



L'Institut Nova Història ha celebrat el 15è Simposi a l'entorn de la descoberta catalana d'Amèrica (II)

Autor: Francesc Magrinyà

Data de publicació: 17-03-2016

En Francesc Magrinyà ens serveix la segona part de la crònica del XVè Simposi. El món de la cultura.

[Enllaç a la 1a part]

[Enllaç a la 3a part]

El món de la cultura: personalitats i obres d'origen català adulterades

Centrem-nos ara en aquelles persones catalanes o d'origen català que han estat cèlebres en el camp de les arts i que han sofert, elles, la seva obra o totes dues coses a la vegada, un procés de falsificació a mans de la censura. En el simposi del 2015 han aparegut les següents personalitats: Lucrècia Borja, Giulia Farnese, Erasme, el poeta conegut com Garcilaso de la Vega, l'escriptora i santa de l'església catòlica Teresa de Jesús, Cervantes/Servent, Lleonard o Leonardo da Vinci i, finalment, els pintors Jeroni Bosch i Albert Dürer.

Les cartes de Lucrècia Borja al Bembo. Un mal italià, impropri d'una persona cultíssima

La filòloga Montserrat Camps (20) ha centrat la seva comunicació en l'estudi lingüístic de nou cartes que Lucrècia Borja (1480-1519), la filla del papa valencià Alexandre VI --i doncs catalanoparlant--, va trametre a l'humanista italià Pietro Bembo --del qual sabem que havia escrit en català a Lucrècia--. Set d'aquestes missives ens han arribat en italià, mentre que les altres dues ho han fet en castellà --amb una traducció italiana posterior--. Aquestes cartes, diu M. Camps, són les úniques que s'han conservat de Lucrècia, i se suposa que van ser escrites entre el 1503 i el 1517. L'autora de la comunicació, experta en llengua italiana, es proposa d'escatir si les set cartes que ens han arribat en italià van ser redactades originàriament en aquesta llengua i si les altres dues, ho van ser, també originàriament, en

castellà. Si no ha estat així, es proposa d'esbrinar quina llengua s'hi amaga al darrere. De tot plegat, jo me n'he fet el següent resum. D'antuvi, M. Camps s'adona que aquell castellà i aquell italià són, un cop analitzats, defectuosos. Em centraré només en els set escrits en el darrer idioma. En ells, hi registrem sintagmes mancats de concordança com de propria mani (di propria mano) o la vacil·lació a l'hora d'escriure uns mateixos mots: ansia/anxia, ricomandata/racomandandomi, ricompensasti/recompensare. A més a més, s'hi registren sufixos que acosten els textos sobretot al llatí (d'una manera molt semblant als textos conservats en l'italià del seu pare). Per exemple, -tione, terminació que en toscà hauria de ser -zione (gratificatione o satisfactione per comptes de gratificazione i soddisfazione, respectivament). O el mal ús dels pronoms àtons, car a les cartes s'hi observen uns me, te, se, ve en lloc dels genuïns mi, ti, si, vi. O bé una preposició de, tot i que l'italià usa sempre di. Encara més, hi figuren els grups consonàntics -ct- i -pt- llatins quan els toscans els han pronunciats sistemàticament com una t geminada -tt-: així, hi veiem lecta i respecto i no pas les formes correctes letta i rispetto. Uns altres trets llatinitzants serien, si més no en aparença -penso jo—, l'ús de termes com innumerabili per innumerevoli -és a dir, el sufix -bil i no pas -vol-, o el fet d'emprar el prefix ex- en lloc de sc-: excusatione contra scusa... Que el redactor no era prou competent en italià també ens ho indica, assevera la comunicant, l'ús molt estrany de les oracions de relatiu, o la presència de frases de tot en tot agramaticals, com, per exemple, Vorria bene che ricompensassi, proposició la traducció literal de la qual seria: voldria que vas recompensar (?). Així mateix, en aquestes cartes, hi figuren altres irregularitats que segons M. Camps ens poden fer arribar a concloure que l'idioma que hi subjau seria el català. Per exemple, mots inusitats en italià com igualata o locho (uguagliata i luogo), que recorden els nostres igualat/ada i lloc; la caiguda de la -e final dels infinitius: acceptar (accettare), esser (essere), far (fare), intender (intendere), reputar (reputare) diferir (differire), risponder (rispondere), uns infinitius que són iguals o molt propers als nostres acceptar, ésser, fer, entendre, reputar, diferir i respondre, respectivament. O bé desinències de condicional errònies: vorria (vorrei), saperia (saprei), molt properes als condicionals catalans voldria o sabria. La manca del diftong -uo, diftong que és típic del toscà i no gens en la nostra llengua: se po (si può), bono i bon, (buono i buon) novo (nuovo), pedi (piedi). En aquest sentit, en català tenim (ell) pot, bo, bon, nou/nova, peus. O la concordança del participi dels verbs compostos amb el complement directe: Ho receputa [ricevuta] e lecta [letta] una vostra lettera, concordança que era ben corrent en el català de l'època: he rebuda i llegida una vostra lletra. I, finalment, la utilització del verb avere per formar la perífrasi d'obligació, construcció del tot inexistent en la llengua toscana: abbiamo a consultarvi (dobbiamo consultarvi) i del tot corrent en llengua catalana (haver+de+infinitiu). De tot plegat, salten a la vista per a mi dues qüestions. La primera: és creïble que una persona que viu a Itàlia, tan formada i culta, i que es mou entre persones doctíssimes, no sigui del tot competent en la llengua d'Itàlia més prestigiada a l'època, és a dir, la toscana? La segona: és versemblant que l'italià Bembo hagi escrit en castellà, d'Itàlia estant, quan el castellà no era ni la llengua materna de Lucrècia Borja ni la llengua de Bembo ni. aleshores, tampoc llengua de cort en cap principat de la Itàlia de començaments del segle XVI?

El paisatge dels quadres de Giulia Farnese: el Montseny, el Montnegre i el Tordera?

