

## AVATARS DE LA INTERPRETACIÓ DE LA COMÈDIA AL S. XVIII – FIELDING I LA TRADICIÓ ANGLESA

XAVIER RIU

*Universitat de Barcelona*

*xriu@ub.edu*

ORCID: 0000-0002-7610-0935

### RESUM

Al llarg del s. XVIII sobretot, amb alguns antecedents, anem trobant una sèrie d'intents de resituar la comèdia, de recuperar-la del relatiu descrèdit en què havia anat caient amb el progressiu encarcament de la jerarquia dels gèneres, un encarcament que es produeix en la poètica i no sempre en la pràctica literària, però que és igualment efectiu. Aquest procés de recuperació és un fenomen general i de gran abast per les conseqüències que acabarà tenint en la concepció del que és la literatura i la configuració dels gèneres en els temps moderns i contemporanis. En aquestes línies es tractarà de resseguir sobretot la manera com ho trobem a Fielding, que en realitat utilitza diversos elements de la literatura grega antiga, i en particular la comèdia, per definir la mena d'obra que vol fer, és a dir la novel·la, però també la mena de novel·la que fa ell.

*PARAULES CLAU:* comèdia grega, recepció, Henry Fielding, novel·la, Diderot.

### SHIFTS IN THE INTERPRETATION OF COMEDY IN THE 18TH CENTURY. FIELDING AND THE ENGLISH TRADITION

#### ABSTRACT

During the 18<sup>th</sup> century, with some antecedents, we find various attempts at repositioning comedy, recovering it from the relative disrepute in which it had fallen, due to the progressive rigidity of the hierarchy of genres. Such rigidity affects for the most part poetics rather than the practice of literature, but it has its effects all the same. The process of recovery is a general phenomenon of great import because of its consequences, in the long run, on the notion of literature and the configuration of the system of literary genres in modern and contemporary times. This paper tries to describe particularly the form it adopts in Fielding, who uses ancient Greek literature, and particularly comedy, to define the kind of writing he wants to compose, i.e. novel, but also the kind of novel he endeavours to write.

*KEYWORDS:* Greek comedy, reception, Henry Fielding, novel, Diderot.

Al llarg del s. XVIII sobretot, amb alguns antecedents (de fet en història no hi ha pràcticament mai manera d'identificar un començament absolut per als fenòmens), anem trobant una sèrie d'intents de resituar la comèdia, de recuperar-la del relatiu descrèdit en què havia anat caient amb el progressiu encarcament de la jerarquia dels gèneres, un encarcament que es produeix en la poètica i no sempre en la pràctica literària, però que és igualment efectiu. Aquest procés de recuperació és un fenomen general i de gran abast per les conseqüències que

acabarà tenint en la concepció del que és la literatura i la configuració dels gèneres en els temps moderns i contemporanis. No encara al XVIII, però sí a la llarga, acabarà portant a la barreja de gèneres que anirem trobant més al XIX. És un fenomen, també, que es manifesta en àmbits diferents i en diverses tradicions literàries europees, de maneres més o menys variades. A França, per exemple, l'entrada *Comédie*, de M. de Marmontel, a l'Enciclopèdia de Diderot i D'Alembert és un moment significatiu en aquest procés,<sup>1</sup> però de fet la recepció de Rabelais permetria ja seguir força bé l'evolució de què parlem aquí. Per fer-nos-en una idea, resumida molt dràsticament (no és aquest pròpiament el nostre tema), Rabelais al XVI va tenir un gran èxit (93 edicions fins a 1626); al XVII i al XVIII continua essent llegit, però no en parlen gaire i quan ho fan és per condemnar-lo, amb més o menys energia (el dit de Voltaire és significatiu: «és empipador que un home que tenia tant d'enginy en fes un ús tan miserable»);<sup>2</sup> són aquella mena de llibres que algú diu que a les biblioteques de la gent que tenia biblioteca eren posats a la segona fila, darrere els altres;<sup>3</sup> Hi ajuda sens dubte el fet que Rabelais figurés en diverses llistes d'ateus reconeguts.<sup>4</sup> A la segona meitat del XVIII es troben ja mostres clares d'aquest procés de dignificació de la comèdia i alhora (de vegades lligat amb aquest i de vegades independentment) un procés de reivindicació del realisme en literatura, que portarà, ja al XIX,<sup>5</sup> a recuperar Rabelais obertament com una fita en la història de la literatura,<sup>6</sup> i al XX a fer-ne una fita en la història de la teoria literària amb el lloc central que li atorgarà Bakhtin.

---

<sup>1</sup> Vegeu Riu (2019).

<sup>2</sup> Voltaire, *Lettres philosophiques*, 1734, carta 22, «Sur M. Pope et quelques autres poètes fameux».

<sup>3</sup> En aquest sentit també és significativa una anècdota que explica Saint-Simon a les Memòries sobre el duc d'Orléans (1715, *Quel était M. le duc d'Orléans sur la religion*): «Recordo que una nit de Nadal a Versalles, que acompanyava el Rei a matines i a les tres misses de mitjanit, sorprengué la cort per la seva contínua aplicació a llegir el llibre que havia dut, i que semblava un llibre d'oració. La primera cambrera de la duquessa d'Orleans, veterana de la casa, molt afecta i molt lliure, com són tots els bons criats vells, transportada de joia per aquesta lectura, li'n féu compliment l'endemà a casa de la duquessa d'Orleans, on tenia convidats. El duc d'Orleans es divertí una estona fent-li ballar el cap, i després li digué: 'Sou ben ximpleta, senyora Imbert; sabeu què és el que llegia? Era Rabelais, que havia dut de por d'avorrir-me'. Ja ens podem imaginar l'efecte d'aquesta resposta» (Saint-Simon 1985: 251).

