

Volum monogràfic
LA TRADICIÓ CLÀSSICA

I
Estudis en homenatge
al professor Pau Gilabert

MONTserrat CAMPS GASET
ALEJANDRA GUZMÁN ALMAGRO
eds.

ELS ESTUDIS DE TRADICIÓ CLÀSSICA A LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

MONTSERRAT CAMPS GASET
Universitat de Barcelona
mcamps@ub.edu
ORCID: 0000-0001-8486-6036

ALEJANDRA GUZMÁN ALMAGRO
Universitat de Barcelona
aguzman@ub.edu
ORCID: 0000-0002-3549-6451

L'assignatura de tradició clàssica, a la Universitat de Barcelona, s'impartí per primer cop el curs 1978-1979, per iniciativa del Dr. Josep Alsina Clota, catedràtic de grec. Des d'aleshores, s'ha mantingut en tots els plans d'estudi com a assignatura obligatòria i ha entrat fins i tot com a assignatura optativa al màster de Cultures i Llengües de l'Antiguitat. Des del començament s'ha entès que la tradició clàssica, que en altres països rep el nom de recepció antiga, forma part imprescindible dels estudis de filologia clàssica, perquè tracten precisament de la manera com, al llarg de la història, s'ha llegit i entès els autors grecs i llatins, l'art i la cultura clàssics. El Dr. Alsina començava explicant la primera de totes les recepcions, la que els llatins van fer dels grecs, i després explicava com aquesta primera tradició grecolatina s'endinsava en els medievals, el Renaixement, la Il·lustració, el Romanticisme, fins arribar als autors contemporanis. Això ha fet que sempre aquests estudis hagin acollit alumnat de totes les disciplines, i hagin estat el punt de trobada entre experts d'àrees literàries i artístiques ben diverses.

Amb el progressiu desenvolupament de l'assignatura a càrrec dels diferents professors que l'han impartida, s'han tractat temes de literatura, però també de filosofia, d'art, de música i de cinema, sempre des del punt de vista de la recepció que autors de totes les llengües i èpoques diverses han fet del pensament i la cultura grecolatins. A principis dels anys vuitanta, i quan la salut del Dr. Alsina es féu més precària, s'encarregà de l'assignatura el Dr. Pau Gilabert Barberà, llavors molt jove, i que s'encarregà de la matèria al llarg de molts anys gairebé en exclusiva, i desenvolupà un programa i un estil propis. Més endavant s'ha incorporat nou professorat a la matèria, i en els darrers deu anys l'han impartida, al grau o al màster, els Drs. Jaume Almirall Sardà, Roger Aluja Pérez, Montserrat Camps Gaset, Carles Garriga Sanç i Josep Mussarra Roca, sempre des de punts de vista diferents, i amb programes que posen de manifest la diversitat dels temes possibles i l'amplitud d'allò que, en definitiva, és una part fonamental de la història cultural de tot Europa.

Fruit d'aquesta consideració de la tradició clàssica com a part fonamental dels estudis de grec i de llatí, el 2017 es va decidir organitzar unes primeres Jornades dedicades a la recepció dels clàssics, i com que en aquell moment el Dr.

Pau Gilabert, que havia estat el puntal de l'assignatura durant més de trenta anys, s'acabava de jubilar, li foren dedicades com a reconeixement de l'impuls que hi havia donat. Aquest volum és l'ocasió de desenvolupar més llargament alguns dels temes que s'hi van tractar, i d'afegir-ne d'altres, que donen testimoni de la diversitat i complexitat d'aquests estudis.

És intenció de les editores organitzar periòdicament altres jornades i simposis sobre tradició clàssica, i publicar altres números monogràfics sobre la recepció i la transmissió de la cultura grecolatina, sempre des del punt de vista dels especialistes. Esperem que la iniciativa sigui fructífera.

Barcelona, desembre de 2019
Montserrat Camps Gaset
Alejandra Guzmán Almagro

LA TRADICIÓ GREGA DEL CULT DE CEBRIÀ D'ANTIOQUIA I SANTA JUSTINA A CATALUNYA

MONTSERRAT CAMPS GASET
Universitat de Barcelona
mcamps@ub.edu
ORCID: 0000-0001-8486-6036

RESUM

El culte de Cebrià d'Antioquia i santa Justina té l'origen en un text grec apòcrif del segle IV i des dels inicis s'ha confós amb la biografia de sant Cebrià, bisbe de Cartago. A Catalunya hi ha diverses esglésies antigues dedicades a un dels dos, i no sempre queda clara la diferència. Alguns dels goigs cantats en honor del sant donen testimoni de l'antiga llegenda oriental i de la confusió amb el bisbe. Aquí es presenta una proposta d'identificació d'una màrtir desconeguda que apareix al retaule de sant Cebrià de Cabanyes, del segle XV.

PARAULES CLAU: Cebrià d'Antioquia, hagiografia grega, Sant Cebrià de Cabanyes, Santa Justina, pintura gòtica, màgia grega.

THE GREEK TRADITION OF THE CULT IN CATALONIA OF CYPRIAN FROM ANTIOQUIA AND SAINT JUSTINE.

ABSTRACT

The cult of Cyprian of Antioch and Saint Justine has its origins in a Greek apocryphal text from the 4th century, and has been merged with the biography of Saint Cyprian Bishop of Carthage. In Catalonia, several old churches are dedicated to either one or the other Cyprian and it is not always clear to which of the two. Some of the anthems sung in honour of the Saint bear witness to the ancient Eastern legend and its confusion with the biography of the African Bishop. A proposal is made here concerning the identification of an unknown female martyr in the altar painting of Sant Cebrià de Cabanyes, from the 15th century.

KEYWORDS: Cyprian of Antioch, Greek hagiography, Sant Cebrià de Cabanyes, Saint Justine, Gothic paintings, Greek magic.

1. ELS APÒCRIFS GRECS SOBRE CEBRIÀ I JUSTINA D'ANTIOQUIA I LA TRADICIÓ OCCIDENTAL

Tradicionalment la figura de santa Justina ha estat vinculada a la figura de Cebrià, suposat bisbe d'Antioquia, considerat sant per l'església ortodoxa. La relació entre tots dos es basa en una llegenda que té les arrels en unes narracions gregues anònimes del segle IV, considerades per la filologia alemanya de finals

del segle XIX com un antecedent remot de la figura de Faust.¹ Si bé és discutible que el relat grec sigui un avantpassat directe del nigromant alemany, sí que és cert que es tracta del primer cop que, en literatura cristiana, trobem un tracte amb el diable per tal d'aconseguir coneixement. El relat grec en prosa sobre Cebrià d'Antioquia té tres parts, de transmissió textual independent: La Conversió o els Fets de Cebrià i Justina, la Confessió o Penitència, i el Martiri. La Confessió és la narració més pintoresca i rica en detalls màgics i sobrenaturals, i fou prohibida pel decret gelasià, sense ni merèixer l'atribut de narració pietosa o edificant que tenen alguns texts apòcrifs.

És possible que hi hagués tres màrtirs orientals, Cebrià, Justina i Teoctist, les relíquies dels quals foren traslladades des de Nicomèdia a Roma al s. IV (una possible data de martiri a Damasc és el 304), en un moment en què les relíquies començaven a tenir importància.² Al marge, però, de la difícil documentació històrica d'aquests personatges, tot el relat sobre Cebrià és ficció. No hi ha cap testimoni històric fiable del fet que hi hagués a Antioquia un bisbe de nom Cebrià, i encara menys que fos un màgic convertit.

Els Fets expliquen la conversió de Justina en sentir predicar un deixeble de Pau, l'enamorament del jove pagà Aglaïdas, que contracta Cebrià perquè li aconsegueixi els favors de la noia, no cal dir que debades, i la conversió final de Cebrià al cristianisme, per acabar com a bisbe d'Antioquia. La Passió o Martiri explica com Cebrià i Justina són detinguts, a causa dels seus miracles, i portats a Damasc, on són torturats i llançats a una caldera bullent, però sobreviuen als turments i són enviats a Nicomèdia, on Dioclecià els condemna a ser decapitats. Al cap de sis dies els cossos, junt amb el de Teoctist, un home decapitat amb ells per haver saludat Cebrià, són enviats a Roma on reben sepultura.

En canvi, la Confessió sembla un text amb autonomia pròpia, de transmissió textual independent, i que repeteix episodis coneguts pels Fets, però que insisteix molt més en la joventut del màgic. Cebrià és l'home pagà per antonomàsia. El text, escrit en primera persona, recorre la infantesa de Cebrià i el seu aprenentatge com a bruixot, que inclou tots els possibles estudis a casa dels millors experts.³ S'inicia a Egipte, lloc del coneixement esotèric per excel·lència; investiga els misteris dels caldeus, o sigui, dels tradicionals representants de la idolatria i la màgia i, finalment, aconsegueix el punt suprem de les arts negres amb una trobada amb el Diable en persona, el qual li confereix autoritat com a bruixot. El mag Cebrià obre un negoci professional a Antioquia, on Aglaïdas li demana que li procuri l'amor de Justina. Primer intenta seduir Justina per al seu client, i després se n'enamora ell i es dedica a aconseguir-la per a ell mateix. Un darrere

¹ Zahn (1882), que edità el text, el considerava antecedent del *Volksbuch* alemany, idea seguida per Radermacher (1927), el qual hi aportà més paral·lels grecs. El recull clàssic (en anglès) dels suposats antecedents del Faust es troba a Palmer-More (1936).

² Bailey (2009: 3).

³ Nilsson (1947) i Camps-Gaset (2019).

L'altre, hi envia esperits (dimonis) i, finalment, un drac. Com que Justina descobreix cada vegada que es tracta d'un engany malèfic, Cebrià demana al Diable que hi vagi en persona, però aquest també fracassa, perquè la noia li fa el senyal de la creu. Cebrià es compromet amb el Diable a canvi que aquest li expliqui quina és aquesta màgia més poderosa capaç de vèncer el diable mateix, i quan aquest li explica que és la creu, el mag renuncia al diable per dedicar-se al Crist. Llavors, Cebrià fa confessió pública de tot el mal que ha fet: sacrificis d'infants, assassinat de dones prenyades, estrangers decapitats, actes de pederàstia, naufragis de vaixells, destrucció d'esglésies, burles de la pregària. El prevere Eusebi accepta la confessió de Cebrià i li diu que el Crist l'acollirà, perquè no solament era ignorant, sinó que era mogut pel dimoni. Eusebi enumera un munt d'exemples de figures bíbliques que abandonaren el Diable i foren acollides per Déu. Cebrià s'afegeix a la comunitat cristiana d'Antioquia, crema els llibres màgics i es fa batejar.

Zahn, va postular que els Fets i el Martiri provenen del mateix autor, però no la Confessió, tot i que el rerefons argumental és el mateix, i que és possible que la Confessió sigui una mica més tardana. Sabattini⁴ proposa, en canvi, que els Fets i la Confessió siguin anteriors al 379, mentre que el Martiri seria redactat entre el 379 i el 440, data del poema d'Eudòcia, la dona de Teodosi II, la qual coneix sens dubte les tres peces esmentades.⁵ La raó de la data és la confusió que fa Gregori de Nazianz entre la llegenda de Cebrià d'Antioquia i la figura de Cebrià, bisbe de Cartago, molt cèlebre ja a l'època. Cebrià de Cartago mor el 258, els suposats màrtirs de Nicomèdia el 304, Gregori escriu el panegíric de Cebrià (discurs 24) el 379, i Eudòcia el poema a la primera meitat del s. V.

La Confessió depèn dels Fets, però hi afegeix elements nous que potser provenen d'una altra font perduda o s'adrecen a un públic diferent. L'exemplaritat de l'argument va acompanyada d'unes llargues digressions sobre elements molt pintorescs que devien ser familiars en la cultura popular i que mereixen un altre estudi.

Gregori de Nazianz segur que coneix els Fets i la Confessió, de la manera com en parla. Potser és el primer que confon els dos Cebrià, o potser es fa ressò d'una tradició oral que ja els barrejava, cosa probable, perquè no creiem que la confusió provingui de la precipitació.⁶ No sembla que hi hagi base històrica per

⁴ Sabattini (1973: 181). No ens sembla gaire probable una datació tan tardana del Martiri.

⁵ Eudòcia escrigué un poema en dístics, parcialment conservat, sobre Cebrià i Justina, seguint els tres texts aquí esmentats. Hi ha una llarga bibliografia sobre aquest poema de l'emperadriu; pel que fa a la data, cf. Livrea (1998).

⁶ Sobre aquest discurs, cf. Delehayé (1931). Per molt precipitada que fos la redacció del discurs en memòria de Cebrià de Cartago, Gregori de Nazianz tenia vasta cultura retòrica, i no hem d'oblidar que en aquella època escriure no era un fet casual improvisat, sinó que requeria una bona dosi de consciència i maduració. No es posa per escrit qualsevol cosa, sinó allò que hom vol escriure. O bé Gregori tenia motius per atribuir la llegenda al bisbe cartaginès, o bé ho havia

postular un Cebrià bisbe d'Antioquia ni la seva relació amb Justina, en canvi, la figura del bisbe cartaginès es va escampar ràpidament per Orient i Occident, com a escriptor cristià i com a màrtir.⁷ Tant pot ser que Gregori fos el primer autor de la *contaminatio* com que seguís una tradició oral en què s'atribuís al cartaginès el protagonisme de la pseudonovel·la, que devia tenir una gran difusió a l'època. Si, a Orient, Gregori entrelaça la llegenda del bruixot amb l'elogi del bisbe de Cartago, a Occident, Prudenci també atribueix un passat obscur al bisbe cartaginès, però no és gens clar que conegui cap dels texts esmentats. Prudenci⁸ descriu Cebrià de Cartago, amb una referència molt vaga a un passat nigromàntic, sense cap al·lusió a Justina ni cap detall concret que permeti pensar que confon efectivament els dos personatges. Per l'època, però, és molt proper a la redacció del text grec, i potser existia una tradició oral que atribuïa al bisbe de Cartago una història obscura, tot i que els versos es poden explicar per al·lusions literàries més que per referències a altres relats sobre el bisbe cartaginès.⁹ Tampoc la *Vita S. Cypriani* de Ponci no té cap rastre de la història antioquena.

A Occident, el *Martyrologium* de Beda el Venerable, del s. VIII, esmenta sant Cebrià, bisbe cartaginès martiritzat amb sant Corneli, el dia 16 de setembre (data de celebració en el santoral) i, en una altra banda, també santa Justina i sant Cebrià, amb la història del martiri, el dia 26 de setembre (dia en què en el santoral se celebra habitualment santa Justina, junt amb sant Cebrià d'Antioquia). Beda, doncs, separa els dos sants, que esdevenen màrtirs sota autoritats romanes diferents.

El *Pasionario Hispánico*, que es considera format al segle VII, relata el martiri de sant Cebrià de Cartago, sense cap al·lusió ni a Antioquia ni a la vida o mort del Cebrià oriental.¹⁰ Prudenci devia influir força en el *Pasionario*, però en el relat sobre Cebrià no hi ha cap rastre de les al·lusions màgiques que fa l'autor llatí, cosa que confirmaria la intenció literària del text de Prudenci i no tant la tradició d'una suposada biografia obscura del cartaginès.

La *Llegenda Àuria* del s. XIII presenta la narració de la vida de santa Justina d'acord amb els Fets, però posant l'èmfasi (com el text grec) en la conversió de la santa i, tot i que explica la conversió de Cebrià, no el considera sant. En un altre

sentit explicar sempre així i el text grec era prou popular perquè el públic que escoltava el discurs no se n'estranyés.

⁷ Veronese (2006: 79-81).

⁸ *Peristephanon XIII* 21-27: «unus erat iuuenum doctissimus artibus sinistris: /fraude pudicitiam perfringere, nil sacrum putare, /saepe etiam magicum cantamen inire per sepulcra, /quo geniale tori ius solueret aestuante nupta.» De Cebrià d'Antioquia no es diu que anés als sepulcres ni que tingués relació amb cap dona casada. Les arts màgiques eren freqüents a la Roma imperial.

⁹ Petruccione (1990). La vida del bisbe de Cartago fou prou polèmica perquè se li atribuís un passat discutible des del punt de vista de l'ortodòxia, i això podia afavorir la confusió.

¹⁰ Fábrega (1953, II: 336-338), si bé Fábrega (1953, I: 189 i 235) distingeix entre el culte molt antic (del s. V) de Cebrià de Cartago i les passions de Justina i Cebrià, posteriors al s. VIII.

capítol, relata la vida de sant Cebrià de Cartago junt amb sant Corneli.¹¹ Una cosa semblant es pot dir del dominic del s. XIII Jean de Mailly, el qual refereix la vida de sant Cebrià de Cartago i, a continuació, la de santa Justina, en relació amb la qual explica les aventures de Cebrià, convertit i màrtir, però sense anomenar-lo sant.¹² Sembla que Mailly ha llegit la Confessió, perquè en fa un resum al final. El *Flos Sanctorum* castellà del segle XVIII relata sant Corneli (p. 623), sant Cebrià de Cartago (p. 624) i, més endavant, santa Justina (p. 641) junt amb sant Cebrià d'Antioquia, tots dos màrtirs, segons el relat conegut del Martiri, i indica explícitament que Gregori de Nazianz es va equivocar en confondre les vides dels dos bisbes. Cita, com a fonts, Simeó Metafrastés¹³ i Beda.

La tradició occidental distingeix, doncs, entre Cebrià de Cartago (vinculat o no amb Corneli), d'una banda, i Justina, màrtir, de l'altra, la qual, al seu torn, va acompanyada d'un altre Cebrià, primer bruixot i després bisbe d'Antioquia i també martiritzat amb ella.

2. EL CULTE DE CEBRIÀ I JUSTINA A CATALUNYA

A Catalunya, com a la resta d'Espanya, trobem moltes esglésies o ermites dedicades a sant Cebrià de Cartago, per la popularitat i antiguitat del sant cartaginès, el culte del qual es va estendre molt aviat a la península.¹⁴

Ara bé, algunes esglésies catalanes estan dedicades específicament a sant Cebrià i santa Justina, cosa que significa que a l'origen de la invocació hi ha la figura del bruixot més que la del bisbe cartaginès. Les hem classificades de la manera següent, i hem resseguit, fins allà on ens ha estat possible, la tradició dels goigs de cada indret, tenint en compte que els goigs acostumen referir la vida del sant i, per tant, es fan ressò de les fonts hagiogràfiques.

2.1 Esglésies dedicades inequívocament a sant Cebrià d'Antioquia i santa Justina

- a) Ermita de sant Cebrià i santa Justina a Horta, Barcelona, amb goigs que expliquen la llegenda del bruixot.¹⁵

¹¹ *Legenda Aurea* 133 i 138, edició de Maggioni (1998: 948-9; 971-6). Probablement la Llegendà Àuria és la font que fa servir Calderón de la Barca per escriure la seva obra *El mágico prodigioso*, sobre el bruixot Cebrià.

¹² Mailly cap. 138, 139 i 148, edició de Maggioni (2013: 384-5; 403).

¹³ L'edició del *Flos Sanctorum* castellà consultada és impresa a Barcelona el 1794. Simeó Metafrastés, autor bizantí del s. IX, reproduïx gairebé sencers els Fets i el Martiri de Justina i Cebrià, el 26 de setembre.

¹⁴ Blázquez (1986), Díaz y Díaz (1998), Ramos Lissón (2012).

¹⁵ Es poden trobar a: <http://bibliogoigs.blogspot.com/2011/09/goigs-de-sant-cebria-i-santa-justina-la.html> [data de consulta 20 d'octubre de 2019].

- b) Sant Cebrià i santa Justina al castell de Fluvià, a sant Esteve de Palautordera. El text dels goigs és el mateix de l'ermita d'Horta.¹⁶
- c) Sant Cebrià de Mollet de Peralada o d'Empordà. L'església fou una antiga possessió del monestir de Vilabertran, des del 1093. El retaule de sant Cebrià, del s. XVI, presenta santa Justina a la dreta, junt amb sant Miquel i sant Nicolau. Els goigs d'aquesta església relaten gairebé tota la llegenda de Cebrià d'Antioquia.

2.2 Altres esglésies dedicades a sant Cebrià, o amb retaules o capelles

Es tracta probablement del bisbe de Cartago (la relació no és exhaustiva):

- a) Sant Cebrià dels Alls, a Cruïlles (Baix Empordà).
- b) Sant Cebrià d'Aiguallonga, a Valldoreix (Vallès), consagrada el 1047.
- c) Sant Cebrià de Vallalta (Maresme), consagrada el 1019, amb goigs sobre el sant africà.¹⁷
- d) Sant Cebrià de Tiana (Maresme), consagrada el 1100.
- e) Santa Margarida de Cabrera de Mar (Maresme), desapareguda, però dedicada primer a Sant Cebrià, segons document del segle XI.¹⁸
- f) Sant Cebrià de Cartago a Flaçà (Gironès), amb goigs sobre la vida del sant africà.¹⁹
- g) Sant Cebrià de la Móra (Vallès Oriental), amb goigs sobre la vida del sant africà.²⁰
- h) Sant Cebrià d'Esponellà (Pla de l'Estany), del segle X, amb goigs sobre la vida del sant africà.
- i) Sant Cebrià de Vilafant (Alt Empordà), documentada l'any 1119.²¹
- j) Sant Cebrià de Torroella (Baix Empordà), del segle XII.
- k) Sant Cebrià de Lledó (Baix Empordà), del segle XI.²²

¹⁶ Disponible a: <http://bibliogoigs.blogspot.com/search/label/Fluvi%C3%A0> [data de consulta 20 d'octubre de 2019].

¹⁷ Disponible a: <https://algunsgoigs.blogspot.com/2015/06/goigs-sant-cebria-sant-cebria-de.html> [data de consulta 20 d'octubre de 2019].

¹⁸ Ribas (1985).

¹⁹ Disponible a: <https://algunsgoigs.blogspot.com/2016/07/goigs-sant-cebria-flaca-girones-girona.html> [data de consulta 20 d'octubre de 2019].

²⁰ Disponible a: <https://algunsgoigs.blogspot.com/2015/03/goigs-sant-cebria-la-mora-tagament.html> [data de consulta 20 d'octubre de 2019]. Els goigs referits aquí provenen d'aquestes fonts d'internet o de col·lecció particular.

²¹ Segons el mateix poble de Vilafant, cf. <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1679277-commemoren-els-900-anys-de-sant-cebria-de-vilafant.html>. Segons la *Planificació de l'espai fluvial de la conca de la Muga*, de la Generalitat de Catalunya, l'església s'esmenta el 1193.

²² Segons les restes conservades, cf. Badia (1983: 62).

- l) Ermita de sant Cebrià de Cabanyes, a Sant Fost de Campsentelles, amb un retaule dedicat a St. Cebrià de Cartago, que tractarem més endavant. L'església fou consagrada el 1193.²³
- m) Sant Cebrià de Rosselló (Sallix), del segle IX; Monestir de Sant Cebrià de Cubera, del segle IX, al bisbat d'Elna, entre moltes d'altres a la Catalunya Nord.²⁴

Els goigs que es canten o cantaven a cada ermita relaten la vida del sant cartaginès, amb esment explícit a Cartago i cap referència a Antioquia, però n'hi ha tres que esmenten un passat obscur vinculat amb el dimoni, i són: els de Sant Cebrià dels Alls, que esmenten l'adoració als ídols, cosa que pot ser simplement una al·lusió al paganisme; els de sant Cebrià de Vallalta, que esmenta els «errors de joventut» del sant, i els de Sant Cebrià de la Mora, amb una estrofa que esmenta «el culte de l'infernal».

2.3 Esglésies dedicades a sant Cebrià i sant Corneli

En aquest cas, la vida de Corneli està directament relacionada amb Cebrià de Cartago, sense cap al·lusió al personatge d'Antioquia:

- a) Sant Cebrià i sant Corneli a Ordino.
- b) Sant Corneli i sant Cebrià de Lleret (Pallars Sobirà).
- c) Sant Corneli i sant Cebrià a Cardedeu.
- d) Sant Corneli i sant Cebrià al Mas Novelles d'Avall, antic terme de Tavertet, documentada al segle XIII.²⁵

Convé tenir en compte que, al segle XI, es traslladen a Piacenza, a Itàlia, les relíquies de Justina, junt amb les de Cebrià i Teoctist, i que aquest és l'origen de la tradició de santa Justina de Pàdua.²⁶ En aquest mateix segle apareixen les esglésies romàniques dedicades a Cebrià i Justina a la Catalunya vella, o sigui, abans de la Llegendà Àuria (la qual considera Justina santa, però no Cebrià).

Per tant, en les ermites i esglésies referides, allà on hi ha invocació a Justina, apareix una llegenda negra de Cebrià, basada en els Fets o en la Confessió, considerat bisbe d'Antioquia i de vegades sant. Hi ha tres casos molt evidents, el de l'ermita d'Horta, el del Castell de Fluvià i el de Mollet d'Empordà, on l'església és dedicada només a sant Cebrià, però la documentació conservada sobre el retaule, del s. XVI, i també els goigs, esmenten Justina i la història del bruixot.

En canvi, allà on es veneren Cebrià i Corneli la referència és, sense dubte, per al bisbe de Cartago, mentre que allà on hi ha només advocació a sant Cebrià

²³ Ordeig (1991: 378-379).

²⁴ Zaragoza (1977: 84).

²⁵ Per a aquesta relació hem consultat, entre d'altres, Zaragoza (1977), Ordeig (1991), i Monsalvatje (1908).

²⁶ Canetti (2009).

i es tracta d'una fundació antiga, es tracta amb molta probabilitat de sant Cebrià de Cartago, atesa la particular vinculació amb la península que ja tingué en vida, però queda el dubte de si hi havia cap rastre de la llegenda oriental o no. No és gens clar que el discurs de Gregori de Nazianz que confonia els dos Cebrià arribés a Occident de manera generalitzada, almenys en un primer moment, atès que els martirologis esmentats diferencien els dos personatges, però, en canvi, és molt possible que hi hagués una tradició oral que els unís o almenys els relacionés, a partir de la poc aconsellable però molt popular Confessió, en traducció llatina, de manera que, allà on hi ha Justina, el referent últim i obligat és Cebrià d'Antioquia, mentre que allà on Cebrià és venerat tot sol hi pot haver la tradició d'un passat de joventut poc exemplar, representat pels ídols, tot i que l'èmfasi rau en els escrits, la teologia i l'activitat pública del ben documentat bisbe cartaginès. L'imaginari popular pot atribuir fàcilment a un mateix nom llegendes diferents. L'església catòlica va eliminar Cebrià d'Antioquia del santoral el 1969, per considerar-lo un sant llegendari que no va existir mai. A la tradició oriental se'l continua venerant com a sant. A Occident, la festa de sant Cebrià de Cartago se celebra el dia 16 de setembre (amb sant Corneli), mentre que santa Justina se celebra el 26 de setembre i, de vegades encara amb *sant* Cebrià d'Antioquia. En aquesta data se celebren les festes majors de les ermites esmentades.

D'aquestes, la més cèlebre és encara l'ermita d'Horta, dedicada a sant Cebrià i santa Justina, i present en l'imaginari popular fins avui mateix. Joan Amades²⁷ explica que Cebrià era de Barcelona, que tots els fets que explica la Confessió tingueren lloc a Barcelona, i que l'ermita s'erigí allà on hi havia una casa de la família de Justina. Fins i tot acaba fent bisbe de Barcelona el mateix Cebrià (no cal dir que sense cap testimoni històric). Sembla més creïble la fama de l'ermita a l'Edat Mitjana, fins al punt que es diu que fou visitada per sant Francesc d'Assís i també per sant Ignasi de Loiola.²⁸ Amades ens diu també que els calderers veneraven els dos sants perquè van sofrir el martiri en una caldera bullent. La imatge del martiri a la caldera i la de la crema dels llibres màgics de Cebrià són les dues més reproduïdes en els goigs i en les estampes vuitcentistes que es refereixen a aquests personatges, i són signe inequívoc que es coneixien almenys els Fets i el Martiri.

²⁷ Amades (1983: 205-206) i (1984: 89-91).

²⁸ Madurell (1948: 162) i (1960).



1. Xilografia dels goigs de l'ermita d'Horta amb la crema de llibres

La confusió, doncs, entre un i altre Cebrià s'ha transmès potser per via oral, pel coneixement de la traducció llatina dels Fets (i de la Confessió, vetada pel decret gelasià, però no pas per això menys llegida), que devia influir potser en Prudenci, però sobretot en la pregària i en la tradició popular, la qual — fora de l'ortodòxia eclesial — ha continuat atribuint a Cebrià la protecció de la màgia i l'acció sobre les forces del mal²⁹ i ha transmès la biografia poc exemplar del bruixot a través de la literatura de fil i canya.³⁰ Des de la seva conversió, Cebrià d'Antioquia, sant o no, fou considerat el protector per excel·lència contra les males arts del dimoni, perquè era el millor coneixedor de les arts màgiques, aquest cop des del bàndol celestial.³¹

²⁹ Per la seva complexitat, deixem per a una altra ocasió la tradició de les *Orationes pseudocypriani*, en la versió litúrgica i en la versió popular prohibida.

³⁰ Circulava una «Vida y martirio de los gloriosos san Cipriano y santa Justina», en quatre pàgines en vers, amb una imatge del martiri a la caldera, que relatava la conversió del bruixot, probablement a partir de la Llegendà Àuria. Era impresa a Barcelona, potser al segle XIX, i es pot consultar a: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=6924> [data de consulta 20 d'octubre de 2019]. També a Barcelona fou impresa, el 1845, una «Oració dels gloriosos màrtirs sant Ciprià i santa Justina», que relatava la vida d'ambdós, en vers, amb un text diferent de la «Vida» castellana. Se'n conserva un exemplar a la biblioteca de l'IEC. Pere Anguera (2002: 47) fixa la versió castellana d'aquesta «Oració» el 1890. No es tracta de la mateixa «Oración de san Cipriano» impresa el 1631 i prohibida per la Inquisició, Itúrbide (2010). Aquestes oracions donen fe de la confusió popular entre el nom de Cebrià (fos quin fos) i el de Justina.