En Jordi Pagès (21), amant de la pintura realista i dels pintors del surrealisme i, d'altra banda, expert en modificació del territori, ens fa cinc cèntims del paisatge de fons d'alguns quadres on hi surt retratada la noble anomenada Giulia Farnese (1474-1524). Giulia Farnese va ser una gran amiga de Lucrècia Borja i amant del seu pare, el valencià Roderic de Borja o papa Alexandre VI. En Pagès s'ha adonat que nombrosos quadres on apareix G. Farnese reproduïen un escenari de fons comú. D'aquests quadres, n'ha escollit tres. Dos d'ells mostren la figura de Giulia Farnese en companyia d'un unicorn i un paisatge de fons, mentre que en el tercer aquesta apareix a primer terme, sola, pintada de cintura per amunt i emmarcada també pel mateix paisatge de fons. Quant al paisatge en si, en tots tres s'hi observa una mateixa esplanada per on hi corre un riu i al darrere un mateix massís. De més a més, tots ells estan estructurats des de la mateixa visió i perspectiva. Doncs bé, per a en Pagès, el fons d'aquestes tres pintures coincidiria amb el perfil del Montseny. Així mateix, la pintura on apareix només Giulia Farnese, en Pagès l'ha comparada, entre d'altres, amb un fotografia aèria de santa Coloma de Farners – possible localitat de naixença de l'amiga de Lucrècia Borja--, en la qual fotografia s'hi veu a primer terme aquesta vila i, al darrere, el Montseny. El nostre comunicant n'extreu la conclusió que hi hauria coincidències en el relleu paisatgístic entre, d'una banda, la imatge pictòrica i, de l'altra, la imatge fotogràfica. I aquestes coincidències es veurien més clares si es pren com a punt de referència una fotografia presa des dels cims d'Hostalric. En efecte, ara en totes dues imatges –la fotogràfica i la pictòrica-- veuríem al fons a l'esquerra el Montnegre i a la dreta el Montseny i, enmig, les lleres de la riera de Santa Coloma i la del riu Tordera. Així, doncs, és lícit plantejar-se les qüestions següents: reproduïen aquestes pintures el Montseny i el paisatge de Santa Coloma de Farners? Si és aquest el cas, es va fer pintar Giulia Farnese dins del seu paisatge patri, és a dir, el de l'esmentada vila de Santa Coloma de Farners? Era catalana Giulia Farnese i la seva nissaga?

Erasmus, Cervantes i els plets colombins: missatges en clau.

En Paolo Pellegrino (22) posa en relació un conte d'Erasmus que apareix en els seus Colloquia amb un episodi que trobem dins la novel·la exemplar de Cervantes anomenada El coloquio de los perros. Tots dos escrits relaten uns fets molt semblants. En el conte d'Erasmus, intitulat Hippoplanus --un mot d'invenció seva i que vol dir "cavall i estafador"--,

s'explica la venjança que un senyor emprèn contra un altre que li ha llogat un cavall molt dolent. Cervantes, al seu torn, imita el conte erasmí bo i donant, però, a l'episodi del seu Coloquio sobre cavalls i estafes, un final diferent. En efecte, ara el cavall que hi figura és un cavall robat, cosa que el protagonista no sap. Encara més, amb l'ajut de la justícia els estafadors se surten amb la seva. El protagonista de l'episodi, a més de perdre el cavall i diners, quasi hi perdrà la vida. En P. Pellegrino pensa que ambdues narracions són contes al·legòrics. Per a ell, es tracta d'uns contes que reflecteixen dos moments de la llarga i tortuosa evolució dels plets colombins. Així, en el temps del diàleg d'Erasme aquests semblaven haver arribat a bon port mercès a l'acord a què les dues parts havien arribat per mitjà del tractat dit de Valladolid de 1525. Per contra, a l'època de Cervantes/Servent, és a dir set dècades després, l'autor de el Quixot constataria la total desfeta dels Colom davant de la reialesa d'Espanya, la qual no hauria complert de cap manera l'acord al qual el 1525 s'havien obligat totes dues parts. I és que la monarquia va denegar a la família del Descobridor cap compensació reparatòria per la subtracció dels títols de virrei, almirall i governador general del Nou Món, títols que per les capitulacions dites de Santa Fe els havien estat atorgats. Hi ha elements comuns entre les dues narracions que, segons en Pellegrino, indicarien al lector de l'època que el protagonista dels respectius contes amaga un personatge de la vida real i que aquest personatge és en realitat un Colom. Entre d'altres coses, li ho fa pensar el monument eqüestre que sabem que hi havia dreçat davant del convent de Sant Francesc de Barcelona, convent en què eren de sempre enterrats els Colom. Així, doncs, en Pellegrino segueix endinsant-se en la seva línia d'investigació de desxifrar missatges en clau, sobretot pel que fa als Reis Catòlics, Erasme, i/o Ferran Colom. En Cervantes/Servent segueix en les seves obres literàries aquesta manera d'enciptar missatges.

Erasme fuig sol i espantat de Catalunya i d'Espanya. Una frase en llatí enciptada

Per la seva banda, la comunicació d'en Francesc Magrinyà (23), llatísta, se centra igualment en la persona d'Erasme. En Magrinyà, seguint les passes d'en Jordi Bilbeny i d'en Pep Mayolas, ha realitzat una anàlisi molt a la menuda d'una frase en llatí que fa referència a aquest humanista i l'ha traduïda. Aquesta oració apareix en una carta també en aquest idioma i escrita per en Vicenç Navarra, secretari de l'arquebisbe de Tarragona, a l'Alfons Valdès, secretari de l'emperador Carles. Està datada a Barcelona el 25 d'octubre del 1528. En ella, el primer relata al segon una visita que ell, en Vicenç Navarra, i l'escriu reial Rafael Joan van fer a la biblioteca del monestir badaloní de Sant Jeroni de la Murtra sota el guiatge del seu prior. En Navarra relata que en un moment donat l'escriu demana al prior si tenen el Nou Testament traduït per Erasme. Aquell respon enfurismat que no el tenen sota cap concepte, perquè Erasme havia estat considerat heretge i que per això, diu, l'humanista evasit fuga sibi salutem qua(e)ritans. En Magrinyà, després d'aïllar sufixos verbals, d'explicitar de quina manera aquests matisen el significat dels dos verbs que es troben a l'oració, de sospesar el significat de cada mot a la frase llatina i d'adonar-se que part de la informació que hi figura és innecessària, tradueix l'oració en llatí de més amunt de la següent manera: "[Erasme] es va escapar apressadament, intentant de trobar, amb molta ànsia i per mitjà de la fugida, la seva pròpia salvació". Si parem molta atenció al significat profund de la frase, veurem que l'única informació veritablement imprescindible és la que extraïem de la forma verbal es va escapar apressadament [evasit]. Erasme en un passat més o menys llunyà respecte del context situacional es va escapar apressadament. Només amb aquests quatre mots –un en llatí– ja se'ns dona la informació completa. El que ve a continuació no és stricto sensu realment imprescindible. No cal. El seu contingut és redundant i no fa avançar la informació. Amb tot i això, en F. Magrinyà pensa que aquests rebles exerceixen un paper molt important: segons ell, serveixen per emfasitzar mitjançant diversos matisos aquest "es va escapar apressadament". Per un costat, el matisa donant molta importància a la idea de "escapada/fugida ràpida" (evasit/fuga) i al fet que ell, Erasme, és l'única persona que realment es va veure obligada a anar-se'n (sibi). Per l'altre, també el matisa el fet que el nostre humanista intenta d'una manera ansiosa trobar moltes maneres d'escapar-se i salvar-se (salutem quaer-it-ans). Sembla, doncs, que la proposició està tota ella en clau. Tal vegada per burlar la censura. Això ho indicaria també el fet que la frase en qüestió no acaba de ser coherent amb el context situacional. En efecte, què ho fa que el prior del monestir precisi tan detalladament la manera com el nostre home va fugir, si en té un concepte tan negatiu? Per què hi para tant d'esment expressant uns matisos que no calen --talment com si palesés una forta preocupació per ell--, si en realitat el menysprea? La versemblança ens fa pensar que el prior hauria hagut d'expressar el seu menyspreu que es dedueix del context situacional amb uns frase com ara: "Es va escapar apressadament, el covard" o "Es va escapar apressadament, el desgraciat" o, senzillament, no dir res més. I doncs aquells afegits no són contextualment versemblants, però, en canvi, sí que són molt significatius a nivell de lectura profunda. En Magrinyà creu que l'oració sencera dona entenent, sense dir-nos-ho, però alhora dient-ho d'amagat, que Erasme va haver de salvar-se fugint sol i d'una manera molt accidentada i sentint que corria perill imminent de mort. Des d'un altre ordre de coses, cal posar cura en el fet que Erasme "s'escapa". I és clar, un hom sempre s'escapa d'algun lloc, contrada o país. A la frase no apareixen ni el lloc, ni la contrada ni el país d'on Erasme marxa. I és del tot normal que sigui així, perquè la localització és sobreentesa per les persones que dialoguen a la biblioteca de Sant Jeroni de la Murtra, i, òbviament, també per a en Joan de Valdés, el receptor de la carta. Per a en F. Magrinyà el més probable és que el territori del qual va fugir l'autor de l'Elogi de la Follià fos Catalunya. I li ho fa pensar el fet que l'acció que es descriu passa en un lloc de Catalunya, que les persones que intervenen a la conversa siguin catalanes i visquin a Catalunya, que el receptor de la carta també ho sigui i que en Vicenç Navarra, l'emissor d'aquesta, la hi envii de Barcelona estant.