<sup>4</sup> Vegeu, p. ex., Minois (1998). Potser hi fa menys que aparegués als índexs de llibres prohibits, on es troba ja al de 1542-3, i al de 1547 també el *Tiers Livre* (no apareix en cap llista, en canvi, el *Quatrième*): l'obra va ser impresa moltes vegades, com hem vist, sense cap dificultat aparent.

<sup>5</sup> És cert que aquest fenomen es dona sobretot al XIX, però ja comença a la 2a meitat del XVIII: Diderot, per exemple, parla unes quantes vegades de Rabelais com d'un dels genis creadors de la llengua francesa, gràcies als quals la literatura en francès podrà ser comparada a la dels Antics. Vegeu, p. ex., *Lettre sur les sourds et les muets*, de 1751, i diversos escrits per a Caterina la Gran; significativament un d'aquests és el «Pla d'una Universitat o d'una educació pública en totes les ciències» (1775), fet que, si bé molt *avant la lettre*, indica el camí per on Rabelais entrarà fins i tot en l'ensenyament com un clàssic (n'hi ha trad. catalana, Diderot 2011: 85).

<sup>6</sup> Un exemple força paradigmàtic, pel caràcter de manifest que té, és el «Préface» de Victor Hugo al seu *Cromwell*, de 1827.

A la tradició anglesa també es troba aquesta tendència, que però es manifesta més d'altres maneres, i la creació de la novel·la moderna al segle XVIII és una de les forces que actua clarament en el procés de què parlem. En aquestes línies es tractarà de resseguir sobretot la manera com ho trobem a Fielding, que en realitat utilitza diversos elements de la literatura grega antiga, i en particular la comèdia, per definir la mena d'obra que vol fer, és a dir la novel·la, però també la mena de novel·la que fa ell. Per tal de veure-ho, el procediment que seguirem serà simplement de llegir uns passatges dels prefacs que Fielding posa al començament del *Joseph Andrewes* (1742) i dels diversos llibres del *Tom Jones* (1749), subratllant-ne els punts més significatius. Veurem com en aquests textos posa en joc i combina els dos elements que hem esmentat i que ja es comencen a trobar junts: la dignificació de la comèdia i la reivindicació d'una literatura que es fixi en la realitat quotidiana.

Naturalment, Fielding busca l'autoritat d'Aristòtil —ja feia temps que era una cosa pràcticament obligada, i ho serà encara un temps després. Però és clar: una comèdia narrativa no és un gènere clàssic i per tant trobar un agafador a Aristòtil vol una feina força àrdua d'interpretació. Fielding troba l'agafador en el fet que Aristòtil dona com a pare tant de la tragèdia com de la comèdia Homer, que és un poeta narratiu. Això Aristòtil no és l'únic que ho fa, a l'antiguitat, però sí que serà el més conegut i la seva manera de fer-ho és la que utilitza Fielding, assignant l'antecedent de la tragèdia a *Illiada* i *Odissea* i el de la comèdia al *Margites* (com Aristòtil, *Poètica* 1448b34-49a1):<sup>7</sup>

Henry Fielding, *Joseph Andrewes*, del Prefaci (1742)

The Epic, as well as the Drama, is divided into tragedy and comedy. Homer, who was the father of this species of poetry, gave us a pattern of both these, though that of the latter kind is entirely lost; which Aristotle tells us, bore the same relation to comedy which his Iliad bears to tragedy. And perhaps, that we have no more instances of it among the writers of antiquity, is owing to the loss of this great pattern, which, had it survived, would have found its imitators equally with the other poems of this great original.

Aprofitant aquest mateix peu que li dona Aristòtil en fixar un mateix antecedent en l'èpica per al mode (no la forma) de tragèdia i de comèdia, immediatament Fielding assigna la novel·la a l'èpica, perquè té tot el mateix que l'èpica, tret del vers:<sup>8</sup>

And farther, as this poetry may be tragic or comic, I will not scruple to say it may be likewise either in verse or prose: for though it wants one particular, which the critic enumerates in the constituent parts of an epic poem, namely metre; yet, when any kind of writing contains all its other parts, such as fable, action, characters, sentiments, and diction, and is deficient in metre only, it seems, I think, reasonable to refer it to the epic; at least, as

<sup>7</sup> L'altra manera, que no es troba a Fielding i parteix del fet que del *Margites* no se'n sap res, consisteix a assignar l'antecedent de la tragèdia a la *Illiada* i el de la comèdia a l'*Odissea*.

<sup>8</sup> La idea que l'èpica pot ser tant en vers com en prosa no és pas nova: la trobem ja al Tasso, a finals del XVI, a la mateixa època a la *Defense of poesie* de Sidney, després per exemple al *Quixot*.

no critic hath thought proper to range it under any other head, or to assign it a particular name to itself.

De seguida es posarà a definir i explicar la novel·la còmica, que és el nom que vol donar a la seva composició. Amb aquesta finalitat, agafa els elements bàsics mínims de les maneres com se solia definir la comèdia en el seu temps, i (d'acord amb una part de la distinció d'Aristòtil entre l'èpica i el drama), afegeix que a la novel·la, com passa amb l'èpica, hi ha més varietat de personatges i d'incidents:

Now, a comic romance is a comic epic poem in prose; differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters. It differs from the serious romance in its fable and action, in this; that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous: it differs in its characters by introducing persons of inferior rank, and consequently, of inferior manners, whereas the grave romance sets the highest before us: lastly, in its sentiments and diction; by preserving the ludicrous instead of the sublime.

