els personatges de l'obra, alguns dels quals deuriem de ser identificats per tothom amb persones reals —com el cas de Germana de Foix—, es retrataven sovint amb grans dosis de carrincloneria; per tant, seguint les recomanacions de la *Poètica* aristotèlica, se'ls presentava pitjor de com eren en realitat, tot exagerant alguns trets del seu tarannà en benefici de la comicitat de l'obra. En síntesi, doncs, aquesta ficció descriu una sèrie de convencionalismes i normes protocol·làries respectades per l'aristocràcia, moltes vegades a desgrat, que regien les reunions en societat. Reunions que malgrat ser excessivament habituals eren qualificades en públic de molt importants i escaients, mentre que en la intimitat, en l'àmbit domèstic, se les considerava inconvenients, molestes i desagradables. Podem observar-ho en el passatge següent de *La vesita*:

CAPELLÁN

[...]

Mi senyora quiere vella  
y otras damas que allí están,  
y si no sale vernán  
todo el día estar con ella.

SENYORA

No sap ma senyora tia,  
posat cas hagués d'anar,  
ho dexaré, per gosar  
de tan bona companyia?

(Vase el Capellán y queda la  
Señora, con sus criadas,  
diziendo:)

SENYORA

Yo no sé quina paciència  
baste per a comportar  
tant de negre visitar  
com ara s'usa en València.  
Nunca gent tan importuna  
he vist, que no só senyora  
en ma casa, sols un hora  
d'entendre en cosa nenguna.  
(Ferrandis, v. 231-234)

Quant a la imitació de models literaris, d'una banda és molt evident la caracterització de les criades com a personatges prototípics de la comèdia clàssica (el *servus*), que amb grans dosis d'enginy i de reaccions imprevistes solia posar el to humorístic a l'obra. En aquest sentit, a banda dels versos que acabem d'esmentar (pronunciats per la criada Guzman) podem citar la contestació de la criada Catalina a la senyora quan aquesta li exigeix que treballe amb rapidesa:

Dexalda ladre.

De espacio me hizo mi madre,

¿y queréis vos que me mate?

(Ferrandis, v. 231-234).

Altrament, també la temàtica de l'obra —exposada suara— segueix els models establerts per Plaute i Terenci en el sentit que no es tracten conflictes socials sinó conflictes personals molt convencionals i emmotllables en el context urbà. Així, Ferrandis parodia certs costums de l'aristocràcia, però com hem exposat adés, de cap manera té la intenció de fer una crítica subversiva d'una classe social a la qual pertany ni d'unes maneres que segurament posaria en pràctica, atès que d'una banda, coneixem la seua amistat amb Lluís del Milà pels estudis de Vicent J. Escartí (2011, 252), fins al punt que el nostre autor és un dels personatges d'*El cortesano*, i d'una altra,

probablement, Ferrandis d'Herèdia hauria llegit l'obra manuscrita de del Milà (Escartí 2011, 262).

De fet, cal assenyalar la similitud d'algunes idees que conté *La vesita* amb els versos de l'obra de Lluís del Milà, la qual cosa no ens estranya si recordem que, com ha assenyalat Vicent J. Escartí (2011), les obres d'aquest autor esdevenen una mena de manual de bones maneres per a la noblesa. Així doncs, a més de la similitud del joc de paraules observat per E. Duran i J. Solervicens (1996, 321) entre els versos de *La Vesita* i el que apareix en un passatge d'*El Cortesano*, apreciem certa semblança en la idea que transmeten, entre altres, els versos següents. En aquest primer exemple es desprén que tot i el patiment que per als homes renaixentistes implicava estimar una dona, pagava la pena l'experiència:

*El cortesano*

CABALLERO  
 ¡Qué triunfo, qué victoria,  
 toda de gloria tan llena,  
 ganar damas para pena,  
 que la pena toda es gloria!  
 (Milà, 192).

*La vesita*

SENYORA  
 Que quieran estar con pena,  
 no se debe consentir.  
  