Tot fa l'efecte que els participants estarien al cas d'algun eco de societat o fet divers esdevingut en un passat més o menys llunyà i dins la societat on es mouen i, per tant, no els caldria especificar-lo. Finalment, acabaria de reblar la qüestió l'afirmació que Erasme va traduir el Nou Testament en una llengua vulgar. Explicitament no es diu quina. Ara bé, és del tot lògic pensar que aquest idioma sigui el català, si sabem que és a Catalunya la biblioteca monacal on, com hem dit, el primer pensa que ha de trobar l'evangeli traduït i si sabem, per tant, que aquesta biblioteca està en un territori els habitants del qual parlaven a l'època únicament en llengua catalana. El més lògic del món: el fet de pensar trobar en una biblioteca de Catalunya un evangeli traduït al català i guardat per a ser llegit per persones que sabien molt bé aquest idioma perquè era llur llengua materna, és a dir, la de persones catalanoparlants. En altres paraules, el que és segur és que Erasme va fugir d'alguna zona d'Espanya i amb molta probabilitat aquesta zona havia de ser Catalunya. Per contra, la història oficial sempre ha mantingut que Erasme mai no havia vingut ni a Catalunya ni a Espanya, cosa que amb la informació de què disposem, i com també ha demostrat sobretot en P. Mayolas, s'ha de rebutjar. En canvi, s'ha d'acceptar que el cognomenat Roterodamus va girar a la nostra llengua el Nou Testament i que, només per això, havia de ser catalanoparlant, i doncs, i amb la més gran de les versemblances, català.

Garcilaso de la Vega, de Barcelona.

Escrits castellans infumables.

Testament absurd.

En Marc Adell (24) prossegueix la recerca encetada per en Jordi Bilbeny i en Pep Mayolas a l'entorn de la personalitat i obra del poeta conegut com Garcilaso de la Vega (1501-1536), una vida i una obra que han arribat fins a l'actualitat amb molts de clarobscurs. N'Adell parteix de l'impacte que li va provocar la lectura de quatre versos d'aquest escriptor aparentment castellà. Resulta que aquests versos són una traducció gairebé literal de la tornada del poema LXXVII compost pel poeta valencià en llengua catalana Ausiàs March. El comunicant va quedar garratibat perquè ningú de la universitat mai no li havia explicat la important influència que aquest poeta va exercir en la poesia del Segle d'Or castellà.

El quartet final de la composició del valencià fa així:

Amor, Amor, un hàbit m'he tallat
de vostre drap, vestint-me l'esperit.
En lo vestir, ample molt l'he sentit,
e fort estret, quan sobre mi és posat.

Per la seva banda, els quatre versos de la versió castellana de Garcilaso han quedat de la manera següent:

Amor, Amor, un hábito vestí,
el cual de vuestro paño fue cortado.
Al vestir, ancho fue, mas apretado,
y estrecho cuando estuvo sobre mi.

Jo, per la meua banda, he volgut, modestament, comparar tots dos fragments i n'he tret conclusions. El d'en March es caracteritza per una gran regularitat formal. Es tracta de versos compostos a la catalana. És a dir, de decasíl·labs anomenats així: catalans. Aquesta mena de versos són d'art major (tots els de més de vuit síl·labes) i es distingeixen per quatre característiques. De primer, perquè consten de deu síl·labes (el recompte es fa, com se sap, fins a la darrera síl·laba accentuada del vers). En segon lloc, perquè s'hi registra una forta cesura o pausa després del quart peu. En tercer lloc, perquè, en aquesta quarta síl·laba o peu, hi recau un potent accent d'intensitat. Finalment, perquè aquest accent es troba en una síl·laba que acaba mot. A més a més, els decasíl·labs catalans poden estar enllaçats entre ells per mitjà de la rima, de manera que gràcies a ella es poden confegir estrofes o cobles: unes cobles que estan formades o bé a partir d'una sola agrupació de quatre versos rimats (un quartet), com és el nostre cas, o bé de dues agrupacions (dos quartets). Aleshores l'estrofa s'anomena octava. Nosaltres ens trobem en el primer cas. D'altra banda, el quartet de March està conformat per versos que rimen a la manera ABBA, talment com succeeix també en els versos de Garcilaso, un tipus de rima que en mètrica catalana es coneix per rima creuada. El quartet d'en Garcilaso és