És a dir, fonamentalment, la novel·la (*romance*) còmica difereix de la comèdia de la mateixa manera que l'èpica seriosa de la tragèdia: té més acció i més incidents, i també més varietat de personatges. Per altra banda, difereix de la novel·la seriosa perquè és lleugera i la seriosa greu i solemne; en la còmica hi trobem personatges de rang inferior i per tant maneres inferiors, mentre que en l'altra al contrari. En poques paraules aquesta qüestió queda liquidada. En canvi, sí que s'allargarà en un altre aspecte de la qüestió que clarament li importa molt més, una distinció entre el que en diu 'el còmic' i el que en diu 'el burlesc'. Això no s'ho inventa pas ell i forma part d'aquesta voluntat de recuperar la comèdia com un gènere digne de consideració. Ho trobem per exemple, uns anys abans, a la *Cyclopaedia* d'Ephraim Chambers (1a. ed. 1728), un antecedent del que serà l'*Encyclopédie*. Allà, *s.v.* Comedy, explica i discuteix breument unes quantes definicions de comèdia corrents en el seu temps (Escalíger, Aristòtil, Corneille, M. Dacier, le Bossu —un crític del s. XVII a qui té molta consideració), i acaba dient:

Among us, Comedy is distinguished from Farce, in that the former represents nature as she is; the other distorts or overcharges her. They both paint from the life, but with different views; the one to make nature known, the other to make her ridiculous.

Per altra banda, a l'entrada Chorus, diu també:

The *Chorus* in comedy was at first no more than a single person, who spoke in the antient composures for the stage. The poets, by degrees, added to him another, then two, afterwards three, and at last more: so that the most antient comedies had nothing but the Chorus, and were only so many lectures of virtue.

Aquí, ja ho veiem, la diferencia és entre comèdia i farsa, en què la primera representa les coses com són, mentre que la segona les deforma o sobrecarrega, per tal de, la comèdia, fer conèixer les coses («la natura») com són (i presentar també lliçons de virtut, com precisa l'entrada sobre el Cor), i la farsa per ridiculitzar-les. La distinció és pràcticament la mateixa que elabora Fielding entre comèdia i burlesc. Aquest l'elabora una mica més, i sobretot la centra en la dicció, amb una distinció ben interessant entre la veu dels personatges i la del narrador (la de l'autor, tal com ho diu ell: 'la veu del narrador' encara no és un concepte a l'ús i en realitat utilitza la mateixa distinció que fa Aristòtil entre la veu del poeta i la dels personatges). La diferenciació, tanmateix, es basa en els dos mateixos elements que a Chambers: el caràcter de pintura del natural, i l'atribució de les parts considerades més negatives al burlesc, i de les més positives a la comèdia.

In the diction, I think, burlesque itself may be sometimes admitted; of which many instances will occur in this work, as in the description of the battles, and some other places, not necessary to be pointed out to the classical reader, for whose entertainment those parodies or burlesque imitations are chiefly calculated.

But though we have sometimes admitted this in our diction, we have carefully excluded it from our sentiments and characters; for there it is never properly introduced, unless in writings of the burlesque kind, which this is not intended to be. Indeed, no two species of writing can differ more widely than the comic and the burlesque; for as the latter is ever the exhibition of what is monstrous and unnatural, and where our delight, if we examine it, arises from the surprising absurdity, as in appropriating the manners of the highest to the lowest, or *è converso*; so in the former we should ever confine ourselves strictly to nature, from the just imitation of which will flow all the pleasure we can this way convey to a sensible reader.

Aquí, com faran altres en aquesta època i ja una mica abans, dóna més importància a la representació de les coses com són (aquest «cenyir-se estrictament a la natura»)<sup>9</sup> en la comèdia que en els gèneres seriosos:

And perhaps there is one reason why a comic writer should of all others be the least excused for deviating from nature, since it may not be always so easy for a serious poet to meet with the great and the admirable; but life everywhere furnishes an accurate observer with the ridiculous.

I insisteix, encara, en la reivindicació, dins d'aquesta naturalitat, del còmic, relegant-ne de nou les parts negatives al burlesc:

I have hinted this little concerning burlesque, because I have often heard that name given to performances which have been truly of the comic kind, from the author's having sometimes admitted it in his diction only; which, as it is the dress of poetry, doth, like the dress of men, establish characters (the one of the whole poem, and the other of the whole man), in vulgar opinion, beyond any of their greater excellences: but surely, a certain drollery in stile, where characters and sentiments are perfectly natural, no more constitutes

---

<sup>9</sup> Després veurem que aquesta és una idea que ve d'antic, però que no sempre s'entén el mateix amb aquest «les coses com són».

the burlesque, than an empty pomp and dignity of words, where everything else is mean and low, can entitle any performance to the appellation of the true sublime.

En aquests passatges que acabem de veure, l'èmfasi és en aquest cenyir-se a la natura en el cas de la representació còmica, i en la distinció entre el còmic i el burlesc centrada justament en aquest punt: la comèdia presenta la natura tal com és, el burlesc la ridiculitza. No és estrany que pugui presentar com un desenvolupament de la teoria d'Aristòtil aquesta idea que de fet la contradiu absolutament. Aristòtil presentava la comèdia com una representació de les coses com a pitjors que no són, en contraposició a la tragèdia que les presenta, diu, com a millors, i no hi ha un espai per a la representació de les coses tal com són. No és estrany, dic, perquè al s. XVIII ja fa temps que s'ha instaurat la idea que Aristòtil propugna una literatura com a reflex i no com a transformació de la realitat. I de fet en aquests autors del s. XVIII comença a treure el nas la idea que acabem de veure segons la qual per a un autor còmic l'exigència de realisme és superior:

un autor còmic és el que menys excusa té per desviar-se de la natura, perquè potser no sempre és tan fàcil per a un poeta seriós trobar-se amb el que és gran i admirable, però la vida forneix pertot arreu a l'observador atent exemples de ridícul.