 FERNÁNDEZ  
 ¿Quién ha de querer vivir  
 sin ella, siendo tan buena?  
 (Ferrandis, v. 301 - 304)

D'una altra banda, en les estrofes següents, Lluís del Milà i Joan Ferrandis coincideixen en la idea que la voluntat d'un cavaller que pretén refusar les relacions amoroses no serveix com a antídoto contra l'amor, ja que aquest és indefugible:

*El cortesano*

Viendo causa yo cerraba  
 los ojos de este temor;  
 del amor me desviaba;  
 cuando más de él me apartaba,  
 he topado con el amor.  
 (Milà, 311)

*La vesita*

Olvidarte querría,  
 mas bien amar me lo desvía.  
 [...]  
 te vuelvo a querer de nuevo  
 mucho más que solía,  
 que bien amar me lo desvía.  
 (Ferrandis, v. 631 - 639)

El concepte de decòrum es fa palés en *La vesita* en l'ús de diversos registres lingüístics segons l'estament al qual pertany cada personatge, però també en funció de la situació en què es troba un mateix personatge. Així, en privat amb les criades la senyora es permet un vocabulari una mica descarat i de caire més popular, semblant al d'aquelles: "Digues, truja descuidada" (Ferrandis, v. 163), mentre que en públic i amb dames usa un to que persegueix la cordialitat i el refinament: "Ai senyores, tant de bé! / Quin dia és aquest tan bo!" (Ferrandis, v. 269 - 270). També cal parar esment en el canvi de llengua. Seguint l'evolució dels diàlegs de la senyora, observem que la seua llengua materna és el català, atès que és la llengua que fa servir majoritàriament i, a



més, sempre que es dirigeix a la seua tia (Maria) que també parla la llengua autòctona. No obstant això, durant la visita, canvia al castellà en alguna ocasió, com quan es dirigeix a tots els visitants en general o a les criades en públic (“Bien serà que traygan sillas,” v. 296), o quan, generalment, respon als homes, que potser tenien un contacte més habitual amb la cort i deurien patir el procés de castellanització d’una manera més ràpida. Ho podem observar, per exemple, quan a l’inici de la visita la senyora respon a un dels *portadors*<sup>4</sup> que parla castellà (v. 301, 302, 305 i 307). Així doncs, es pot parlar de decòrum en el sentit que l’actitud lingüística dels personatges respon a la realitat renaixentista, en què, com ha assenyalat Escartí (2011), d’una banda el castellà s’imposava com a llengua d’etiqueta en una cort en què començava a arrelar “la ideologia “imperial” que nacia al amparo del César Carlos y sus colaboradores más cercanos” (Escartí 2011, 253), mentre que d’una altra banda “el uso del catalán entre la nobleza valenciana del XVI debió ser mucho más habitual del que describe Milán” (Escartí 2011, 261). Comptat i debatut, els nobles valencianoparlants s’esforçaven per canviar al castellà, però molts d’ells, com s’aprecia en *La vesita*, tenien problemes seriosos per abandonar la llengua materna.

Convé observar, a més, que el llenguatge utilitzat per Ferrandis d’Herèdia és del tot decorós i mancat de mots malsonants o grollers, i malgrat que en algunes situacions (discussions, retrets, burles...) el diàleg es presta a fer servir un llenguatge més impropriós, els insults no van més enllà de paraules com “loca” (v. 101) o com “truja descuidada” (v. 163). Es tracta, doncs, d’utilitzar la literatura per a transmetre uns models lingüístics que pretenen ser elegants —o, si més no, sense expressions vulgars i barroeres—, com s’aprecia en algunes fórmules artificioses o de compliment:

SENYORA  
Ben siau vengut, mossèn Juan.  
Portau alguna embaxada  
de res que ajau menester?  
(Ferrandis, v. 1 - 3).

SENYORA  
Vostra mercè ja-m perdona  
que, si no la he visitada,  
tan dolenta-m só trobada.

LUCRÈCIA  
Déu la quart; la mostra és bona.  
(Ferrandis, v. 282 - 284).