³¹ Aquesta vinculació del pretès sant Cebrià amb la màgia té sobretot difusió a Espanya, on hi ha tota una altra tradició, en part d'origen francès (*grimoire*), però també en part provinent de la mateixa llegenda grega, que es pot resseguir en el Ciprianillo i que no és objecte d'estudi aquí. Malgrat que Cebrià cremés tots els llibres de màgia, se li atribueixen popularment molts escrits posteriors vinculats amb les arts negres. Cf. Lafoz (1979) i Missler (2006).

3. El retaule de Sant Cebrià de Cabanyes

Com a conseqüència d'aquest recorregut per les tradicions, adés confoses i adés separades, de Cebrià de Cartago i Cebrià d'Antioquia, fem una proposta en relació amb el retaule gòtic de sant Cebrià de Cabanyes. A la predel·la, hi ha una figura femenina amb la palma del martiri que, pel que sabem, no ha estat identificada.³²

Com hem vist, en l'imaginari popular, amb el nom de Cebrià hi anava unit sovint el nom de Justina. Ho veiem en els goigs de sant Cebrià de Mollet d'Empordà i en la documentació que es conserva del seu retaule, que permet datar-lo el 1594. Segons la descripció detallada, el retaule tenia sant Cebrià al centre, una crucifixió a sobre i quatre camps amb la figura de sant Nicolau (i una escena de la seva vida), santa Justina i sant Miquel, dos profetes i dos patriarques, i sant Pere al sòcol.³³

D'altra banda, el retaule de Sant Cebrià de Cabanyes, originari de sant Fost de Campsentelles, que actualment es conserva a la reserva del MNAC provinent d'una col·lecció privada,³⁴ presenta sant Cebrià bisbe, al mig, amb quatre escenes de la vida i martiri del sant cartaginès.

³² Barrachina (2014:19).

³³ Serna-Serra (2000: 215-6) i Moret-Serna (19).

³⁴ Adquisició de la col·lecció Muntades 1956. És atribuït al cercle de Jaume Huguet. El número de catàleg del MNAC és el 06406 3-CJT i la fotografia ha estat tretada de la web del museu, www.museunacional.cat.



2. Retaule de sant Cebrià de Cabanyes. MNAC

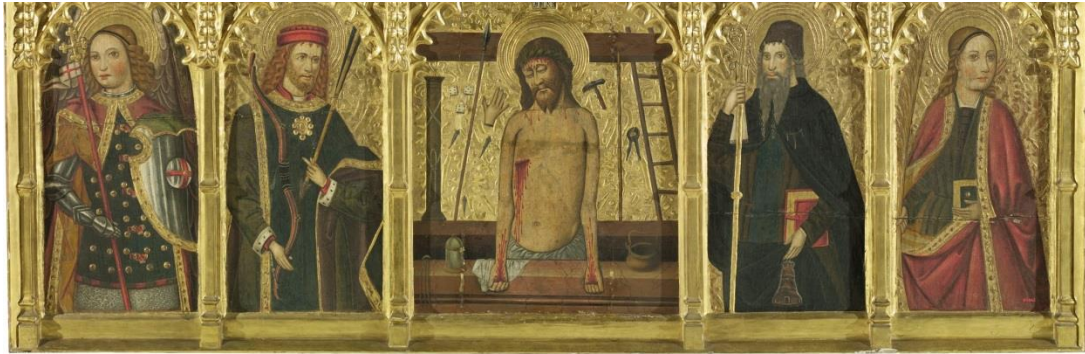
Al centre de la predel·la hi ha Crist, i als costats hi ha sant Miquel, sant Sebastià, sant Antoni Abat, identificables tots pels atributs que els acompanyen, i una santa amb la palma del martiri, fins ara sense nom. Sant Miquel, sant Sebastià i sant Antoni Abat tenen una llarga tradició de culte i protecció a Catalunya, i no és estrany veure'ls al retaule, com tampoc no ho és trobar sant Nicolau al retaule de Mollet d'Empordà, on també hi ha sant Miquel.

La quarta figura, en canvi, posa dubtes. La proposta que fa Barrachina³⁵ d'identificar-la com a santa Caterina pel llibre que porta no ens sembla gens probable. No pot ser Caterina d'Alexandria, perquè tindria com a atribut característic la roda del turment. Si porta un llibre, hauria de ser Caterina de Siena, que visqué al s. XIII, i que no era màrtir.³⁶

³⁵ (2014: 20). Explica llargament l'origen del retaule i les peripècies de la identificació, així com la descripció documentada de les figures.

³⁶ Fou canonitzada el 1461 i la festivitat no entrà a la litúrgia fins molt més endavant. Barrachina data el retaule cap al 1490, no és fàcil pensar que la veneració d'una santa italiana recent s'hagués escampat tan de pressa per Catalunya, però sobretot no li escau la palma del martiri.

No hi ha cap noia ni cap dona casada màrtir relacionada amb el bisbe de Cartago, en canvi, santa Justina sempre va acompanyada, en la tradició, del màrtir Cebrià, i gaudia d'una certa popularitat en la tradició catalana des del segle XI. Probablement, devia haver-hi una llegenda negra, almenys oral, fins i tot en els relats més inequívocament referits al cartaginès, com veiem en alguns goigs.



3. Predel·la del retaule de Cabanyes. D'esquerra a dreta, sant Miquel, sant Sebastià, el Crist, sant Antoni i una santa màrtir, potser santa Justina

Proposem que la figura femenina de la dreta de la predel·la sigui la màrtir Justina, és a dir, santa Justina de Pàdua, la qual és convencionalment representada amb la palma del martiri i un llibre.³⁷ El paral·lel amb el retaule de Mollet d'Empordà, uns cent anys posterior, que inclou explícitament la santa, serveix per donar suport a la hipòtesi.

4. LA TRANSFORMACIÓ DE LA TRADICIÓ

Pel que fa a l'ermita barcelonina de sant Cebrià d'Horta, continua sent lloc de trobada popular del barri. La cultura festiva i lúdica del segle XXI, que ha oblidat les velles tradicions hagiogràfiques cristianes, ha creat dos gegants que duen el nom de Cebrià i Justina, i que es passegen airosos i riallers el dia de la festa del 26 de setembre, ben lluny de les històries diabòliques dels seus inicis grecs al segle IV.³⁸ Cebrià és caracteritzat de cavaller, amb un escut on hi ha gravada la figura de l'ermita, i Justina porta un porcell de senglar. En una societat que ha sofert un fort procés de secularització, les referències antigues es confonen amb la imatge del protector medieval (el model per excel·lència del qual és sant Jordi)

³⁷ Ja hem esmentat l'origen de la tradició de Justina de Pàdua. És freqüent representar-la amb un llibre i la palma del martiri, un exemple evident n'és la pintura d'Andrea Mantegna.

³⁸ Disponible a: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gegants_al_Museu_Mar%C3%A0_Dtim_-_71_Gegants_de_Montbau_-_Cebri%C3%A0_i_Justina.JPG i <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20171217/433625508248/ermita-sant-cebria-montbau-barcelona-secreta.html> [data de consulta: 1 novembre 2019].

i incorporen els neguits contemporanis, com l'animal que ha envaït Collserola. És la recepció última de la tradició.



4. Gegants de Montbau, Cebrià i Justina (2011)

BIBLIOGRAFIA

- AMADES, J. (1983² [1956]), *Costumari Català*, vol. 5, Barcelona, Salvat-Edicions 62.
- AMADES, J., MALLAFRÉ, C., FABRE, J. I HUERTAS CLAVERIA, J. M. (1984), *Històries i llegendes de Barcelona. Passejada pels carrers de la ciutat vella*, Barcelona, Edicions 62.
- ANGUERA, P. (2002), «Els usos del català a Catalunya al s. XIX», a *Bernat Baldoví i el seu temps*, Nicolàs, M., Valencia, Universitat de València.
- BADIA, J. (1983), «Notícies sobre restes d'esglésies romàniques descobertes al Baix Empordà», *Estudis del Baix Empordà*, 2, 61-80.
- BAILEY, R. (2009), *The Confession of Cyprian of Antioch: Introduction, Text and Translation*, thesis Master of Arts, Montreal, McGill University.
- BARRACHINA J. (2014), «L'origen del retaule de Sant Cebrià de Cabanyes del Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Campsentelles*, 17, Centre d'Estudis Santfostencs, 9-20.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1986), «La Carta 67 de Cipriano y el origen africano del cristianismo hispano», a *Obras completas*, Blázquez, J. M., Real Academia de la Historia, Madrid, 93-102.
- CAMPS-GASET, M. (2019), «Black Magic and Christian Myth: a Covenant with the Devil in the 4th century», a *Pietat, prodigi i mitificació a la tradició literària occidental*, Pomer J. J. i Redondo, J. (eds.) Amsterdam, Hakkert.
- CANETTI, L. (2009), «Culti femminili nell'antica provincia ecclesastica ravennate: il caso di santa Giustina a Piacenza», a *Giustina e le altre. Sante e culti femminile in Italia settentrionale dalla prima età cristiana al secolo XII*, Tilatti, A. i Trolese, F. (eds.), Atti del VI Convegno di Studio dell'A.I.S.S.C.A. 2004, Roma, Viella, 125-161.
- DELEHAYE, H. (1931), «Cyprien d'Antioche et Cyprien de Carthage», *Analecta Bollandiana* 39, 314-322.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. (1998), «El culto de san Cipriano en Hispania», a *Pensamiento medieval hispano*, Soto Rábanos, J. M. (coord.), vol. 1., Madrid, CSIC, 21-38.
- FÁBREGA, A. (1953), *Pasionario Hispánico (siglos VII-XI)*, Tomo I. Estudio. Tomo II. Texto, Madrid-Barcelona, CSIC.
- ITÚRBIDE, J. (2010), «Piedad popular, exorcismes y censura inquisitorial. La Oración de san Cipriano impresa hacia 1631», *Huarte de san Juan, Geografía e Historia* 17, 333-345.

- LAFOZ, H. (1979), «El libro de san Cipriano en la Ribagorza, Sobrarbe y Somontano», *I Congreso de Aragón de Etnología y Antropología* (IHE 92-186), Zaragoza, 67-71.
- LIVREA, E. (1998), «L'imperatrice Eudocia e Roma. Per una datazione del de S. Cypr», *Byzantinische Zeitschrift*, 91, 70-91.
- MADURELL, J. M. (1948), «Sant Cebrià de Horta», *Barcelona. Divulgación històrica*, 5(53), 161-165.
- MADURELL, J. M. (1960), «L'ermita de sant Cebrià i santa Justina», *El Apostolado Franciscano*, 51, 32-33.
- MAGGIONI, G. P. (ed.) (1998), *Iacopo da Varazze, Legenda Aurea*, vol. 2, Florencia, Sismel. edizioni del Galluzzo.
- MAGGIONI, G. P. (ed.) (2013), *Jean de Mailly. Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum: supplementum hagiographicum: editio princeps*, Florencia, Sismel. edizioni del Galluzzo.
- MISSLER, P. (2006), «Las hondas raíces del Ciprianillo, 2ª parte, los grimorios», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3, septiembre-diciembre. Disponible a: <<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/missler.pdf>>.
- MONTSALVATJE, F. (1908), *Nomenclator histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia y obispado de Girona*, Olot, Impr. J. Bonet.
- MORET, R. M. I SERNA, E. (2009), *Mollet de Peralada*, Quaderns de la Revista de Girona, 146, Girona, Diputació de Girona.
- NILSSON, M. (1947), «Greek Mysteries in the Confession of St. Cyprian», *Harvard Theological Review*, 40(3), 167-176.
- ORDEIG, R. (1991), «Inventari de les actes de consagració i dotació de les esglésies catalanes VII. Anys 1151-1200», *RCatT*, 16(2), 349-382.
- PALMER, P. M. I MORE, R. P. (1936), *The Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing*, Nova York, Oxford University Press.
- PETRUCCIONE, J. (1990), «Prudentius' Portrait of St. Cyprian. An Idealized Biography», *Revue des Études Augustiniennes*, 36, 225-241.
- RADERMACHER, L. (1927), «Griechische Quellen zur Faustsage», *Sitzungsberichte der Akad. der Wiss. in Wien*, 206(4), Leipzig-Viena, Hölder-Piehlert Tempusky.
- RAMOS LISSÓN, D. (2012), «EL culto a san Cipriano. Aproximación histórico-teológica a la eucología hispana», *Theologica 2ª S.*, 47(2), 439-454.
- RIBAS, M. (1985), «El temple de santa Margarida de Cabrera de Mar. Casa de deodates», *Sessió d'Estudis Mataronins*, 2, 33-42.
- SABATTINI, T. A. (1973), «S. Cipriano nella Tradizione Agiografica», *Revista di Studi Classici*, 21, 181-204.
- SERNA, E. I SERRA, J. (2000), «Documents per a la història de l'art altempordanès (1594-1618)», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 33, 193-248.
- VERONESE, M. (2006), «La fama di Cipriano di Cartagine in Oriente», *Studia Antiqua et Archaeologica*, 7, 77-94.
- ZAHN, TH. (1882), *Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustsage*, Erlangen, A. Deichert Verlag.
- ZARAGOZA, E. (1977), *Catàleg dels monestirs catalans*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat.

REPETICIONS LÈXIQUES I POÈTICA DE LA REPETICIÓ: DE L'ALEXANDRA DE LICÒFRON A LA KASSANDRA DE C. WOLF

JOSEP ANTONI CLÚA
Universitat de Lleida
jclua@filcef.udl.cat
ORCID: 0000-0002-0146-8700

RESUM

Aquest treball intenta analitzar alguns exemples de repetició licofronea a l'estil homèric, evitant la literalitat. Aquests exemples cal emmarcar-los en el conegut principi de la *imitatio cum variatione*, segons va assenyalar magistralment G. Giangrande en el seu treball «*Art allusiva and Alexandrian Poetry*». Tot estudi sobre l'estil de Licòfron ha de començar ressaltant que la fredor preciosista del *poeta doctus* en l'exposició dels fets va ser resultat de l'absència de *πάθος* i del caràcter arcà de la seva poesia obscura i alexandrina i això també es palesa en les repeticions. Centrem la nostra reflexió en el mot *δέμας*, entre d'altres mots repetits, en poca distància de versos, a l'*Alexandra*, perquè no és fàcil comprendre la poesia de Licòfron, tot i que imiti Homer, i intentem donar algunes explicacions sobre aquestes repeticions.

PARAULES CLAU: Licòfron, *Alexandra*, Homer, repetició lèxica, *δέμας*, *Art allusiva*.

LEXICAL REPETITIONS AND POETICS OF REPETITION: FROM LYCOPHRON'S KASSANDRA TO C. WOLF'S KASSANDRA

ABSTRACT

This paper attempts to analyze some examples of repetition in Lykophron, in Homeric style, avoiding literality. These examples should be framed in the well-known principle of the *imitatio cum variatione*, as G. Giangrande clearly described in his "*Art allusiva and Alexandrian Poetry*." Every study on the style of Lykophron must begin by pointing out that the precious coldness of the *poeta doctus* in the exposition of the facts was the result of the absence of *πάθος* and the arcane character of his obscure and Alexandrian poetry and this is also evident in the repetitions. We focus our reflection on the word *δέμας*, among other words repeated, in a short distance of verses, in the *Alexandra*, because it is not easy to understand the Lykophron's poetry, although he imitated Homer, and we try to give some explanations about these repetitions.

KEYWORDS: Lykophron, *Alexandra*, Homer, lexical repetition, *δέμας*, *Art allusiva*.

Al prof. Pau Gilabert,
coneixedor de Licòfron,
Marguerite Yourcenar
i Christa Wolf.

Cassandra o Alexandra, l'heroïna tràgica amb el do de la profecia, però privada de la seva capacitat de persuasió, no ha deixat mai d'encisar. Cassandra era filla de Príam i Hècuba. Apol·lo es va enamorar d'ella i li va concedir el do de la profecia però, en ser rebutjat, es va venjar disposant que mai la creguessin.

Data de recepció: 18/VII/2019
Data d'acceptació: 17/IX/2019

Cassandra va anunciar la caiguda de Troia, però els troians es van burlar d'ella. Un poeta com Licòfron, que abastava el màxim d'erudició amb la seva *Alexandra*, va tenir un gran influx en U. Foscolo, que remembra l'*Alexandra* de Licòfron en els darrers versos del seu poema *Dei Sepolcri*. Alhora, a les seves *Memòries d'Adrià*, M. Yourcenar,¹ que el professor Pau Gilabert, a qui dediquem un merescut homenatge, coneix molt bé, va imaginar l'emperador hel·lenòfil escoltant amb veritable fruïció i passió la lectura de l'*Alexandra*. Na M. Yourcenar no va dubtar a incloure dos paràgrafs de l'*Alexandra* en les seves traduccions del grec aparegudes sota el títol *La couronne et la lyre* (París, 1979, 334-336). Però, alhora, Licòfron fou punt de referència inexcusable en creacions tan modernes com el cultisme, el gongorisme, el simbolisme o, fins i tot, el surrealisme. Un dels vuit grans convidats al postlloch de l'*Almanach Surréaliste du Demi-siècle* fou Licòfron.

Un altre cas remarcable, dins la pervivència del mite grec que ens ocupa, és el de Ch. Wolf, que, en la seva *Kassandra*, va presentar un nou monòleg de Cassandra, a manera de record de la Guerra de Troia, que la profetessa reviu en el seu pensament pocs instants abans de la seva mort. S'ha dit, i amb encert, que aquesta obra és una metàfora de la situació de la dona a la societat patriarcal. Wolf construeix una apassionant analogia entre els fets narrats a la *Iliada* i el tens període de guerra freda del segle XX. La profetessa no desitja ser simplement la portaveu de la divinitat, sinó que desitja el coneixement i l'autoconsciència, i vaticina la ruïna, ço és, la destrucció de la cultura.

El tret més important de l'*Alexandra*² de Licòfron és, sens dubte, l'abundor d'ambigüitats, jocs de paraules i *hápax legómena*³ que l'autor usa amb creativitat artesanal en la seva obra. Així com l'ús de la paraula⁴ enriqueix en gran mesura el discurs simbòlic licofronià, al mateix temps desafia la traducció d'aquesta obra, estructurada en clau oracular. En aquest sentit, poden esmentar les recents traduccions de Paduano s'insereix en l'edició de Fusillo, Hurst i Paduano,⁵ la de G. Lanzara,⁶ la nostra edició,⁷ o les més recents de Hurst i Kolde,⁸ amb un gràcil i subtil ús de la llengua francesa i una part literària de la introducció molt completa, encara que oberta a la crítica, la francesa de Lambin,⁹ amb un important i llarg capítol sobre la «poètica de la paraula» i les «metàfores vives», la francesa de Chauvin i Cusset.¹⁰ Darrerament, acaba de veure la llum el voluminós

¹ Sobre aquesta i d'altres qüestions de tradició clàssica, vegeu Hurst, *Introduzione*, 47 i ss. de la seva edició de 1991.

² Sobre l'existència de dues opinions a l'entorn de l'autoria de l'*Alexandra* de Licòfron, vegeu Hurst i Kolde (2008, xv).

³ Cf. Guilleux 2009 sobre la fàbrica de *hápax* i de *prôton legómena* a Licòfron.

⁴ Cf. Hurst (1995) sobre el «còmic» a l'*Alexandra* de Licòfron.

⁵ Fusillo, Hurst i Paduano (1991).

⁶ Gigante Lanzara (2000).

⁷ Clúa 1996 i *Ídem* (1997: 57-63).

⁸ Hurst i Kolde (2008).

⁹ Lambin 2005 i la ressenya de Clúa (2009: 168-171).

¹⁰ Chauvin i Cusset (2008).

comentari de Hornblower, *Lykophron: Alexandra*,¹¹ que promet superar els comentaris antics de von Holzinger¹² i els moderns de Hurst i de Cusset ja esmentats.

Són coneguts els cèlebres anagrames licofroneus de Ptolemeu i d'Arsínoe (Πτολεμαῖος, ἀπὸ μέλιτος i Ἀρσινόη, ἴον Ἑρως). Però l'editor i comentarista Hurst va anar més enllà, i, superant els temors que va suscitar a la crítica el cercar marques de comicitat a l'*Alexandra*, va analitzar escenes i va remarcar que l'enigma, recurs licofroneu per excel·lència, va ser també profusament utilitzat en l'escena còmica per poetes com Antífanes i Alexis.

Doncs bé, alguns treballs recents no fan sinó demostrar que el pensament estètic i literari de Licòfron ha estat i segueix sent objecte de nombroses exègesis. La poètica de Licòfron és un veritable manierisme tràgic, reduint aquesta a una qüestió fonamental, com és el tema dels «subterfugis poètics de l'obscur Licòfron», tot parafrasejant Estaci.

A l'exposició sinòptica de repeticions, de préstecs lingüístics i d'antítesis/paral·lelismes ens hi hem referit en alguns articles publicats entorn de Licòfron¹³ i també en la nostra edició de l'*Alexandra*.¹⁴ En aquests treballs hom tractava la contraposició interna, en pocs versos de diferència, a l'hora de caracteritzar l'heroi Aquil·les, entre d'altres *ítems*. En efecte, la poètica de Licòfron es caracteritza per violentes antítesis. Amb tot, resta encara per fer l'anàlisi detinguda dels exemples de repetició licofronea a l'estil homèric, evitant la literalitat, de manera que cal emmarcar-les en el conegut principi de la *imitatio cum variatione*, segons va assenyalar magistralment Giangrande en el seu treball

¹¹ Oxford, 2015. El comentari de S. Hornblower és un dels més extensos de l'*Alexandra* de Licòfron, juntament, com deia, amb els de von Holzinger (1895), Fusillo, Hurst, i Paduano (1991), Gigante Lanzara (2000) o Hurst (2008). Dedicava més de sis-cents pàgines per intentar abocar llum sobre un poema de poc més de 1 400 versos. És cert que aquest comentari serà fonamental per a tots els estudis futurs sobre Licòfron i útil per als avesats lectors de la literatura hel·lenística. Tanmateix, tot i ser una ajuda important per a la comprensió del text (temes històrics i arqueològics als quals el poema al·ludeix), Hornblower sembla no aturar-se a considerar del tot, al nostre entendre, la interpretació literària del poema com era d'esperar. En definitiva, es tracta d'un sòlid, extens i suggeridor comentari sobre un autor complex, recolzat en anàlisis històriques detallades i en amplíssimes notes a peu de pàgina que milloren la comprensió d'una obra abstrusa i alexandrina. Un comentari d'imprescindible consulta per a futurs treballs sobre l'autor i l'obra que ens ocupa. Amb tot, val a dir que, on Hornblower fa una aportació completament nova i important és en l'ús d'arqueologia per corroborar, analitzar i elucidar referències a temes locals del món del culte i el ritual, i mites de fundació o fundacionals. Hornblower creu que l'*Alexandra* «is not only a powerful and richly plotted literary creation, but a text of the first importance for the understanding of some central aspects of ancient Greek religion and social history». En comptes d'abordar a fons les qualitats literàries o les singularitats poètiques de l'*Alexandra*, i de com es combinen lament i profecia oracular des dels primers versos en què intervé Cassandra, Hornblower l'aborda com una font històrica.

¹² Leipzig (1895).

¹³ Vegeu, per exemple, els nostres treballs sobre aquest tema: Clúa (2000: 357-362), *Idem* (1997: 57-63), *Idem* (2003: 43-56) o *Idem* (2016: 213-224).

¹⁴ Clúa (1996).

«Art allusiva and Alexandrian epic poetry».¹⁵ A aquest treball tot just m'hi he referit i no pas a d'altres de posteriors, perquè sóc de l'opinió que tot estudi sobre l'estil de Licòfron ha de començar ressaltant que la fredor preciosista del *poeta doctus* en l'exposició dels fets va ser resultat de l'absència de πάθος i del caràcter arcà de la seva poesia obscura i alexandrina i això també es palesa en les repeticions.

Centrem la nostra reflexió en el mot δέμας, en un treball que és encara un *work in progress*, perquè em sembla que no és fàcil comprendre la poesia de Licòfron, tot i que imiti Homer. I és que al poeta èpic la major part d'exemples de mots com δέμας, amb independència de la *sedes* mètrica, que, efectivament també sol ser la de final d'hexàmetre, presenten δέμας com a acusatiu de relació dependent d'un adjectiu. En canvi, a Licòfron, aquest mot apareix preferentment com a complement directe dependent, per tant, d'un verb.

El mot δέμας com a complement directe dependent, per tant, d'un verb, el trobem als versos 41, 55, 66, 75, 160, 266, 487 i 689.

v. 41

ὁ τεκνοραΐστης, λυμεῶν ἐμῆς πάτρας,
ὁ δευτέραν τεκοῦσαν ἄτρωτον βαρεῖ
τύψας ἀτράκτω στέρνον, ἔν τ' αὐλῶ μέσῳ
πατρός παλαιστοῦ χερσὶν ὄχμάσας δέμας (v. 41)
Κρόνου παρ' αἰπὺν ὄχθον, ἔνθα γηγενοῦς
ἵππων ταρακτῆς ἔστιν Ἰσχένου τάφος,

v. 55

Λεύσσω σε, τλήμον, δεύτερον πυρουμένην
ταῖς τ' Αἰακείοις χερσὶ τοῖς τε Ταντάλου
Λέτριναν οἰκουροῦσι λειψάνοις πυρὸς
παιδὸς καταβρωθέντος αἰθάλω δέμας, (v. 55)
τοῖς Τευταρείοις βουκόλου πτερώμασι:

v. 66

αὐτὴ δὲ φαρμακουργός, οὐκ ἰάσιμον
ἔλκος δρακοῦσα τοῦ ξυνευνέτου λυγρὸν
Γιγαντοραῖστοις ἄρδισιν τετρωμένου
πρὸς ἀνθοπλίτου, ξυνὸν ὀγχήσει μόνον,
πύργων ἀπ' ἄκρων πρὸς νεόδμητον νέκυν
ροῖζηδὸν ἐκβράσασα κύμβαχον δέμας: (v. 66)
πόθῳ δὲ τοῦ θανόντος ἠγκιστρωμένη,
ψυχὴν περὶ σπαίροντι φουσήσει νεκρῶ.

v. 75

στένω σε, πάτρα, καὶ τάφους Ἀτλαντίδος
δύπτου κέλωρος, ὅς ποτ' ἐν ῥαπτῶ κύτει,
ὅποια πορκὸς Ἰστριεὺς τετρασκελής,
ἀσκῶ μονήρης ἀμφελυτρώσας δέμας, (v. 75)
Ῥειθυμνιάτης κέπφος ὡς ἐνήξατο,

¹⁵ Giangrande (1967: 85-97).

Ζήρυνθον ἄντρον τῆς κυνοσφαγοῦς θεᾶς
λιπῶν ἐρυμνὸν κτίσμα Κυρβάντων Σάον,

v. 160

ὄν δὴ δις ἠβήσαντα καὶ βαρὺν πόθον
φυγόντα Ναυμέδοντος ἀρπακτήριον
ἔστειλ' Ἐρεχθεὺς εἰς Λετριναίους γύας
λευρὰν ἀλετρεύσοντα Μόλπιδος πέτρων,
τοῦ Ζηνὶ δαιτρευθέντος Ὀμβρίῳ **δέμας**, (v. 160)
γαμβροκτόνον ῥαίσοντα πενθεροφθόροις
βουλαῖς ἀνάγνοις, ἃς ὁ Καδμίλου γόνος
ἤρτυσε. τὸν δὲ λοῖσθον ἐκπιῶν σκύφον

v. 266

Ἐκεῖνό σ', ὦ τάλαινα καρδία, κακὸν
ἐκεῖνο δάψει πημάτων ὑπέρτατον,
εὐτ' ἂν λαβράζων περκνὸς αἰχμητῆς χάρων,
πτεροῖσι χέρσον αἰετὸς διαγράφων
ῥαιβῶ τυπωτὴν τόρμαν ἀγκύλη βάσει,
κλάζων τ' ἄμικτον στόματι ῥιγίστην βοήν,
τὸν φίλτατόν σου τῶν ἀγαστόρων τροφῖν
Πτώου τε πατρός ἀρπάσας μετάρσιον,
ὄνυξι γαμφηλαῖσι θ' αἰμάσσω **δέμας**, (v. 266)
ἔγχωρα τίφη καὶ πέδον χραίνη φόνω,
λευρᾶς βοώτης γατομῶν δι' αὔλακος.

v. 487

Ὁ δεύτερος δὲ νῆσον ἀγρότης μολών,
χερσαῖος αὐτόδαιτος ἐγγόνων δρυὸς
λυκαινομόρφων Νυκτίμου κρεανόμων,
τῶν πρόσθε μήνης φηγίνων πύρνων ὀχῆν
σπληδῶ κατ' ἄκρον χεῖμα θαλψάντων πυρός,
χαλκωρυχήσει καὶ τὸν ἐκ βόθρου σπάσει
βῶλον, δικέλλη πᾶν μεταλλεύων γνύθος.
οὐ φῖτυν ἠνάριξεν Οἰταῖος στόνυξ,
βουβῶνος ἐν τόρμαισι θρυλίξας **δέμας**. (v. 487)

v. 689

ὄθεν Γιγάντων νῆσος ἢ μετάφρενον
θλάσασα καὶ Τυφῶνος ἀγρίου **δέμας** (v. 689)
690φλογμῶ ζέουσα δέξεται μονόστολον,
ἐν ἣ πιθήκων πάλμυς ἀφθίτων γένος
δύσμορφον εἰς κηκασμὸν ὤκισεν τόσων,
οἱ μῶλον ὠρόθυναν ἐκγόνοις Κρόνου.