Una mica més tard, al *Tom Jones*, de 1749, trobarem la reflexió portada d'una manera diferent. Les idees de base són fonamentalment les mateixes, però l'exposició que en fa aquí complementa l'anterior. Si allà l'èmfasi era en la relació entre la novel·la que ell vol construir i l'èpica i la comèdia antigues, aquí és en la relació amb la història: així com allà la novel·la còmica era la manera moderna de fer èpica i comèdia, aquí serà la manera d'escriure història. Aquí també el punt de partença, l'element d'autoritat és Aristòtil, com veurem de seguida, però com que un capítol famós de la *Poètica*, el 9, estableix una diferència també famosa entre la poesia i la història, la feina interpretativa i la reelaboració hauran de ser una mica més profundes.

El cap. 1 del llibre 8, intitulat «[a] wonderful long chapter concerning the marvellous; being much the longest of all our introductory chapters», ha de justificar uns esdeveniments que desafien la credibilitat, i amb aquesta finalitat discuteix els conceptes de 'credibilitat', 'versemblança', 'probabilitat', 'possibilitat', en relació amb la poesia i amb la historiografia. El primer punt és que el tema, tant de l'historiador com del poeta, és el mateix: l'ésser humà:

Man therefore is the highest subject (unless on very extraordinary occasions indeed) which presents itself to the pen of our historian, or of our poet; and, in relating his actions, great care is to be taken that we do not exceed the capacity of the agent we describe.

I una mica més amunt havia dit:

First, then, I think it may very reasonably be required of every writer, that he keeps within the bounds of possibility; and still remembers that what it is not possible for man to perform, it is scarce possible for man to believe he did perform.

Quedem doncs que cal atènyer-se al que és possible i que per tant també pot ser creïble. La pega és que això no li serveix per introduir uns esdeveniments que ell mateix creu que desafien la credibilitat. La interpretació d'Aristòtil segons la qual el principi més important de la composició poètica és la versemblança o probabilitat ja feia temps que estava ben establerta. De fet, durant temps aquest principi de la versemblança no va ser vist com a contradictori amb la veritat: al contrari, sovint eren explícitament identificats. A la llarga, aquesta identificació es trencarà, i en aquest text de Fielding veiem un exemple de com comença a ser un problema, les dificultats que posa i les giragonses a què obliga. La solució al problema de la credibilitat i la versemblança Fielding el trobarà en una distinció entre la poesia i una altra cosa que anomena història. En principi, ho diu clar: en la descripció o en la narració, la regla d'atènyer-se al versemblant o a la probabilitat només pot ser vàlid per al poeta, no pas per a l'historiador:

It is, I think, the opinion of Aristotle; or if not, it is the opinion of some wise man, whose authority will be as weighty when it is as old, "That it is no excuse for a poet who relates what is incredible, that the thing related is really matter of fact." This may perhaps be allowed true with regard to poetry, but it may be thought impracticable to extend it to the historian; for he is obliged to record matters as he finds them, though they may be of so extraordinary a nature as will require no small degree of historical faith to swallow them. Such facts, however, as they occur in the thread of the story, nay, indeed, as they constitute the essential parts of it, the historian is not only justifiable in recording as they really happened, but indeed would be unpardonable should he omit or alter them. But there are other facts not of such consequence nor so necessary, which, though ever so well attested, may nevertheless be sacrificed to oblivion in complacence to the scepticism of a reader.

En principi, doncs, és clar i categòric: d'acord que la poesia s'hagi d'atènyer a les lleis de la versemblança, i si fa una cosa increïble, el fet que sigui veritat no és excusa per a un poeta. L'historiador, en canvi, ha de registrar els fets tal com són,<sup>10</sup> encara que siguin inversemblants; hi està fins i tot obligat.<sup>11</sup> Aquí, però, comencen els embolics, segurament perquè de fet, encara que hagi separat el poeta de l'historiador, no pot deixar aquest darrer en el terreny de l'increïble i fora de la versemblança, sobretot perquè, com veurem, tot això va destinat a presentar-se ell mateix com a historiador. Per una banda, l'historiador, si s'atén al que va passar realment, caurà de vegades en el fantàstic,<sup>12</sup> però mai en l'increïble:

---

<sup>10</sup> Encara no es planteja la qüestió de què són 'els fets' i totes les discussions que caracteritzaran la historiografia més tard. Som en l'època en què s'estan posant a lloc els elements fonamentals del que serà la historiografia moderna, un procés que culminarà al s. XIX.

<sup>11</sup> Almenys els fets essencials; n'hi ha de secundaris, diu, que pot ometre o alterar, com ara l'aparició del fantasma de George Villiers, pare del primer duc de Buckingham, narrada com a històrica a la *History of the Rebellion* del comte de Clarendon.

<sup>12</sup> Sens dubte el 'fantàstic' de Joaquim Mallafrè és la millor manera de traduir el 'marvelous' (Fielding 1984: 318).

To say the truth, if the historian will confine himself to what really happened, and utterly reject any circumstance, which, though never so well attested, he must be well assured is false, he will sometimes fall into the marvellous, but never into the incredible. He will often raise the wonder and surprize of his reader, but never that incredulous hatred mentioned by Horace.

No sabem per què és així, deu ser perquè si rebutja allò que estigui convençut que és fals, podrà rebutjar tot el que sigui increïble, vés a saber. El cas, però, és que en treu una conclusió curiosa:

It is by falling into fiction, therefore, that we generally offend against this rule, of deserting probability, which the historian seldom, if ever, quits, till he forsakes his character and commences a writer of romance.