formalment més deficient. Per començar, hi apareixen versos de deu síl.labes que alternen amb versos d'onze. Segonament i més important,, no hi ha en els versos gairebé cap síl.laba amb accent d'intensitat en la quarta posició --llevat del primer vers-- del decasíl.lab. I això fa que no hi hagi un ritme clar dins els versos. Tot hi és més irregular i caòtic. En tercer lloc, hi veiem importants defectes de significat. Sobretot, en el tercer vers. I és que en el moment que el jo poètic s'està vestint l'hàbit, aquest hàbit, ¿li queda ancho o bé apretado? I és que totes dues coses a la vegada no poden ser. O l'una o l'altra. La conclusió a què jo, per la meua banda, arribo és clara: fa estrany que el príncep de la poesia castellana del segle XVI, l'escriptor de qui es diu que els altres poetes dels segles XVI i XVII van prendre com a model, hagi escrit d'una manera tan matussera! A més, en Marc Adell es planteja si l'endecasíl.lab castellà, que tanta fortuna va tenir en aquesta llengua, no sigui sinó el resultat d'una adaptació a la llengua de Galdós del decasíl.lab català. I també es planteja si la mètrica castellana en general --amb síl.laba que s'ha d'afegir quan el vers acaba en paraula aguda i amb síl.laba que s'ha de suprimir quan el vers acaba en paraula esdrúixola-- no provingui, comptat i debatut, del sistema mètric occitanocatalà, i no pas de l'italià, com sempre s'ha dit. D'altra banda, n'Adell ens fa sabedors que hi ha un 20 o 30% de literats castellans que, diu, fotocopien A. March. Fins i tot, ho fa en Quevedo. D'altra banda, M. Adell remarca un reguitzell de catalanades en l'obra del suposat toledà. Les ha agrupades en dotze blocs. Heus-ne ací alguns exemples: l'ús de l'estructura d'obligació catalana haver+de+infinitiu que és inexistent en castellà: "hemos de tomar", "hemos de dar" o "habéis de venir". O altres catalanismes com "la gente s'espanta" --"se asusta!"-- o "estando en Alemania" --en lloc de "en Alemania"-- o "terneza" ("tendresa" o "tenresa") per comptes de "ternura". N'Adell també s'adona de la presència en els textos garcilasians de construccions sintàctiques defectuoses, com és ara el títol d'un poema que fa així: "a una señora que andando él y otro paseando les echó una red empezada y un huso comenzado en él y dijo que aquello había trabajado todo el día", etc. A tenor de tot el que venim dient, com pot ser, repetim, que el primer gran clàssic de la poesia castellana, model per a tots els poetes que el seguiran, faci errades com les d'algú que no coneix bé el castellà i empri per escrit una sintaxi tan desballestada? El comunicant arriba a la conclusió que, pel que fa a la obra d'en Garcilaso, ens trobem davant d'un altre cas, de tants com hem anat trobant, de traducció des del català al castellà de la seva obra sencera. A més a més, afirma que al llarg dels segles assistim a un procés de poliment de l'obra, acostant-la a la normativa actual de l'idioma castellà i fent-hi una "neteja" de termes i construccions espúries, és a dir provinents de la llengua catalana. Això a banda, cal dir que no hi ha cap manuscrit conservat que contingui els escrits d'en Garcilaso de la Vega. Per contra, se'n conserven d'Ausiàs March, tot i que la seva obra ja s'havia imprès. Quant a la persona d'en Garcilaso, en M. Adell ha aplegat vint-i-dos trets biogràfics que el relacionen amb Barcelona, Catalunya i els territoris de la Confederació Catalanoaragonesa, car estava envoltat d'amics catalans --barcelonins o no--, com els Boscà, els Cardona, els Duran o els Borja, i, a més, viu a Nàpols i a Sicília i se'n va cap al nord d'Àfrica i a Rodes, talment com algú natural de la Nació Catalana que es passeja pels dominis catalans a la Mediterrània. N'Adell també ens recorda que, segons es diu, el nostre poeta va néixer a Toledo, i, per a confirmar-ho, sovint s'aporta com a prova un testament que per a n'Adell és força irregular. En efecte, en el testament, s'hi registra, com també ho havia fet saber temps ha en J. Bilbeny, que d'una banda s'hi declara que Garcilaso era "vezino desta muy noble çibdad de Toledo.", però per l'altra també s'hi diu que va ésser fet "en la ciudad de Barcelona a veynte y cinco días del mes de julio de mill y quinientos y veynte y nueve años". En què quedem? Les darreres voluntats del nostre personatge, van ser redactades a "esta" "ciudad de Toledo" o a aquesta ciutat de Barcelona? En ambdues ciutats a la vegada, amb els mateixos membres i en la mateixa data és impossible! En M. Adell acaba la comunicació aventurant la hipòtesi que va existir un Garcilaso real de Castella a qui van encolomar, després de ser traduïda, la producció literària d'un escriptor català.

Santa Teresa, l'abadessa catalana i en català

La intervenció d'en Josep Segarra (25) versa sobre una pintura que va descobrir en una subhasta. Es tracta d'un llenç en el qual apareix Santa Teresa en qualitat d'abadessa. En Segarra fa, de primer, un petit repàs dels indicis que sobre la seva probable catalanitat ja han estat publicats en el web d'INH --bàsicament per J. Bilbeny i en Pep Mayolas, qui, a més, hi ha dedicat un llibre--. Enceta, doncs, la comunicació amb els rastres que indicarien la possibilitat que Teresa --o Caterina-- sigui catalana. Així, en Segarra es fa ressò d'una catalanada, de les moltes que se n'han descobert a les publicacions de la santa arribades en castellà. Una catalanada que, modestament, jo, com d'altres estudiosos, considero decisiva. És la següent: mal de cor. Els comentaristes castellans assenyalen que amb mal de cor s'al.ludeix a una malaltia del cor o dolor de corazón, la simptomatologia, de la qual, si ens referim a aquest òrgan, fa de molt mal definir. Tant és així, que els experts només l'han trobada en la Santa Doctora de l'Església Catòlica, i, per això, l'anomenen Mal de Santa Teresa. En realitat, es tracta de mal de cor, locució catalana, defectuosament reproduïda pels traductors al castellà, amb què s'indica un dolor a l'epigastri o sensació de gran defalliment a l'estómac provocat per la debilitat o la fam. És a dir, que, en el cas de Santa Teresa, es deu tractar d'un problema d'anorèxia, una anorèxia amb tota possibilitat causada pels continus dejunis a què es va sotmetre. Altrament dit, Teresa va patir un trastorn estomacal --o alimentari-- i no pas una cardiopatia. En Josep Segarra es fa eco, també, bo i seguint els investigadors suara citats, del fet que Teresa sigui en realitat una personalitat barcelonina i no pas d'Àvila, i que era cognomenada Teresa o Caterina de Cardona i Enríquez, i que hauria viscut entre el 1494 i el 1562 i hauria tingut amistat amb Francesc de Borja, el qual va ser Duc de Gandia, virrei de Catalunya, un dels fundadors de la