És evident que el TLG ens pot ajudar a aclarir la situació a Homer, i un cas de *δέμας* com a complement directe es troba al fr. 14 de Xenòfanes. No tenim en

compte quan δέμας equival a un adverbí comparatiu, com a II. XI, 596, XIII 673, XVII 366, XVIII 1. Diríem, doncs, que aquest ús no apareix mai a Licòfron.¹⁶

Altres exemples de repetició, en pocs versos de diferència, són εὐνάσει (v. 567) i εὐνάζων (v. 570), σπάσας (v. 476), en posició final de vers, i σπάσει (v. 484), també en posició final, i altres exemples, com ara, ποτῶν (v. 425) en posició final, i ποτῶν v.489, en posició final, i ἦμος (v. 437) i ἦμος (v. 459), ο βέ χοιράδων (v. 373) i χοιράδων (v. 389), en la mateixa posició mètrica, entre d'altres.

εὐνάσει (v. 567) i εὐνάζων (v. 570)

καὶ τῶν μὲν ἡμῖν εὐνάσει δαίμων δόρου,
βαιόν τι μῆχαρ ἐν κακοῖς δωρούμενος.
ἄλλων δ' ἄπλατον χειρὶ κινήσει νέφος,
ῶν οὐδ' ὁ Ῥοιοῦς ἴνις εὐνάζων μένος
σχίσει, τὸν ἐννέωρον ἐν νήσῳ χρόνον
μίμνειν ἀνώγων, θεσφάτοις πεπεισμένους,

σπάσας (v. 476) i σπάσει (v. 484)

ὁ δ' ἀντὶ πιποῦς σκορπίον λαίμῳ σπάσας
Φόρκῳ κακῆς ὠδίνος ἔκλαυσεν βάρος,
χρηζῶν πυθέσθαι πημάτων ξυμβουλίαν.
Ὁ δεύτερος δὲ νῆσον ἀγρότης μολών,
χερσαῖος αὐτόδαιτος ἐγγόνων δρυὸς
λυκαινομόρφων Νυκτίμου κρεανόμων,
τῶν πρόσθε μῆνης φηγίνων πύρνων ὀχὴν
σπληδῶ κατ' ἄκρον χεῖμα θαψάντων πυρός,
χαλκωρυχήσει καὶ τὸν ἐκ βόθρου σπάσει
βῶλον, δικέλλη πᾶν μεταλλεύων γνύθος.

ποτῶν (v. 425) i ποτῶν (v. 489)

Τρισσοὺς δὲ ταρχύσουσι Κερκάφου νάπαι
Ἄλεντος οὐκ ἄπωθε καύηκας ποτῶν:
τὸν μὲν, Μολοσσοῦ Κυπέως Κοίτου κύκνον,
σοὺς παραπλαγχθέντα θηλείας τόκων,
[...]

οὐ φῖτυν ἠνάριξεν Οἰταῖος στόνουξ,
βουβῶνος ἐν τόρμαισι θρυλίξας δέμας.
ἔγνω δ' ὁ τλήμων σὺν κακῶ μαθῶν ἔπος,
ὡς πολλὰ χεῖλεως καὶ δεπαστραίων ποτῶν
μέσῳ κυλίνδει μοῖρα παμμήστῳ βροτῶν.

¹⁶ Agraeixo al professors J. Redondo i M. Camps, les seves indicacions i reflexions al respecte, primer en ocasió d'un curs d'estiu a Lleida i, després, *per litteras*.

ἦμος (v. 437) i ἦμος (v. 459)

ὄν Γογγυλάτης εἶλε Βουλαῖος Μυλεύς,
ἀγηλάτῳ μάστιγι συνθραύσας κάρα,
ἦμος ξυναίμους πατρὸς αἰ Νυκτὸς κόραι
πρὸς αὐτοφόντην στρῆνον ὤπλισαν μόρου.
[...]

μίαν πρὸς Ἄιδην καὶ φθιτοὺς πεπαμένον
κέλευθον, ἦν γωρυτὸς ἔκρυσε Σκύθης,
ἦμος καταίθων θύσλα Κωμύρω λέων
σφῶ πατρὶ λάσκει τὰς ἐπηκόους λιτάς,
σκύμνον παρ' ἀγκάλαισιν αἶτα βράσας.

χοιράδων (v. 373) i χοιράδων (v. 389)

Ὀφέλτα καὶ μύχουρε **χοιράδων** Ζάραξ
σπίλοι τε καὶ Τρυχάντα καὶ τραχὺς Νέδων
καὶ πάντα Διοφωσσοῖο καὶ Διακρίων
γωλειὰ καὶ Φόρκυνος οἰκητήριον,
[...]

ὅταν καρηβαρεῦντας ἐκ μέθης ἄγων
λαμπτήρα φαίνη τὸν ποδηγέτην σκότου
σίντης, ἀγρύπνω προσκαθήμενος τέχνη.
τὸν δ' οἶα δύπτην κηρύλον διὰ στενοῦ
αὐλῶνος οἶσει κῦμα γυμνήτην φάγρον,
διπλῶν μεταξὺ **χοιράδων** σαρούμενον.

També podríem citar dos exemples finals que palesen canvis lleus, potser en formes verbals o *cum variatione*:

κρύψει: amagarà (vv. 399 y 420), o bé, ἔκρυσε: v. 458 (una altra forma verbal, però que apareix poc després en el poema).

ἐκβεβρασμένων νεκρῶν («de morts batzegats» v. 377) i ἐκβεβρασμένον νέκυν («cadàver glaçat», v. 396), on hi juga amb el mot νεκρῶν i νέκυν.

σκέπας («port», v. 736 i en posició final, mentre σκέπας (v. 768), també en posició final («port»).

πόντιον [...] σκέπας (v. 793) (recer marí), amb un significat semblant de «port» o «recer», però acompanyat de πόντιον, «marí», amb la qual cosa hi trobem una certa *variatio* cercada.

Una de les perspectives d'anàlisi més modernes, anomenada la «referencialitat tradicional» defensa que és en l'èpica mateixa, és a dir, en els elements tradicionals (escenes i expressions formulars, patrons narratius, etc.) i en les connotacions que aquests elements tenen vinculades i associades, on cal anar a cercar el lloc i el punt de referència on anar a pouar les al·lusions referencials i els valors immanents tradicionals dins del marc comú de l'oralitat.

Altres teories, a banda de la de la referencialitat, les següents: la interformularitat, la hipertextualitat o l'art al·lusiva.¹⁷

Doncs bé, la clau interpretativa més plausible al meu entendre, i per la qual hores d'ara em decanto, dins del sempitern seguiment d'Homer per part de Licòfron, és la del recurs a l'oralitat i de la *formulaic repetition* (cf. G. Nagy, «Poetics of Repetition in Homer», article que fou originàriament publicat l'any 2004 dins el *Greek Ritual Poetics*).¹⁸ Doncs bé, la idea del professor de clàssiques de la Universitat de Harvard, especialista en Homer i en la poesia grega arcaica, és que la repetició a la poesia homèrica, curt i ras, és «a matter of performance, not only composition», i que aquesta observació s'aplica al fenomen homèric de les «repeated utterances».

De fet, paga la pena remarcar que el text dels poemes d'Homer, això és, la *Iliada* i l'*Odissea*, es deriva d'un sistema que necessita ser distingit del text mateix, o, per dir-ho d'una altra manera, de la tradició textual homèrica que els editors van intentar reconstruir com un únic text homèric. El text d'Homer és només la superfície, *the surface*, i sota aquesta superfície es troba el sistema que és la poesia homèrica, que cal analitzar en termes propis, com a sistema.

I el mateix Kierkegaard, en la seva *Repetition* (1843),¹⁹ ja va furnir una idea molt interessant a l'entorn de la «dialèctica de la repetició» i que la repetició sigui sempre alguna cosa nova, que no em puc deixar de citar perquè vesa llum fins i tot per al mateix Licòfron i per al cas que ens ocupa de les repeticions intencionades en el text de l'*Alexandra*:

The dialectic of repetition is easy, for that which is repeated has been otherwise it could not be repeated — but the very fact that it has been makes the repetition into something new. La dialèctica de la repetició és fàcil, perquè el que es repeteix ho ha estat —si no es pot repetir—, però el mateix fet que ho hagi estat fa que la repetició sigui alguna cosa nova.

J. Alsina ja va esmerçar un interessant article a les repeticions a Homer, que va intitular justament «En torno a las repeticiones homéricas».²⁰ Però només cal fer un experiment efectiu per capir la desproporció d'estudis. En efecte, fent una

¹⁷ Podríem tenir presents les propostes comparatistes de J. Miles Foley i en l'aplicació d'A. Kelly (comentaris referencials). Es tracta, al capdavall, de relacionar el text homèric amb les entrades del lèxic d'elements tradicionals, com fa R. Aluja en la seva tesi doctoral inèdita «Comentari referencial al cant XI de l'*Odissea*: Un estudi de l'estètica de la poesia oral a partir de la teoria de la referencialitat tradicional», llegida el 08/01/2018: <https://www.tdx.cat/handle/10803/458997#page=1>. D'aquest treball, entre d'altres, manllevem aquestes idees en una aplicació concreta de l'aplicació de la referencialitat tradicional i del que significa analitzar una llista dels passatges de l'èpica grega d'època arcaica en què apareix un element concret i, de l'altra, de l'anàlisi del seu valor immanent i del seu ús particular en els passatges analitzats.

¹⁸ Nagy (2004: 139-148).

¹⁹ Cf. Kierkegaard (1983: 149). Vegeu també Nagy (1996: 52) com una aplicació d'aquesta idea de Kierkegaard a la poètica oral.

²⁰ Alsina (1965: 27-34), en el número del *Butlletí* que recull les Actes del III Congrés de la *Société Roncesvals*, congrés que es va celebrar el 1964.

ràpida cerca per internet dels mots «repeticions en Homer» o «repeticions lèxiques en Homer» treu a la llum una profusió d'articles i de llibres ben evident. No pas així esdevé amb Licòfron, on no trobem res en aquest sentit.

Un altre viarany interpretatiu, gens menyspreable i potser complementari a l'anterior, és el de la tant citada i debatuda «associació d'idees» com a principi de composició a Homer. De fet, fou W. J. Verdenius qui en va parlar més abastament. Vet ací, doncs, com comença el seu article l'article a propòsit del *jeu des associations*²¹ i on s'hi fa esment de la «lleï de l'afinitat» i dels moments imprevistos en què els sons donen naixement a un motiu que s'allunya de l'esquema inicial:

En écoutant de la musique, j'ai souvent l'impression que deux forces surtout en déterminent la composition: d'une part l'effort de construction, d'autre part le livre jeu des associations. À un moment presque imprévu, le courant des sons peut donner naissance à un motif qui se détache un peu du schéma.

I més endavant Verdenius assenyala²² també el que vol evidenciar amb alguns exemples:

L'auteur remarque qu'Homère, sous l'influence de "la loi de l'affinité", a l'habitude "d'inventer de proche en proche", de sorte que souvent "un mot suffit pour faire dévier le poète.

En conclusió, seria molt agosarat per part nostra que ens referíssim a les repeticions a Licòfron amb els mateixos termes que a la poesia homèrica i a l'oralitat (*formulaic repetition*). Amb tot, pensem que s'escau més l'al·lusió a l'«associació d'idees» (*jeu des associations*) com a principi de composició a Homer, Hesíode, Teògnis i també a Licòfron, sempre i quan aixopluguem aquesta hipòtesi sota el paraigües de l'«art al·lusiva» de Giangrande, sense menystenir una idea clau que a voltes negligim, això és, que en la *maniera* poètica del poeta de Calcis hi podem trobar altres intencions de caire textual i molt menys formulars i pertanyents a l'oralitat, atès que la seva poesia és llibresca i alexandrina.

BIBLIOGRAFÍA

ALUJA, R. (2018), *Comentari referencial al cant XI de l'Odissea: Un estudi de l'estètica de la poesia oral a partir de la teoria de la referencialitat tradicional*, tesi doctoral inèdita, Barcelona, Universitat de Barcelona. Disponible a: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/458997#page=1>>.

ALSINA, J. (1965), «En torno a las repeticiones homéricas», *BRABL*, 31, 27-34.

CHAUVIN, C. I CUSSET, CHR. (2008), *Lycophron, Alexandra*, Paris, L'Harmattan.

CLÚA, J. A. (1996), *Licòfron de Calcis. Alexandra*, Barcelona, F. Bernat Metge.

²¹ Verdenius (1960: 347).

²² Verdenius (1960: 345-361, esp. 347).

- CLÚA, J. A. (1997), «Notas críticas al texto de la Alejandra de Licofrón», *Emerita*, 65(1), 57-63.
- CLÚA, J. A. (2000), «Lycophronea», a *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos I*, Barrios Castro, M. J. i Crespo, E. (coords.), Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 357-362.
- CLÚA, J. A. (2003), «Poética e innovación en la Alejandra de Licofrón: tò skoteinón», *AEF*, 26, 43-56.
- CLÚA, J. A. (2009), «Lambin, Gérard, *L'Alexandra de Lycophron. Étude et traduction*» (ressenya), *Emerita*, 77(1), 168-171.
- CLÚA, J. A. (2016), «Adnotationes variae sobre los elementos paratextuales en la Alejandra de Licofrón», a *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana, Homenaje al Prof. J. G. Montes Cala*, Montes Cala, J. G., Gallé, R. J., Sánchez Ortiz de Landaluze, M. i Silva Sánchez, T. (eds.), Bari, Levante Editori, 329-341.
- FUSILLO, M., HURST, A. I PADUANO, G. (1991), *Licofrone, Alessandra*, Milà, Guerini e Associati.
- GIANGRANDE, C. (1967), «Art allusiva and Alexandrian epic poetry», *CQ*, XVII, 85-97.
- GIGANTE LANZARA, V. (2000), *Licofrone. Alessandra*, Milà, BUR.
- GUILLEUX, N. (2009), «La fabrique des hapax et des prôton legómena dans l'Alexandra, entre connivence et cryptage», a *Lycophron: éclats d'obscurité*, Cusset, Chr. i Prioux, É. (eds.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 221-236.
- HORNBLOWER, S. (2015), *Lykophron. Alexandra. Greek text, Translation, Commentary, and Introduction*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- HURST, A. (1995), «Lycophron: la condensation du sens, le comique et l'Alexandra», a *Le rire des anciens, Actes du colloque International*, Trédé, M. i Hoffmann, Ph., Université de Rouen, École Normale Supérieure, 11-13 gener de 1995, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 177-187.
- HURST, A. I KOLDE, A. (2008), *Lycophron. Alexandra*, Paris, Les Belles Lettres.
- KIERKEGAARD, S. (1983), *Fear and Trembling, Repetition*, Princeton, Princeton University Press. (trad. de Hong, H. V. i Hong, E. H.).
- LAMBIN, G. (2005), *L'Alexandra de Lycophron. Étude et traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Interférences.
- NAGY, G. (1996), *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VERDENIUS, W. J. (1960), «L yassociation des idées comme principe de composition dans Homère, Hésiode, Théognis», *Revue des Études Grecques*, 73, 345-361.
- VON HOLZINGER, G. (1895), *Lykophron's Alexandra*, Leipzig, Teubner.

UNA OBRA DE CONTRARIS: LA IMPORTÀNCIA D'HERÀCLIT EN LLORENÇ VILLALONGA¹

ELOI CREUS

Universitat de Barcelona

eloicreus@ub.edu

ORCID: 0000-0003-0640-3460

RESUM

En aquest article es repassa la presència del pensador Heràclit en l'obra de Llorenç Villalonga i s'analitza com funcionen els mecanismes de la tradició clàssica a través de l'exemple que forneixen les mencions al pensador d'Efes en el corpus de textos que publicà l'escriptor mallorquí. Per tal d'entendre més fàcilment el perquè de l'interès de Villalonga en Heràclit, s'estudia, primer, la formació intel·lectual i el context històric de l'escriptor. Després, es sotmeten a un examen conscient les aparicions, directes o indirectes, de les idees del pensador grec en l'obra de Villalonga.

PARAULES CLAU: Tradició clàssica, pensament clàssic, Literatura catalana, segle XX, Villalonga, Heràclit.

A WORK OF OPPOSITES: THE IMPORTANCE OF HERACLITUS IN LLORENÇ VILLALONGA

ABSTRACT

This paper focuses on the presence of thinker Heraclitus in Llorenç Villalonga's oeuvre, and analyses how the mechanisms of the classical tradition work in so many instances of his extensive output. To better understand the reasons of Villalonga's interest in Heraclitus, it first retraces the author's background, both historical and intellectual. After which, it proceeds to a perusal of all the occurrences, either direct or indirect, of the Greek thinker's ideas in the Majorcan's works.

KEYWORDS: Classical tradition, Classical thought, Catalan literature, 20th century, Villalonga, Heraclitus.

L'obra narrativa i dramàtica de Llorenç Villalonga (1897-1980) és plena de referències a temes i personatges del món clàssic. La freqüència d'aparició d'elements de la tradició clàssica no és casual i no pocs estudiosos s'hi han acostat i han estudiat el tema des de diferents perspectives, centrant-se sobretot en els mites de Fedra i d'Aquil·les.² Jo mateix he volgut destacar en d'altres llocs, especialment, la importància de les figures del món del pensament grec en l'obra de l'autor mallorquí.³

¹ Voldria dedicar aquest modest article al Dr. Pau Gilabert, heraclitià convençut, en motiu de la seva jubilació.

² Vg. Alzamora (1999), Bosch (1979, 1981, 1988, 1989, 1991, 1992 i 2007), Cabré (2007), Morenilla (2015) i Ragué Arias (1987).

³ Creus (2017, 2018 i 2019).

En aquesta ocasió, em proposo centrar-me en un dels autors sorprenentment més citats, directament o indirecta, per part de Villalonga: Heràclit. I dic sorprenent no perquè aquest pensador no estigués de moda durant el segle XX, al contrari,⁴ sinó perquè, donat el seu caràcter irremeiablement fragmentari, no és un pensador que esperàriem trobar en l'obra d'un autor com Villalonga, de formació clàssica quasi inexistent.

Efectivament, l'autor mallorquí era psiquiatra i tenia uns coneixements molt bàsics de llatí i no coneixia en absolut el grec. La seva formació, com hem dit, era de base gal·lica, enamorat com estava de la França del segle de les llums, de la Raó cartesiana sobre la qual va bastir la construcció de la majoria de les seves narracions, enfrontant-la a l'absurd d'una vida il·lògica en tant que abocada a la mort.

És a través de models francesos que sembla que arribà a interessar-se per Grècia.⁵ Per una Grècia molt concreta, molt idíl·lica, la Grècia il·lustrada de marbre blanc. Així, conegué l'obra d'Homer, a qui considerava primitiu, i de Plató, gràcies al qual descobrí Sòcrates, el que per ell era el pare de la filosofia, i també Zenó d'Elea.⁶ De fet, l'impacte de la presència del món grec en la seva obra és fàcilment perceptible repassant el corpus de textos de l'escriptor mallorquí. Amb un primer cop d'ull ja podem veure que escriví dues obres de teatre d'evident tema clàssic, *Fedra* i *Aquil·les o l'impossible*, i dos relats breus: *Diàlegs socràtics* i *La Xantipa*.

La literatura grega que havia llegit, sempre en traducció, era ben minsa. Sabem, precisament pel relat alternatiu que proposa Villalonga d'un dels passatges de la *Iliada* a *Aquil·les o l'impossible*, que s'ocupà d'Homer, en versió francesa de Leconte de Lisle.⁷ També sabem per *La Xantipa*, que llegí i afusellà el *Protàgoras* de Plató,⁸ de qui també llegí el *Parmènides* i el *Cràtil*.⁹ Aquí i allà trobem alguna citació en llatí de Virgili, de les *Bucòliques* i l'*Eneida* i poca cosa més.¹⁰ La resta li venia per tradició indirecta i molt sovint amb mancances importants. Villalonga no era un intel·lectual *comme il faut*. Era desmenjat i sovint citava malament. Així, només per posar un exemple, en una ocasió confon Aristòtil amb Aristòfanes:

⁴ Pensem en la fascinació que sentí Palau i Fabre per Heràclit, que el portaren a escriure, en francès, *La claredat d'Heràclit*, que es va traduir no fa gaire anys en català, cf. Palau i Fabre (2007).

⁵ Vg. Bosch (1981).

⁶ Cf. «Homer, si és que realment ha existit, ja que les seves obres pareixen més un aplec de narracions populars, és un primitiu. Sòcrates és com un nouveau riche de sa raó. Imagina't: l'acabava de descobrir» (*Bearn o la sala de les nines* dins d'*El cicle de Bearn*: 362).

⁷ Vg. Cabré (2007: 149).

⁸ Cf. Creus (2019).

⁹ Vg. Bosch (1988).

¹⁰ Vg. Bosch (1992).

A una de les seves *astracanadas*, Aristòtil ens mostra els deixebles de Sòcrates aficats dins paners penjats del sòtil, per comptes de tenir idees elevades. Però no es tracta de tenir idees sublimes. És suficient procurar tenir idees, ordre, per ara. (*Diàlegs socràtics*: 183)

Com es veu, tot i no conèixer per via directa el món clàssic i tenir-ne una idea vaga i edulcorada, Villalonga fa un ús conscient i continu de la tradició clàssica, normalment amb voluntat humorística o paròdica, i només en alguns casos els elements de la tradició clàssica són centrals en les seves obres, com en les abans esmentades.¹¹

En el cas concret d'Heràclit, trobem que el pensador apareix reiteradament des de l'inici fins al final de la seva producció. Primer, de manera anecdòtica, però sobretot després de la publicació de *Desenllaç a Montlleó* (1958), la influència del pensador grec, o més ben dit, de la idea que en tenia Villalonga, va prenent més importància.

És clar que Villalonga coneixia Heràclit de segona mà. Tenia la imatge del pensador d'Efes que prevalia cap el segle XIX entre els corrents filosòfics i que encara ara s'ensenya a les escoles de secundària. És a dir, una imatge de manual de filosofia que beu de la tradició lectora de Plató i que amb prou feines coneix els fragments d'Heràclit. Villalonga sens dubte que no hi havia acudit, i, això a banda, és evident que havia arribat tard per conèixer les noves lectures que s'han anat fent del pensador jònic i dels presocràtics en general i que probablement poc haurien interessat l'escriptor mallorquí.

Hem de pensar que Villalonga escriu en un moment en què a Mallorca conviuen dos mons: l'endarreriment i el tancament normals en una illa amb els canvis que provoca la modernitat del segle XX i totes les seves conseqüències: la pèrdua de poder de l'antiga noblesa en mans de la burgesia, el declivi de la influència de l'església, l'arribada del turisme, l'adveniment dels règims totalitaris, les dues guerres mundials, la guerra civil en què Villalonga participà activament com a metge en les files franquistes, etc. Villalonga, doncs, s'educà intel·lectualment en un moment en què el corrent cultural preponderant a finals de segle, el positivisme científic i totes les representacions artístiques que se'n derivaven, com el naturalisme, havien entrat ja feia anys en col·lapse, en un carreró sense sortida: amb una fe sense límits en la ciència experimental i el progrés, que havia de portar al coneixement vertader de les causes primeres de la realitat, el positivisme s'havia vist incapaç de respondre als enigmes de la natura i, per extensió, de l'home, subjecte a canvis i paradoxes constants.¹² El substituï un moviment artístic i cultural de caràcter racionalista i antimaterialista representat en al figura d'Anatole France i que considerava la raó l'única facultat

¹¹ Així, Fedra en l'obra homònima, Aquil·les a *Aquil·les o l'impossible* i Sòcrates als *Diàlegs socràtics* i a *La Xantipa*.

¹² Segueixo Ferrà-Ponç (1997: 19-56).

per entendre el món.¹³ Amb els anys, però, Villalonga s'anà separant de la influència de France, el racionalisme extrem del qual impedia explicar la realitat absoluta de l'home i davant del fracàs del positivisme científic,¹⁴ de l'agonia de la cultura europea de la qual eren representants France i Proust, l'altre referent de Villalonga, i, sobretot, davant de la situació d'anormalitat històrica que vivia Mallorca, Villalonga, en un cas únic en un autor del segle XX, acabà fent un pas enrere i es declarà hereu d'una tradició clàssica deutora directament de les *Lumières*.¹⁵ Tenint en consideració les influències ara esmentades, prengué els valors de la França que pretenia Voltaire: donà un enfocament il·lustrat i humanista de l'art, en què el creador només havia de prendre l'home com a mesura de totes les coses; es presentà com un racionalista cartesiana, en tant que la Raó era la facultat de la intel·ligència, l'única fiable davant dels canvis que enganyen els sentits. I és aquí on sembla que començà el seu interès en Heràclit.

Per a Villalonga, Heràclit és el paradigma del pensador que va afirmar per primera vegada que hom no podia confiar l'intel·lecte a la informació provinent dels sentits, sinó que ha de fiar-ho tot a la Raó, única facultat de l'intel·lecte vàlida per arribar a l'aprehensió del món. És a dir, Heràclit era el que Plató deia que era. Així, en la concepció de Villalonga, Heràclit és el precedent primitiu de Descartes, el filòsof del *panta rei* que pot llegir en el *Cràtil* de Plató.¹⁶

Heràclit representava un puntal més del relativisme que defensava Villalonga. Una mirada que posava en dubte l'existència d'una veritat absoluta i definitiva de l'estat de les coses:

Els llibres antics han sofert, en el transcurs dels segles, alteracions profundes. El vell Heràclit ens diu que no podem mirar dues vegades un riu, perquè l'aigua que hi corre no és mai la mateixa. Tot és variable i efímer. ¿Qui podrà estar segur de posseir l'edició definitiva de les coses? (*Bearn o la sala de les nines*: 540)

Aquesta visió no estàtica del món, d'una realitat canviant és molt preuada per Villalonga, que la fa aparèixer força sovint en les obres, encara que no sempre citi directament Heràclit:

És que en el teu raonament no hi entra el concepte que tot es muda. Tot ho veus estàtic. Suposes que les coses han d'esser immutables i que el que és mutable ja no és cosa. (*Diàlegs socràtics*: 198)

¹³ La influència del qual en l'obra de Villalonga hom la pot trobar magníficament explicada en Ferrà-Ponç (1997: 237-262) i Simbor Roig (2011: 69-88).

¹⁴ Val a dir que no li atorgava ni l'adjectiu de científic: «sols existeix una ciència (ben entès, pels qui l'admeten) que és la teologia, perquè ella ha trobat la causa radical» (*Falses memòries*: 41).

¹⁵ Per a una detallada concepció novel·lística de Villalonga vegeu, a més del treball citat de Ferrà-Ponç, el capítol «El concepte de novel·la en Villalonga» a Mas i Canals, (2013: 66 i ss).

¹⁶ Pl. *Cra.* 402a-b: «Diu en algun lloc Heraclit que “tot es mou i res no roman”; compara els éssers al corrent d'un riu i sosté que, “dues vegades no podries entrar en el mateix riu”» (Trad. de Jaume Olives Canals).

Veiem que aquestes són referències a Heràclit que Villalonga utilitza, diguem, per amanir el seu discurs racionalista i antiempíric. És una presència, com hem dit abans, de tipus anecdòtic. On realment trobem la importància d'un autor com Heràclit en l'obra de Villalonga és en la seva concepció narrativa.

Com ja van notar Llompart i Vidal Alcover,¹⁷ tot o quasi tot l'univers narratiu i dramàtic de Villalonga es fonamenta en l'equilibri entre la unió de contraris. Bàsicament en el combat etern entre la Raó i la no-Raó, l'Absurd, en un conflicte del qual sempre acaba resultant guanyador aquest últim. I és que, si bé Villalonga es va considerar sempre un racionalista, en les seves obres i com a reflex de la seva pròpia experiència, enfrontava la Raó al món caòtic d'una raça humana estúpida i materialista que cíclicament cometia els mateixos errors. Així, el seu món narratiu serà el reflex d'aquesta oposició de mons contraris. Els personatges s'enfrontaran segons les seves tendències racionalistes o el seu comportament irracional. El món rural i inculte s'enfrontarà a l'il·lustrat, i així successivament.

De fet, aquesta manera d'entendre l'art narratiu com una oposició entre dos mons contraris és el fidel reflex de la persona de Villalonga. L'escriptor mallorquí era un home fet de contraris. Ell en si mateix era una contradicció. Racionalista, però pessimista amb la raó. Liberal i il·lustrat, però antiprogressista i totalitarista. Casat amb Teresa Gelabert, i amb una postura conservadora envers l'homosexualitat, tot i no condemnar-la, però amb tendències i gustos ambivalents que podríem qualificar d'homosexuals. Catòlic, però pràcticament agnòstic i anticlerical. Anticatalanista, però amb l'obra pròpia escrita majorment en català perquè el públic el tenia al Principat. La llista podria ser molt llarga.

No ens ha d'estranyar gens, doncs, que Villalonga sentís una atracció natural cap al filòsof que, segons la tradició, entenia el món exactament igual que ell. Així, la permanent mobilitat de la natura, que feia que l'escriptor s'alineés amb la raó i desconfiés dels sentits, es fonamentava segons l'Heràclit que coneix Villalonga, en l'equilibri entre els elements contraris que conformen la natura. Deia Heràclit:

Car sense el greu i l'agut no hi hauria harmonia; ni hi hauria éssers vius sense femella i mascle, que són oposats.¹⁸

Villalonga no podia conèixer la teoria de contraris a través dels fragments del suposat llibre d'Heràclit. Bosch suposa que «la treu dels *Diàlegs* de Plató».¹⁹ Potser també d'alguna lectura d'Aristòtil o,²⁰ com sempre, el més probable és que la prenguéss d'algun autor francès que en recollís les paraules o que el redirigís a les obres dels filòsofs grecs. En tot cas, el mateix Villalonga concebia el món com

¹⁷ Llompart (1964: 8-15), Vidal Alcover (1965: 10).