Una frase ben ambigua. Quina és la «rule of deserting probability»? Tots els comentaris que he vist i les traduccions que no mantenen l'ambigüitat entenen que vol dir que l'historiador no abandona mai o quasi mai la regla de mantenir la versemblança.<sup>13</sup> Ja les primeres traduccions ho entenen així.<sup>14</sup> A la de Henri Huchet (Didot, Paris 1833, vol. 2 p. 212) queda reduïda a «[s]i, au contraire, il se jette dans la fiction, il perdra son noble caractère, et ne sera plus qu'un romancier»: és a dir, ja es veu, una traducció a ull que resumeix la frase i s'estalvia el problema. La de Héron (1804, vol. 3, pp. 190-191), més precisa, fa:

C'est donc en tombant dans la fiction que nous blessons généralement cette règle de ne jamais nous écarter de la probabilité, règle que l'historien n'abandonne que rarement, si même cela lui arrive jamais, sans perdre son caractère respectable pour prendre celui d'un romancier

Aquesta traducció és clarament més a prop de l'original, però interpreta «of deserting» com «de *no* apartar-nos *mai*».

De fet, però, si el meu anglès no em falla molt, el que diu el text és el contrari: és quan caiem en la ficció que cometem ofensa contra aquesta llei d'abandonar la versemblança, una llei que l'historiador rarament, si mai, deixa de banda, mentre no traeixi el seu caràcter d'historiador. El que l'historiador no trenca mai és la llei d'abandonar la versemblança, és a dir no deixa mai d'abandonar-la (quan cal, s'ha d'entendre); qui no abandona mai la versemblança és el novel·lista. Aquesta idea lliga bé amb el que ha dit abans: per a un poeta que explica coses increïbles,

<sup>13</sup> El que l'anglès diu *probability*, sobretot en el context de la teoria literària, és el que les llengües romàniques en general diuen 'versemblança', de manera que el que en les llengües romàniques es diria 'versemblant' en anglès es diu generalment *likely* o *probable* (amb un cert paper de vegades per a la paraula *plausible*). La paraula *verisimilar*, tot i que és existent en anglès, es fa servir poquíssim. Traduir aquí 'probabilitat' no es pot dir que estigués del tot malament, i és com ho diuen sovint les traduccions, però no donaria bé la idea de què és el que està discutint Fielding.

<sup>14</sup> La primera de totes, la francesa de La Place (1750, molt reeditada, i també la base d'altres traduccions a altres llengües) elimina aquests primers capítols dels 18 llibres on Fielding discuteix sobre la novel·la i coses de teoria literària, de manera que no ho podem contrastar.



no és excusa dir que han passat realment, mentre que en canvi, pel que fa als fets essencials, un historiador ha d'explicar-los tal com han passat realment i no els pot alterar. L'argument que comença a continuació ho confirma i introdueix un element nou, en la distinció que fa entre l'historiador d'afers públic i el d'afers privats com ell:

In this, however, those historians who relate public transactions, have the advantage of us who confine ourselves to scenes of private life. The credit of the former is by common notoriety supported for a long time; and public records, with the concurrent testimony of many authors, bear evidence to their truth in future ages. Thus a Trajan and an Antoninus, a Nero and a Caligula, have all met with the belief of posterity; and no one doubts but that men so very good, and so very bad, were once the masters of mankind.

But we who deal in private character, who search into the most retired recesses, and draw forth examples of virtue and vice from holes and corners of the world, are in a more dangerous situation. As we have no public notoriety, no concurrent testimony, no records to support and corroborate what we deliver, it becomes us to keep within the limits not only of possibility, but of probability too; and this more especially in painting what is greatly good and amiable. Knavery and folly, though never so exorbitant, will more easily meet with assent; for ill-nature adds great support and strength to faith.

És a dir, doncs: l'historiador d'afers públics no s'ha d'atenir a la llei de la versemblança i pot abandonar-la, perquè se sap que les coses que explica són reals. L'historiador de caràcters privats, com ell mateix, en canvi, sí que ha de mantenir-se dins dels límits de la versemblança, perquè allò que explica no té garantia de realitat, i per tant podria resultar increïble —sobretot (i aquí entra el caràcter sorneguer de Fielding) quan retrata caràcters massa bons: la dolenteria és molt més creïble, sens dubte perquè al món n'hi ha molta més.

Després anirà jugant amb aquesta idea, entrant i sortint d'aquest joc entre la versemblança i la veritat, com quan, per exemple, al capítol introductori del llibre 17 diu que no violentarà la veritat fent que Tom surti dels problemes en què es troba de maneres més versemblants. El que li permet aquest joc, aquesta flexibilitat, és sens dubte aquesta manera de presentar-se entre l'historiador i el novel·lista. Ell és historiador, sí, i això que escriu és història, però a la pràctica ho ha d'explicar com allò que havia dit que no s'aplicava a ell: com si fos un poeta, és a dir complint les regles de ... la versemblança:

In the last place, the actions should be such as may not only be within the compass of human agency, and which human agents may probably be supposed to do; but they should be likely for the very actors and characters themselves to have performed; for what may be only wonderful and surprizing in one man, may become improbable, or indeed impossible, when related of another.

This last requisite is what the dramatic critics call conversation of character; and it requires a very extraordinary degree of judgment, and a most exact knowledge of human nature.