Companya de Jesús –recordem que la santa és coneguda com a Teresa de Jesús-- i sant. Tornant al periple vital de la santa, en J. Segarra recorda que la història oficial la fa néixer el 1515 i la fa morir el 1582, vint anys més tard de la data proposada per l' INH respecte a l'any de naixement i vint anys respecte del de la seva mort. En Segarra continua insistint en un fet que ja ha estat remarcat: que Teresa hauria estat abadessa del monestir de Pedralbes. En aquest sentit, com també ja ha estat esmentat, el Rondallari Català editat per Pau Bertran a l'editorial Selecta recull aquesta condició d'abadessa per a la nostra personalitat. I no només això, sinó que en Segarra també ens fa memòria que l'investigador Felip Rodríguez ha trobat en llibres anglesos del segle XVIII que la Doctora és anomenada Spanish abades, és a saber, una abadessa espanyola, la qual cosa la història oficial sempre ha negat, car sempre ha afirmat que Teresa a tot estirar va arribar només a priora. En Segarra afegeix així mateix que aquesta gran personalitat segurament noble va ser beatificada l'any 1614 –sota el pontificat de Paulo V, pontífex d'origen català-- i que per aquest motiu es van fer grans celebracions a Catalunya i a València i, endemés, un certamen poètic a la Ciutat Comtal en honor seu. Els escrits que s'hi van presentar van ésser aplegats i publicats a manera de llibre l'any següent a la impremta de Josep Dalmau de Barcelona. Finalment, ens diu que va ser santificada l'any 1622. Ras i curt, de tot plegat en resultaria que ens trobem davant d'un altre personatge català desdoblant per la censura. Pel que fa al quadre, el comunicant ens adverteix que el va localitzar en una casa de subhastes, i que aquest, al seu torn, procedia d'una família barcelonina. En ell, hi apareix una llegenda que diu que Teresa va ser abadessa i màrtir. El retrat està confegit, continua, segons els cànons de l'escola catalana i està datat del segle XVIII. El nostre personatge hi figura aguantant un bàcul, postura que indica que qui l'aguanta és això: abat o abadessa. Parem-hi atenció: la pintura remarca clarament amb dos signes semiòtics la condició abadacial de la protagonista, de manera que aquests senyals s'afegeixen a les descobertes en aquest sentit d'en Bilbeny, d'en Mayolas i d'en Rodríguez. Des d'un altre ordre de coses, crida l'atenció al comunicant que el personatge està representat amb un punyal clavat al cor, fenomen que en termes teològics, diu en Josep Segarra, s'anomena transverberació i en termes col·loquials entrar en èxtasi. En Segarra comenta que aquesta és l'única pintura en què es veu l'abadessa portant un coltell clavat al cor, ja que normalment la iconografia representa els personatges que arriben a la transverberació travessats per una sageta. De retrats de Santa Teresa, se'n van pintar molts al darrer segle del Renaixement i en tot el segle del Barroc i, per tant, a les centúries del XVI i XVII. En altres mots, la seva anomenada es va escampar de seguida: a Espanya i fora d'Espanya (en Segarra posa els exemples del poble de l'illa de Tet de la Catalunya Nord, al Principat, a Cascais de Portugal, a Anvers de Flandes o, en forma d'escultura –la famosíssima escultura esculpida per Bernini--, al Vaticà, i fins i tot a Mèxic i a Xile). Penso que el fet que fos canonitzada i posteriorment santificada hi hagué d'ajudar molt. Tanmateix, crec que és digne de remarcar que les pintures confeccionades abans d'aquests esdeveniments indicarien que Teresa ja havia esdevingut un personatge molt cèlebre. Fins i tot en vida. Per un altre costat, pintors tan reconeguts com Alonso Cano, Ribalta, Rubens o seguidors del Greco també la van retratar. Ara bé, i per acabar, crida l'atenció d'en Segarra que les representacions teresianes creades a Castella no plasmen una Teresa reverberada, mentre que així sí que s'esdevé fora d'aquest regne. Per què?

Les Relaciones Topográficas i els molins del Quixot o com s'inventa la realitat

Al seu torn, en Francesc Garrido (26) ha enfocat la seva intervenció a resseguir, per un costat, algunes de les irregularitats que s'observen en l'obra denominada Relaciones Topográficas de los pueblos de España i, per l'altre, la manera com aquestes irregularitats afecten la informació sobre el poble anomenat Campo de Criptana, que és la localitat on, tot i no aparèixer expressament citada a la novel·la, se solen situar els molins de vent del Quixot. En Garrido ens assabenta que les Relaciones és una obra de caire estadístic encarregada per Felip II. Per mitjà d'ella, aquest rei volia tenir per escrit una descripció detallada de tots els assentaments poblacionals dels seus regnes peninsulars. Han arribat a dia d'avui, com ens fa veure l'autor de la comunicació, 721 relaciones, majoritàriament de la regió de Castella-la Manxa, Extremadura i Madrid. En Garrido afegeix que els informes que trobem a les Relaciones segueixen dos qüestionaris. El primer va ser elaborat l'any 1575 amb 57 preguntes, mentre que el segon va ser confeccionat el 1578 i en té 45. Aquests qüestionaris són molt delimitats i exhaustius. En ells, s'hi formulen preguntes de tota mena, les quals han de contestar les persones més importants i assabentades de vilatge en qüestió. A més, les respostes han de desgranar-se seguint l'ordre numèric d'un dels dos qüestionaris. L'informe que descriu Campo de Criptana segueix el primer qüestionari. El nostre investigador destaca d'aquest primer qüestionari les preguntes 22 i 23. La primera demana si al poble del qual es parla hi ha molins. La segona inquireix pel fet de si aquest poble gaudeix o no de molta aigua i en quin lloc es va a moldre. En Garrido va comprendre que aquesta obra ha arribat adulterada quan va llegir-ne un estudi l'autor del qual hi ha observat molts casos de faltes de rigor. Per exemple, en el fet que algunes d'aquestes relacions van ser sostretes i mai no van ser retornades; que d'altres foren arrabassades i després retornades amb modificacions; que les que corresponen a la província de Toledo –i en són 22!-- no segueixen cap dels qüestionaris i, finalment, que existeixen crides i referències de noms de pobles que no apareixen descrits enlloc. És digne de remarcar, també, que en aquesta obra tan voluminosa, en la qual hi ha descrits, repetim-ho, 761 pobles, hi apareguin, només, dos mapes. Dels dos, ens n'interessa un: el de la comarca de Campos de Montiel, perquè, com se sap, aquesta comarca surt citada diferents vegades a la primera part del Quixot (1605), en tant en quant marc d'acció per a les aventures del protagonista, i perquè hi està situada la població de Campo de Criptana, que, com hem dit més