¹⁸ Frag. 9AM = 22 A 22 DK. Trad. de Jaume Pòrtulas i Sergi Grau.

¹⁹ Bosch (1981: 163).

²⁰ Cf. Arist. *EE*. H I 1235^a 25-29.

un combat entre opcions contràries. La meravella d'un escriptor de la talla de Villalonga, però, és que, en prendre el model clàssic, se l'apropia i en fa una cosa diferent. Així sona Heràclit en versió de Villalonga:

Faran mal i bé. El món és una harmonia de contraris. Veu que mos trobam de bé, vostè i jo, davant es foc? S'acosti més, aquí té una pell d'ovella. És perquè sa nit comença a ésser fresca. Demà hi haurà gelada. Després sortirà es sol, fondrà es crestalls; i ets arbres i ses flors quedaran nets, com a rentats. (*Bearn o la sala de les nines*: 444)

O encara:

Entre Déu i Dimoni ha d'existir per força una coordinació, un equilibri. (Ibid: 461)

Villalonga imagina el món com una balança, a cada braç de la qual hi ha un element que pesa exactament el mateix, però de càrrega contrària. L'estabilitat entre aquests dos elements garanteix una harmonia mundial tan perfecta com fràgil. Si quelcom, normalment el progrés positivista, altera el pes d'algun d'aquests elements, es produeix la catàstrofe, com passa a les novel·les de l'última producció de Villalonga, el màxim exponent de la qual és una de les últimes novel·les publicades en vida de l'autor, *Andrea Victrix*, que transcorre en una era de l'esdevenidor en la qual el progrés i un comunisme molt *sui generis* ha arribat al poder i ha canviat l'equilibri natural de les coses:

Els nombres són exactes, però estúpids, ja que no tenen intencionalitat. Els vocables tenen intenció i esperit, però per això mateix, estan subjectes a una contínua evolució. La prudència aconsellaria una harmonia entre els dos sistemes. Tem, però, que sigui justament l'harmonia el que aquesta era ha perdut. (*Andrea Victrix*: 60)

Més que potser una balança, que és quelcom pràcticament estàtic, ens valdria més una metàfora musical com la que proposa Ferrà-Ponç: comentant la influència de Proust en l'obra de Villalonga, ve a dir que l'obra de l'autor mallorquí és com una «una clàssica simfonia, les notes oposades vénen a coincidir a la fi i a donar-nos, mitjançant la unió final dels extrems, l'Harmonia» (Ferrà-Ponç 1997: 180).

Si prenem aquesta imatge de la simfonia clàssica, entendrem per què Villalonga considera que els contraris, per llur mateixa condició, no ho són tant, atès que els extrems, com el primer o el quart moviment d'una simfonia clàssica vienesa, malgrat estar frontalment oposats a una i altra banda, estan tan relacionats per un mateix tema musical que s'acaben tocant. Fent servir una expressió ben villalonguiana, on Heràclit ja s'ha difuminat del tot: «els contraris són igual que el lluç que es mossega la coa» (*Flo la Vigne*: 244).

D'aquí que Odisseu, a *Aquil·les o l'impossible*, pugui afirmar que «la veritat no és el contrari de la mentida» (58), o que don Toni de Bearn vegi la dualitat Déu-Dimoni com la mateixa cara d'una moneda.

Com que Villalonga entén el món d'aquesta manera «heraclitiana», amb tot el que comporten aquestes cometes, per extensió també la vida i els homes que la

viuen són considerats des de la mateixa òptica. La vida és entesa per Villalonga, doncs, també com un equilibri entre el viure i el morir que, inevitablement, s'acaba decantant sempre del costat de la mort:

Viure és anar-se morint. I vet aquí per què una definició de mort que es basi en la vida serà un cercle viciós, ja que la vida no pot explicar-se sense la mort. (*Diàlegs socràtics*: 184)

En una vida com aquella en què creu Villalonga «el fat no és a les mans dels déus, sinó dins l'íntima contradicció dels homes; en llur voler i doldre. No menys inevitable tanmateix» (Llompert 1964: 12). Així, al llarg de la seva obra literària aquest patró heraclitià es reproduirà també en gairebé tots els seus personatges. Don Toni de Bearn, formulant, com vèiem més amunt, la teoria del món com una harmonia de contraris, n'és l'exponent més clar,²¹ però també el narrador de *Flo la Vigne* o el d'*Andrea Victrix* pateixen contradiccions semblants, i també l'irreductible Aquil·les és «colèric amb Agamèmnon, tendre amb Patrocle» (Bosch 1981: 163). Tots ells plantegen mons i munts de contradiccions que concorden amb les que turmenten Villalonga.

Com es pot veure, el pes d'Heràclit és relatiu, tal i com passa sempre amb les figures de la tradició clàssica en Villalonga. No és sinó una porta d'entrada des d'on Villalonga descabdella el seu món i el seu ideari. De fet, que Villalonga prengui la concepció de contraris d'Heràclit no vol dir, com ja hem vist, que sempre el citi directament, ni tampoc que el tingui present quan escriu els passatges que acabem de veure. No sabem ni tan sols si Villalonga comprenia enterament Heràclit. Tot apunta que no. Si més no, sembla que devia entendre l'Heràclit essencial, però que, com tants d'altres, no el podia assumir. És per això que Heràclit és, només, un punt de partença. Un cop Villalonga l'ha interioritzat —a la seva manera, és clar— es converteix en quelcom molt diferent a l'original, que és tractat amb molta ironia.

Per acabar d'esbossar la imatge que Villalonga tenia d'Heràclit, és convenient que vegem com el fa aparèixer en la clàssica contraposició entre el mateix Heràclit, el filòsof *flens* i Demòcrit, el filòsof *ridens*; contraposició que Villalonga utilitza com a metàfora de la seva vida i de la seva obra.

Sembla que el primer testimoni documentat d'aquesta famosa comparació és a Estobeu, i els mateixos Sèneca, a *Sobre la ira*, i Lluçà, a la *Subhasta de vides*, en parlen. Tampoc no sembla que Villalonga hagués de conèixer aquests textos. Potser el de Sèneca sí, atès que era un autor que li interessava i que apareix aquí i allà en les seves obres. Més aviat, però, la idea d'introduir aquesta dualitat prové segurament un cop més, dels francesos. Probablement de Voltaire i Rousseau, que es llançaven els plats pel cap usant aquesta contraposició. Bosch també

²¹ «Don Toni pensava, somrient: "Per què han d'ésser incompatibles els hexàmetres llatins i fins els alexandrins francesos, amb les corretjades?". Reconeixia, però que començaven a semblar anacròniques en el segle XIX» (*Bearn o la sala de les nines*: 443).

assenyala que potser havia llegit Campoamor, que havia tractat el tema, o Unamuno, que havia criticat el primer per fer-ho.²²

En tot cas, a través d'uns o altres Villalonga conegué el tema segurament cap a finals dels anys seixanta, atès que l'utilitzà, que jo sàpiga, només dues vegades en obres pràcticament contemporànies, les *Falses Memòries* (1967) i en *El Misanthrop* (publicat el 1972, però de redacció anterior):

Hi ha situacions a les quals no s'hi veu la sortida. Com un escorpí, el Nafta de Thomas Mann morí llançant la bava verinosa: "No us espereu que de tot això surti la llibertat; el que la Humanitat necessita, i el que tindrà, és el Terror". L'Eclesiastès s'havia expressat d'una manera consemblant. I Heràclit. Però Demòcrit es salvà perquè sabé riure's un poc d'Heràclit. El símptoma més sospitos del nostre temps, potser el més greu és haver perdut la rialla. (*Falses Memòries*: 234)

Sí, arribaríem en aquestes conclusions monstruoses i a moltes altres, davant les quals és possible adoptar igualment la rialla de Demòcrit o les llàgrimes d'Heràclit.
-Si et sembla -decretà Salvador-, brindem per Demòcrit. (*El Misanthrop*: 136)

Villalonga, irònic i sarcàstic, és evident que s'havia de decantar pel cantó de Demòcrit, que havia sabut riure davant l'adversitat, habilitat tan preuada per Villalonga i que ell mateix adoptava sempre que podia. Així succeeix en les dues ocasions esmentades, en les quals Demòcrit apareix victoriós perquè, com el mateix autor mallorquí, va saber enfrontar-se al món, caòtic i estúpid en tant que abocat a la subjectivitat i a la mort, amb un somriure.

BIBLIOGRAFIA

- ALZAMORA, S. (1999), «Drama i tragèdia dins el cicle de Fedra de Llorenç Villalonga i Salvador Espriu», a *Actes del Col·loqui Llorenç Villalonga*, Rosselló Bover, P. (ed.), Palma i Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BOSCH, M. C. (1981), «Llorenç Villalonga entre Grècia i França», *Randa*, 11, 159-169.
- BOSCH, M. C. (1988), «El món clàssic d'en Llorenç Villalonga», *Estudis Baleàrics*, 29/30 (VI-IX), 175-180.
- BOSCH, M. C. (1989), «El món clàssic d'en Llorenç Villalonga. Citacions gregues», *Miscel·lània d'homenatge a Francesca Massot Villalonga*, Palma, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 23-52.
- BOSCH, M. C. (1991), «Notes a l'entorn d'Helena d'Esparta de Llorenç Villalonga», *Estudis Baleàrics*, 40, 13-20.
- BOSCH, M. C. (1992), «El món clàssic d'en Llorenç Villalonga. Citacions llatines», *Caligrama: revista insular de Filologia*, 4, 155-183.
- BOSCH, M. C. (2007), «Alguns mites en tres escriptors mallorquins de postguerra», a *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Aula Carles Riba, Malé, J. i Miralles, E. (eds.), Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 161-177.

²² Bosch (1989: 50).

- CABRÉ, R. (2007), «Aquil·les i Patrocle en Llorenç Villalonga», a *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Aula Carles Riba, Malé, J. i Miralles, E. (eds.), Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 147-160.
- CREUS, E. (2017), «Els *Diàlegs Socràtics* de Llorenç Villalonga», *Studia Philologica Valentina*, 1, 209-218.
- CREUS, E. (en premsa), «El Sòcrates de Llorenç Villalonga: *La Xantipa*», *Ítaca*.
- CREUS, E. (2019), «La tradició clàssica en l'obra de Llorenç Villalonga: la influència de Zenó d'Elea», *Estudios Filológicos y de Traducción*, 1, 329-347.
- ESPRIU, S. (1945), *Antígona. Fedra*, Palma, Editorial Moll.
- FERRÀ-PONÇ, D. (1997), *Escrips sobre Llorenç Villalonga*, Palma i Barcelona, Universitat de les Illes Balears, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MASI CANALS, V. d. (2013), *A propòsit del «Cicle de Flo la Vigne» de Llorenç Villalonga*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona. Disponible a: <<http://hdl.handle.net/10803/101463>>.
- MORENILLA, C. (2015), «Helena de Vilallonga: referents i innovació», a *Tragèdia-Τραγωδία*, Pujol Pardell, J. i Talavera, M. (eds.), Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 311-332.
- OLIVES CANALS, J. (1952), *Plató. Diàlegs IV*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- PALAU I FABRE, J. (2007), *La claredat d'Heràclit*, Girona, Accent Editorial. (trad. per Ponsatí-Murlà, O.).
- PÒRTULAS, J. I GRAU, S. (2012), *Saviesa grega arcaica*, Barcelona-Martorell, Adesiara.
- RAGUÉ ARIAS, M. J. (1987), «El personatge de Fedra a l'obra de Llorenç Villalonga i de Salvador Espriu», *D'art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 13, 269-278.
- SIMBOR ROIG, V. (2011), «De M. Bergeret a D. Toni de Bearn: Llorenç de Villalonga, ironista», *Revista de Filologia Romànica*, 28, 69-88.
- VIDAL ALCOVER, J. (1965), «Pròleg a Desbarats», a *Desbarats*, Villalonga, Ll., Palma, Editorial Daedalus, 7-16.
- VILLALONGA, Ll. (1964), *Aquil·les o l'impossible. Alta i benemèrita senyora*, Palma, Editorial Moll.
- VILLALONGA, Ll. (1967), *Falses Memòries*, Barcelona, Club Editor.
- VILLALONGA, Ll. (1972a), *El Misanthrop*, Barcelona, Edicions 62.
- VILLALONGA, Ll. (1972b), *Flo la Vigne*, Barcelona, Club Editor.
- VILLALONGA, Ll. (1973), *Andrea Victrix*, Barcelona, Edicions Destino.
- VILLALONGA, Ll. (1980²), *El llumí i altres narracions*, Barcelona, Edicions 62.
- VILLALONGA, Ll. (1986a), «La Xantipa», a *Tots els contes I*, Villalonga, Ll., Barcelona, Edicions 62.
- VILLALONGA, Ll. (1986b), «Diàlegs socràtics», a *Tots els contes II*, Barcelona, Edicions 62.
- VILLALONGA, Ll. (2014), *El Cicle de Bearn*, Barcelona, RBA La Magrana.

L'ESTABLIMENT DEL TEXT LLATÍ DEL *LUCRECI* DE JOAQUIM BALCELLS PER A LA FUNDACIÓ BERNAT METGE (1923-1932)

XAVIER ESPLUGA
Universitat de Barcelona
xespluga@ub.edu
ORCID: 0000-0002-6690-1974

RESUM

S'analitza el procediment pel qual Joaquim Balcells fixà el text llatí del *De rerum natura* de Lucreci per a la col·lecció d'autors grecs i llatins de la Fundació Bernat Metge. En el primer tom (del 1923), Balcells depèn de les edicions d'Ernout (Budé) i Bailey (OCT). En canvi, en el segon tom (del 1928), amb els tres darrers llibres, i en la revisió dels tres primers llibres (de 1932), Balcells realitzà una veritable edició crítica, amb col·lació dels dos principals manuscrits; la seva edició, tanmateix, també reflecteix les limitacions del moment.

PARAULES CLAU: Lucreci, *De rerum natura*, crítica textual, Joaquim Balcells, Fundació Bernat Metge.

THE ESTABLISHMENT OF THE LATIN TEXT IN THE FUNDACIÓ BERNAT METGE'S *LUCRETIUS* BY JOAQUIM BALCELLS (1923-1932)

ABSTRACT

I analyse how Joaquim Balcells edited the Latin text of Lucretius' *De rerum natura* (*DRN*) that appeared in the Catalan translations series of the Fundació Bernat Metge. In the first volume (1923), with *DRN* I-III, Balcells relied directly on the editions of Ernout (Budé) and Bailey (OCT). In the second volume (1928), with *DRN* IV-VI, and in the revision of the first volume (1932), Balcells did a true critical edition, collating the two most important manuscripts. In any case, Balcells' edition reflects his own time limitations.

KEYWORDS: Lucretius, *De rerum natura*, textual criticism, Joaquim Balcells, Fundació Bernat Metge.

L'any 1923 el *De rerum natura* (d'ara endavant *DRN*) de Lucreci, encomanat a Joaquim Balcells (†1936) que feia poc havia estat promogut a Catedràtic de Llengua i Literatura Llatina de la Universitat de Barcelona,¹ fou l'obra escollida per inaugurar la col·lecció d'autors grecs i llatins de la Fundació Bernat Metge (FBM).² Per a l'establiment del text llatí, la FBM havia decidit que els

¹ Per a l'oblidada figura de Balcells, que no ha rebut mai cap homenatge institucional per part de la Universitat de Barcelona, vegeu A.A.V.V. (1982), Vidal (2004), Pedrola (2011), Espluga (2016: 717-21).

² Balcells (1923).

responsables de cada volum s'encarreguessin de fixar-lo,³ renunciant, doncs, a fer servir el text d'edicions crítiques ja publicades, en una decisió no exempta de polèmica.⁴

Com és prou sabut, el *DRN* es conserva essencialment gràcies a dos manuscrits carolingis⁵ —l'anomenat *Oblongus* (**O**), és a dir el ms. Voss. Lat. F 30,⁶ i el *Quadratus* (**Q**), ms. Voss. Lat. Q 94⁷— tots dos custodiats a la Universiteitsbibliothek de Leiden. Aquests dos còdexs presenten transposicions i caigudes de fulls, tirades de versos repetides, hexàmetres idèntics repartits per diversos llibres i passatges inintel·ligibles (en part pel fet de ser una obra inacabada): tot això feu que, en el passat, els editors dugessin a terme una intensa activitat de correcció i esmena, eliminant duplicacions, traslladant parts d'un llibre a l'altre, establint llacunes i embotint el text de nombrosíssimes conjetures i restitucions. Davant l'excés d'aquestes intervencions, els editors del segle XX tendiren a recuperar la confiança en els manuscrits, privilegiant llur testimoni. Balcells, conscient d'aquestes distorsions en el *textus receptus* de Lucreci, és reticent a intervenir abusivament en el text:⁸ participa, doncs, d'una certa tendència conservadora en la fixació del text tant en el primer volum (del 1923)⁹ com, amb més intensitat si cal, en el segon tom del 1928¹⁰ i en la revisió

³ Franquesa (2010).

⁴ Per la discussió sobre el model 'Garnier' versus el model 'Budé' i les conseqüències majoritàriament negatives de l'opció finalment triada, vegeu Miralles (1986: 127), Pòrtulas (2010: 274).

⁵ Per a la transmissió del *DRN*, vegeu Reeve (1983), Butterfield (2013). Per als *recentiores* italians, cal afegir-hi Reeve (1982) i Reeve (2005).

⁶ Leiden, Universiteitsbibliothek, ms. Voss. Lat. F. 30. Per a aquest manuscrit, potser copiat a Corbie, vegeu de Meyier (1973: 65-68); de Meyier (1984: 2-3). El manuscrit fou reproduït en facsímil per Chatelain (1908).

⁷ Leiden, Universiteitsbibliothek, ms. Voss. Lat. Q. 94. Per a aquest manuscrit, potser escrit a Saint Omer, vegeu de Meyier (1975: 215-17). Aquest còdex també fou reproduït en facsímil per Chatelain (1913).

⁸ Ben il·lustrativa al respecte és la nota de Balcells a *DRN* 2 335-580. Vegeu Balcells (1928: 142): «El passatge sembla fora de lloc. Fa l'efecte que Lucreci l'escriví més tard, i l'afegí ací, potser perquè parlava del moviment. L'últim retoc que manca a l'obra potser l'hauria fet anar en un altre lloc. *Nosaltres, però, no tenim cap dret a fer aquest canvi per compte nostre*, com ho fa Giussani», la cursiva és meua.

⁹ El capteniment conservador de Balcells havia estat ja notat per Ernout en la recensió crítica del primer volum del *Lucreci*. Vegeu Ernout (1923: 242-43): «Il se montre fort justement conservateur dans l'établissement du texte». Entre els exemples d'aquesta predilecció per **OQ**, en detriment d'altres variants perferides per Bailey i Ernout, assenyalo: 2.46 *tempus* **OQ**, Balcells¹: *pectus* Lambin, Bailey, Ernout; 2.112 *simulacra* **OQ**, Balcells¹: *simulacrum* Ital., Bailey, Ernout; 2.159 *conexa* **OQ** Balcells¹: *connixa* editio Veronensis: *conixa* Bailey, Ernout; 2.850 *quod* **OQ**, Balcells: *quoad* Lambin, Bailey, Ernout; 2.1029 *miraliter* **Q**, Balcells¹: *miralier* **O**: *mirarier* Ital., Bailey, Ernout; 3.94 *quem* **OQ**, Balcells¹: *quam* Charisius, Bailey, Ernout; 3.633 *auditu* **OQ**, Balcells¹: *haud igitur* Lachmann, Bailey, Ernout; 3.702 *dispertitur* **OQ**, Balcells¹: *dispertitus* Pius, Lachmann, Bailey, Ernout; 3.955 *baratre* **OQ**, Merrill, Balcells¹: *balatro* Heinsius, Bailey, Ernout; 3.1069 *ingratus* **OQ**, Balcells¹: *ingratis* Lambin, Bailey, Ernout.

¹⁰ Balcells (1928).

dels tres primers llibres apareguda l'any 1932.¹¹ Amb tot, en aquesta primera versió del 1923, Balcells també acceptava com a genuïnes —seguint la crítica lucreciana del moment— moltes propostes dels *recentiores* italians i nombroses conjectures *ope ingenii* dels humanistes del Renaixement i dels editors moderns.

En diverses contribucions antigues i recents,¹² ha estat assenyalat que el model més proper al *Lucreci* de Balcells fou precisament el *Lucrece* d'Ernout. Això és ben cert, però, tanmateix, aquestes observacions mereixen ulteriors aclariments per no faltar completament a la veritat. En efecte, a l'hora de determinar el model i el procediment pel qual Balcells va fixar el text llatí i va muntar els aparats crítics de variants, caldria diferenciar entre els tres volums que van aparèixer sota el seu nom (el volum inicial de 1923 amb els tres primers llibres; el segon tom, del 1928, amb els tres darrers llibres; la revisió dels tres primers llibres apareguda el 1932) perquè revelen plantejaments editorials parcialment divergents.

1. EL TEXT LLATÍ DELS TRES PRIMERS LLIBRES (1923)

Segons confessió pròpia,¹³ el punt de partença per a la fixació de tot el text llatí del seu *DRN* fou l'edició de Cyril Bailey per a *Oxford Classical Texts* que havia aparegut l'any 1900.¹⁴ Primerament Balcells determinà les lliçons del seu text en estreta dependència respecte d'aquest *Lucretius* oxoniense, per completar posteriorment les variants de l'aparat prenent la informació del *Lucrece* d'Ernout. Per a aquest volum de 1923, Balcells no va col·locar directament cap testimoni manuscrit, llevat d'un dels *recentiores*, concretament el manuscrit de Saragossa (**Z**),¹⁵ les fotocòpies del qual li havien estat trameses pel saragossà Pascual Galindo Romeo, aleshores professor a la Universitat de Santiago de Compostel·la.¹⁶ Però, fins i tot en aquest cas, no sembla que Balcells fes ús d'aquesta col·locació, ja que **Z** no apareix mai citat enlloc.

¹¹ Balcells (1932).

¹² Ja Lenchantin de Gubernatis (1926), que havia definit el volum com una «opera divulgativa», havia assenyalat la proximitat amb la *Budé*. Vegeu també Vidal (2004: 103), Espluga (2016: 718).

¹³ Balcells (1923: xxvii).

¹⁴ Bailey (1900¹). Es tracta de la primera edició del *Lucretius* que Bailey havia enllestit per a *Oxford Classical Texts* l'any 1898 i que va ser publicat, sense data, en els primers mesos de 1900. Per a la data real d'aparició, vegeu Holford-Strevens, Ferguson (2000).

¹⁵ Saragossa, Biblioteca del Cabildo Metropolitano, ms. 11-36. Sobre aquest manuscrit, vegeu la tesi doctoral de Bodelón (1988: xviii-xix); Traver Vera (2011) l'adscriu a l'anomenada *familia Romana* de Reeve. Una fotografia d'aquest manuscrit fou reproduïda en la versió castellana de la *Historia de la Filología Clásica* de Kroll, traduïda al castellà per Galindo Romeo. Vegeu Kroll 1928: làmina III. Monsenyor Galindo (Cadrete 1892 - Saragossa 1990) publicà també una col·locació del llibre I. Vegeu Galindo Romeo (1926: 145-87).

¹⁶ Mentre a la primera edició (1923) Galindo era encara professor de la Universidad de Santiago de Compostela, a la revisió del 1932 ja apareix com a docent de la Universidad de Zaragoza. Per al personatge, vegeu Pasamar, Peiro (2002), Fontán (1991). Agraïxo al Prof.

En aquesta versió inicial de 1923, la dependència textual del *Lucreci* de la FBM respecte del *Lucretius* de Bailey i del *Lucrèce* d'Ernout és força estreta. Les diferències entre llurs textos respectius no són gaire abundants i en la majoria dels casos es concentren en conjetures proposades per anteriors editors. La distribució per llibres d'aquestes discrepàncies permet d'inferir, a simple vista, l'abast de l'entesa entre els tres llibres d'aquest primer volum de 1923 i les edicions d'Oxford i de *Les Belles lettres*:

Taula 1
Número de lliçons divergents entre el text llatí
de les edicions de Bailey 1900, Ernout 1921, Balcells¹ 1923-1928 i Balcells²
1932

Llibre	Bailey / Balcells ¹	Ernout / Balcells ¹	Balcells ¹ / Balcells ²
I	11	11	19
II	46	21	24
III	30	11	6
IV	47	45	
V	42	34	
VI	52	32	

Font: Elaboració pròpia a partir del text i dels aparats crítics de les edicions de Bailey, Ernout i Balcells.

És ben cert que, en aquest conjunt de diferències, Balcells s'arreglera molt sovint amb Ernout, en contra de Bailey, però, és també veritat que, en altres ocasions, el catedràtic barceloní recull conjetures d'altres editors, rebutjades tant per l'editor anglès com pel francès, fins i tot, en contra l'acord unànim de la millor tradició manuscrita.¹⁷

L'aparat crític del 1923 és —essencialment— el resultat d'incorporar les variants manuscrites d'Ernout, molt més nombroses, al sec repertori de Bailey. Del volum de *Budé* es prengué moltíssima informació dels testimonis manuscrits que és absent a l'edició oxoniense o bé que hi havia estat reportada parcialment o errònia, com ara les referències de la tradició indirecta.¹⁸

En contrapartida, Balcells ha prescindit d'altres dades contingues en aquestes dues edicions: ha deixat de banda moltes lliçons de l'anomenat

Antonio Duplá de la Universidad del País Vasco les referències bibliogràfiques sobre el personatge.

¹⁷ Vegeu 1.588 *constent* Lachmann, Balcells¹ : *constant* OQ Balcells²; 1.914 *notamus* Brieger, Balcells¹: *notemus* OQ Balcells²; 2.1000 *missust* Merrill, Balcells^{1/2}: *missumst* Lachmann : *missus* OQ; 2.1033 *extent* Orelli, Balcells^{1/2} : *essent* OQ; 2.1116 *extremam* Lachmann, Balcells¹ : *extremum* OQ, Balcells²; 3.493 *spumat* Lachmann, Merrill, Balcells¹ : *spumans* OQ : *spumas* Tohte, Balcells²; 3.764 *pollus* Merrill, Balcells¹ : *paulus* OQ : *pullus* L, Balcells².

¹⁸ Priscia (1.84), Isidor (1.314), Fest (1.639; 2.840) i Noni Marcel (2.342).

fragmentum Gottorpiense (**G**),¹⁹ tanmateix presents a Ernout, i també ha expurgat nombroses variants que simplement servien per rebutjar conjectures anteriors.

Per raons que no sempre s'acaben d'entendre, en aquest primer volum de 1923, Balcells oblida diverses de les variants de l'aparat d'Ernout. En molts casos, això és motivat perquè es prescindeix de testimonis que impliquen variacions ortogràfiques mínimes. En d'altres, Balcells omet variants en què les lliçons dels dos principals manuscrits (**OQ**) s'oposen a llurs successives correccions (**O^{corr.}**; **Q^{corr.}**),²⁰ com si no sempre veiés la necessitat de distingir entre les diverses mans actives en un mateix còdex. També a aquesta mena de voluntat unificadora es deu la preferència per citar altres testimonis manuscrits o edicions impreses, abans de remetre a les correccions dels dos manuscrits carolingis.²¹ Contemplat en perspectiva, aquest menysteniment de la informació derivada dels jocs de correccions d'**O** i **Q** és el principal desencert de l'aparat crític d'aquest *Lucreci* inaugural de 1923.

A banda de Bailey i Ernout, Balcells va consultar, indirectament o directa, altres edicions (Bentley, Brieger, Wakefield, Munro, Giussani, Merrill), ja que també es recorden actuacions en el text llatí (exclusió de versos, transposició de passatges, establiment de llacunes) que no han estat reportades ni en el *Lucretius* d'Oxford ni en el *Lucrece* de Budé i que, per força, han de provenir necessàriament de fonts alternatives.²² Així, a 2.1000 Balcells opta per la variant

¹⁹ København, Kongelige Bibliotek, ms. Gl. Klg. S. 211 2º, tradicionalment denominat *fragmentum Gottorpiense* o *schedae Gottorpienses* d'aquí que hagi estat abreviat com a **G**. Es tracta d'una secció d'un manuscrit del segle IX, del que també formen part les anomenades *Schedae Vindobonenses priores* (**V**) i les *Schedae Vindobonenses posteriores* (**U**). Per a aquests testimonis manuscrits, que són evidència d'un germà de **Q**, vegeu Butterfield (2013: 10-13 i 313-14) (amb la bibliografia precedent).

²⁰ Reporto les correccions d'aquests dos còdexs amb les mateixes sigles que feren servir Bailey, Ernout i també Balcells. Sóc conscient, però, que sota aquestes abreviatures s'amaguen intervencions de diversa naturalesa i cronologia. De fet, les edicions crítiques de l'obra lucreciana no sempre han reportat amb la necessària cura els diversos jocs de correccions d'**O** i de **Q**, i no poques vegades discrepen en la notació de la variant exacta de dites correccions. La qüestió es pot considerar en gran part resolta gràcies a Butterfield 2013: 203-60 (per a **O**) i 261-267 (per a **Q**). Per al *Oblongus*, Butterfield identifica les actuacions atribuïdes a Dungal (**D**), a un anotador que introdueix senyals de puntuació, a una mà carolíngia de mitjan segle IX (**O²**), a un glossador (**O³**) i a un corrector més recent (**O⁴**). Pel que fa al *Quadratus*, assenyala una primera mà correctora (**Q¹**) i un prolífic esmenador actiu a mitjan segle XV (**Q²**).