El que passa és que tampoc el concepte de versemblança no és sempre igual, sinó que canvia alhora que en canvien d'altres, com el de natura, per exemple, i aquí es tracta d'una mena de versemblança una mica diferent de la que operava

uns anys abans. Podria semblar que no és així, és a dir podria semblar que el que trobem a Fielding és només una formulació del concepte tradicional de *decorum* com a adequació entre els actes i les paraules d'un personatge i la mena de personatge que és. En realitat però el concepte canvia força. Agafem el que podríem considerar la definició clàssica de versemblança a Ciceró, *De inventione*, 1.29:

Probabilis erit narratio, si in ea videbuntur inesse ea, quae solent apparere in veritate; si personarum dignitates servabuntur; si causae factorum exstabunt; si fuisse facultates faciendi videbuntur; si tempus idoneum, si spatii satis, si locus opportunus ad eandem rem, qua de re narrabitur, fuisse ostendetur; si res et ad eorum, qui agent, naturam et ad vulgi morem et ad eorum, qui audient, opinionem accommodabitur. Ac veri quidem similis ex his rationibus esse poterit.

La narració serà versemblant si hi veiem allò que sol aparèixer en la veritat; si observa les dignitats de les persones; si fa aparèixer les causes dels fets; si mostra que s'ha pogut fer allò de què es tracti, que el temps era favorable, l'espai suficient, l'indret adequat al que hom narra; si va d'acord amb la natura dels qui actuen, amb els costums de la gent i amb les opinions dels qui escolten. I si aquests principis són respectats, la narració podrà ser semblant a la veritat.

Podem considerar també, com un exemple clàssic de versemblança, la *Comparació entre Aristòfanes i Menandre* de Plutarc,<sup>15</sup> Segons aquest tractadet, la diferència entre els dos còmics es troba fonamentalment en la versemblança, que Plutarc discuteix sobretot en relació amb el llenguatge, amb la manera de parlar dels personatges. Aristòfanes és excessiu en tot, també en la llengua: barreja tràgic i còmic, alt i baix, paraules corrents i àuliques... i (853D)

bo i amb totes aquestes diferències i irregularitats, el seu ús de les paraules no dona a cada tipus l'ús adequat i propi. Vull dir, per exemple, a un rei la dignitat, a un orador l'eloqüència, a una dona la simplicitat, a un home corrent una parla planera, a un venedor al mercat la vulgaritat, sinó que assigna als personatges les paraules que es troba, com a l'atzar, i no podries dir si qui parla és un fill o un pare, un pagès o un déu, o bé una vella o un heroi.

Amb tota riquesa lingüística que esmerça, no aconsegueix doncs caracteritzar els personatges. S'entén, per tant, que la comèdia hauria de reproduir una mena de llenguatge reconeixible com a apropiat a cada tipus de personatge. Aristòfanes no ho fa, però Menandre, segons ell, sí, i això el fa infinitament preferible als seus ulls.

D'una banda, cal dir que la finalitat d'aquests dos tractats no és la mateixa: el de Ciceró és un manual per a oradors (és a dir, fonamentalment, advocats) que han de convèncer fent creïble la seva causa, i per tant «la narració» és la descripció dels fets que l'advocat ha de fer creure que és la correcta, enfront probablement d'una altra que dirà el contrari o si més no una altra cosa. El de Plutarc parla de literatura i de la manera com creu que es fa versemblant i per tant creïble una

<sup>15</sup> Sobre aquesta qüestió es pot veure Riu (2005).

comèdia: fent que els personatges parlin i es comportin com hom podria esperar d'aquell tipus de personatge. Ciceró doncs es refereix a un fet concret i a unes persones concretes i a la manera de presentar la relació entre el fet i les persones d'una manera creïble; per això parla de la possibilitat que aquelles persones hagin fet allò, i de si el temps i el lloc ho fan possible. Plutarc parla d'uns fets inventats, i es fixa només en la manera de parlar i de comportar-se dels personatges, presentats com a tipus (reis, venedors a plaça, dones, nens, vells): grups humans que se suposa que s'han de comportar i parlar d'una manera determinada. Això fa més interessant que també Ciceró digui que la narració ha d'anar d'acord «amb els costums de la gent i amb les opinions dels qui escolten», i ha de servir les dignitats de les persones. És tot això el que quedarà fixat en la retòrica i en la teoria i la pràctica de la composició literària amb el concepte del *decòrum*, fonamentalment l'adequació entre el tipus de personatge i la seva manera de parlar i de comportar-se, segons les convencions (és a dir, els costums i les opinions dels qui escolten). Alhora, tant l'un com l'altre pensen en l'altre ús que conté per a nosaltres la paraula *decòrum* per designar un comportament com cal, d'acord amb les convencions socials. Unes convencions que es manifesten tant en el comportament com en la manera de parlar: la mena de versemblança lingüística que Plutarc espera de la comèdia, ell la refereix al món real, i és ben cert que ningú no ha parlat mai com els personatges d'Aristòfanes; però tampoc, de fet, com els Menandre, encara que la llengua d'aquests es pugui assemblar més a la del món real. Per començar, els grecs antics no parlaven pas en vers, i els personatges de Menandre sí, sempre.

Vegem ara com ho posa Fielding:

It is admirably remarked by a most excellent writer, that zeal can no more hurry a man to act in direct opposition to itself, than a rapid stream can carry a boat against its own current. I will venture to say, that for a man to act in direct contradiction to the dictates of his nature, is, if not impossible, as improbable and as miraculous as anything which can well be conceived. Should the best parts of the story of M. Antoninus be ascribed to Nero, or should the worst incidents of Nero's life be imputed to Antoninus, what would be more shocking to belief than either instance? whereas both these being related of their proper agent, constitute the truly marvellous.