amunt, és la suposada vila en què té lloc el famós episodi dels molins de vent. La pregunta que s'imposa és: no n'hi hauria d'haver molts més, de mapes d'aquesta mena? Com a mínim, un per a cada comarca de Castella-La Manxa, un per a cadascuna de les comarques d' Extremadura i un per a cada una de les comarques de Madrid. D'altra banda, la sospita d'adulteració s'aprofundeix quan l'investigador Cesc Garrido descobreix i reproduïx unes afirmacions de l'historiador Diego Clemencín, membre de la Real Academia de la Historia. Clemencín havia conclòs ja el 1821, després d'estudiar les Relaciones, que, quan aquestes es van redactar, no hi havia molins de vent ni a Campo de Criptana ni a tota la Manxa. De les afirmacions d'en Diego Clemencín, se n'estranya molt en el llibre Tecnología popular española en Julio Caro Baroja (1914-1995), el qual troba en les Relaciones un argument d'autoritat – i doncs les fa servir d'una manera acrítica, car sembla que no sospiti que les Relaciones poden estar desvirtuades-- per situar a Campo de Criptana els molins quixotescos. Aquest antropòleg no se sap avenir que l'historiador del XIX, de qui diu que fou un gran comentarista del Quixot i que va catalogar i va usar les Relaciones en les seves investigacions històriques, faci aquestes afirmacions. I afegeix: no se explica cómo [Clemencín] no vio párrafo tal. Sembla, doncs, que a començaments de la segona dècada del XIX les Relaciones estaven mancades d'un paràgraf o part d'un paràgraf que, més d'un segle després, sí que va poder llegir en Caro Baroja. Doncs bé, en Garrido ha localitzat aquest paràgraf i avui dia també nosaltres el podem llegir. És la resposta a la pregunta 23 de la relación sobre Campo de Criptana. En efecte, a la primera part del paràgraf hi som assabentats del règim d'aigües del lloc i, tot seguit, hi trobem la frase de la qual parlem. El paràgraf fa així: van desde esta villa a moler a río de Gadiana, a dos y a tres y a nueve leguas algunas veces, y al río de Cigüela que es río que corre en invierno, a tres y a cuatro leguas de esta villa; y algunas veces van a moler al río de Tajo y de Júcar, a catorce leguas de esta villa. I a continuació, vet ací la frase: --Hay en esta sierra de Criptana, junto a la villa, muchos molinos de viento donde también muelen los vecinos de esta villa. Aquesta última oració és un afegit posterior a Clemencín. I així ens ho indica, d'una banda, l'actitud d'estranyesa radical d'en Caro Baroja i, de l'altra, el fet que la informació que s'hi vehicula havia d'aparèixer en primer lloc, ja que els molins estan dins del poble. I aquesta localització la podem veure a google map, com remarca en Garrido. En resolució, estem davant d'un altre exemple, de tantíssims com n'hem trobat, de retoc –en aquest cas, un afegit-- d'una obra: una obra que és ni més ni menys que el Quixot. i també ens trobem davant d'un altre intent d'adequar la realitat a la ficció, de fer real aquesta ficció i d'ocultar la vera realitat. A més a més, sabem que aquest retoc s'ha produït a la segona part del segle XIX i/o a començaments del XX. No és cosa, doncs, dels segles XVI, XVII o XVIII –l'època de tergiversacions massives--. Dit altrament, sembla que en l'època contemporània continua existint aquesta pràctica. I encara una deducció lògica: si a l'època d'en Servent no hi havia molins de vent al Campo de Montiel, és que aquest nom en substitueix un altre: quin? On es trobaven realment aquests molins de vent?

El sostre de Montserrat i el de la Mona Lisa

En Joan Cassola (27) se sorprèn, des del seu punt de vista com a escalador, del detallisme paisatgístic amb què estan confegits els fons dels quadres d'en Lleonard/Leonardo. En Cassola afirma que la versemblança amb què están dibuixats els paisatges dels seus quadres és única a l'època i ens fa saber, també, que els historiadors afirmen que per primera vegada en la història de l'art les muntanyes pintades per en Leonardo deixen de ser un fons merament decoratiu per convertir-se en una representació de la realitat. A més, observa que, en la majoria de la vintena de quadres que hom coneix d'ell, hi apareixen muntanyes, unes muntanyes que tenen una determinada i evident importància en el conjunt del llenç. Llavors, a tenor del que ve dient, afegeix que hom es pot demanar legítimament quin lloc representen. D'antuvi, el comunicant exemplifica la seva tesi fixant-se en el fons de muntanyes que hi ha en un dels quadres Nostalgia del seu contemporani Boticelli. El fons paisatgístic del llenç boticellià, afirma, és decoratiu, inventat, i que podria vagament recordar els Alps. O bé un quadre d'en Rafael: una maternitat en la qual apareix la Mare de Déu dins un rerefons amb un pont que podríem tal vegada veure a l'Umbria, per bé que per a en Cassola aquest rerefons no sembla real, sinó que més aviat és atemporal, és a dir, que es troba en la imaginació de l'autor. A continuació, se centra en la Gioconda del Louvre i en la del Museu del Prado. No cal dir que posa el seu interès en les muntanyes del fons. Són unes muntanyes, comenta, "pintades amb deteniment i a consciència". Realistes. En Lleonard no les va fer en absolut ni atemporals ni simbolistes, en el sentit modern del terme. El nostre pintor i enginyer representava el que veia i només el que veia. I el que és més interessant: en ambdues Gioconda, sembla aparèixer una paret o sostre que li recorda el sostre de Montserrat. És a dir, que --responent a una pregunta que en aquest sentit li va formular en Jordi Bilbeny-- hi hauria una possible correspondència de les dues pintures amb l'orografia real montserratina. En Cassola ens adverteix que, del paisatge de fons que s'hi representa, els experts n'han discutit més aviat poc. I és que, continua, se n'ha parlat tant del famós somriure de la Gioconda, que hom no ha parat gaire esment en la resta del llenç: en les muntanyes, per exemple. En Cassola es va fer, com escalador, la següent pregunta: si són representacions reals, per què en Lleonard les va pintar "reals"? La raó havia de ser poderosa. El comunicant afegeix: "com a modest coneixedor de les muntanyes, m'heu de creure. Per mi, no hi ha dubte que tot porta cap a Montserrat".