²¹ Així, per exemple, a 1.240 es dona el testimoni del *codex Monacensis* és a dir, Munic, Bayerische Staatsbibliothek, ms. CLM 816, del segle XV, abans que **Q^{corr.}**, a diferència del que fa Ernout. A 1.585 prefereix de citar el testimoni de l'*editio Veronensis*, ometent aquestes mateixes correccions de **Q**. Per a 1.467 i 1.688, Bailey donava com a suport **Q^{corr.}**, mentre Ernout hi sumava també el testimoni de **G**: Balcells ha mencionat només aquest últim còdex i ha obviat **Q^{corr.}**. A 1.680 sorprenentment Balcells omet la referència a *discedere* de **O^{corr.}**, que és la lliçó que edita Ernout.

²² De Bentley, Balcells recull una variant a l'aparat de 1.68; també nota la transposició de versos del llibre I —[327] [326]— proposada per Brieger; recorda la llacuna establerta per Munro entre els versos 600 i 601 del llibre II; de Giussani reporta la indicació de llacuna entre

missust, assignada a Merrill,²³ que no es llegeix ni a Bailey ni a Ernout; a 2.429 ofereix una variant ortogràfica mínima (*titillare* Ital. : *titilare* OQ), no reportada per cap d'aquests dos editors; a 3.244 Balcells edita *ex* (la lliçó de OQ), però el primer *lemma* reportat a l'aparat és la conjectura *est* de Wakefield (que tampoc no es llegeix a cap de les dues edicions anteriorment citades).

A l'aparat del *Lucreci* de FBM (1923), hi ha errors per als quals no hi ha explicació possible. Massa sovint Balcells edita una lliçó sense donar el corresponent suport manuscrit, malgrat que aquest aparegui en els aparats de Bailey o d'Ernout.²⁴ Ocasionalment també atribueix lliçons a manuscrits que precisament ometen la paraula: per exemple, Balcells no ha reportat l'omissió de dos versos a Q (1.889-890), ommissió que tant Bailey com Ernout convenientment registren: per això, el *Lucreci* de Balcells cita erròniament el *Quadratus* entre els testimonis de la preposició *in* de 1.890.²⁵ En altres casos, es tracta de simples errors humans.²⁶

2. EL TEXT LLATÍ DEL SEGON VOLUM (1928) I DE LA REVISIÓ DEL PRIMER VOLUM (1932)

L'any 1928, després d'un cert retard, apareixia el segon volum del *DRN* amb els tres darrers llibres i les notes de tota l'obra; quatre anys més tard encara, el 1932, veia la llum una nova edició revisada dels tres primers llibres, que incorporava modificacions parcials a la introducció, al text llatí i a la traducció catalana.

La revisió del text llatí en la segona edició de 1932 fou substancial. He detectat [Taula 1] fins a 19 canvis en el llibre I; 24 en el llibre II, el més evident

1.634 i 1.635. Amb el suport de Lachmann, elideix els versos 2.165-2183. Novament, Balcells estableix una llacuna, no reportada per Bailey o Ernout, entre els vv. 2.341 i 2.342, seguint l'aparat de Purmann. A 3.777 adopta una puntuació derivada de una interpretació de Heinze. A 3.412 fa el nom de Lachmann i Bernays per als *quibusdam*, citats per Ernout, que havien sospitat de la genuïnitat del vers. També anomena Heinze per una variant alternativa *feruntur* al *geruntur* 3.433 de OQ, no citat ni per Bailey (que l'atribueix a Creech) ni per Ernout.

²³ En realitat, a Merrill aquesta lliçó és assignada a «*uulg.*» Balcells citava l'edició del professor americà, datant-la al 1905 encara que, en realitat, va aparèixer l'any 1907 sense any de publicació: Merrill 1907.

²⁴ Per exemple, sense voler ser exhaustius: 3.573 *animans erit*; 3.582 *ex*; 3.632 *animae*; 3.943 *facis*; 3.948 *pergas*; 3.1061 *quem*; 3.1088 *delibare*.

²⁵ L'aparat erroni de Balcells per a 1.890 ofereix *inter* Lachmann : *in* OQ. La mateixa situació es registra a 3.657 s'atribueix erròniament *minanti* a Q i a 3.805 es dona *saluas* a Q quan aquest manuscrit ha omès aquests dos mots.

²⁶ A 1.873 la variant de Q *sanguē*. ha perdut la titlla, abreviatura de nasal, sobre la darrera vocal (*sangue* Q apud Balcells). La lliçó *quali* de 1.887 ha estat assignada erròniament al vers 1.884. A 2.54 s'assignen dues lliçons *laboret* i *roboret* al mateix manuscrit O. A 2.158 l'aparat d'Ernout ha estat simplificat erròniament. A 2.181 una variant *reddita* assignada a O (com a variant de la lliçó *praedita*?) és un error pel qual no trobo explicació. A 1.885 s'edita *herbas* conjectura de Marullus acceptada també per Bailey, però el primer *lemma* de l'aparat és *herbis* com els manuscrits OQ i com Ernout.

dels quals és la correcció de l'error *magnibus* del vers inicial del segon llibre pel correcte *magno* (errada que ja havia estat advertida per Gaziell); 6 en el llibre III. En qualsevol cas, les dues obres de 1928/1932 són el resultat d'un treball intensíssim amb el text de Lucreci, dut a terme amb la millor bibliografia científica del moment.

Pel que fa a la tasca de col·lació de l'evidència manuscrita, les diferències entre la primera edició del 1923, d'una banda, i els volums de 1928/1932, de l'altra, s'adverteixen a simple vista contrastant l'altura dels aparats crítics. El *Lucreci* de 1928/1932 acull un major nombre d'evidència alternativa respecte del lemma genuí, anteriorment ignorada, i també aporta més informació manuscrita de les alternatives descartades. Aquesta abundància sobrevinguda de variants és fruit d'una major atenció en l'*examinatio* dels dos principals còdexs carolingis i d'una més intensa exhaustivitat en la col·lació indirecta dels altres testimonis manuscrits.

En efecte, aquesta millora dels aparats —en quantitat i qualitat— vingué, essencialment, de la utilització de les dues reproduccions en facsímil de l'*Oblongus* i del *Quadratus*, publicades per Émil Chatelain l'any 1908 i el 1913, de les quals aleshores disposava la biblioteca de la Universitat de Barcelona.²⁷ És així que els aparats de 1928/1932 reporten —no sempre amb absoluta correcció— les lliçons originals d'O i Q i llurs correspectives correccions,²⁸ de manera molt més sistemàtica que no pas el *Lucretius* de Bailey, el *Lucrece* d'Ernout o el primer *Lucreci* de 1923.

En paral·lel, Balcells ha enriquit els aparats amb la citació de G i de les anomenades *Schedae Vindobonenses*, recollides sota la sigla *Vind.* (= VU),²⁹ que va prendre, segons confessió pròpia,³⁰ de l'edició de Diels (1923/1924).³¹ La decisió de citar GVU és conseqüència dels avenços en matèria de transmissió textual que Balcells havia dut a terme durant aquells anys. Es desmarcava, així, de la posició d'Ernout que havia tendit a minimitzar GVU (ara sabem que tots tres testimonis són part d'un mateix còdex). Tanmateix, l'editor català en feia una utilització selectiva, citant aquests testimonis només quan tenien «valor de prova», ja fos «per ésser la lectura acceptada», ja fos «per tractar-se de

²⁷ Balcells declara *expressis verbis* (1932: XIX-XX) que els dos facsímils pertanyien a la Universitat: «Els dos manuscrits (*sc.* els facsímils) són a la Biblioteca Universitària (*sc.* de Barcelona) i porten les signatures 30 i 90». Actualment, aquesta institució no disposa d'aquestes dues reproduccions que, en canvi, són presents a la biblioteca de la FBM [Em consta que l'any 2019 aquests dos volums han estat restituïts a la biblioteca de la Universitat].

²⁸ Algunes de les correccions d'O i Q havien estat assenyalades per É. Chatelain en els prefacs de les dues reproduccions en facsímils.

²⁹ Vegeu més amunt nota 19.

³⁰ Balcells (1932: XXXI).

³¹ Diels (1923-1924).

coincidències o de discrepàncies que críticament podien explicar la lectura o la conjectura admeses».³²

A l'aparat apareixia també el record de molts *recentiores* italians, notats com a «*Ital.*» o «*pler. Ital.*» o citats *nominatim* (en particular dos manuscrits vaticans),³³ especialment quan oferien *lectiones singulares* o donaven suport addicional als testimonis alternatius al *lemma* triat. Aquestes lliçons han estat preses de l'edició de Diels³⁴ i dels quatre articles de W. A. Merrill sobre els còdexs italians de Lucreci, apareguts entre el 1926 i el 1929³⁵ que Balcells havia pogut emprar parcialment per a bastir els aparats dels llibres V i VI del 1928.³⁶

Per últim, l'amplitud de la col·lecció ha augmentat els testimonis provinents de la tradició indirecta i ha fet que en algunes ocasions es variés el nom del primer testimoni d'una variant: allí on a la primera edició figurava *edd.*, a la segona apareix *Ital.*, indicant que ja era documentada en els *recentiores* italians; en altres casos, el nom d'un editor ha estat substituït per un altre de més antic que havia proposat la mateixa lliçó.

El *Lucreci* de 1928/1932 és més atent, fins i tot en la laconicitat pròpia dels aparats textuais, a les característiques paleogràfiques i codicològiques dels testimonis manuscrits. Balcells ha notat —cosa que cap editor normalment no ha fet— la manca de caplletres inicials en molts dels capítols de **Q**. Puntualment ha intentat reproduir (amb el recurs a lletres sobreposades, indicacions d'abreviatures o títols) el context paleogràfic de la variant manuscrita. També, en el cas de les correccions d'**O**, Balcells assenyala si aquestes responen a intervencions de l'anomenat *corrector Hibernicus*.³⁷

³² Balcells (1932: xxxi). Essencialment, doncs, el que feia Balcells era eliminar les *lectiones singulares* de **GVU**. Com a curiositat lingüística assenyalo que Balcells fa servir el mot 'lectura' com a sinònim de 'lliçó', en un ús no recollit en els diccionaris normatius actuals.

³³ Es tracta del Barb. Lat. 154 (1.527 *pleno*; 1.608 *nulla*; 1.651 *muse*; 1.824 *uerbis*; 1.887 *qualis*) i del Vat. Lat. 3276 (1.608 *ulla*; 1.651 *muse*; 1.759 *uene*; 1.824 *uerbis*; 1.1077 *cum uenere*). Limito els exemples al llibre I.

³⁴ Me n'he adonat perquè precisament algunes d'aquestes variants són errònies. Així, a 1.130 [*tum* Balcells^{1/2} : *tunc* **OQGL**] Balcells en aquesta segona edició llegeix *tum* també a **L**, el que no deixa de ser sorprenent perquè Ernout havia reportat correctament *tunc* per a aquest manuscrit florentí. Balcells ha estat induït a l'error per culpa de Diels, ja que és l'editor alemany qui ha vist *tum* a **L**. A 1.366 la lliçó *at* assignada a **L** depèn també de Diels: el manuscrit ofereix, en efecte, *at*, però, només *post rasuram*, circumstància que no sempre oportunament reporten els aparats crítics.

³⁵ Merrill (1926), Merrill (1927), Merrill (1928), Merrill (1929). Per als manuscrits italians de Lucreci, remeto als articles de Reeve citats anteriorment a la nota 5.

³⁶ Balcells no emprà la informació d'aquest article en el llibre IV, englobat també en el segon volum del 1928, perquè ja havia estat enllestit. Vegeu Balcells (1932: xxx). Tinc la impressió que la traducció d'aquest llibre fou feta al mateix temps que la del llibre III, perquè a la documentació conservada a la FBM les «quartilles» d'aquests dos llibres conservades a la Capsa 1, Fascicle 1 tenen un mateix format.

³⁷ Per exemple, 2.257-263: «*a man. corr. hib. in O*».

Aquest nou *Lucreci* de 1928/1932 manifesta un esperit (encara) més conservador en la fixació del text, perquè dona més valor als manuscrits carolingis, en detriment de les esmenes dels *recentiores* i de les conjeitures dels editors. Balcells recupera, doncs, variants dels dos principals manuscrits lucrecians i no dubta a posar creus en els passatges en què la crítica havia estat incapaç de resoldre satisfactòriament les corruptes textuals. Ara bé, per als passatges més compromesos, també ha acceptat noves solucions textuals proposades pels editors més recents, en particular, Stampini, Merrill i Diels.³⁸

Més confiat en el seu coneixement del text de Lucreci, Balcells s'atreví el 1928/1932 a fer el que no havia fet el 1923: proposar conjeitures pròpies,³⁹ les quals —també cal dir-ho— no semblen haver resultat afortunades en excés.

En aquest *Lucreci* de 1928/1932 Balcells envernissa el text llatí amb una pàtina de vetustat, tot aixoplugant lliçons d'ortografia arcaïtzant, normalment conjeitures agafades en préstec d'altres editors: els *sei* (presos de l'edició de Lachmann o de Diels) en lloc de *si*,⁴⁰ i algun *quom* per *cum*,⁴¹ adoptats profusament ja per Lachmann. A aquest mateix regust arcaic —es recordarà que Balcells arriba al text de Lucreci després d'haver treballat amb els poetes d'època republicana⁴²— es deu el rebuig de les formes plenes de

³⁸ De Merrill: 4.740 *animata*; 4.823 *in his rebus <possis> uitium*; 4.823 [*in*esse]; 5.44 *insinuanda*; 5.393 *<inter se> magnis*; 6.14 *cordis*; de Diels: 4.641 *quocturnicibus*; 4.1125 *tegmenta*; 5.312 *si*; 5.1052 *surdeis*; 6.555 *intor<tum>*; de Stampini: 5.485 *extremae ... partis*; 5.881 *par uis non sat par si*; 5.1013 *concupitum*; de Nencini: 5.531 *heic*.

³⁹ En el volum de 1928, Balcells incorpora aquestes conjeitures: 4.990 *saepe uolare* Balcells : *saepe quiete* OQ, Ernout : *tsaepe quiete†* Bailey; 5.175 *aut* Balcells : *anc* Q : *an* OQ^{rec}, Bailey, Ernout; 6.550 *exultant scrupi uis* Balcells : *exultantes dupuis* OQ : *texultantes dupuist* Ernout : *exsultant tes dupuist* Baileys : *exultant ut scrupus* Munro : *exultant et ubi lapi'* Lachmann : *exultant res dura ubi* Diels : *alii alia*. En la revisió del 1932 proposa dues conjeitures localitzades a: 2.460 *saccum* Balcells² : *saxa* OQ : *sese* Lachmann : *uesca* Munro² : *laxa* Munro¹ : *uestes Pelle* : *alii alia*; 3.955 *baratro* Balcells² : *baratre* OQ, Merrill, Balcells¹, Diels : *balatro* amicus anonymi Turnebi, Heinsius, Ernout. Per a la darrera, Balcells trobà suport en el comentari d'Ernout i Robin que havia aparegut, en tres volums, publicats entre el 1925 i el 1928. Vegeu Ernout, Robin (1926: vol. II, 152). A 4.547 Balcells s'atribueix *temptavi* la conjeitura, però aquesta ja apareixia Diels: *uo<luces gel>idis nete oris* Diels, Balcells : *ualidis necti tortis* O¹ : *ualidis nete tortis* O^{corr}.Q : *tualidi necti tortist* Bailey : *ualidis cycni torentibus* Vossius, Ernout : *alii alia*.

⁴⁰ 2.1070; 4.1026; 5.38.

⁴¹ 2.929; 3.358. La raó d'aquest canvi és simplement la preferència de *quom* en lloc de *cum*. En altres ocasions, emperò, Balcells rebutja aquesta forma. Per exemple, a 2.85 transforma en *cum* la restitució *quom* de Wakefield. Altres formes arcaïques es llegeixen a: 5.1011 *pelleis* d'Ernout; 5.1052 *surdeis* de Diels; 6.16 *cogei* de Lachmann; 2.867 *manufesta* ja a OQ; 2.730 *dulcei*, suggerit per Lachmann; 4.590 *loquontur*, pres d'O; 6.1143 *omnei*, pres de Lachman.

⁴² Balcells (1914 i 1921).

nihil/nihilo/nihilum, seguint els raonaments de Lachmann i de Merrill i rebutjant el criteri oposat de Diels.⁴³

3. LA POSICIÓ DE BALCELLS SOBRE LA TRANSMISSIÓ DEL TEXT DE LUCRECI

El volum de 1928 s'obre sense introducció, per a la qual cosa calgué esperar a la nova edició del 1932 per conèixer la justificació de Balcells respecte dels canvis que aquests dos volums proposaven.

A la introducció de la segona edició (1932), la principal modificació rau en la redacció de dos nous paràgrafs i una extensa nota addicional,⁴⁴ datada «estiu 1932», en què Balcells assenyalava les novetats bibliogràfiques, plenament posades al dia,⁴⁵ i abordava diversos aspectes de la transmissió textual, problemàtica que sembla haver esdevingut la seva principal preocupació. En particular, Balcells:

- i. Reportava les opinions de Diels sobre l'existència d'un estadi intermedi (un possible exemplar insular en minúscules del segle VII) entre l'arquetip en majúscules i els testimonis carolingis.
- ii. Seguia Diels a l'hora de considerar **Q** i el grup de les *schedae* (**GVU**) com descendents d'un perdut avantpassat comú d'època carolíngia, derivat de l'arquetip insular i germà, a la vegada, d'**O** i de l'antígraf del manuscrit de Poggio (del que deriva el Laur. Plut. 35.30 [=L]). És, per aquest motiu, que havia citat **GVU** més generosament en els aparats crítics de 1928/1932.
- iii. Es pronunciava sobre la filiació dels correctors dels dos principals manuscrits carolingis, una qüestió que havia estat menystingut en la primera edició. En particular, Balcells rebutjava la datació recent del corrector de **Q**, proposada per Diels.
- iv. S'havia acostat, gràcies a la lectura dels articles de Merrill, a les posicions de Carl Hosius en relació a la filiació de dos dels principals *recentiores* italians, **L** i **F** (citats com *l* 31),⁴⁶ derivats de la còpia de Poggio i àmpliament emprats en les edicions lucrecianes:⁴⁷ **L** seria un descendent directe d'un germà perdut d'**O**, al qual, conseqüentment, calia concedir un posició de relleu en la reconstrucció del text.

⁴³ Vegeu Merrill (1927: 50-51), Lachmann (1855: 27). Per a l'opinió contrària, vegeu Diels (1923-1924, vol. I, XXX): «*nihil, nihilum, nihilo* paene semper plane scribitur, quae uersu contrahi a poeta semper docemur».

⁴⁴ Balcells (1932: XXX-XXXII).

⁴⁵ Entre les obres consultades figuren les concordances de Paulson (1926), el comentari en tres volums d'Ernout i Robin (1926), la nova edició del llibre III de R. Heinze (1926) i els articles de Merrill sobre els manuscrits italians de Lucreci. Vegeu més amunt nota 35.

⁴⁶ Florència, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 35.31.

⁴⁷ Hosius (1914).

De fet, la filiació de L i dels altres quatre descendents de la còpia que Poggio envià a Niccolò Niccoli des de Constança el 1417 ha estat sempre objecte d'intensa controvèrsia i debat. Malgrat que, quan Balcells enllesteix el seu *Lucreci*, la independència de L era *communis opinio*, ja aleshores Diels (1923-1924) havia proposat tímidament la idea que la còpia de Poggio derivés d'O.⁴⁸ En general, Balcells no se sentí còmode amb algunes de les posicions de Diels — «Diels ha anat potser massa lluny»⁴⁹ reconeixia l'editor de la FBM— perquè l'editor alemany negava la independència dels *recentiores* italians i, en conseqüència, defensava implícitament una més estesa presència de *contaminatio* textual i de conjectures *ope ingenii* en els manuscrits italians del segle XV.

En qualsevol cas, les noves posicions de Balcells en matèria de transmissió textual es poden considerar científicament posades al dia i plenament participants de la crítica lucreciana del moment. En definitiva, a diferència del primer volum de 1923 i malgrat les omissions, les incoherències i els errors, el segon tom de 1928 i la revisió de 1932 consagraren, fins i tot a escala europea, un text de *Lucreci* prou decent, si més no per a aquells moments.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. (1982), *Homenatge a Joaquim Balcells i a Wilhelm Meyer-Lübke. Discursos llegits a Alforja*, el 24 d'octubre de 1976, en commemoració del quarantè aniversari de llur traspàs, Barcelona, s. n.
- BALCELLS, J. (1914), *Ennio: Estudio sobre la poesia latina arcaica*, Barcelona, Casa Editorial Estudio.
- BALCELLS, J. (1921), *Las fábulas pretextas de Cn. Nevio*, Barcelona, Establ. Tip. de Pedro Ortega.
- BALCELLS, J. (1923), *Lucreci. De la natura. Volum I*. Text i traducció del Dr. Joaquim Balcells, Barcelona, Editorial Catalana.
- BALCELLS, J. (1928), *Lucreci. De la natura. Volum II*. Text revisat i traducció del Dr. Joaquim Balcells, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- BALCELLS, J. (1932), *Lucreci. De la natura. Volum I*. Text i traducció catalana del Dr. Joaquim Balcells, 2^a edició a cura del Dr. Joaquim Balcells, revisada per Carles Riba, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- BAILEY, C. (1900¹), *Lucreti de rerum natura libri sex. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit Cyrillus Bailey*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano.

⁴⁸ La dependència de L respecte d'O, proposada per Diels, va anar quallant en els anys 70 gràcies a les contribucions de Cini (1976) i de Müller (1975 i 1983). Tanmateix, hi ha encara qui, en temps recents, ha defensat la independència de L. Vegeu Flores (1980) i Flores (2002: vol. I, 25-26). Actualment, gràcies a les recerques de Reeve sobre els *recentiores* italians i a la tesi de Butterfield, la dependència d'aquest grup de manuscrits ha estat confirmada definitivament.

⁴⁹ Balcells (1932: XXXI).

- BODELÓN, S. (1988), *Revisión y actualización de la crítica textual lucreciana (a la luz de los manuscritos hispanos Valentianus y Caesaraugustanus)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- BUTTERFIELD, D. (2013), *The Early Textual History of Lucretius 'De rerum natura'*, Cambridge, Cambridge University Press. Disponible a: <<https://doi.org/10.1017/CBO9781139775403>>.
- CHATELAIN, É. (1908), *Lucretius. Codex Vossianus oblongus phototypice editus* (= Codices Graeci et Latini photographice depicti, XII), Lugduni Batavorum, Sijthoff.
- CHATELAIN, É. (1913), *Lucretius. Codex Vossianus Quadratus phototypice editus; praefatus est Aemilius Chatelain* (= Codices Graeci et Latini photographice depicti, XVIII), Lugduni Batavorum, Sijthoff.
- CINI, G. F. (1976), «La posizione degli 'italici' nello stemma lucreziano», *Atti e memorie dell'Accademia Toscana La Colombaria*, 41, 116-169.
- DIELS, H. (1923-1924), *T. Lucretius Carus. De rerum natura. Lateinisch und Deutsch von H. Diels*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- ERNOUT, A. (1923), «Lucrèce (trad. Balcells)», *Revue critique d'histoire et de littérature*, 13, 242-243.
- ERNOUT, A. I ROBIN, L. (1926), *Lucrèce. De rerum natura. Commentaire exégetique et critique. Précédé d'une introduction sur l'art de Lucrèce et d'une traduction des Lettres et Pensées d'Epicure*, Paris, Société d'édition 'Les Belles Lettres'.
- ESPLUGA, X. (2016), «La recerca en filologia llatina a Catalunya. Un primer esbós de trajectòria històrica a llarg termini», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 31(85), 715-747.
- FLORES, E. (1980), *Le scoperte di Poggio e il testo di Lucrezio*, Napoli, Liguori.
- FLORES, E. (2002), *Titus Lucretius Carus, De rerum natura. Edizione critica con introduzione e versione a cura di Enrico Flores*, Napoli, Bibliopolis.
- FONTÁN, A. (1991), «D. Pascual Galindo Romeo (1892-1990)», *Emerita*, 59(1), 31-39. Disponible a: <<https://doi.org/10.3989/emerita.1991.v59.i1>>.
- FRANQUESA, M. (2010), «Les primeres normes generals de traducció de la Fundació Bernat Metge», *Quaderns. Revista de traducció*, 17, 213-255.
- GALINDO ROMEO, P. (1926), *Estudios latinos: Quintiliano, Lucrecio, Prudencio. Colación del Cod. Caesaraugustanus*, Zaragoza, La Academia.
- HEINZE, R. (1926), *T. Lucretius Carus De rerum Natura Buch III erklärt von Richard Heinz*, Leipzig, Teubner.
- HOLFORD-STREVEENS, L. I FERGUSON SMITH, M. (2000), «The Dates of Cyril Bailey's Oxford Classical Texts of Lucretius», *CQ*, 50(1), 306-307. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/cq/50.1.306>>.
- HOSIUS, C. (1914), «Zur italienischen Überlieferung des Lucrez», *RhM*, 69, 109-122.
- KROLL, W. (1928), *Historia de la Filología Clásica*, traducida y ampliada por Pascual Galindo Romeo, Barcelona, Labor.
- LACHMANN, C. (1855), *In T. Lucretii Cari de rerum natura libros commentarius. Iterum editus*, Berolini, Impensis Georgii Reimeri.
- LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M. (1926), «Lucreci. De la natura», *BFC*, 33, 62-64.
- MERRILL, W. A. (1907), *T. Lucreti Cari De rerum natura. Libri sex*, New York-Cincinnati-Chicago, American Book Company.

- MERRILL, W. A. (1926), «The Italian Manuscripts of Lucretius: Part I», *University of California Publications on Classical Philology*, 9/2, 27-45.
- MERRILL, W. A. (1927), «The Italian Manuscripts of Lucretius: Part II. Variant Readings». *University of California Publications on Classical Philology*, 9/3, 47-83.
- MERRILL, W. A. (1928), «The Italian Manuscripts of Lucretius: Part II (continued)». *University of California Publications on Classical Philology*, 9/4, 85-126.
- MERRILL, W. A. (1929), «The Italian Manuscripts of Lucretius: Part II (concluded)». *University of California Publications on Classical Philology*, 9/9, 307-372.
- MEYÏER, K. A. DE (1973), *Codices Vossiani Latini I* (= Bibliotheca Universitatis Leidensis. Codices manuscripti. XIII), Leiden, Brill.
- MEYÏER, K. A. DE (1975), *Codices Vossiani Latini II* (= Bibliotheca Universitatis Leidensis. Codices manuscripti. XIV), Leiden, Brill.
- MEYÏER, K. A. DE (1984), *Codices Vossiani Latini IV* (Bibliotheca Universitatis Leidensis. Codices manuscripti. XVI), Leiden, Brill.
- MIRALLES, C. (1986), «Notes sobre les traduccions de tràgics grecs. Sobre humanisme i filologia clàssica a començaments del segle XX», *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, Edicions del Mall, 121-135.
- MÜLLER, K. (1975), *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, Zürich, Artemis.
- MÜLLER, K. (1983), «De codicum Lucretii Italicorum origine», *MH*, 30, 166-178,
- PASAMAR, G. I PEIRÓ, I. (2002), *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, Akal, 268-270.
- PAULSON, J. (1926), *Index Lucretianus continens copiam verborum quam exhibent editiones Lachmanni, Bernaysi, Munronis, Briegeri et Giussani*, Leipzig, Spamer.
- PEDROLA, J. (2011), «Joaquim Balcells i Pinto», a *La nissaga catalana del món clàssic*, Tudela, A. M. i Izquierdo, P. (eds.), Barcelona, Auriga, 280-282.
- PÒRTULAS, J. (2010), «Para una historia de la Fundació Bernat Metge entre 1922 y 1936», a *La historia de la literatura greco-latina durante la Edad de Plata de la cultura española* (Analecta Malacitana. Anejo LXXVIII), García Jurado, F., González Delgado, R. i González, M. (eds.), Málaga, Editorial Alpha, 269-294.
- REEVE, M. D. (1982), «The Italian Tradition of Lucretius», *IMU*, 23, 27-48.
- REEVE, M. D. (1983), «Lucretius», a *Texts and transmission. A survey of the Latin classics*, Reynolds, L. D. (ed.), Oxford, Oxford University Press, 218-222.
- REEVE, M. D. (2005), «The Italian Tradition of Lucretius revisited», *Aevum*, 79(1), 115-164.
- TRAVER VERA, A. J. (2011), «Revaluación del manuscrito lucreciano Caesaraugustanus 11-36», *Exemplaria Classica. Journal of Classical Philology*, 15, 113-121.
- VIDAL, J. L. (2004), «Joaquim Balcells, el llatinista de la Universitat Autònoma», a *Del Romanticisme al Noucentisme. Els grans mestres de la Filologia Catalana i la Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona*, Malé, J., Cabré, R. i Jufresa, M. (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 93-106.

HÈRACLES, HILAS I UN BISBE MEXICÀ

M. TERESA FAU I RAMOS

Universitat de Barcelona

mfau@ub.edu

ORCID: 0000-0001-7158-6780

RESUM

Ignacio Montes de Oca, bisbe mexicà que en cercles culturals es feia dir «Ipandro Acaico», emprengué, al segle XIX, la traducció de diversos poetes bucòlics grecs. Ho feu, però, profundament influït per la seva condició d'eclesiàstic, que l'induí a suprimir i a modificar passatges de manera significativa. La nostra comunicació pren com a exemple il·lustratiu la traducció de l'*Idil·li* XIII de Teòcrit, en la qual el bisbe converteix Hilas, el noi estimat per Hèracles, en el seu fill. Tot seguit presentem altres casos de manipulació semblants i els situem en el context *moralitzador* (no exclusiu del segle XIX) que tan profundament alterà la lectura de certs autors clàssics.