En primer lloc no es tracta de tipus, sinó d'individus, amb el seu caràcter. Però fins i tot quan no es tracta de persones reals (és a dir, quan no s'escriu història, sinó literatura) el que fa que resultin poc naturals és justament allò que per a Ciceró i Plutarc els feia versemblants: la convenció. Aquest és, diu, el problema que té la comèdia del seu temps:

Our modern authors of comedy have fallen almost universally into the error here hinted at; their heroes generally are notorious rogues, and their heroines abandoned jades, during the first four acts; but in the fifth, the former become very worthy gentlemen, and the latter women of virtue and discretion: nor is the writer often so kind as to give himself the least trouble to reconcile or account for this monstrous change and incongruity. There is, indeed, no other reason to be assigned for it, than because the play is drawing to a conclusion; as

if it was no less natural in a rogue to repent in the last act of a play, than in the last of his life; which we perceive to be generally the case at Tyburn, a place which might indeed close the scene of some comedies with much propriety, as the heroes in these are most commonly eminent for those very talents which not only bring men to the gallows, but enable them to make an heroic figure when they are there.

I per això els suposats entesos no saben apreciar el veritable realisme, perquè esperen una representació *convencional* i no una representació *de la realitat*:

I remember the character of a young lady of quality, which was condemned on the stage for being unnatural, by the unanimous voice of a very large assembly of clerks and apprentices; though it had the previous suffrages of many ladies of the first rank; one of whom, very eminent for her understanding, declared it was the picture of half the young people of her acquaintance.

Això continuarà essent dit, de moment, amb la paraula 'versemblança' (o *probability*, amb algunes variacions), però quan es diuen aquestes paraules no es pensa ben bé en el mateix que abans. Assistim aquí al període en què es va imposant la idea que la literatura ha de representar coses reconeixibles en la realitat quotidiana que podem observar directament; i aquesta serà la funció sobretot de la novel·la, segurament perquè és un gènere sentit com a nou que no està lligat a les caracteritzacions dels gèneres clàssics. Hem vist com Fielding el vol arrelar en els gèneres clàssics: l'èpica còmica, com hem vist més amunt, no tant perquè intenti fer riure (que més o menys també —o distreure, més que fer riure), com per l'estil (la dicció, ens deia), més planer i en la pràctica més barrejat que no el dels gèneres 'elevats'. La voluntat d'arrelar-lo hi és doncs, però el simple fet que no sigui pròpiament a les poètiques clàssiques dóna una gran llibertat.

Aquesta funció de retratar una realitat quotidiana no tenia, de fet no havia tingut mai un gènere de literatura dedicat. En aquest període anirem trobant reflexions que volen convertir la novel·la en exactament això. És el que veiem també, per exemple, no gaire més tard (1762), a l'*Elogi de Richardson* de Diderot. D'una manera diferent, més desenvolupada, també amb més càrrega retòrica, com passa de vegades en la literatura francesa (no pas particularment a Diderot, val a dir-ho), el que veu en les novel·les de Richardson és aquesta mateixa capacitat, i si bé es fixa en uns altres elements i posa els èmfasis d'una altra manera que Fielding, els components bàsics són els mateixos: la capacitat de retratar i fer viure una realitat reconeixible, i la dicció. Tant l'un com l'altre arriben a presentar aquesta mena de novel·la realista com un nou gènere. Diderot:

Per novel·la s'ha entès fins avui un teixit d'esdeveniments quimèrics i frívols, la lectura dels quals era perillosa per al gust i per als costums. Voldria que es trobés un altre nom per a les obres de Richardson, que eleven l'esperit, commouen l'ànima, respiren pertot l'amor del bé, i que anomenem també novel·les.

Fielding ho diu diferent, però diu pràcticament el mateix quan contraposa la novel·la tal com la concep amb el *romance*, que ve a ser aquesta novel·la «quimèrica i frívola» de Diderot.

Diderot posa l'èmfasi sobretot en el realisme, en la pintura d'una realitat propera que fa que t'hi reconeguis, en la vividesa (i aquí destaca una component que serà característica de la novel·la a partir de llavors: el detallisme), mentre que Fielding el posa més en el que anomena, seguint les lectures corrents d'Aristòtil, la *probability*; però els altres elements també hi són. Diderot no esmenta la comèdia, per exemple, però en realitat pensa si fa no fa en el mateix que Fielding quan es refereix a la suposada vulgaritat dels personatges, els caràcters, les passions:

Són vulgars, dieu; això ho veiem cada dia! Us enganyeu; això passa cada dia sota els vostres ulls i vosaltres no ho veieu mai. Aneu amb compte; esteu condemnant els més grans poetes, sota el nom de Richardson. Heu vist cent vegades pondre's el sol i sortir les estrelles; heu sentit el camp ressonar del cant esclatant dels ocells; però qui de vosaltres ha notat que era el soroll del dia qui feia el silenci de la nit més commovedor? Doncs bé, amb els fenòmens morals us passa com amb els fenòmens físics: els esclats de les passions sovint us han colpit les orelles; però sou molt lluny de conèixer tots els secrets que hi ha en llurs accents i en llurs expressions. No n'hi ha cap que no tingui la seva fesomia; totes aquestes fesomies se succeeixen en una cara, sense que deixi de ser la mateixa; i l'art del gran poeta i del gran pintor consisteix a mostrar-vos una circumstància fugitiva que se us havia escapat.