Així mateix, la finalitat de la literatura també rau en la transmissió d’una sèrie de formes o d’actituds pròpies de la vida cortesana i que mantenen una relació directa amb el principi de decòrum, tot i que en la ficció creada per Ferrandis la insistència excessiva fa que sovint arriben a la carrincloneria:

---

<sup>4</sup> Els homes que acompanyaven les dones a les visites.

SENYORA  
Sus vaja vostra mercè.

SENYORA  
Sus, vaja.

BEATRIU  
Vostra mercè ha de passar.

BEATRIU  
Que passe jo?  
Tostemps restarà per fer.  
Mal goig ne veja de mi  
si yo passe.

SENYORA  
Millor me perdone Déu,  
que passe.

SENYORA  
Això és millor,  
si Déu me prest al senyor:  
que yo no passe d'ací.

BEATRIU  
Vós passareu.

SENYORA  
Que en ma casa em vol forçar?  
Tan malcriada ha de ser?

BEATRIU  
Així vol que ens estigam?

BEATRIU  
Ans és fer lo que és rahó.

(Ferrandis, v. 272 - 288).

No obstant això, com ja hem dit i comprovarem més endavant, aquest aspecte lingüístic relacionat amb el principi del decòrum no s'acompleix en altres obres destinades al poble baix.

Precisament el domini d'aquesta diversitat de registres lingüístics per part de l'autor, dóna un sentit unitari a l'obra, la forneix de versemblança i la cohesiona al voltant de l'eix temàtic principal: la hipocresia social de l'estament nobiliari. No seria versemblant que el llenguatge refinat (o que amb algun artifici pretén ser refinat) de les senyores i dels cavallers se semblés al de les criades, ja que l'obra quedaria composta d'una sèrie de diàlegs allunyats de la realitat lingüística quotidiana, els quals esdevindrien inversemblants i quedarien deslligats els uns dels altres. Aquest és un dels sentits, doncs, en què es fa palés el concepte d'harmonia en *La vesita*.

L'anàlisi de l'obra ens mostra també que s'estructura d'una manera lògica i ordenada. L'encadenament de cadascuna de les escenes que la componen transmet equilibri i versemblança. En primer lloc la trama es desenvolupa en un context domèstic, clarament marcat per les tasques de preparació de la visita i per les converses rutinàries entre les criades i la senyora. A continuació comença la visita, en què en un primer moment les dames acaparen el diàleg i posen en escena —amb una certa exageració que provoca hilaritat—, les regles de cortesia elegants i refinades que devien d'observar-se en aquest tipus de reunions per a trencar el gel (interès per la salut, lloança de l'aspecte físic, normes per a la correcta ubicació dels assistents...). Tot seguit comencen a intervenir els homes, amb frases afectades i presumptuoses que persegueixen demostrar la seua agudesa i vàlua en el terreny de la galanteria, les quals són contestades de manera no menys enginyosa per les dames o per la resta dels cavallers. Es tracta, com ha reflexionat Escartí a propòsit de les obres de Lluís del Milà, de “una especie de torneo lingüístico, en la más tradicional línea de los enfrentamientos caballerescos” (Escartí 2011, 255), amb la finalitat de dotar (i per tant de fiscalitzar) la noblesa amb un seguit de d'idees i de frases per a divertir-se en les reunions cortesanes. Reunions, aquestes, en què s'intercalen jocs (*las maravillas*), danses (*la danza de Alemaña*) i cançons (*villancicos*), és a dir, una sèrie d'activitats “con las que mostrar

sentimientos e, incluso, con las que realizar bellas escenografías palatinas, muy del gusto del momento” (Escartí 2011, 256). Per finalitzar el canemàs estructural, cinc cavallers desafien els cinc acompanyants de les dames a dirimir amb les armes quins són els millors amadors.

Es tracta, doncs, d’una seqüència d’escenes ordenada i harmònica en què no manca cap dels elements que suscitaven la diversió, la passió i les inquietuds palatines de la noblesa renaixentista.