PARAULES CLAU: Teòcrit, Ignacio Montes de Oca, Hèracles, Hilas, textos censurats.

HERACLES, HYLAS AND A MEXICAN BISHOP

ABSTRACT

Ignacio Montes de Oca, a Mexican bishop, who in cultural circles was known as "Ipandro Acaico," started in the nineteenth century the translation of various Greek bucolic poets. However, his translation was deeply influenced by the fact of being an ecclesiastical man, thus deleting or changing several passages in a highly significant way. My contribution takes as an illustrative example the translation of the 13th *Idyll* by Theocritus, in which Montes de Oca turns Hylas, Heracles' beloved, into his son. Other examples of similar changes are presented and explained taking into account the moralizing context (but not exclusive of the nineteenth century) which so deeply altered the reading of certain classic authors.

KEYWORDS: Theocritus, Ignacio Montes de Oca, Heracles, Hylas, censored texts.

Aquesta comunicació comença amb un fet anecdòtic: fa anys, visitava una fira del llibre vell on vaig trobar una obra, *Poetas bucólicos griegos*, que contenia una selecció de poemes (la majoria dels quals havien estat compostos per Teòcrit) traduïts «en verso castellano» per »Ignacio Montes de Oca y Obregón, obispo de Linares, individuo correspondiente de la Real Academia Española». La primera pàgina del llibre informava, a més, que el bisbe es dedicava, ell també, a la creació

poètica amb el pseudònim de «Ipandro Acaico». El volum havia estat editat a Madrid, el 1914, i formava part de la *Biblioteca Clásica*.¹

Ignacio Montes de Oca fou, efectivament, un eclesiàstic que desenvolupà una notable activitat cultural (i no només cultural). Nascut, el 1840, a la població mexicana de Guanajuato, en el si d'una família benestant, fou enviat, quan tenia dotze anys, a estudiar a Anglaterra, cosa que, a més de proporcionar-li el domini de la llengua anglesa i una vinculació amb el món anglosaxó que perdurà al llarg del temps, li permeté d'assolir un bon coneixement de la cultura clàssica. Iniciada ja la seva carrera eclesiàstica, tornà a Mèxic, on estigué al servei de Maximiliano I, el membre de la casa d'Habsburg que exercí com a *Emperador* fins a ésser destituït i afusellat. El 1871 rebé l'ordenació episcopal i, com a bisbe, visqué la *Revolució*, a conseqüència de la qual hagué de marxar a l'exili. Morí a Nova York, ja octogenari, el 1921.²

Montes de Oca ens ha deixat una abundosa producció escrita: hi trobem reculls de poemes (*Ocios poéticos* és l'obra que ha obtingut més ressò), traduccions d'autors clàssics (Píndar, Teòcrit, Apol·loni de Rodas, etc.), exhortacions de caràcter pastoral i peces oratòries sobre temes diversos. D'ideologia profundament conservadora, defensà aferrissadament els interessos de l'església catòlica i de les classes dominants; i no s'estigué de reflectir en la seva obra la indignació i el rebuig que li provocaven els esdeveniments —certament, sagnants— de la història mexicana.³

Quant al llibre que ha motivat la nostra intervenció, conté tres pròlegs el primer dels quals és de M. Menéndez Pelayo: hi defensa el llegat clàssic tot i afirmar que alguns passatges no han de ser llegits pels joves. Aprova, doncs,

¹ De fet, l'exemplar que jo havia adquirit pertanyia a la tercera edició. N'hi havia hagut, el 1880, una altra, també a càrrec de la *Biblioteca Clásica*, i, encara, una d'anterior, que veié la llum a Mèxic, el 1877.

² Una bona part de les dades biogràfiques de Montes de Oca ens són proporcionades per les pàgines introductòries de l'obra a què ens referim. També ens aporta informació el pròleg de Peñalosa (1948) a una *Antología* de l'obra del bisbe. Quant a la complexa història del Mèxic contemporani del nostre autor, hem trobat interessants (des de la nostra perspectiva de no especialistes en el tema), a part de l'obra, encara útil, de Córdova (2003²³), els treballs de Quirk (1973), Lubienski (1999: 57-73), Hamnett (2001²) i Torres Alonso & Pérez Correa (2018: 181-195).

³ Transcrivim, a tall d'exemple, el poema que, a conseqüència de l'execució de Maximiliano I, publicà a *Ocios poéticos* amb el títol de *El 19 de junio de 1867*: «!Desventurada raza mexicana!/ Mandar no sabe, obedecer no quiere;/al que aclamaba rey, voluble hiere;/ al que hoy ensalza, abatirá mañana./ ¡Victoriosa facción republicana,/ no goces, no! Maximiliano muere,/ mas en tu seno sobra quien impere/ con despótica vara y ley tirana./ Después del que hora sacudir te plugo/ con infanda traición, otro más grave/ romperá tu cerviz, sangriento yugo;/ y nunca satisfecha, harás que clave/ siempre nuevos puñales el verdugo,/ y roja tumba a tus señores cave».

segons diu, la tasca *expurgadora* que —avança— ha realitzat el bisbe, de qui lloa la trajectòria com a eclesiàstic i la seva activitat com a traductor encara que li atribueix «leves infidelidades» i «cierta redundancia de estilo».

El segon pròleg, el signa M. A. Caro i consisteix en la reproducció d'un article que fou publicat al *Repertorio Colombiano*. Caro lloa les «glorias literarias» de Mèxic, elogia Espanya i, naturalment, enalteix la figura de Montes de Oca de qui remarca que «mitiga y recorta cuanto pudiera ofender al pudor».

Pel que fa al tercer pròleg, consisteix en una carta que, en 1877, el bisbe havia adreçat a José María Roa Bárcena, «individuo de la Academia Mexicana, correspondiente de la Real Española». El text ens proporciona una informació rellevant ja que ens fa avinents els motius pels quals Montes de Oca es lliura a la tasca de traductor: aquesta activitat li és un alleujament dels «sinsabores» davant de les «amarguras» que experimenta. Recórrer als poetes antics li aporta el conhort que necessita quan la realitat l'aclapara: «ya que no podemos transformar el mundo, nos complacemos en forjarnos otro mundo ideal». A més, cal tenir cura de la joventut, que «se lanza en pos de las novelas y producciones obscenas e impías que vomita a millones la prensa francesa» i posar-la en contacte amb els textos clàssics; això contribuirà eficaçment a la seva educació i constituirà, per al bisbe, una ocasió immillorable per al desenvolupament de la seva missió pastoral:

Tengo la convicción de que hago una obra meritoria ante Dios y ante los hombres, con presentar a la juventud mejicana buenos modelos que formen su gusto y la aficionen a lo serio, a lo solido, a lo verdaderamente bello, primero en literatura, y después en las ciencias y en la vida real.

Però el coneixement de certs passatges de la literatura clàssica podria ser, segons el bisbe, perjudicial per al lector. Cal, doncs, intervenir-hi atenent a uns criteris *moralitzadors*.⁴ I ho fa confortat amb la certesa que ell no és pas l'únic traductor que exerceix de censor del text: «Particular satisfacción me causó el ver la traducción *expurgada*⁵ de un docto clérigo anglicano», —més endavant insistirem en aquesta referència— «cuyo nombre cometí las indiscreción de no apuntar». I, com que considera que està duent a terme una tasca lloable, l'eclesiàstic no s'està d'informar de «las supresiones y cambios necesarios» que ha introduït en la seva versió:

⁴ Montes de Oca fa palesa la seva adhesió a S. Basili, S. Jeroni, S. Francesc de Sales «y otros Padres y autores eclesiásticos». I es declara influït pel passatge XXI.11.12 del *Deuteronomi*, on hom detalla un procediment —diguem-ne «regenerador»— gràcies al qual els israelites poden arribar a contreure matrimoni amb dones captives de guerra i, per tant, no jueves.

⁵ En cursiva en l'original.

[...] omití por completo los Idilios XII, XXVII y XXIX de Teócrito; y, cuando por cortesía del erudito bibliotecario de la Laurenciana, tuve en mis manos el nuevo Idilio recién descubierto,⁶ me abstuve de traducirlo, a pesar de lo lisonjero que me habría sido el ser el primero en incorporarlo a las demás obras. Por eso suprimí el principio del Idilio XIII, y en éste y en el XIV hice varias sustituciones. Por eso el lector erudito⁷ hallará, al cotejar mi versión con el original, varias omisiones de palabras y frases, muchos conceptos atenuados, y otras laudables infidelidades.

Convenientment informats dels propòsits *moralitzadors* de Montes de Oca, ens apropem a la traducció que ens ofereix de l'Idil·li XIII, que descriu el rapte, perpetrat per les Nímfes, d'Hílas, l'estimat d'Hèracles, i la recerca, tan dolorosa com desafortunada, que aquest fa del noi.

La versió del bisbe omet els primers versos i distorsiona greument els que venen a continuació: n'ofereim el text grec⁸ i la traducció al català, realitzada, el 1963, per J. Alsina per a la Fundació Bernat Metge:

Οὐχ ἀμῖν τὸν Ἔρωτα μόνοις ἔτεχ', ὡς ἔδοκεῦμες, (1)
 Νικία, ᾧτινι τοῦτο θεῶν ποκα τέκνον ἔγεντο
 οὐχ ἀμῖν τὰ καλὰ πράτοις καλὰ φαίνεται ἡμεν,
 οἱ θνατοὶ πελόμεσθα, τὸ δ' αὔριον οὐκ ἔσορῶμες
 ἀλλὰ καὶ Ἀμφιτρούωνος ὁ χαλκεοκάρδιος υἱός, (5)
 ὃς τὸν λῖν ὑπέμεινε τὸν ἄγριον, ἦρατο παιδός,
 τοῦ χαρίεντος Ὑλα, τοῦ τὰν πλοκαμίδα φορεῦντος,
 καὶ νιν πάντ' ἐδίδασκε, πατήρ ὡσεὶ φίλον υἱόν,
 ὅσσα μαθῶν ἀγαθὸς καὶ ἀοίδιμος αὐτὸς ἔγεντο·
 χωρὶς δ' οὐδέποκ' ἦς, οὐτ' εἰ μέσον ἄμαρ ὄροιτο, (10)
 οὐθ' ὀπόχ' ἄ λεύκιππος ἀνατρέχοι ἐς Διὸς Ἄως,
 οὐθ' ὀπόκ' ὀρτάλιχοι μινυροὶ ποτὶ κοῖτον ὀρῶεν,
 σεισαμένας πτερὰ ματρὸς ἐπ' αἰθαλόεντι πετεύρω,
 ὡς αὐτῶ κατὰ θυμὸν ὁ παῖς πεποναμένος εἶη,
 αὐτῶ δ' εὔ ἔλκων ἐς ἀλαθινὸν ἄνδρ' ἀποβαίη. (15)

No, Nícias; sigui qui vulgui el déu que va infantil·lo, Eros no fou pas engendrat —com ens pensàvem— per a nosaltres dos sols; no hem pas estat nosaltres els primers a creure bell allò que és bell; nosaltres, simples moridors que no arribem a veure l'endemà. L'impertèrrit fill d'Amfitrió, que gosà plantar cara a aquell lleó tan ferotge, també va enamorar-se d'un minyó, del bell Hílas, aquell que duia la cabellera plena de rulls. Talment com un pare al seu fill estimat, va ensenyar-li tot allò que ell mateix havia après per tal d'esdevenir un home valent i digne de cants. No s'allunyava mai del seu costat, ni quan el dia és a la meitat de la seva cursa ni quan l'Alba, amb els seus cavalls blancs, s'enfila vers el palau de Zeus, ni quan els pollets, piulant, se'n van a jóc, mentre llur mare agita les ales damunt d'una

⁶ Es tracta de l'Idil·li catalogat actualment com el trentè.

⁷ Unes línies abans reconeix el dret de «los eruditos» a tenir lliure accés a les edicions de les obres «en el idioma original».

⁸ Seguim, en la reproducció del poema, l'edició de A. S. F. Gow, *Theocritus*, Cambridge 1952.

biga negrosa. I, tot, perquè el noi li sortís format tan bé com volia, i, gràcies al seu bon guiatge, esdevingués tot un home.

Montes de Oca, a més d'eliminar la referència a Eros, converteix en paternofilial una relació inequívocament pederàstica:

Un hijo idolatrado tuvo Alcides,;/oh caro Nicias! Hilas fue su nombre,;/y su buen padre quiso con esmero/irlo educando a las futuras lides./Las artes y ejercicios que renombre/dieran al semidiós, y que primero/él aprendido había,;/enseñaba a su prole. A ninguna hora/lo apartaba de sí: ni a mediodía,;/ni cuando torna el carro de la Aurora/tirado por sus cándidos corceles/al palacio de Júpiter; ni cuando/las tortolitas fieles/ buscan el nido blando,/a sus tiernos pichones/ en los ahumados techos arrullando./Con sus sabias lecciones/formar un héroe del hermoso niño/ era su afán constante;/ y bien supo el infante/corresponder al paternal cariño.

I, duta a terme la manipulació, afirma en una nota:

Aunque algunos hacen a Hilas hijo de Hércules,⁹ la mayor parte le asignan otro parentesco. Fiel a la decència, más bien que al original, he estampado la primera opinión, aunque contraria a Teócrito, y he suprimido el principio del Idilio, haciendo además las precisas alteraciones.

«La decència» no l'impedeix, però, fer palesa una altra situació, vinculada amb Eros, que Hilas, involuntàriament, provoca. Es tracta del moment en què, quan els Argonautes s'estan preparant per a sopar, el noi, que acompanya Hèracles en l'expedició, va a buscar aigua i és raptat per les Nímfes:

Ἦτοι ὁ κοῦρος ἐπεῖχε ποτῶ πολυχανδέα κρωσσόν (46)
 βᾶψαι ἐπειγόμενος ταὶ δ' ἐν χερσὶ πᾶσαι ἔφυσαν·
 πασάων γὰρ ἔρωσ ἀπαλὰς φρένας ἔξεφόβησεν
 Ἀργείῳ ἐπὶ παιδί. [...]

El noi, doncs, va acostar a l'aigua la fonda gerra per a submergir-la-hi. Aleshores, les nímfes el prenen per la mà, car totes elles se senten empeses per l'amor del donzell argiu.

En aquest cas, el bisbe no emmascara la natura del sentiment que les deesses experimenten:

Se acerca el niño ufano/ a sumergir el cántaro en la fuente;/ venlo a través del agua trasparente/ y a todas acomete amor insano:/ asen la tierna mano/ del bello Argivo de melena de oro.

⁹ És una informació que prové de Sòcrates d'Argos (*F.Gr.Hist.* III B 10, *Schol.ad Theoc.*13.7).

Tanmateix, a l'hora de reflectir el dolor d'Hèracles, que cerca debades l'estimat, Montes de Oca torna a exercir de censor. Vegem, tot seguit, el text grec, la traducció de J. Alsina i la versió de l'eclesiàstic:

Σχέτλιοι οἱ φιλέοντες, ἀλώμενος ὅσσ' ἐμόγησεν (66)
οὔρεα καὶ δρυμούς, τὰ δ' Ἰάσονος ὕστερα πάντ' ἦς.

Malaurats, els amants! Quines fatigues no sofrí, errant per boscos i muntanyes! I, mentrestant, Jasó i tots els seus passaven a segon terme.

¡Padre infeliz! Trabajos no pensados/ le trajo la insensata correría/ por los montes y breñas./ Y en su dolor tenía/ de Jasón olvidadas las enseñas.

I, ja a les acaballes del poema, el nostre autor omet la traducció dels següents versos, que fan referència als recorreguts erràtics d'un Hèracles embogit:

[.....] Ὅ δ' ἄ πόδες ἄγον ἐχώρει (70)
μαϊνόμενος· χαλεπὸς γὰρ ἔσω θεὸς ἦπαρ ἄμυσσεν.

Però ell, com un foll, anava on els peus el duïen, car el déu li rosegava l'entranya.

L'Idil·li XIII és, certament, un exemple ben il·lustratiu del tarannà amb què el bisbe mexicà afronta la traducció dels clàssics. I ens és ocasió per a presentar, de manera succinta, altres casos en els quals Montes de Oca actua de manera semblant.

Obsedit com està per eliminar tota referència de caire homosexual, l'eclesiàstic canvia, quan li sembla oportú, el nom i, per tant, el gènere dels personatges. Així el «Filí» que fa patir Arat¹⁰ esdevé «Filina» i l'home malalt d'amor a causa d'un cruel efebus¹¹ es transforma, per iniciativa del nostre autor, en un «mozo» que estima «una doncella». L'afany moralitzador del bisbe el duu també a modificar aquells passatges en què hom planteja el dubte de si algú està enamorat d'un home o d'una dona.¹² I, òbviament, se sent també obligat a ignorar les referències explícites a actes de sodomia.¹³

Més enllà, però, de l'àmbit específicament homosexual, les obres poden presentar situacions que Montes de Oca considerarà poc edificants i que l'induiran a intervenir arribant, fins i tot, a alterar de manera greu el sentit del text, tal com succeeix en la seva traducció de l'Idil·li XIV, en la qual Èsquines, l'enamorat possessiu i gelós d'una noia que l'ha deixat per un altre, es converteix

¹⁰ Theoc. VII. 105, 118 i 121.

¹¹ Theoc. XXIII. 1.

¹² Per exemple, Theoc II. 44 i 149-151.

¹³ Cf. Theoc. V. 41-43 i 116-117.

en un pare angoixat pel mal capteniment de la filla. La descripció de la unió amorosa i extramatrimonial d'un home i d'una dona podria també provocar en el lector qui sap quins neguits; i, per això, en l'Idil·li segon, després dels versos que presenten la trobada de dos amants,¹⁴ l'eclesiàstic s'afanya a convertir el jove en «marido» de la noia. I, encara que l'encontre d'una parella no condueix a la realització del coit, el nostre autor està amatent per si ha d'eliminar gestos com el simple petó que Delfis —segons diu— s'hauria acontentat de fer a Simeta.¹⁵

Pel que fa a la referència a l'acte sexual en un context totalment mancat de romanticisme, el bisbe reacciona com ja podem preveure. Per tant, quan els versos 58-61 de l'Idil·li quart esmentin les freqüents escomeses d'un vell a una jove, l'eclesiàstic farà desaparèixer aquest passatge de la seva versió; i actuarà de la mateixa manera quan hom al·ludeixi a la còpula d'uns animals,¹⁶ sobretot si es tracta d'una escena contemplada libidinosament per un pastor.¹⁷

Aquests exemples que, sense pretensió d'exhaustivitat,¹⁸ hem presentat il·lustren prou bé —segons creiem— l'actitud amb què Montes de Oca assumeix la tasca de traduir els clàssics. No seria, però, equànime posar en relleu la voluntat censora del nostre autor sense tenir en compte el context on s'inscriu i les circumstàncies que la feren possible.

L'Anglaterra on rebé educació el bisbe mexicà havia viscut, com altres indrets europeus, el sotrac que, durant la segona meitat del segle XV, provocà la impremta en fer possible una difusió generalitzada de textos. A aquest fenomen cal afegir la progressiva —i exitosa— utilització de les llengües dites *vulgars* com a vehicle de transmissió de les obres de l'antiga tradició, cosa que acaba significat que persones no necessàriament erudites, per bé que econòmicament solvents, podran aplegar en llurs biblioteques les peces més preuades de la saviesa clàssica.¹⁹ I, com en els altres països, sorgí el dubte sobre la conveniència de permetre l'accés dels no il·lustrats a textos considerats *perillosos*.²⁰

En començar el segle XIX, els britànics se sentien fascinats pels grecs. Després d'uns viatges agosarats, i no exempts de pintoresquisme, pel món

¹⁴ Theoc. II. 138-143.

¹⁵ Theoc. II. 126.

¹⁶ Theoc. I. 151-152.

¹⁷ Theoc. I. 87-88.

¹⁸ Per a una llista més extensa de les alteracions realitzades per Montes de Oca en la seva traducció de Teòcrit cf. Galán Vioque (2006: 143-150).

¹⁹ Eisenstein (1994), Reynolds & Wilson (1995), Clair (1998).

²⁰ Aquest perill no provindria exclusivament dels passatges *incòmodes* des del punt de vista de la moral sexual. L'obra de Tàcit és un bon exemple de les reticències causades, en cert moment, per la possible divulgació d'uns principis d'actuació política que hom considerava patrimoni exclusiu de les elits. Cf. Antón Martínez (2005: 419-425).

hel·lènic,²¹ iniciaren, a començaments de la centúria, la cerca —*espoli* seria potser un mot més adequat— de vestigis grecs, que exhibiren amb orgull.²²

Però l'entusiasme per l'hel·lenisme no podia obviar l'existència d'elements trasbalsadors, com ara l'homoerotisme, que els anglesos no podien tolerar (si més no, de portes enfora). Calia, doncs, posar fil a l'agulla i, tot retornant a capteniments que ja els eren familiars, mostrar els textos de manera escaient, desproveint els seus autors de les característiques que els feien inadequats per a ser presentats en societat.

El furor censor es desfermà i causà els estralls previsibles. Entre les seves víctimes cal destacar Plató, l'eros pederàstic del qual neguitejava certs erudits aclaparats per les exigències de la moral oxoniana,²³ i a qui B. Jowett aconseguí de transformar «en un victorià exemplar».²⁴

No creiem que Montes de Oca se sentís particularment molest pel tarannà aparentment moralitzador d'una societat que acabaria tancant Oscar Wilde a la presó.²⁵ Pensem, més aviat, que, ateses les seves circumstàncies personals (extracció social, educació, ideologia...) s'hi podia identificar fàcilment. I, al capdavall, si (com hem tingut ocasió de recollir en un paràgraf anterior) troba lloable que «un docto clérigo anglicano» publiqui una versió *expurgada* de Teòcrit, per quin motiu s'hauria de veure ell, un il·lustrat eclesiàstic catòlic, privat de *netejar* aquest autor en traduir-lo al castellà?²⁶

En començar aquesta intervenció esmentàvem un fet tan anecdòtic com la trobada casual d'un llibre. En realitat, la nostra comunicació és, tota ella, una anècdota que serveix per a il·lustrar les manipulacions i tergiversacions —les agressions, en suma— que han patit els textos clàssic que avui tenim la sort de llegir sense (gaires) entrebancs.

²¹ Constantine (2008), Eisner (1993).

²² El 1806, lord Elgin exposava, en el seu domicili londinenc, els marbres que havia arrabassat i que, a partir de 1816, foren exhibits al British Museum. Cf. St. Clair (1983).

²³ Cf. Kabitoglou (1990), Jenkyns (1992), Dowling (1994).

²⁴ Cruzalegui Sotelo (1998:532).

²⁵ Sinfield (1994).

²⁶ L'actitud de Montes de Oca té paral·lels en les lletres hispanes: Menéndez Pelayo es negà a traduir uns versos de Teòcrit «por la excesiva desnudez del original». Cf. González González i González Delgado (2005: 193).

BIBLIOGRAFIA

- ANTÓN MARTÍNEZ, B. (2005), «La historiografía: el siglo de Tácito», en *“Antiquae Lectiones”*. *El legado clásico desde la Antigüedad hasta la revolución francesa*, Signes Codoñer, J., Antón Martínez, B., Conde Parrado, P., González Manjarrés, M. A. i Izquierdo Izquierdo, J. A. (coords.), Madrid, Cátedra, 419-425.
- CLAIR, C. (1998), *Historia de la imprenta en Europa*, Madrid, Ollero-Ramos editores. (trad. de Martin, D., *A History of European Printing*, Londres, Academia Press, 1976).
- CONSTANTINE, D. (2008), *Los primeros viajeros a Grecia y el Ideal Helénico*, México, Fondo de Cultura Económica. (trad. de Pizarro, M., *Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal*, Cambridge, Cambridge University Press 1984).
- CÓRDOVA, A. (2003²³), *La ideología de la revolución mexicana: la formación del nuevo Régimen*, México, Ediciones Era.
- CRUZALEGUI SOTELO, P. (1998), *L'experiència platònica en l'Anglaterra del dinou*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- DOWLING, L. (1994), *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Londres, Cornell University Press.
- EISENSTEIN, E. (1994), *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal. (trad. de Bouza, F., *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983),
- EISNER, R. (1993), *Travelers to an Antique Land. The History and Literature of Travel to Greece*, Michigan, The University of Michigan Press.
- GALÁN VIOQUE, G. (2006), «Censura y pudor en los idilios de Teócrito: la traducción de Ignacio Montes de Oca», *Les Études Classiques*, 74, 143-150.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. I GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005), «La lírica griega: Safo, Anacreonte, Tirteo y los bucólicos», en *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, García Jurado, F. (coord.), Málaga, Universidad de Málaga, 181-204.
- HAMNETT, B. (2013²), *Historia de México*, Madrid, Akal. (trad. de Martínez, C., y Alonso, A., *A Concise History of Mexico*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999).
- JENKYN, R. (1992), *Dignity and Decadence. Victorian Art and the Classical Inheritance*, Cambridge Mass, Harvard University Press.
- KABITOGLOU, E. D. (1990), *Plato and the English Romantics*, Londres, Routledge.
- LUBIENSKI, J. (1999), «Una monarquía liberal en 1863», en *La definición del Estado Mexicano*, Galeana, P. (coord.), México, Archivo General de la Nación, 57-73.
- MONTES DE OCA Y OBREGÓN, I. (1948), *Antología. Prólogo de J. A. Peñalosa*, México, Secretaría de Educación Pública.
- MONTES DE OCA Y OBREGÓN, I. (1878), *Ocios poéticos*, México, Escalante.
- MONTES DE OCA Y OBREGÓN, I. (1914³), *Poetas bucólicos griegos*, Madrid, Biblioteca Clásica.
- QUIRK, R. E. (1973), *The Mexican Revolution and the Catholic Church, 1910-1929*, Bloomington, Indiana University Press.

- REYNOLDS, L. D. I WILSON, N. G. (1986), *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos. (trad. de Sánchez, M., *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1968).
- SINFIELD, A. (1994), *The Wilde Century*, Londres, Nova York, Columbia University Press.
- ST. CLAIR, W. (1983), *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford, Oxford University Press.
- TORRES ALONSO, E. I PÉREZ CORREA, F. (2018), «La Administración Pública Imperial. Notas sobre el gobierno de Maximiliano de Habsburgo», *Revista de Estudios e Pesquisas sobre as Américas*, 5, 12.1.2018, 181-195.

L'HUMANISME MEDIEVAL DE JOAN ROÍS DE CORELLA

CARLES GARRIGA
Universitat de Barcelona
cgarriga@ub.edu
ORCID: 0000-0003-4498-7639

RESUM

Joan Roís de Corella usa el tema de l'escala dels éssers i el de l'ànima bestialitzada pels vicis usant exemples de la tradició clàssica però en realitat la ideologia i els principis morals amb què ho fa depenen del desenvolupament que la moralitat cristiana ha fet d'aquells temes. L'un i l'altre es troben units en el text sobre la disputa entre Àiax i Ulisses, on Corella els usa d'una manera tal que són una representació de la seva pròpia actitud com a escriptor.

PARAULES CLAU: Corella, escala de criatures, ànima animal, humanisme, cristianisme.

THE MEDIEVAL HUMANISM OF JOAN ROIS DE CORELLA

ABSTRACT

Joan Roís de Corella uses the topics of the scale of beings and the animal soul applied to human vices. By doing so, he quotes examples from the Classical Tradition, although the ideology and moral principles belong to Christian morality. For example, Corella develops these topics in a text about the dispute between Ajax and Ulysses, which represents the author's point of view

KEYWORDS: Corella, Scale of Beings, Animal Soul, Humanism, Christianity.

A la prosa de Joan Roís de Corella *Scriu Medea a les dones la ingratitude e desconexença de Jàson, per donar-los exemple de honestament viure*, l'heroïna rememora com Jàson es va presentar a son pare el rei com a un cavaller que havia arribat al seu reialme en recerca de fama. La seva pretensió era conquerir el toís d'or, i ho justificava amb aquestes paraules:

la viril inquieta joventud, de nobles sperances guarnida, sempre spirant a honorosa victòria, virtuosíssim rey, als teus regnes me portà. No com a splorador ni spia, fent aguayts al pròsper stat de ton viure, mas per offerir ma persona —si a tu és plahent— en la perillosa conquesta del daurat anyell, perquè eternament ma fama revixqua. Car stime morts lo primer jorn de llur naxença aquells qui en tenebres de scura vida axí callat otiós viure passen, que ans de aquest món los implacables fats los transporten, que a conexença de algú lo seu viure pervinga, essent menys que pedres o arbres, los quals per útils propietats e suavitat de fruyts delitosos los vivints en gran stima colen. E aquells stime gloriosament viure, los quals, ab strenuïtat de ànimo morint —sens jamés poder morir—, en segura vida, ab serenitat de gloriosa fama eternament reviuem. (Martos 2001: 209)¹

¹ El text probablement seria més intel·ligible escrivint 'transporten que', sense la coma.

La tradició literària europea ha ampliat la idea de la fama des del *laudandus* fins al *laudator*, de manera que la fama es fonamenta tant en les belles accions com en les paraules que les celebren: la idea general aquí és la de la dignitat humana i de la necessitat de preservar-la. En Sèneca, la defensa de la dignitat humana revesteix la forma de la necessitat de deixar memòria del pas per la vida; tant és així, que una vida inactiva no mereix ser anomenada 'vida'. A *Ep.* 93 diu:

de què li serveixen a algú vuitanta anys en la inacció? ... 'Ha viscut vuitanta anys'. Més aviat ha existit durant vuitanta anys, tret que diguis que ha viscut de la manera com es diu que viuen els arbres. ... la nostra vida ... mesurem-la per les accions, no pel temps. Vols saber quina diferència hi ha entre un home vigorós i que menysprea la fortuna, que ha complert tots els deures de la vida humana i que ha arribat al bé suprem, i un home que ha deixat passar molts anys? El primer viu encara després de mort; el segon ha finat abans de la seva mort.