Diderot no presenta Richardson com un historiador, com sí que ho fa Fielding amb ell mateix, però en realitat la manera de concebre la història per part d'aquest darrer és molt semblant a la manera de concebre la novel·la per part de Diderot. Quan Fielding diu

En últim terme, les accions han de ser de tal manera que no tan sols estiguin dins dels límits del que és possible a l'acció humana, i que puguem suposar, amb probabilitat, que agents humans les han pogut fer, sinó que ha de ser versemblant que aquells actors i personatges concrets les han realitzat; perquè el que pot ser només meravellós i sorprenent en un home, pot fer-se inversemblant, o fins i tot impossible, quan es diu d'un altre.<sup>16</sup>

Diderot, per la seva banda, ho posa així:

Tot just he recorregut algunes pàgines de *Clarisse* que ja compto quinze o setze personatges; aviat el nombre es duplica. N'hi ha fins a quaranta a *Grandison*; però allò que confon de sorpresa és que cadascun té les seves idees, les seves expressions, el seu to; i que aquestes idees, aquestes expressions, aquest to varien segons les circumstàncies, els interessos, les passions, tal com veiem que en una mateixa cara se succeeixen les passions...

---

<sup>16</sup> «In the last place, the actions should be such as may not only be within the compass of human agency, and which human agents may probably be supposed to do; but they should be likely for the very actors and characters themselves to have performed; for what may be only wonderful and surprizing in one man, may become improbable, or indeed impossible, when related of another».

I a aquests personatges Richardson els dona les paraules que els corresponen: «Ell dona als homes de tots els estats, de totes les condicions, en tota la varietat de les circumstàncies de la vida, uns mots que hom reconeix».

La novel·la serà el gènere més adequat per realitzar aquesta pintura detallada de gent que sembla real, i en el cas de Fielding aquesta finalitat la realitza particularment la comèdia. De fet, la comèdia ja tenia encomanada la funció de ser un mirall dels costums des d'antic, des d'almenys la definició que Donat atribueix a Ciceró com a «imitació de la vida, mirall dels costums, imatge de la veritat», una definició que recorda, per exemple, Ben Jonson (a *Every Man Out of his Humour*, 1599). I ara, cada vegada més, anirà agafant, a més a més, la funció de castigar els vicis. Ho hem vist abans amb Ephraim Chambers, per a qui la comèdia en els orígens no era sinó lliçons de virtut, i a la seva manera també ho diu Fielding, de nou al Prefaci del *Joseph Andrewes*, on una de les seves funcions és «aguantar el mirall davant de milers de persones als seus armaris per tal que puguin contemplar la seva pròpia deformitat i esforçar-se a reduir-la, i així, sofrint mortificació privada, evitar la vergonya pública».<sup>17</sup> Aquí trobem els elements fonamentals: el reflex de la realitat, una realitat propera, casolana (l'armari), i un reflex destinat a castigar els vicis per millorar els costums. D'aquests materials, no és estrany que en pogués sortir la idea que hem anat resseguint, en paral·lel amb la de comèdia, del novel·lista com a historiador; els elements bàsics són els mateixos: un origen llunyà en l'èpica, més un retrat de les coses tal com són, i precisament de les coses visibles d'aquest món, i una funció didàctica com l'atribuïda tradicionalment a la història. Per aquestes raons, definitivament pot anomenar-se historiador, com fa al començament del Llibre 9 del *Tom Jones*:

Hence we are to derive that universal contempt which the world, who always denominates the whole from the majority, have cast on all historical writers who do not draw their materials from records. And it is the apprehension of this contempt that hath made us so cautiously avoid the term romance, a name with which we might otherwise have been well enough contented. Though, as we have good authority for all our characters, no less indeed than the vast authentic doomsday-book of nature, as is elsewhere hinted, our labours have sufficient title to the name of history.

## BIBLIOGRAFIA

- CHAMBERS, E. (1728), *Cyclopaedia*. London: Printed for J. and J. Knapton [i 18 més]. Disponible a: <<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/HistSciTech.Cyclopaedia01>>. Consulta: 28/10/2019.
- DIDEROT, D. (1762 [1946]), «Éloge de Richardson», a *Œuvres*, Billy, A. (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1059-1074.

<sup>17</sup> «holds the glass to thousands in their closets, that they may contemplate their deformity, and endeavour to reduce it, and thus by suffering private mortification may avoid public shame».

- DIDEROT, D. (2005 [1775]), *Pla d'una universitat o d'una educació pública en totes les ciències*, traducció d'Eduard J. Verger; introducció i notes d'Antoni Furió, València, Edicions Universitat de València.
- FIELDING, H. (1967 [1742]), *Joseph Andrews*, ed. Martin C. Battestin, textual intro. Fredson Bowers, Oxford, Wesleyan Edition.
- FIELDING, H. (1749/1974), *The History of Tom Jones: A Foundling*, ed. Martin C. Battestin i Fredson Bowers, 2 vols., Oxford, Wesleyan Edition.
- FIELDING, H. (1750), *Histoire de Tom Jones ou L'enfant trouvé*. Traduction de l'anglais par M. D. L(a) P(lace), Jean Nourse, Londres.
- FIELDING, H. (1804), *Tom Jones ou histoire d'un enfant trouvé*. Traduite de Henri Fielding par L. C. Chéron, Chez Giguet et Michaud, Paris.
- FIELDING, H. (1833), *Tom Jones ou Histoire d'un enfant trouvé*, Didot, Paris [trad. de Henri Huchet].
- FIELDING, H. (1984), *Tom Jones*, trad. de Mallafre, J., Barcelona, Edicions 62.
- MINOIS, G. (1998), *Historie de l'athéisme*, Paris, Arthème Fayard.
- RIU, X. (2005), «*The comparison between Aristophanes and Menander and the history of Greek comedy*», a *Plutarc a la seva època: paideia i societat*, Jufresa, M., Mestre, F., Gómez, P. i Gilabert, P. (eds.), Barcelona, Sociedad española de plutarquistas, 425-430.
- RIU, X. (2019), «Conceptes de comèdia en l'Encyclopédie», *Liburna*, 14, 29-47.
- SAINT-SIMON (1985), *Mémoires*, vol. 5, ed. Yves Coirault, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).