Realisme i bellesa en la pintura: vanitat i autopropaganda

Jo, per la meua banda, em faig la reflexió següent. Sembla que conforme avança el segle XV s'observa en l'art de la

pintura un afany de realisme cada volta més palès. Aquesta voluntat de realisme tindria molt a veure amb els desitjos del client que ha de pagar el llenç. I és que durant aquest segle, la principal clientela que consumeix pintura se centra cada vegada més intensament en les grans i poderoses famílies, nobles i burgeses, en detriment d'esglésies, de monestirs i d'escoles catedralícies. Aquests casals nobles i burgesos haurien exigit als artistes que reproduïssin en els seus quadres i d'una manera més real figures dels membres de la casa en qüestió i de tot el que els envolta. I no només unes figures i paisatges que s'acostessin a més no poder al món real, sinó també que aquestes figures i paisatges quedessin molt ben afavorides. És a dir, que els pintors s'haurien hagut d'esforçar per renovar les seves tècniques pictòriques en aquesta direcció realista i bella. Entre aquests procediments s'inventaria la revolucionària tècnica del punt de fuga, que es fa servir per crear en els quadres l'efecte de perspectiva. Tot plegat, amb la finalitat de reproduir, amb la màxima proporció, harmonia i equilibri possibles el tros de realitat que els clients desitgen. Els pintors haurien de maldar per pintar bellament allò que se'ls demana. No cal dir que aquesta demanda de realisme i bellesa que els nous clients exigeixen té un sentit. Quin? Molt senzill: el de satisfer la pròpia vanitat i el de fer-se autopropaganda. Dit en altres mots: els clients volen restar immortalitzats i volen que també hi restin no només ells i altres membres de la seva família sinó també aquella part del món en la qual hi exerceixen una poderosa influència. Penso que és sota aquest prisma que cal entendre el realisme i la bellesa que reflecteixen els retrats i el paisatge de la Gioconda i de Giulia Farnese que hem comentat. I és també sota aquest punt de vista que considero com una cosa altament probable que els paisatges que veiem a la Gioconda i als quadres de Giulia Farnese reproduïxin, respectivament, Montserrat i el Montseny. I és que el Montserrat i el Montseny devien ser per als clients, diguem-ho així, casa seva. I ho devien voler proclamar al món.

Ocells i altres espècies catalanes als quadres del “nòrdic” Hieronymus Bosch?

En David Vilasís (28), que és naturalista, després d'observar amb deteniment el quadre intitulat el Jardí de les delícies del suposat holandès Hieronymus Bosch (1450-1516), s'ha adonat que alguns dels animals i plantes que apareixen en el quadre no són típics d'Holanda, sinó que més aviat tenen un origen o bé hispànic o bé de la Mediterrània en general. O, fins i tot, de les Canàries. Per raons de temps només en cita alguns. Pel que fa a les espècies mediterrànies que figuren en el quadre bosquià, cita els següents animals: els ocells cognomenats siboc i falcia i el mamífer que anomenem porc espí. Però sobretot se centra en l'au anomenada pigot verd ibèric (*picus sharpei*), un ocell que, com el seu nom indica, és típic de la nostra península. A en Vilasís se li fa estrany veure'l contínuament pintat en un llenç d'un pintor de qui tothom diu que va viure en aquell país nòrdic i que mai no havia viatjat fora de la seva nació. I se n'estranya sobretot perquè per tot arreu del centre i nord d'Europa hi fa vida un ocell d'aparença molt i molt semblant: el pigot verd (*picus viridis*). La diferència entre el pigot verd ibèric i el pigot verd és mínima. Així, el pigot ibèric es caracteritza per no tenir negre el volt dels ulls, mentre que el del pigot verd sí que l'en té. En Vilasís remarca que el pigot verd apareix pintat en quadres de força autors nòrdics contemporanis i posteriors al Bosch: en pintors italians, alemanys o anglesos. A més, el pigot verd ha estat força reproduït al llarg del temps. Fins i tot apareix en segells. I afegeix encara en Vilasís: “No he pogut trobar a la Península Ibèrica cap obra pictòrica on aparegui el pigot verd i el seu característic volt negre als ulls”. Del que venim dient se'n poden formular un seguit de preguntes: --Com és que en Bosch, un pintor del nord d'Europa, no pinta cap pigot verd, au que podia veure cada dia? Els seus companys de feina i de territori sí que ho van fer. Per què el Bosch havia de fixar-se precisament en un pigot que viu a milers de quilòmetres més al sud i en climes més meridionals d'on ell s'està, mentre deixa de pintar l'espècie consemblant que tenia molt més a l'abast? És absurd. Des d'un altre ordre de coses, el comunicant es fixa en una mena de “monstre” --- de tants com n'hi ha en aquesta al·lucinant obra pictòrica que esdevingué peça de culte `per als pintors surrealistes del segle XX-- que també apareix en el tríptic bosquià. El cap del “monstre” citat reproduïx el cap de l'ocell anomenat siboc, ja citat, mentre que el cos és el d'una granota de color blau. La granota del cas hi figura dibuixada amb totes les característiques, diu el comunicant, d'una varietat de la granota anomenada entre nosaltres “granota de Sant Antoni” o “reineta”, varietat que sojorna a la serra de Collserola i pels voltants de Cerdanyola i que té aquesta pigmentació blava a la pell. El comunicant també cita plantes meridionals que afloren al Jardí. Per exemple, una reproducció de l'exotíssima planta anomenada drago, que, com tothom sap, viu a les Canàries. El comunicant en remarca l'excel·lent imitació. Així mateix, figura en el tríptic un altre arbre també típic d'aquell arxipèlag: la palmera canària. En aquest sentit, cal dir que el Bosch és si fa no fa contemporani de la conquesta final d'aquell arxipèlag atlàntic per part dels Reis Catòlics, arxipèlag que ja era visitat per catalans al segle XIV. Salta a la vista que si el nostre pintor era súbdit d'aquests reis i vivia en els territoris sota domini seu, tenia infinitament moltíssimes més probabilitats de conèixer personalment el siboc, la falcia, el porc espí, el pigot ibèric, la reineta, el drago i la palmera canària, ja sigui “in situ”—a la nació catalana i/o a les Illes Canàries--, ja sigui, pel que fa al drago, i deixant de banda aquestes illes, en algun lloc costaner dels dominis de Ferran i Isabel i en qualitat de botí de guerra. Era el Bosch un pintor de la nació catalana? Havia visitat les Canàries quan aquestes s'estaven conquerint? Sembla que tot hi apunta.

Albert Dürer el Vell: valencià?