#### 8. La prosa literària renaixentista

És certa l’afirmació que la novel·la és absent de la prosa catalana del Renaixement, però no ho és tant el tòpic consistent a qualificar la narrativa de ficció d’aquest període com a mancada de vitalitat, ja que la recuperació de gèneres clàssics (*novella*, *facècia*, diàleg, narrativa epistolar) i l’evolució de certs gèneres medievals (narrativa històrica i narrativa religiosa), permeten posar en dubte o almenys matisar aquesta asseveració recurrent.

Tot seguit comentarem i tractarem de fer palés com es recuperen els principis clàssics objecte d’aquest treball en dues de les obres més significatives de la narrativa del Renaixement català: el diàleg *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, de Cristòfor Despuig, i la novel·la epistolar anònima *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*.

#### 9. *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, de C. Despuig

*Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa* (1557), de C. Despuig (1510-1574), és una obra cabdal del Renaixement català, tant pel que fa a la forma de diàleg, que fou conreada durant el període per diversos autors (Vives, Dassió, del Milà i molts altres conreen aquest gènere), com pel seu contingut temàtic i pels seus interlocutors de nivell intel·lectual mitjà i alt, i, fins i tot, pel tarannà gairebé humanista d’un dels personatges, Lúcio, que a més de tenir unes nocions considerables de retòrica, de filosofia, d’història, de llengua..., és capaç de citar en llatí, per exemple, consells d’Aristòtil (Despuig 174), proverbis de Salomó (Despuig 88), frases de Terenci (Despuig 88) i sermons de sant Vicent Ferrer (Despuig 63).

La intenció del diàleg renaixentista consisteix a exposar un contingut doctrinal mitjançant la interacció d’idees i ficció. En *Los Col·loquis* Despuig es materialitza aquesta intenció amb la creació d’una trama de ficció “que travessa de dalt a baix tot el diàleg” (Solervicens 1996, 104) i que alhora li dóna sentit a l’obra i estructura els diversos temes (llengua, religió, política, educació...), aparentment dispersos, que van dilucidant els interlocutors en el transcurs del diàleg. Es tracta d’una ficció integrada per uns interlocutors que recorren la ciutat de Tortosa conversant sobre allò que veuen i sobre altres temes introduïts per derivació de la mateixa temàtica debatuda, i en el sentit que el seu diàleg constitueix una perfecta imitació de les estratègies que amaren les converses quotidianes podem parlar de ficció versemblant, i per tant, d’imitació o mimesi en el sentit clàssic del terme. Ara bé, acabem de dir que els temes que estructuren la trama de ficció, i que per tant debaten els personatges, són la llengua, la religió, l’educació, les relacions entre les diferents classes socials, la política..., és a dir, una sèrie de temes que engloben la major part de les inquietuds que podia tenir l’home renaixentista (ens atrevirem a dir que fins i tot l’actual), per tant, també quant a la temàtica es pot parlar de mimesi o imitació de la realitat. Una realitat a la qual s’al·ludeix constantment amb fets coneguts per tothom (guerres, conflictes, obres públiques...) i amb referències a personatges reals com Ferran de Lloaces, bisbe de Tortosa, el papa Pau IV o Felip II.

Els tres interlocutors pertanyen, com hem dit adés, a la classe mitjana i alta. Lúcio és un cavaller de Tortosa, molt culte i irònic i amb unes idees *progressistes* o poc conservadores que sempre argumenta les seues opinions de manera acurada, com, per exemple, quan critica l'avarícia de l'estament eclesiàstic prenent com a model el propi papa i reforça la seua argumentació amb les paraules de sant Vicent Ferrer:

Lo que escriu sent Vicent Ferrer és assò: “quando Constantinus imperator dedit redditus ecclesiae propter Deum, audita fuit ut dicitur á nonnullis, eodem die vox in aere dicens, “hodie in ecclesia Dei seminatam est venenum.”“ Y així s'és mostrat ésser veritat en infinites voltes, que per voler guardar lo papa allò, y per voler cobrar assò, cada dia ha de tenir en sa mà no lo bàculo pastoral per a guardar y guiar les ovelles, mes la espasa y llansa per a degollar y estripar los hòmens. (Despuig, 63).