Semblantment, a *Ep.* 60: «doncs, aquests 'obedients al ventre' els hem de considerar animals i no pas homes, i en realitat alguns d'aquests ni tan sols animals, sinó morts [...]. Ben bé podries inscriure en la seva llinda de marbre: s'han anticipat a la seva mort».²

Des del punt de vista del contingut, tant en Sèneca com en Corella es planteja una oposició entre acció i manca d'acció. Ja a la *Iliada* i a la literatura grega arcaica en general hi ha dos tipus d'oposició relacionats: l'un, entre bones accions i males accions, que es correspon amb les respectives poètiques de l'elogi i de la censura; l'altre, entre acció i inacció, que té correspondència amb la polaritat entre memòria i oblit. Els exemples més notoris d'aquesta segona oposició els llegim a la poesia de Píndar, que reprèn temes homèrics i, en el fons,

² Sen. *Ep.* 93: 'Quid illum octoginta anni iuvant per inertiam exacti? ... 'Octoginta annis vixit.' Immo octoginta annis fuit, nisi forte sic vixisse eum dicis quomodo dicuntur arbores vivere ... vita nostra ... actu illam metiamur, non tempore ... Vis scire quid inter hunc intersit vegetum contemptoremque fortunae functum omnibus vitae humanae stipendiis atque in summum bonum eius evectum et illum cui multi anni transmissi sunt? alter post mortem quoque est, alter ante mortem perit'; Sen. *Ep.* 60: 'Hos itaque, ut ait Sallustius, 'ventri oboedientes' animalium loco numeremus, non hominum, quosdam vero ne animalium quidem, sed mortuorum. Vivit is qui multis usui est, vivit is qui se utitur; qui vero latitant et torpent sic in domo sunt quomodo in conditivo. Horum licet in limine ipso nomen marmoris inscribas: mortem suam antecesserunt'.

La relació d'aquests passatges —especialment el segon— amb el pròleg de la *Conjuració de Catilina* de Sal·lusti ha estat repetidament assenyalada. Es pot assegurar que Corella coneixia l'obra de l'historiador romà: al *Plant dolorós de la reyna Ècuba* fa dir a la reina, a propòsit dels grecs i dels troians, que «partint-se dels cossos squinçats llurs enemigues ànimes, no se'n partia la mortal inamistat; ans, si per cars o perquè eren tants que la terra reebre no-ls podia se mesclaven, en breu spay los uns apart dels altres trobats eren, **retenint en la descolorida cara aquella ferocitat que fins al darrer spay del viure-ls acompanyà**» (Martos 2001: 138): les darreres paraules procedeixen del final de la *Conjuració de Catilina*, on el protagonista se'l descriu «paululum etiam spirans ferociamque animi, quam habuerat vivos, in voltu retinens».

motius de poètica indoeuropea. Al llarg de tota l'antiguitat els dos sistemes es van mantenir amb força estabilitat, i van arribar a l'Edat Mitjana amb vigoria.

Però els escriptors medievals també estaven oberts a les influències cristianes. En aquest cas, en el llibre de l'*Apocalipsi* hi havia paral·lels: «i a l'àngel de l'església [s. e. el bisbe] que hi ha a Sardis escriu: 'Això diu el qui té els set Esperits de Déu i les set estrelles: Conec les teves obres, com tens per nom que vius i, en canvi, estàs mort'»; «i a l'àngel de l'església que hi ha a Laodicea escriu: 'Això diu l'Amén, el testimoni fidel i veraç, el principi de la creació de Déu: Conec les teves obres, que no ets ni fred ni calent. Tant de bo que fossis fred o calent! Així, doncs, perquè ets tebi, ni calent ni fred, t'hauré de vomitar de la meua boca'». ³ En el mateix sentit, l'*Eclesiàstic* 44, 9 reflexiona: «però n'hi ha dels quals no queda cap record: han desaparegut bon punt deixaren d'existir; han passat com si no haguessin estat, igual que els seus fills després d'ells». ⁴

No ser ni fred ni calent, o no deixar record i passar com si no s'hagués estat, és causat per la inacció, per la manca de voluntat d'intervenció. La reflexió medieval a propòsit d'aquestes mancances es troba expressada en forma de poesia a la *Commedia* de Dante. Al començament del cant tercer de l'*Inferno* el poeta descobreix aquelles ànimes que ni tan sols han acabat d'entrar a l'infern: «l'anime triste di coloro / che visser sanza 'nfamia e sanza lodo» (*Inf.* 3. 35-36). Es tracta d'aquells que non han actuat quan calia; no han comès cap acte punible i per això no són en cap dels cercles infernals definits per pecats específics, però igualment reben el càstig de ser privats de la visió de Déu, perquè l'omissió és una falta tan greu com un acte pecaminós. Són els pusil·lànimes, que, per vilesa de caràcter, no han pres el partit del bé, com el cor d'àngels que, en el conflicte amb Lucifer, van restar equidistants (vs. 37-39 «quel cattivo coro / de li angeli che non furon ribelli / né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro»); sense cap fama, l'eternitat els manté sota silenci: per això els escau especialment el famós vers 51: «non ragioniam di lor, ma guarda e passa», i que en el v. 64 es digui d'ells «che mai non fur vivi».

Aquest humanisme cristianitzat, o, si ho volem, cristianisme d'arrels clàssiques, no es limita a propugnar una existència útil i distingida. També defineix la posició de l'home en relació amb el món, o, dit amb termes cristians, amb la creació. Es tracta d'una espècie de descripció universal, amb una barreja

³ *Apoc.* 3. 1: 'Et angelo ecclesiae Sardis scribe: Hæc dicit qui habet septem spiritus Dei, et septem stellas: Scio opera tua, quia nomen habes quod vivas, et mortuus es'; *Apoc.* 3. 14-16: 'Et angelo Laodicæ ecclesiae scribe: Hæc dicit: Amen, testis fidelis et verus, qui est principium creaturæ Dei. Scio opera tua: quia neque frigidus es, neque calidus: utinam frigidus esses, aut calidus: sed quia tepidus es, et nec frigidus, nec calidus, incipiam te evomere ex ore meo' (trad. Guiu M. Camps a AA.VV. 2006).

⁴ 'Et sunt quorum non est memoria: perierunt quasi qui non fuerint; et nati sunt quasi non nati, et filii ipsorum post ipsos' (trad. Justí M. Bruguera a AA VV. 2006).

d'història natural d'origen aristotèlic⁵ i de tradició doctrinal cristiana. En el sistema de Dante —que, en aquest aspecte reprèn tot refinant-lo el pensament general a l'Edat Mitjana, basat, d'altra banda, en el pensament aristotèlic— els pusil·lànimes són censurats no només perquè han deixat d'actuar sinó perquè, amb la seva inacció han renunciat a la seva personalitat, a la seva dignitat humana, que, com a éssers racionals que són, els hauria de portar a elegir i a actuar d'acord amb un principi moral. Com va dir Tomàs d'Aquino, el greu defecte del pusil·lànime consisteix en el fet que no exerceix els dons que Déu li ha donat; «no arriba a la mesura de les seves capacitats, tot refusant-se a tendir a coses que li són commensurades»: «pusillanimus deficit a proportione suae potentiae, dum recusat in id tendere quod est suae potentiae commensuratum» (*ST II-II*, q. 133, a. 1).

L'expressió de Jàson «essent menys que pedres o arbres» aplicada als homes ociosos la vida dels quals és obscura, depèn també d'una antropologia basada en l'escala dels éssers que els teòlegs cristians van exposar repetidament.⁶ D'acord amb la seqüència 'éssers inanimats, plantes, animals, home, àngels', l'home comparteix les qualitats dels altres elements. L'explicació, amb les corresponents nocions teològiques, ja l'havia donat Agustí al seu sermó 47 (*De eo quod scriptum est in Isaia*, cap. VII, 9):

A Déu devem el fet de ser allò que som. I si doncs no som un no-res, a qui ho devem sinó a Déu? Però també les fustes, i les pedres, tenen existència: i de qui, sinó de Déu? Però nosaltres, què tenim de més? Les fustes no viuen, ni tampoc les pedres, mentre que nosaltres sí que vivim. Però el fet de viure també ens és comú amb les plantes i els arbres

⁵ Sobre els orígens antics de l'escala dels éssers, vegeu Solmsen (1955), Hadot (1960), Hahm (1977: 163-164, amb la indicació dels textos, especialment de Crisp), Bell (1985); sobre l'aristotelisme a l'Edat Mitjana a propòsit de la definició de l'home en el conjunt de l'univers, vegeu Köhler (2008 i 2014); sobre la persistència de la imatge de l'escala i de la idea de la posició preeminent de l'home al llarg dels segles, vegeu Lovejoy (1936: 67-98 i 186-207).

⁶ El lloc més difós és Sant Gregori. A la *Homilia* 29 llegim: «sunt namque lapides, sed nec vivunt, nec sentiunt. Sunt herbae et arbusta; vivunt quidem, sed non sentiunt. Vivunt dico, non per animam, sed per viriditatem, quia et Paulus dicit: Insiapiens, tu quod seminas non vivificatur, nisi prius moriatur [cf. *I Cor.* XV, 36]. Vivit ergo quod moritur, ut vivificetur. Lapidibus itaque sunt, sed non vivunt. Arbusta autem sunt, et vivunt, sed non sentiunt. Bruta vero animalia sunt, vivunt, sentiunt, sed non discernunt. Angeli etenim sunt, vivunt, sentiunt, et discernunt. Omnis autem creaturae aliquid habet homo. Habet namque commune esse cum lapidibus, vivere cum arboribus, sentire cum animalibus, intelligere cum angelis»; o als *Moralia in Job* 6, 16: «Omne namque quod est, aut est, et non vivit; aut est, et vivit, sed nequaquam sentit; aut est, et vivit, et sentit, sed non intelligit, nec discernit; aut est, aut vivit, et sentit, et intelligit, discernit. Sunt namque lapides, nec tamen vivunt. Sunt arbusta, vivunt quidem, nec tamen sentiunt. Herbarum namque atque arborum vita viriditas vocatur, sicut per Paulum de seminibus dicitur: Insiapiens, tu quod seminas, non vivificatur, nisi prius moriatur. Sunt bruta animalia, vivunt et sentiunt, nec tamen intelligunt. Sunt angeli, et vivunt, et sentiunt, et intelligendo discernunt. Homo itaque, quia habet commune esse cum lapidibus, vivere cum arboribus, sentire cum animalibus, discernere cum angelis, recte nomine universitatis exprimitur, in quo iuxta aliquid ipsa universitas tenetur».

fruiters; en efecte, es diu que les vinyes viuen, que si no visquessin no s'hauria escrit: 'amb la pedregada els matà les vinyes' [Ps. 77, 47]. La vinya viu quan verdeja; quan mor, s'asseca. Però aquests éssers vius no tenen sentits. Nosaltres, en canvi, què tenim de més? Nosaltres sentim. [...] Però aquests sentits també els tenen les bèsties. Nosaltres, en canvi, tenim quelcom de més. [...] I això que tenim de més, què és? La ment, la raó, la voluntat; coses que les bèsties no tenen, ni els ocells, ni els peixos. Per tot això hem estat fets a imatge de Déu [cf. Gen. 1, 27].⁷

Les mateixes idees reapareixen en textos poètics medievals: el *Roman de la rose* 19039-19050⁸ i John Gower *Confessio amantis* 945-56, que esmenta sant Gregori.⁹ L'escala dels éssers és ben coneguda per Corella: al *Debat epistolar* parla

⁷ A Deo debemus esse quod sumus. Quia non nihil sumus, a quo nisi a Deo habemus? Sed sunt et ligna, sunt et lapides, a quo nisi a Deo? Nos ergo quid plus? Non vivunt ligna et lapides; nos autem vivimus. Sed adhuc nobis id ipsum vivere cum arboribus fructectisque commune est. Dicuntur enim et vites vivere. Nam si non viverent, non scriptum esset: Occidit in grandine vineas eorum [cf. Ps. 77, 47]. Vivit, cum viret; arescit, cum moritur. Sed vita ista non habet sensum. Quid nos amplius? Sentimus. [...] Sed hunc habent et bestiae. Habemus ergo aliquid amplius nos. Et ista tamen quae enumeravimus, Fratres mei, si consideremus in nobis, quantam de his gratiarum actionem, quantam Creatori laudem debemus? Sed tamen amplius quid habemus? Mentem, rationem, consilium, quod non habent bestiae, non habent volucres, non habent pisces. In eo facti sumus ad imaginem Dei [cf. Gen. 1, 27].

Aquest passatge agustiniana, i potser algunes seves derivacions medievals, pot ajudar a explicar en alguna mesura la raresa de l'afegitó corellà «essent menys que pedres o arbres, **los quals per útils propietats e suavitat de fruïts delitosos los vivints en gran stima colen**»: fixem-nos que en sant Agustí hi ha la distinció entre arbres i arbres fruiters: «arboribus fructectisque», com si es tractés d'objectes diferents.

⁸ Mout a li chaitis d'avantages,
S'il vousist estre preuz e sages:
De toutes les vertuz abonde
Que Deus a mises en cet monde;
Compainz est a toutes les choses
Qui sont en tout le monde encloses,
E de leur bontez parçonierres:
Il a son estre avec les pierres,
E vit avec les erbes drues,
E sent avec les bestes mues;
Encor peut il trop plus en tant
Qu'il avec les anges entent

⁹ Forthi Gregoire in his *Moral*
Seith that a man in special
The [smaller] world is properly,
And that he proveth redely.
For man of soule resonable
Is to an angel resemblable,
And lich to beste he hath fieling,
And lich to trees he hath growinge;
The stones ben and so is he.
Thus of his propre qualité
The man, as telleth the clergie,

dels «elements elementats, vegetables, senssibles e racionals» (Miquel i Planas 1913: 155). La fórmula 'elements elementats', creada, sembla, per Guillem de Conches tres-cents abans de Corella, deu significar els éssers inanimats, una terminologia que també es troba a Llull i a March, per exemple.

Aquesta escala i la posició relativa de l'home admeten dos desenvolupaments: un, el de l'home com a microcosmos (així és com ho fa Gower); l'altre, el de la celebració de l'home com a ésser racional, fet a imatge i semblança de Déu precisament pel fet de ser racional i elevat per sobre de la simple materialitat del món físic i, en concret, en oposició als animals. En Dante podem comprovar com aquestes idees són centrals en la definició de la qualitat humana. En diferents llocs del *Convivio* s'allarga a reflexionar-hi. En recordo només un dels diversos passatges:

sì come dice Aristotile nel secondo dell' Anima, 'vivere è l'essere delli viventi'; e per ciò che vivere è per molti modi (sì come nelle piante vegetare, nelli animali vegetare e sentire e muovere, nelli uomini vegetare, sentire, muovere e ragionare o vero intelligere), e le cose si deono denominare dalla più nobile parte, manifesto è che vivere nelli animali è sentire – animali, dico, bruti –, vivere nell'uomo è ragione usare. Dunque, se vivere è l'essere [delli viventi, e vivere nell'uomo è ragione usare, ragione usare è l'essere] dell'uomo, e così da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto [...] levando l'ultima potenza dell'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto. (*Conv.* 4, 7, 11-12, 15)

Es comprèn, doncs, que els homes de 'scura vida', per dir-ho també amb paraules del mateix Corella, siguin 'menys que pedres o arbres', com ja havia dit Dante, que feia l'escala plantes – animals – homes.

Fins aquí, doncs, la plasmació corelliana de la vella oposició entre acció i inacció. Com he indicat, aquesta oposició fa parella amb l'altra, la que s'estableix entre accions virtuoses o censurables. Per aquest motiu, el text ja citat de la prosa *Scriu Medea...* s'ha de posar en relació amb el següent passatge. A la història de Procne, Filomela i Tereu, que Corella fingeix que recita Joan de Próixita, hi ha una reflexió inicial en què es diu que els éssers racionals tenen lliure albir, cosa que no es troba en els animals; i continua:

jamés en lurs obres passen los llímits que lur stint o natural condició·ls comporta. E per ço, lo ésser més d'ells, més alt ni menor no se spera, del que fon lo jorn primer de lur naxença. Però nosaltres, si virtuós viure nos acompanya, fets quasi déus, lo ésser nostre al dels àngels se transporta. E, si en viciosa vida nostra volentat se abayxa, a les miserables bèsties lo nostre ésser se conforma. E quascú en la viciosa ànima sculpida porta de aquell animal la figura, al qual és natural aquell vici hon son voler abandona. (Martos 2001: 270-71; lo ésser més d'ells C: lo ésser d'ells V)

Aquí es combinen els dos motius, el que ja hem vist referent a la conveniència d'usar la raó en els nostres actes a fi d'elevat-nos per damunt de

Is as a world in his partie.

l'animalitat i l'altre, que n'és conseqüència, de la necessitat de fer una vida virtuosa allunyada del vici i del pecat a fi, també, de separar-nos de les bèsties.

La idea que incórrer en pecats o vicis allunya l'home de la divinitat i l'acosta als animals és general en el context de l'antropologia esmentada. Però també aquí les referències clàssiques resten unides inextricablement a les cristianes, que, de fet, prolonguen la literatura moralística de la baixa antiguitat i s'hi entrelliguen fins arribar a Boeci, l'autor d'on beurà principalment la literatura medieval.¹⁰

Corella introdueix una continuació interessant a la idea que els vicis allunyen els homes de Déu i els fan caure en l'animalitat: «quascú en la viciosa ànima sculpida porta de aquell animal la figura, al qual és natural aquell vici hon son voler abandona». La comparació de persones amb animals representatius dels seus vicis és antiga, però aquí la idea d'una figura d'animal esculpida en l'ànima del viciós suggereix que es parla d'una transformació real. En diversos llocs Corella usa expressions com 'esculpir' o 'escultura' per tal d'indicar un caràcter indeleble i diríem 'hiperreal', o sigui que podem assegurar que la figura esculpida en l'ànima del viciós no és una metàfora sinó una descripció del que es vol presentar com si fos la realitat.

Que com a conseqüència del pecat l'ànima adquireix aspecte bestial és una modificació de la idea més antiga de la metensomatosi (o metempsicosi), que a Grècia ja era coneguda en cercles pitagòrics i difosa àmpliament per Plató;¹¹ i aquesta segurament depèn d'altres idees encara més antigues, presents en la fabulística, en què els éssers humans són o comparats amb bèsties — pensem en el iambe contra les dones, de Semòrides — o hi són convertits. En tots els casos, però, hi ha coincidència en l'essencial: la caiguda en els vicis deixa una marca, observable o deduïble. Des del punt de vista cristià, naturalment, esdevé molt rendible la versió de l'ànima tacada d'animalitat, una idea ben desenvolupada per Orígenes i que també es troba a Plotí.¹² És a dir, de la teoria de la metensomatosi, en què l'ànima es reencarna en diferents cossos segons els vicis en què ha incorregut en les seves existències anteriors, es passa progressivament a imaginar una ànima que a causa dels pecats abandona la seva semblança divina original i adquireix l'aspecte bestial corresponent als pecats que la deformen.¹³

¹⁰ Vegeu, sobretot, Boeci *Consolatio* IV, prosa 3, 16 ss. Per a la influència de Boeci en Dante i, per tant, a la tradició medieval, vegeu Lombardo (2013).

¹¹ Per als pitagòrics, vegeu Burkert (1972: s. v.); sobre Plató, cf. *Phaed.* 81E-82A i *Rep.* 586A: οἱ ἄρα φρονήσεως καὶ ἀρετῆς ἀπειροὶ, εὐωχίαις δὲ καὶ τοῖς τοιοῦτοις ἀεὶ συνόντες, κάτω, ὡς ἔοικεν, καὶ μέχρι πάλιν πρὸς τὸ μεταξὺ φέρονται τε καὶ ταύτη πλανῶνται διὰ βίου, ..., ἀλλὰ βοσκημάτων δίκην κάτω ἀεὶ βλέποντες καὶ κεκυφότες εἰς γῆν καὶ εἰς τραπέζας βόσκονται χορταζόμενοι καὶ ὀχεύοντες. Vegeu Goldschmidt (1949: 75-84, amb una al·lusió al *Retrat de Dorian Gray* a la p. 78).

¹² Vegeu Rahner (1947), Crouzel (1955: 197-200 i 201 ss.), Crouzel (1991: 295).

¹³ Alguns dels textos medievals més coneguts que tracten de l'equivalència entre els vicis i els animals que donen forma a l'ànima són citats a Simpson (1996: 10-14), entre els quals els molt llegits de Petrus Comestor. Vegeu també Boccaccio, que a les seves *Esposizioni sopra la commedia di Dante* escrivia: «come l'uomo ha commesso il peccato, egli diventa quella bestia, li cui

Corella aprofita el motiu de la persona bestialitzada per explorar les ambigüitats i paradoxes de la conducta humana, no sempre concorde amb el que, segons l'aspecte físic, seria esperable. Un cas divertit és el de la *Tragedia de Caldesa*, on l'amant enganyat —la primera persona que escriu la carta fictícia— explica com la seva estimada, descrita implícitament com una meuca, s'acomiada del seu nou amant que li diu «adeu sies, manyeta!»; i l'autor afegeix: «tancant la darrera sillaba vn desonest besar, lo so del qual les mies orelles ofene» (Miquel i Planas 1913: 126). És evident que, a més del so del besar, el que és ofensiu és el caràcter massa col·loquial, familiar i vulgar de la paraula 'manyeta'. Doncs bé, el fet és que tant la senyora com el seu nou amant són prou eixerits físicament, la qual cosa suscita el problema que l'autor exposa al final de l'obra:

(jo) fóra més alegre, aquesta bella Senyora en parts de singular partida, la sua gentil persona ab tant subtil enteniment, fos la part mia, e la sua falla e moble voluntat, de falssa estima guiada, çercàs vn cos leig e diforme, en part de aquell qui indignament la hauia tractada! (Miquel i Planas 1913: 129)

És a dir, la dona, si és pecadora, ho hauria de ser amb algú lleig i deforme:¹⁴ l'animalitat es voldria que fos externa, corporal, però en aquest cas no és així, la qual cosa fa pensar que és l'ànima de l'amant la que s'ha d'haver bestialitzat.

Hi ha una prosa corelliana en què els temes de la fama i de l'ànima més o menys bestialitzada es troben en combinació entre ells i amb el de la qualitat de l'estil de l'escriptura. Al *Rahonament de Thelamó e de Ulixes en lo setge de Troya, davant Agamènon, après mort {de} Achilles, sobre les sues armes*, inspirat, amb profundes modificacions, en el passatge ovidià del llibre XIII de les *Metamòrfosis* d'Ovidi, Àiax i Ulisses reprenen la vella tradició, que data almenys d'Antístenes,¹⁵ de disputar-se amb arguments les armes d'Aquil·les. Com sempre, és Ulisses el vencedor, i ho és gràcies a la seva eloqüència.

Àiax ha fet ja el seu parlament i ara és el torn d'Ulisses. El narrador el presenta dient que «les sues paraules ... de gentil stil ornades, augmentaven la veritat de sa justícia» (Martos 2001: 130). Acabat el discurs, el narrador comenta: «paregué bé a tots los reys les armes fossen de aquell lo qual ab tan gentils paraules havia rahonat los mèrits de sos actes. E fon manifest quant lo gentil stil fa pus clara la justícia» (Martos 2001: 135). La composició en anell demostra com era d'important per a Corella remarcar l'íntima relació de l'eloqüència i l'estil amb la veritat i la justícia. I així també ho va veure, per cert, l'autor del *Tirant lo*

costumi son simili a quel peccato; verbigratia: colui che nel vizio della lussuria si lascia cadere, per ciò che la lussuria per la sua bruttezza è simigliata al porco, esso diventa porco, quantunque effige umana gli rimanga, e il rapace diventa lupo, perché il lupo è rapacissimo animale: e così quello luogo è salvatico, sì come privato d'ogni umana stanza'» (Boccaccio [1965]).

¹⁴ El tòpic és freqüent al llarg de l'Edat Mitjana. Alguns exemples a Garriga (1994: 92-93).

¹⁵ I molt probablement d'algun text èpic o més probablement dramàtic anterior al drama homònim de Sòfocles, com es pot deduir per una pèlica àtica antiga: vegeu Williams (1980: 142-144 i fig. 6).

blanc, que repeteix els mots corellians en el context d'un debat sobre què val més, o saviesa o ardiment (*Tirant lo blanc* 181-186 [183]).

Al mig de la seva intervenció, Ulisses es refereix al que havia dit Àiax, que tenia les seves armes ja gastades d'haver combatut tant en favor dels grecs, responent-li:

mas, perquè vejes no tinch del tot ma speranza en paraules, mira los meus pits: més nafres que'l teu scut, los quals sens lengua per mi parlen! Tu dius tens romput l'escut; yo, la persona! No són mortals los colps dels quals ab les armes hom se pot deffendre. Desiges altre scut perquè'l teu de molts colps és guast. Yo, per semblant, deuria desijar altre cors, e tu que mudasses altra ànima, la qual te fes conéxer quant offens natura humana, que en àbit de home est pijor que animal brut. (Martos 2001: 133-134)

Ulisses suposa que Àiax té encara una ànima amb semblança humana, però que li escauria mudar-la en una de bestial: aquell, amb el cos devastat per les ferides, diu que el voldria canviar per un de nou, i que recíprocament l'ànima d'Àiax hauria de ser bestial, tot i que deixa sense especificar què hauria de causar-ne la bestialització. En les circumstàncies actuals, però, això no importa, perquè el propòsit és remarcar que la glòria s'ateny posant en risc la pròpia persona sense presumir d'un fals valor consistent només en les armes i la força; a més, se suggereix que les paraules, el 'gentil estil', són les autèntiques companyes de la fama, de la veritat i de la justícia. És clar que Corella parlava d'ell mateix i de la seva escriptura, com volent-la presentar sorgida d'una ànima recta que mira humanament cap al bé i s'allunya de la vilesa animal dels pecats. En això era enormement moralístic, i el seu humanisme cristià sense tara.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2006), *La Bíblia*, Biblioteca virtual Lluís Vives, Alacant, Casal i Vall.
- BELL, D. (1985), «Esse, Vivere, Intelligere: The Noetic Triad and the Image of God», *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 52, 5-43.
- BOCCACCIO, G. *Esposizioni sopra la commedia di Dante* [en línea]. A cura de Giorgio Padoan, vol. VI de *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori [Consulta: 11/12/2019]. Disponible a: <https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=137351010041&cmd=gotoresult&arg1=11>.
- BURKERT, W. (1972), *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge-Mass, Harvard University Press.
- CROUZEL, H. (1955), *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*, Paris, Aubier Montaigne.
- CROUZEL, H. (1991), *Origène et Plotin*, Paris, Pierre Téqui.
- GARRIGA, C. (1994), «Vidi cum foribus lassus prodiret amator», *Els Marges*, 86-99.
- GOLDSCHMIDT, V. (1949), *La religion de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HADOT, P. (1960), «Être, vie, pensée chez Plotin et avant Plotin», a *Les sources de Plotin* (Entretiens sur l'antiquité classique, V), Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, 107-157.
- HAHM, D. (1977), *The Origins of Stoic Cosmology*, Ohio, Ohio State University Press.

- KÖHLER, T. W. (2008), *Homo animal nobilissimum. Konturen des spezifisch Menschlichen in der naturphilosophischen Aristoteleskommentierung des dreizehnten Jahrhunderts*, vol. 1, (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, 94), Leiden-Boston, Brill.
- KÖHLER, T. W. (2014), *Homo animal nobilissimum. Konturen des spezifisch Menschlichen in der naturphilosophischen Aristoteleskommentierung des dreizehnten Jahrhunderts*, vol. 2.1 i 2.2, (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, 114/1-2), Leiden-Boston, Brill.
- LOMBARDO, L. (2013), *Boezio in Dante. La Consolatio philosophiae nello scrittoio del poeta*, Venezia, Ca' Foscari.
- LOVEJOY, A. (1936), *The Great Chain of Being*, Harvard, Harvard University Press.
- MARTOS, J. L. (2001), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant-Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MIQUEL I PLANAS, R. (1913), *Obres de Joan Roïç de Corella*, Barcelona, Casa Miquel-Rius.
- RAHNER, H. (1947), «Das Menschenschenbild des Origenes», *Eranos-Jahrbuch*, 15, 197-248.
- WILLIAMS, D. (1980), «Ajax, Odysseus and the Arms of Achilles», *AK* 23, 2, 137-145.
- SIMPSON, J. R. (1996), *Animal Body, Literary Corpus: The Old French Roman de Renart*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B. V.
- SOLMSEN, F. (1955), «Antecedents of Aristotle's Psychology and Scale of Beings», *AJP* 76, 2, 148-164.

CONVERSES A L'INFRAMON, UN CONTRAPUNT DE LA HISTÒRIA

PILAR GÓMEZ
Universitat de Barcelona
pgomez@ub.edu
ORCID: 0000-0001-6560-2836

RESUM

La presència d'herois, encara vius, a l'Hades és testimoniada, en la literatura grega, des d'Homer. Els herois que sense haver mort hi davallen, ho fan sovint per adquirir algun tipus de coneixement. Amb els seus *Diàlegs de morts*, ben coneguts i imitats en la tradició literària europea, Lluçia de Samòsata fou l'iniciador d'un gènere en què l'Hades esdevé un escenari literari on desfilen herois del mite o personatges històrics, l'actitud dels quals, un cop morts, ofereix a l'autor una perspectiva privilegiada per observar amb ulls crítics el món dels vius, la seva societat i cultura, l'exercici del poder, la pràctica de la religió, o el comportament humà més universal i arrelat en totes i cadascuna de las activitats de la vida dels homes. En aquest treball, prenent com a referència la figura d'Alexandre el Gran, analitzarem com l'espai d'alteritat, ucrònic i utòpic, que representa el més enllà llucianesc, ha servit, encara que amb intencions distintes, a autors tan dispars com Fénelon o Borges per fer èmfasi en la conducta d'un personatge o per donar una personal visió d'un determinat fet històric.