Wilhelm von Humboldt: “la cultura occidental no s'entén sense els catalans”

Acabem aquesta tongada d'escrius sobre el món de la cultura catalana manipulada comentant la intervenció d'en Josep Maria Orteu (29). El comunicant ens fa saber que ha obert fa poc una línia de recerca a l'entorn de la possible valencianitat del pare de l'artista germànic per antonomàsia, segons que ho afirmen els ideòlegs de la Reunificació Alemanya i els escriptors Nietzsche i Tomas Mann. És a dir del pintor i gravador de Nuremberg conegut com Albert Dürer (1471-1528). D'antuvi, n'Orteu, abans d'entrar en matèria, es fa ressò d'uns comentaris d'en Jordi Bilbeny respecte al fill pintor. Són els següents. En primer lloc, sembla que aquest va veure el tresor de Moctezuma –i que, per tant, devia ésser a Barcelona quan en Cortès el va presentar a Carles V-- . Segonament, que aquest pintor alemany – l'anomenat Leonardo del Nord a causa del seu polifacetisme-- va dibuixar dos cops Erasme i el va lloar en els seus escrits – cosa que també s'esdevingué a l'inrevés, car Erasme compara elogiosament A. Dürer amb el pintor d'Alexandre Magne anomenat Apel·les-- . Finalment, tots dos ens fan saber que existeix un diàleg en llatí d'en Lluís Vives dedicat a Dürer, el qual s'intitula El cos de l'home des de fora (1534). N'Orteu afegeix per la seva banda, que la localitat de naixença del nostre artista no és unànime entre els seus primers biògrafs. Així, Johan Mendoffer, cronista de Nuremberg, en un data tan propera a la mort d l'artista com el 1547, el fa originari d'Hongria, mentre que el Vassari afirma el 1568 que és flamenc. Centrem-nos, però, en la vida del seu pare, l'anomenat Albert Dürer el Vell (1427-1502). Les notícies que d'aquest ens han arribat, afirma Orteu, parteixen bàsicament de dues fonts. L'una és una crònica de la família Dürer i l'altra una autobiografia del famosíssim pintor, és a dir del fill d'Albert Dürer el Vell. Per diversos raonaments, n'Orteu arriba a la conclusió que aquests documents són falsificacions o, si més no, escrits que han patit retocs. Amb tot i això, sembla que Albert Dürer el Vell era efectivament gravador i orfebre, fill d'una família que practicava aquest mateix ofici, i que es va establir a Nuremberg el 1455, després d'haver fet l'aprenentatge del seu mester als Països Baixos. A Nuremberg, Dürer el Vell es casa amb la filla del gravador Hyeronymus Holper, anomenada Barbara Holper. N'Orteu fonamenta la procedència valenciana del nostre orfebre en dos fets. El primer fa referència al seu cognom Dürer, el qual cognom, ens diu, provindria en última instància de la denominació llatina del riu que desemboca a la Mediterrània al costat de la ciutat de València, és a saber, el Túria, riu que en llatí era conegut com Duries o Duria, variant que està testimoniada en d'altres escriptors. Així, Dürer seria un gentilici que té incorporat la típica partícula –er de l'alemany per fer gentilicis o per indicar persones que exerceixen un ofici. D'aquesta manera, Dürer vindria a significar, segons Orteu, “el que és del D(t)uria”, i doncs “el valencià”. El comunicant aparcaria la hipòtesi segons la qual el llinatge Dürer vindria al capdavant de “porta”, mot que en el dialecte germànic de Nuremberg es pronuncia “Dür” (l'alemany estàndard fa “Tür”). En concret i seguint el fil d'aital hipòtesi, Dürer s'hauria de traduir per “porter”, així com ens ho indica la dita partícula –er dels parlars alemanys. Segon fet. La prova més important té a veure amb el seu escut. Aquest escut està compost, d'una banda, per un caixó de pintor i, per l'altra, per un animal que és l'emblema de la família Holper de Nuremberg, amb qui, com ha estat dit, el gravador s'havia associat. Doncs bé, resulta que exactament aquest mateix caixó és l'emblema del gremi de fusters, pintors, orfèvres i gravadors de la ciutat de València. D'aquesta manera, en Dürer pare proclamaria la seva valencianitat als quatre vents. Des d'un altre ordre de coses, en J.M Orteu ens assabenta que l'any 1420 es va establir oficialment a la ciutat del Túria la Grosse Ravensburger Handgesellschaft o Gran Companyia Mercantil de Ravensburg, una mena de cooperativa de mercaders del sud d'Alemanya que comerciava amb ciutats de la Mediterrània. Entre elles, Barcelona i València. Així, doncs, Albert Dürer el Vell seria o bé un membre d'aquesta colònia de sudalemanys establerta a València o bé el fill, ja nascut al cap i casal del Regne, d'un d'aquests membres. Dürer el Vell hauria estat soci de la dita societat comercial, hauria treballat de jove com a gravador a la capital del País valencià i hauria pertanyut al gremi esmentat de fusters, pintors, orfèvres i gravadors. Més endavant, s'hauria traslladat als Països Baixos i, finalment, s'hauria establert definitivament a Nuremberg, en la qual població naixeria el seu fill pintor. Anem acabant. N'Orteu ha trobat també una imatge de la ciutat de València a la xilografia anomenada Arc Triomfal que Albert Dürer fill va compondre en honor i per mandat de l'emperador Maximilià d'Austria. En aquest sentit, s'imposa la pregunta: per què l'hi trobem, si tenim en compte que València mai no va pertànyer al domini de Maximilià? I encara dues altres postil·les. La primera: Orteu ens recorda que una de les primeres mencions sobre la catalanitat lingüística d'en Colom està escrita en alemany. La segona: el comunicant recull i divulga una afirmació de Wilhelm von Humboldt en la qual afirma que la cultura occidental no s'entén sense els catalans. Una afirmació realment contundent! I arran d'això, vet aquí el que em demano: amb quins coneixements no sabuts per nosaltres va treballar Humboldt per a arribar a formular una conclusió com aquesta?

Francesc Magrinyà

PONÈNCIES:

(20) Montse Camps: La llengua materna de Lucrècia Borja segons alguns dels seus escrits

(21) Jordi Pagès i Puig: Giulia Farnesns , els Farners i el Montseny.

(22) Paolo Pellegrino: Un diàleg d'Erasme reescrit per Cervantes sobre els plets colombins

(23) Francesc Magrinyà: «Euasit fuga sibi salutem qua(e)ritans». La prova literària que Erasme va fugir de Catalunya.

(24) Marc Adell: Petges catalanes a la biografia d'En Garcilasso de la Vega

(25) Josep Segarra: Santa Teresa, abadessa, segons un quadre català del segle XVII

(26) Cesc Garrido: Les «Relaciones Topográficas» de Felip II i el canvi de la història

(27) Joan Cassola: El sostre de Montserrat i el sostre de la Mona Lisa

(28) David Vilasís: Els ocells en els quadres d'En Jeroni Bosch

(29) Josep M. Orteu: Era valencià el pare del pintor Albrecht Dürer?