També són arriscades les seues idees sobre la llengua, ja que per bé que defensa una educació cortesana per a la noblesa —en la línia de del Milà i de Ferrandis d'Herèdia—, blasma l'actitud lingüística d'aquest estament, que progressivament fa un ús major de la llengua castellana en detriment de la catalana:

Lo escàndol que yo prenh en veurer que per a vuy tan absolutament se abraza la llengua castellana, fins á dins Barcelona, per los principals senyors y altres cavallers de Catalunya, recordant-me que en altre temps no donaven lloch ad aquest abús los magnànims reys de Aragó. Y no dich que la castellana no sia gentil llengua y per tal tinguda [...] però condemne y reprove lo ordinàriament parlar-la entre nosaltres (Despuig, 63).

Un altre dels personatges, Fàbio —procurador de la ciutat, missaire i sense la capacitat intel·lectual de Lúcio—, es mostra molt més preocupat per temes locals, activitats urbanístiques i qüestions de fe. Dóna suport a les seues argumentacions amb al·lusions a la saviesa popular o amb idees recurrents sense cap base filosòfica ni científica, sinó basades en supersticions religioses o en afirmacions que la consuetud ha convertit en dogma, com quan lloa la capacitat de santa Càndia per a fer miracles:

Sí, cert; y no sols en tota esta terra, mas en quasi tota Espanya, que de Castella y de altres moltes parts envien per a midés de esta gloriosa santa per a curar de vârios mals, y especialment de porsellanes, y ab gran rahó perquè vehen a l'ull quant grans y quant contínuos miracles és Déu servit fer per la intersesió d'ella, en benefici dels hòmens curant-los de tan lleges malalties. (Despuig, 75).

El tercer interlocutor, don Pedro, és un cavaller i comerciant valencià. Sense arribar al nivell de Lúcio, posseeix una certa cultura que, juntament amb un tarannà pragmàtic i diplomàtic, fa que les opinions d'aquell no esdevinguen veritats absolutes. És a dir, s'erigeix en una mena de contrapés que equilibra la figura de Lúcio i alhora genera un cert dubte sobre les qüestions que els tres interlocutors debaten. Així, per exemple, quan Lúcio critica el bisbe Ferran de Lloaces perquè no fa les reformes necessàries en la seu ni tampoc les obres de caritat que el pobres necessiten, don Pedro intercedeix de la manera següent:

No és menester desconfiar, que si fins assí no ha fet, hi farà en alguna ora quant menys vos o pensareu, que me han dit qu'és rich home y tots temps se trau més del cru que del nu, y per altra part no ignora com a docte que és al que és obligat fer y si la vergonya no l'estimula, estimular-lo ha la consciència. (Despuig, 79).

El registre lingüístic idoni amb que Despuig dota cadascun dels personatges ens permet, com deia Horaci, de no *endormiscar-nos ni riure'ns* quan llegim l'obra, és a dir, que el decòrum es fa palés en la precisió amb què Despuig emmotlla cada personatge en un estatus i en un perfil concret, potser —com ha assenyalat Solervicens (1996, 96)— amb la intenció de presentar diversos aspectes de la seua pròpia personalitat. La

distància, doncs, que hi ha entre un home culte que defensa una educació cortesana, un comerciant que fonamentalment basa la seua cultura en l'experiència que ha adquirit en els seus viatges i un funcionari de la ciutat, religiós i pragmàtic, queda salvada amb el discurs que cada interlocutor aporta a *Los col·loquis*. Discurs que, a més, esdevé un retrat versemblant de les opinions diverses que sobre els temes tractats podrien trobar-se en la societat del moment.

Si tenim en compte que la trama de ficció a què ens hem referit abans es constitueix en l'eix estructurador de l'obra i li dóna un caràcter unitari, podem identificar aquest tret amb el principi clàssic d'harmonia. També és significativa en aquest sentit l'elecció de tres personatges amb les característiques diverses comentades, ja que es complementen els uns amb els altres per tal de generar una ficció en què impera l'ordre i l'equilibri.

10. *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*

*Les estil·lades i amoroses lletres* és una novel·la epistolar paròdica integrada per quatre cartes d'amor que s'intercanvien dos llauradors de l'horta valenciana anomenats Berthomeu i Berthomeua.

Si tenim en compte que durant el Renaixement el gènere epistolar s'emmiralla en els patrons estilístics clàssics —que defugen la comicitat per cercar passions humanes més serioses que sovint desemboquen en la fatalitat—, que fa ús d'un llenguatge acurat i refinat per a tractar els sentiments més elevats, i que troba en Joan Roís de Corella el seu antecedent estilístic<sup>5</sup> més pròxim, podem ben dir que *Les estil·lades i amoroses lletres* no respon a l'arquetipus d'aquest gènere, sinó que potser tracta de parodiar-ne l'ampul·lositat, l'elegància excessiva i la retòrica de vegades innecessària. En conseqüència, no podem parlar de mimesi en el sentit d'intertextualitat entesa com a imitació de models, sinó com a desmitificació, mitjançant la paròdia, d'aquests models, com recentment s'ha insistit (Escartí 2012).

També ens resulta difícil postular una imitació de la realitat pel que fa als personatges i a la temàtica de l'obra, atès que d'una banda, la figura de Berthomeua, amb comentaris impulsius i descarats, com per exemple “[ta]n blanca estich com un glop de llet; to[ta]m pories llepar, davant i darrere” (Anònim, 217), o “bayna del teu punyal, llegonet del teu mànech, estoig de les tues joyes, que pensant en tu es dessuca” (Anònim, 217), dista molt del prototipus de dona pagesa del segle XVI, època en què la religió condemnava qualsevol manifestació de sensualitat i la societat conferia tota la iniciativa a l'home en el plànol amorós. Aquesta comportament de la protagonista femenina només s'entén, doncs, immersa en un text pensat per parodiar la realitat del gènere epistolar existent en el Renaixement. D'una altra banda, el tractament del tema amorós tot identificant-lo amb el sexe, l'erotisme i la passió desenfrenada tampoc no resulta prototípic de l'època renaixentista, que en el sentit més ortodox del decòrum defugia els temes escabrosos o indecorosos.

En tot cas i filant prim, si traslladem al gènere epistolar les formulacions teòriques que Aristòtil concep per a la comèdia, podem dir que en la seua intenció de parodiar la prosa epistolar i de dotar d'un cert to humorístic l'obra, l'autor de *Les estil·lades lletres* imita o representa les persones “pitjors del que són en realitat,” en el sentit que construeix uns personatges exageradament carrinclons. Podem apreciar aquest tret, per exemple, en el comiat de la primera carta, en què observem que el context més romàntic

<sup>5</sup> Sobre els mecanismes estilístics i les estratègies compositives de Corella, vegeu Marines (1999 i 2000) i Martos.

que se li acudeix a Berthomeu per a escriure unes lletres a la seua estimada és un escorxadador, i la música que amenitza les declaracions d'amor són els crits dels animals que estan degollant: “Feta en lo meu carrer, dins lo nostre lloch [de] Benetúcer, davant la carniceria, quant [e]scorchaven los moltons, de matinada” (Anònim, 215). En la mateixa línia de vulgaritat i d'extravagància, Berthomeua encapçala la segona de les quatre cartes destacant com a virtut del seu estimat la manca d'olor corporal: “Al rabaçut batedor que may lo pèl li sua, Berthomeu Sirlot de Benidorm, [sia] dada, en Benetúcer, davant la regad[ora] del seu dachçar, en ses mateixes y p[rò]pies mans.” (Anònim, 215).

Com hem comentat adés, no es pot parlar de decòrum quant a l'enfocament que l'autor fa de la temàtica de amorosa, però sí en el sentit que el llenguatge planer i sense artificis retòrics que utilitzen els personatges li escau a l'estament social al qual pertanyen. No seria versemblant que els protagonistes foren de classe alta i usaren aquest llenguatge ni, a l'inrevés, que sent de classe baixa adornaren la seua parla amb recursos retòrics sofisticats i ampul·losos.

Pel que fa a l'harmonia, cal parar esment en l'estructura gairebé simètrica de l'obra: dues cartes de cadascun dels personatges, de les quals tres estan estructurades de manera gairebé idèntica mentre que l'última presenta un arranjamant una mica diferent:

a) Primera carta: Berthomeu Sirlot escriu una carta d'amor a Berthomeua amb l'estructura següent:

- [1] Endreça amb el nom de l'autor de la carta, una sèrie de qualificatius afalagadors, nom de la destinatària i lloc on és lliurada.
- [2] Afalagament i descripció de l'estat d'ànim propi a causa de l'enamorament.
- [3] Fa referència a les informacions que ha obtingut sobre l'estimada, demostra estar gelós, detalla el propi patrimoni i promet un munt de regals.
- [4] Comiat amb el lloc (insòlit) en què s'escriu la carta i frase final (peu) carregada d'astúcia o picardia.

b) Segona carta: Berthomeua envia una resposta a Berthomeu amb l'estructura següent:

En els punts [1], [2] i [4] aquesta carta és gairebé idèntica a l'anterior.

- [3] Respon a tots els aspectes plantejats per Berthomeu (l'assabenta que els seus gels són infundats, fa una descripció física pròpia, detalla els seu patrimoni, deixa clar que correspon el seu amor i només introdueix un aspecte nou, la malaltia que pateix (hemorroides).

c) Tercera carta: En la segona resposta de Berthomeu s'aprecia l'estructura següent:

En els punts [1], [2] i [4] aquesta carta és gairebé idèntica a l'anterior.

- [3] Respon a tots els aspectes plantejats per Berthomeua, fins i tot li dóna un remei per a les hemorroides.

d) Quarta carta: Aquesta darrera carta de Berthomeua presenta l'estructura següent:

- [1] Endreça amb el nom de l'autora de la carta, una sèrie de qualificatius, en aquest cas insultants, nom del destinatari i lloc (de ficció) on és lliurada.
- [2] Berthomeua informa Berthomeu que s'ha assabentat de la seua traïció i del seu veritable tarannà. Li anuncia que trenca la relació i s'esplaia amb una infinitat d'insults dirigits a ell i a la seua amant.
- [3] Comiat en què a diferència dels anteriors no apareix el lloc on s'escriu la carta. També informa Berthomeu que ja li ha trobat substitut i li aconsella que s'allunye d'ella per sempre.

Aquesta disposició equilibra el conjunt de l'obra i la dota d'una simetria que li confereix un caràcter unitari, de manera que totes les seues parts esdevenen necessàries i fonamentals.

#### 11. Breu conclusió

Ens hem aproximat a la literatura renaixentista i hem analitzat com els autors d'aquest període interpreten i recuperen el cànon artístic clàssic, tot centrant-nos en els principis de mimesi, harmonia i decòrum. Tot i que de manera diferent, hem observat que l'aplicació d'aquests tres principis es fa palesa en les tres obres estudiades de la literatura catalana del Renaixement. Podem concloure que la mimesi es relaciona, sobretot, amb la imitació d'una sèrie de models formals, temàtics o personals. El decòrum, en canvi, connecta amb la idoneïtat en la caracterització dels personatges i en l'elecció dels temes, la qual cosa suposa una intencionalitat o finalitat ètica, o de transmissió de determinats valors inherents a la societat renaixentista. Finalment, l'harmonia s'identifica amb l'estructura, l'ordre i l'equilibri intern de les obres literàries.

**Obres citades**

- Anònim. *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora, y per ella a ell*. Dins J. Romeu. *Lectura de textos medievals i renaixentistes*. València/Barcelona: Institut Universitari de Filologia/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994. 212-230.
- Aristòtil. Joan Leita trad. Alberto Blecua ed. *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- Badia, Lola . “«Volent escriure a vostra consolació e plaer»: Metge, Corella i altres mestres de la prosa catalana dels segles XIV i XV.” *Catalan Historical Review* 3 (2010): 185-195.
- Batllori, Miquel. “Entorn de certs corrents actuals sobre l'humanisme i el Renaixement a Catalunya.” *L'Avenç* 66 (1983): 18-22.
- Bobes, Carmen et al. *Historia de la teoría literaria. I La antigüedad grecolatina*. Madrid: Gredos, 1995.
- Burckhardt, Jakob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf, 1996.
- Burke, Peter. Carme Castells trad. *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1993.
- Butinyà, Júlia ed. Bernat Metge. *Lo Somni. El Sueño*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007.
- Butinyà, Júlia & Antonio Cortijo Ocaña coords. *L'Humanisme de la Corona d'Aragó (en el context hispànic i europeu)*. Potomac, Maryland, EE.UU.: Scripta Humanistica Publishing International, 2011.
- , eds. “L'Humanisme a la Corona d'Aragó.” *eHumanista/IVITRA* 1 (2012).
- Despuig, Cristòfor. Eulàlia Duran ed. *Los Col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*. Barcelona: Universitat de Barcelona/Curial Edicions Catalanes, 1981.
- Deci [Dassió], Francesc. “*De scientiarum laude oratio*.” Dins E. Duran & J. Solervicens. *Renaixement a la carta*. Vic: Eumo Editorial, 1996. 50-51.
- Donat, Elius. *Aeli Donati Commentum Terenti: accedunt Eugraphi commentum et scholia bembina*. Leipzig: Paul Wessner ed., 1905. Vol. II.
- Duran, Eulàlia, & Josep Solervicens. *Renaixement a la carta*. Vic: Eumo Editorial, 1996.
- Escartí, Vicent J. “*Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)*.” *eHumanista* 18 (2011): 248-266.
- . “Aportació a la imatge de la dona en la literatura valenciana del segle XVI.” Dins *Dones i literatura entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2012. I: 429-459.
- Ferrandis d'Herèdia, Joan. *La vesita*. Dins Josep Massot ed. *Teatre medieval i del Renaixement*. Barcelona: Edicions 62, 1994. 181-215.
- González, Juan Antonio (edició, introducció i traducció). Cristòfol Despuig. *Los Col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa (1557)*. *eHumanista/IVITRA* 1 (2012): 247-451.
- Horaci. Narcís Figueras trad. *Art poètica i epístoles literàries*. Barcelona: La Magrana, 2003.
- Martines, Vicent. “Sin adobo se podrán bien servir. *Traducción y filología: traducción al español de la lírica de Joan Rois de Corella*.” *Revista de Filología Románica* 16, 1999. 213-264.
- . *Obres de mossèn Corella*. Madrid: Gredos, 2000.
- Martos, Josep Lluís ed. *Les proses mitològiques de Joan Rois de Corella: edició crítica*. Barcelona/Alacant: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Universitat d'Alacant. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2001.



- Milà, Lluís del. Vicent J. Escartí ed. *El cortesano*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2010.
- Pau, Jeroni. “*De caeco et claudao pariter mendicantibus per orbem.*” Dins E. Duran, & J. Solervicens. *Renaixement a la carta*. Vic: Eumo Editorial, 1996. 43.
- Pico della Mirandola, Giovanni. Antoni Seva trad. *Discurs sobre la dignitat de l’home*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2004.
- Rosich, Albert. “La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana.” *Els Marges* 35 (1986): 3-20.
- Soler, Albert. “Bernat Metge.” Dins *Literatura catalana medieval*. Barcelona: EDIUOC, 2001. 25-81.
- Solervicens, Josep. “Les màscares de Despuig. Notes per a una percepció de «*Los col-loquis*» com a creació literària.” Dins Antònia Carrè & Josep Solervicens. *Jaume Roig i Cristòfor Despuig. Dos assaigs sobre cultura i literatura dels segles XV i XVI*. Barcelona: Eumo/Universitat de Barcelona, 1996. 73-118.
- . *Literatura catalana moderna: el Renaixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya, 2000.
- Vives, Joan Lluís. “*Fabula de homine.*” Dins E. Duran & J. Solervicens. *Renaixement a la carta*. Vic: Eumo Editorial, 1996. 44-50.