PARAULES CLAU: Lluçia, Fénelon, Borges, diàlegs de morts, Hades.

CONVERSATIONS IN THE UNDERWORLD: A COUNTERPOINT TO HISTORY

ABSTRACT

In Greek literature, the descent of heroes to Hades while still alive is known from the time of Homer onwards. Often, these heroes go down to Hades to acquire some kind of knowledge. In his *Dialogues of the Dead*, well-known and much imitated in the European literary tradition, Lucian of Samosata initiated a genre in which Hades becomes a literary scenario populated by mythical heroes and historical figures. Their behaviour after death offers the author a privileged viewpoint from which to observe the world of the living, society and culture, the ruling powers, religious practices, and the universal conducts ingrained in all human activities. This paper takes as its starting point the figure of Alexander the Great and explores how the uchronic and utopian space of otherness in Lucian's representation of the afterlife was later exploited by authors as different as Fénelon and Borges in order to emphasize a character's behaviour or to give a personal view of a certain historical event.

KEYWORDS: Lucian, Fénelon, Borges, dialogues of the dead, Hades.

La forma literària inaugurada per Llucià de posar en escena, en peces relativament breus, dos o més personatges dialogant a l'Hades, ha gaudit i encara gaudeix d'una llarga tradició.¹ Aquest treball està dedicat al professor Pau Gilabert, qui ha focalitzat en la tradició clàssica una part no petita de la seva tasca de recerca, docència i divulgació a l'entorn del món grec antic. Per tant, —encara que només sigui a tret de pinzellada— voldria mostrar-hi dos testimonis de la pervivència d'aquest gènere llucianesc, el qual —segons els escolis inicials als *Νεκρικοὶ διάλογοι*— té com a finalitat «burlar-se d'allò que diuen els grecs a propòsit de l'Hades» i, en conseqüència, Llucià «hi presenta morts conversant entre ells», d'on deriva el nom de *Diàlegs de morts*.² Aquests morts del samosatenc són figures del mite, personatges històrics, individus anònims.

El punt d'encontre entre Llucià, Fénelon i Borges, malgrat les dissimilituds en molts d'altres aspectes de la seva respectiva producció literària, és el fet que les converses d'ultratomba d'aquests tres autors, a les quals em referiré, presenten homes de la història implicats en l'exercici del poder.

I. LLUCIÀ DE SAMÒSATA (S. II DC)

En els *Diàlegs de morts* de Llucià, Alexandre el Gran és el personatge històric que més vegades hi apareix; concretament, en tres de les trenta peces³ que integren aquest grup dels *dialogi minores*, el rei de Macedònia n'és un dels interlocutors: es tracta dels diàlegs *Filip i Alexandre*, *Diògenes i Alexandre*, i *Alexandre, Anníbal, Minos i Escipió*.⁴ Aquest últim diàleg és plantejat com la il·lació de dos discursos de defensa pronunciats respectivament pel macedoni i el cartaginès davant del jutge de l'inframón, Minos, el qual ha de dirimir la disputa (ἔρις) sobre qui mereix ocupar el primer lloc (προεδρία) en els afers de la guerra.⁵ Els altres dos diàlegs presenten alguns trets comuns, atès que, malgrat el canvi d'interlocutor,

¹ A tall d'exemple, i darrerament, l'obra de teatre *Los bosques de Nyx* de Javier Tomeo (1994), *El corazón alberga muchas sombras* de José María Gironella (1995), o *Los inmortales* de Manuel Vilas (2012); vid. Unceta Gómez (2014: 27-39).

² *Schol. in Luc.* p. 250 Rabe: Ἐν τούτοις τοῖς διαλόγοις διαπαῖξαι βούλεται τὰ παρὰ τῶν Ἑλλήνων περὶ τοῦ Ἄιδου λεγόμενα καὶ διὰ τοῦτο νεκροὺς εἰσάγει πρὸς ἀλλήλους διαλεγομένους· ὅθεν καὶ νεκρικοὺς αὐτοὺς ὠνόμασεν.

³ El conjunt s'identifica com l'*opus* 77 en l'ordenació del manuscrit Γ (*Vaticanus Graecus* 90, s. X), que relaciona les obres del corpus llucianesc del número 1 al 80.

⁴ Aquests diàlegs corresponen en la numeració del manuscrit Γ als números 12, 13 i 25; en la tradició β són el 14 (amb canvi d'ordre en el títol, *Alexandre i Filip*), el 13 (també amb canvi d'ordre en el títol (*Alexandre i Diògenes*) i el 12, en el títol del qual només són esmentats Alexandre i Anníbal. González Julià (2011: 357-379) proposa llegir com escenes distintes d'una mateixa una seqüència organitzada les peces que integren els *Diàlegs de morts*; per a una aplicació d'aquesta proposta als *Diàlegs de déus*, vegeu GÓMEZ (2012: 117-138).

⁵ Inspirat en aquest diàleg, a finals del s. XV, Filippo Lapaccini va escriure un *Certamen inter Hannibalem et Alexandrum ac Scipionem Africarium*, probablement, per a una representació teatral; vid. Bosisio (2014: 125-65).

en ambdues peces es fa referència a l'ascendència d'Alexandre, al seu caràcter i capteniment.

Pel que fa a la nissaga d'Alexandre, les paraules del rei Filip i del filòsof Diògenes posen de manifest que la presència d'Alexandre a l'Hades, per ella mateixa, invalida qualsevol credibilitat sobre una possible progènie divina i un origen sobrenatural del macedoni, perquè desmenteix la tradició que el feia fill del déu Ammó, així com la relativa a una extraordinària concepció, resultat de l'acoblament de la reina Olímpida amb una serp.⁶

Llucià presenta Alexandre, un cop mort, confessant a Filip que només va creure els oracles sobre la seva genealogia immortal com una estratègia útil per als seus projectes de conquesta: els bàrbars, si pensaven que lluitaven contra un déu, tenien por, eren més febles i, per tant, més fàcils de derrotar.⁷ Igualment, quan Diògenes li recrimina aquesta tàctica enganyosa, Alexandre admet el seu vertader llinatge:

Luc. *DMort.* 13.1

ΔΙΟΓΕΝΗΣ. Τί τοῦτο, ὦ Ἀλέξανδρε; καὶ σὺ τέθνηκας ὥσπερ καὶ ἡμεῖς ἅπαντες;

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ. Ὅρᾳς, ὦ Διόγενες· οὐ παράδοξον δέ, εἰ ἄνθρωπος ὦν ἀπέθανον.

DIÒGENES. Què, Alexandre? Tu també ets mort, com tots nosaltres?

ALEXANDRE. Ja ho veus, Diògenes. Però no té res d'estrany que, sent un home, m'hagi mort.

Alexandre renuncia així —circumstàncies obliguen!— al parentiu amb el déu egipci: ell és només un home, fill de mortals i no pas d'Ammó. Altrament, no seria a l'Hades, com Filip li fa notar, no sense sarcasme, en iniciar la conversa amb ell:

Luc. *DMort.* 12.1

ΦΙΛΙΠΠΟΣ. Νῦν μὲν, ὦ Ἀλέξανδρε, οὐκ ἂν ἔξαρκος γένοιο μὴ οὐκ ἐμὸς υἱὸς εἶναι· οὐ γὰρ ἂν τεθνήκεις Ἄμμωνός γε ὦν.

FILIP. Ara, Alexandre, no negaràs que ets fill meu, perquè no series mort si fossis fill d'Ammó.

El desenvolupament d'ambdós diàlegs revela que les paraules d'Alexandre no són sinceres, perquè a l'Hades el jove rei continua solament preocupat per les gestes militars, pel nombre ingent d'enemics abatuts, per les glorioses ferides rebudes, pels béns materials deixats enrere, per la pèrdua d'honors, afalacs i lloances;⁸ fins i tot té l'esperança de rebre encara un enterrament que el faci de

⁶ Plutarc (*Alex.* 2-3) explica que, segons Eratòstenes, Olímpida, en acomiadar Alexandre per a la gran expedició, li descobrí, únicament a ell, el secret de la seva naixença, i li va encomanar que mostrés uns sentiments dignes d'aquell origen.

⁷ Luc. *DMort.* 12.1.

⁸ La actitud del macedoni correspon a la de tants d'altres morts quan fan camí a l'inframón. Així ho constaten el barquer Caront o Hermes quan afirmen que és propi dels morts plànyer la seva dissort i, per tant, fins i tot obliguen Micil a creuar l'Estígia gemegant, perquè ell és un humil sabater i se sent feliç per haver mort, atès que res no tenia mentre vivia. Cf. Luc. *Cat.* 20: «HERMES. Micil, que no et planys? No és permès a ningú fer aquesta travessa sense llàgrimes.

debò un déu, com explica a Diògenes quan aquest li demana on l'han sepultat els macedonis:

Luc. *DMort.* 13.3

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ. Ἐτι ἐν Βαβυλῶνι κείμεαι τριακοστὴν ἡμέραν ταύτην, ὑπισχνεῖται δὲ Πτολεμαῖος ὁ ὑπασπιστής, ἢν ποτε ἀγάγη σχολὴν ἀπὸ τῶν θορύβων τῶν ἐν ποσίν, εἰς Αἴγυπτον ἀπαγαγὼν θάψειν ἐκεῖ, ὡς γενοίμην εἰς τῶν Αἰγυπτίων θεῶν.

ALEXANDRE. Ja fa trenta dies que descanso a Babilònia, però Ptolomeu, el meu assistent, m'ha promès que així que hagi passat el caos actual i tingui una mica de temps, se m'endurà a Egipte, m'hi enterrarà i em convertiré en un déu dels egipcis.

El caràcter irat i violent d'Alexandre, sensible a tota mena d'adulacions, queda reflectit, també en ambdós diàlegs, en l'esment que tant Filip com Diògenes fan a Clitos, un dels generals macedonis que formava part del grup dels ἑταῖροι. Clitos havia servit sempre amb fidelitat absoluta als reis de Macedònia, primer a Filip, i després a Alexandre —fins i tot li va salvar la vida en el primer enfrontament amb els perses en terra asiàtica, a la batalla del Grànic (334 aC). Alexandre, però, l'assassinà durant un banquet celebrat a Maracanda perquè gosà desafiar-lo: Clitos li retreia una excessiva inclinació envers els usos bàrbars i, sobretot, que permetés cants de burla contra els generals macedonis derrotats en el setge d'aquella ciutat.⁹

En el diàleg de Llucià entre els dos reis, Alexandre vol que el seu pare li reconegui la grandesa de les gestes complides: «vaig sotmetre els grecs sense vessar una sola gota de sang, i els tebans ja deus haver sentit com els vaig tractar» (καὶ τοὺς Ἑλληνας δὲ τοὺς μὲν ἀναιμωτὶ παρέλαβον, Θηβαίους δὲ ἴσως ἀκούεις ὅπως μετῆλθον, *DMort.* 12.3), diu a Filip. Tanmateix, la resposta d'aquest no pot satisfer Alexandre:

Luc. *DMort.* 12.3

ΦΙΛΙΠΠΙΟΣ. Οἶδα ταῦτα πάντα· Κλεῖτος γὰρ ἀπήγγειλέ μοι, ὃν σὺ τῷ δορατίῳ διελάσας μεταξὺ δειπνοῦντα ἐφόνευσας, ὅτι με πρὸς τὰς σὰς πράξεις ἐπαινέσαι ἐτόλμησεν.

FILIP. Tot això, ho sé. M'ho va explicar Clitos, a qui vas matar en un sopar, traspasant-lo amb la llança, perquè gosà lloar-me a mi, abans que les teves gestes.

Per la seva banda, Diògenes, en comprovar l'enyor i la tristesa d'Alexandre, a l'Hades estant, per la vida perduda, li aconsella que begui aigua de la font de l'Oblit (Λήθη) i així podrà deixar de patir per la gran nostàlgia que li provoca el

MICIL. I ara! Amb tan bona navegació, no m'he de lamentar per res! HERMES. Tot i així, gemega una miqueta, com és costum. MICIL. D'acord doncs, em lamentaré, Hermes, ja que et sembla escaient fer-ho. Ai las, les meves sabates! Ai, les meves velles botes! Ai, ai, ai les meves sandàlies fetes pols! Dissortat de mi, mai més ja no estaré dejú, des del matí fins la nit, ni aniré amunt i avall descalç a l'hivern, mig nu, cruixint de dents pel fred. Qui tindrà ara la meva tissora i el meu punxó?».

⁹ Cf. Arr. *An.* IV 3.7. Segons Plutarc, Clitos era home de tarannà violent i en aquella ocasió estava ebri (ἤδη μεθύων, καὶ φύσει τραχὺς ὢν πρὸς ὀργὴν καὶ αὐθάδης, *Alex.* 50.9). Sobre els efectes del vi, la llibertat de paraula i el comportament d'Alexandre, vegeu Gómez i Mestre (2009: 215-218).

record de la vida terrenal, però, sobretot, perquè —com li adverteix el filòsof— «veig que s'acosten cap a tu Clitos, Cal·lístenes i molts altres per a fer-te bocins i venjar-se així de tot el que els vas fer» (καὶ γὰρ Κλεῖτον ἐκείνον ὄρω καὶ Καλλισθένην καὶ ἄλλους πολλοὺς ἐπὶ σὲ ὀρμῶντας, ὡς διασπᾶσαιντο καὶ ἀμύναιντο σε ὧν ἔδρασας αὐτούς, *DMort.* 13.6).

II. FRANÇOIS DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON (1651-1715)

Un salt en el temps ens porta primer fins a la França del s. XVII. Abans, però, l'*editio princeps* de les obres de Llucià, el 1496 a Florència sota la cura de J. Làscaris, a la impremta de Lorenzo di Alopa, marca l'inici d'una significativa presència de l'autor de Samòsata en les lletres europees ja des de les primeries del Renaixement.¹⁰ Els *dialogi minores* mereixeren aleshores una especial atenció, com desvetlla una estreta relació, per exemple, entre la representació plàstica, pictòrica i escultòrica, de determinats mites i contalles clàssiques amb les versions que n'ofereix Llucià en els *Diàlegs de déus* o en els *Diàlegs marins*.¹¹ Els *Diàlegs de morts* no foren pas una excepció en la difusió de l'obra del samosatenc, especialment per la vessant crítica i satírica —diguem-ne, de caire més filosòfic—¹² d'aquestes breus peces, en les quals, des de la distància i alteritat que representa el reialme de Plutó, es fa patent la veritat amagada que tota sàtira pretén sempre portar a la llum, sobre individus concrets, sobre usos o costums generals, sobre determinades maneres de procedir, d'ostentar el poder, de practicar la religió. El més enllà és un espai utòpic i ucrònic que fa possible escorcollar aquesta veritat, examinant el genuí caràcter i autèntic valor dels homes, un cop han estat ja desproveïts de qualsevol l'embolcall terrenal;¹³ i, a un mateix temps, permet menysprear-ne tota vanaglòria supèrflua, o qüestionar el deler amb què s'afanyaven en vida pels béns materials —com hem vist que feia Alexandre.¹⁴

El valor crític, instructiu i alhora moralitzant, que té la sàtira subjacent en els *Diàlegs de morts* de Llucià, fa que aquesta obra hagi estat una de les més

¹⁰ Vid. Vives Coll (1959); Robinson (1979); Vian Herrero (2005: 51-95).

¹¹ Vid. Faedo (1994: 129-142).

¹² Com posa de manifest la influència de Llucià en un esperit crític com Erasme de Rotterdam, que va traduir alguns diàlegs del samosatenc (Paris, 1506) i el va imitar en diversos escrits seus com els *Collectanea Adagiorum* (1500-1536), *Morias enkonion* (1509-1511), o els *Colloquia Familiaria* (1517-1530). En un d'aquests col·loquis, intitulat *Charon* (publicat el 1523), mitjançant una conversa entre el barquer de l'Estígia i el geni infernal Alàstor, Erasme denuncia la guerra estesa per Europa com a conseqüència de l'ambició i dels desacords entre els monarques d'Espanya, França i Anglaterra; vid. Grigoriadu (2009: 149-151).

¹³ A tall d'exemple, *Luc. Nec.* 17, *Luct.* 14-19, *DMort.* 29. Vid. Camerotto (2016: 9-26); Gómez (2016: 97-128).

¹⁴ Cf. *DMort.* 13.6. En l'obra *Caront o els contempladors*, Llucià presenta Caront de visita a la terra, ja que el barquer, deixant les seves obligacions a l'Estígia, desitja conèixer, de primera mà, per què els homes es resisteixen a deixar la vida; vid. Gómez (2012: 13-29).

imitades del samosatenc tant en el seu format com en el seu propòsit, i li doni vigència de clàssic, de manera que en cada nova imitació directa, adaptació, o fins i tot velada al·lusió, els autors posteriors han pogut crear noves converses fantasmals, acomodant-les a la particular intenció i finalitat de la seva obra, a la realitat de la seva època.

Així, Fénelon publicà entre 1692 i 1696 uns *Dialogues des morts*, compostos per a l'educació de l'arrogant i indisciplinat duc de Borgonya (1682-1712), Lluís de França, net de Lluís XIV i fill del Gran Delfí (1661-1711); per tant, futur rei de França.

Potser per aquesta circumstància també en aquests *Dialogues des morts* Alexandre el Gran reviu, ja que en quatre diàlegs, entre els protagonitzats per figures il·lustres de l'Antiguitat,¹⁵ n'és interlocutor principal, i hi apareix conversant amb el seu mestre Aristòtil (XXV), amb Clitos (XXVI), amb Diògenes (XXVII) i amb Cèsar (XLII). En tots aquests diàlegs l'autor, pel propòsit didàctic i pedagògic de la seva obra, insisteix en els perills que l'adulació, l'orgull i la incontinença de les passions comporten sempre en l'exercici del poder, tal com reflecteix l'ensenyament moral que encapçala aquests diàlegs en l'edició Didot de 1787:¹⁶

Alexandre et Aristote (XXV)

Quelque grandes que soient les qualités naturelles d'un jeune prince, il a tout à craindre s'il n'éloigne les flatteurs, s'il ne s'accoutume de bonne heure à résister à ses passions, et à aimer ceux qui auront le courage de lui dire la vérité.

Alexandre et Clitus (XXVI)

Funeste délicatesse des grands, qui ne peuvent souffrir leurs véritables serviteurs lorsqu'ils veulent leur faire connaître leurs défauts.

Alexandre et Diogène (XXVII)

La flatterie est pernicieuse aux princes.

César et Alexandre (XLII)

Caractères d'un tyran, et d'un prince qui, étant né avec les plus belles qualités pour faire un grand roi, s'abandonne à son orgueil et à ses passions. L'un et l'autre sont les fléaux du genre humain ; mais l'un est à plaindre, et l'autre fait l'horreur de l'humanité.

El diàleg amb Clitos revela amb nitidesa que la veritat sempre sura a l'Hades, sobretot perquè Alexandre no accepta la condició de mort i perquè, en reclamar el perdó de Clitos, fa encara més evident que el rei de Macedònia ha actuat de manera indigna envers un lleial servidor. En efecte, en el text de Fénelon —com en el de Llucià— Alexandre segueix encegat encara pel desig de fama i enlluernat pels aduladors, com expressa Clitos:

¹⁵ Els *Dialogues des morts* inclouen també converses entre personatges de la història moderna com cardenals i papes (Richelieu, Cisneros, Sixte V), reis de França (Carles VII, Francesc I, Lluís XI, Lluís XII), o reis d'Anglaterra (Ricard II, Enric VII, Enric VIII), entre d'altres.

¹⁶ *Œuvres de M. de Fénelon*, tome IV, Paris, Didot, 1787.

Fénelon, *Dialogues des morts [Alexandre et Clitus]*

CLITUS. [...] je te reconnais pour un grand conquérant, d'un naturel sublime, mais gâté par de trop grands succès. Te dire la vérité avec affection, est-ce t'offenser. Si la vérité t'offense, retourne sur la terre chercher les flatteurs.

Però alhora, la imatge del macedoni a l'inframon posa en valor la caducitat de l'existència humana, més dolorosa precisament per als qui han gaudit de privilegis o han ostentat cotes de màxim poder:¹⁷ «sur la terre j'étais un dieu ! ici je ne suis plus qu'une ombre !», s'exclama Alexandre.

Aquesta peça del preceptor francès entre Alexandre i Clitos construeix i desenvolupa una escena ja presentida en les paraules pronunciades per Diògenes al final del diàleg de Llucià entre el filòsof i el rei,¹⁸ ja que Fénelon acara assassí i víctima en el seu diàleg. Tanmateix, el recel de Diògenes —en el text de Llucià advertia d'una possible acció violenta de Clitos— no es compleix —en part, el propi Clitos en donarà les raons: Alexandre és mort i un mort no pot tornar a morir!—,¹⁹ de manera que la violència de Clitos es redueix, en el text francès, a l'àmbit verbal. Tanmateix, la presència del general resulta enutjosa per a Alexandre perquè li recorda per sempre més el crim ignominiós que ha comès: «Ah ! Clitus, retire-toi ; je ne puis supporter ta vue ; elle me reproche ma faute. [...] O la cruelle compagnie ! Voir toujours un homme qui rappelle le souvenir de ce qu'on a eu tant de honte d'avoir fait !». Aquesta visió significa, però, la pròpia condemna del macedoni, com precisa un serè —i irònic— Clitos en resposta al trasbalsament d'Alexandre:

Fénelon, *Dialogues des morts [Alexandre et Clitus]*

CLITUS. Pluton veut que je demeure devant tes yeux, pour te punir de m'avoir tué injustement. J'en suis fâché ; car je t'aime encore, malgré le mal que tu m'as fait ; mais, je ne puis plus te quitter.

Per a Clitos, en canvi, l'encontre amb el rei possibilita poder parlar-hi obertament, amb la llibertat i franquesa que caracteritza també els personatges infernals de Llucià que assumeixen el paper d'heroi satíric, com solen fer Menip o Diògenes:²⁰

¹⁷ Com Llucià descriu, per exemple, en la figura del tirà Megapentes de l'obra intitulada *La travessia o el tirà*. Per a una proposta d'identificació d'aquest tirà, vegeu Mestre i Gómez (2009: 93-107).

¹⁸ Cf. *DMort*. 13.6; *supra* n. 14.

¹⁹ «ALEXANDRE. Quoi ! le grand Alexandre ! faire pitié à un homme vil tel que Clitus ! Que ne puis-je ou le tuer ou me tuer moi-même ! CLITUS. Tu ne peux plus ni l'un ni l'autre; les ombres ne meurent point».

²⁰ Luc. *DMort*. 2, 13, 20, 22, 29, 30. Sobre Menip com a heroi satíric, vegeu Camerotto (2014: 40-83); Deriu (2017: 37-50).

Fénelon, *Dialogues des morts [Alexandre et Clitus]*

CLITUS. [...] il n'est plus temps d'être délicat sur les bords du Styx. Il fallait quitter cette délicatesse en quittant la grandeur royale. Tu n'as plus rien à donner ici, et tu ne trouveras plus de flatteurs.

Les paraules del general provoquen Alexandre, que veu com ara és, fins i tot, objecte de retrets,²¹ però alhora il·lustren la incapacitat absoluta del monarca, al llarg del diàleg, per entendre i acceptar quina és la situació present, per conformar-se a admetre on ha anat a raure el seu poder, i per saber suportar que per als homes existeix només una eternitat, la de la mort:

Fénelon, *Dialogues des morts [Alexandre et Clitus]*

CLITUS. [...] les ombres ne meurent point : te voilà immortel, mais autrement que tu l'avais prétendu. Il faut te résoudre à n'être qu'une ombre comme moi, et comme le dernier des hommes. Tu ne trouveras plus ici de provinces à ravager, ni de rois à fouler aux pieds, ni de palais à brûler dans ton ivresse, ni de fables ridicules à conter, pour te vanter d'être le fils de Jupiter.

Filip, en acabar la conversa amb el seu fill i successor, ja preludiava en el text de Llucià aquesta inadaptació d'Alexandre, bo i reprement-lo en els termes següents:

Luc. *DMort.* 12.5

ΦΙΛΙΠΠΟΣ. Ὅραξ ὅτι ταῦτα ὡς Ἄμμωνος υἱὸς λέγεις, ὃς Ἡρακλεῖ καὶ Διονύσῳ παραβάλλεις σεαυτόν; καὶ οὐκ αἰσχύνη, ὦ Ἀλέξανδρε, οὐδὲ τὸν τύφον ἀπομαθήση καὶ γνώση σεαυτὸν καὶ συνήσεις ἤδη νεκρὸς ὢν;

FILIP. ¿Veus que dius això com si fossis fill d'Ammó, i et compares amb Hèracles i Dionís? ¿I no te n'avergonyeixes, Alexandre? ¿No deixaràs de banda aquests fums, et coneixeràs a tu mateix i comprendràs que ja ets només un mort?

També Clitos destaca, en el text de Fénelon, l'excessiva estima de si mateix que mostra Alexandre: «Te voilà aussi colère et aussi fougueux que tu étais parmi les vivants. Mais personne ne te craint ici ; pour moi, tu me fais pitié». Però sobretot el general denuncia com la supèrbia, l'orgull i l'indigne comportament d'Alexandre foren, en definitiva, la causa de la pròpia dissort del conqueridor:²²

Fénelon, *Dialogues des morts [Alexandre et Clitus]*

ALEXANDRE. Tu me traites comme un misérable. [...] A quoi donc me servira toute ma gloire, si Clitus même ne m'épargne pas?

²¹ «ALEXANDRE. Ah ! Quel malheur ! Sur la terre j'étais un dieu ! Ici je ne suis plus qu'une ombre, et on m'y reproche sans pitié mes fautes».

²² En el diàleg de Llucià, Filip només reconeix com a exemplar l'actitud d'Alexandre davant les dones de la família de Darios, un motiu que també tracta Plutarc (*Alex.* 21), i és reprès en el text de Fénelon: «CLITUS. [...] Quand tu parus si chaste à la vue de la femme et de la fille de Darius, quan tu montras tant de générosité pour ce prince vaincu, tu méritas de grandes louanges ; je te les donne. Ensuite la gloire te fit tourner la tête».

CLITUS. C'est ton emportement qui a terni ta gloire parmi les vivants. Veux-tu la conserver pure dans les Enfers, il faut être modeste avec des ombres qui n'ont rien à perdre ni rien à gagner avec toi.

III. JORGE LUIS BORGES (1899-1986)

Així mateix, si fem encara un altre salt en el temps, de nou és possible d'identificar l'obstinació d'Alexandre a no tolerar els condicionaments inseparables del traspàs de qualsevol individu, en l'afirmació següent: «—A mí me basta ser el que soy —dijo Rosas—, y no quiero ser otro». Aquests mots apareixen en una peça, precisament intitulada *Diálogo de muertos*,²³ on Jorge Luis Borges fa conversar, també un cop morts, dos protagonistes destacats de la història argentina del s. XIX, un període marcat per les guerres intestines posteriors a la independència del país, aconseguida el 1816. Es tracta de Juan Manuel de Rosas, governador de la província de Buenos Aires, i Juan Facundo Quiroga, polític i militar de la província argentina de La Rioja, l'acció i conducta dels quals generà notable controvèrsia i disparitat d'opinions entre els seus coetanis.²⁴

Borges —com fa Llucià en molts dels seus diàlegs— no esmenta, a l'inici del text, el nom dels interlocutors; en descriu només alguns trets o en dona determinades pinzellades biogràfiques, a través dels quals els lectors poden reconèixer-los:

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*

El hombre llegó del sur de Inglaterra en un amanecer del invierno de 1877. Rojizo, atlético y obeso, resultó inevitable que casi todos lo creyeran inglés y lo cierto es que se parecía notablemente al arquetípico John Bull.

Així comença el *Diálogo de muertos*, amb la presentació de Rosas, mort a l'exili el 14 de març de 1877 a Southampton.²⁵ El lloc on arriba el polític i militar, és el més enllà: els qui el reben han patit una mort violenta —«a muchos les rayaba la garganta una línea roja, otros no tenían cabeza»—, tal vegada com a conseqüència de l'actuació del nouvingut; per tant, ara, en l'escena literària del diàleg, són només ombres: «andaban con recelo y vacilación, como quien camina en la sombra». Però, com Clitos enfront d'Alexandre, las víctimes podran veure, a la fi, el seu botxí en igualtat de condicions:

²³ Aquest diàleg forma part de *El hacedor*, un conjunt de cinquanta-cinc poesies, assajos i relats publicats l'any 1960. El text és citat en aquest treball per l'edició Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

²⁴ Vid. Torres Molina (1999).

²⁵ L'exili de Rosas fou provocat per la derrota de l'exèrcit de Buenos Aires en la batalla de Caseros (1852) i permeté la redacció de la Constitució Nacional de 1853, promulgada per Justo José de Urquiza, un opositor de Rosas.

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*

Un grupo de hombres, de mujeres y de criaturas lo esperaba con ansiedad; [...] Fueron cercando al forastero y, desde el fondo, alguno vociferó una mala palabra, pero un terror antiguo los detenía y no se atrevieron a más.

Aleshores és introduït, també sense donar-ne el nom, el segon interlocutor, Juan Facundo Quiroga:

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*

A todos se adelantó un militar de piel cetrina y ojos como tizones; la melena revuelta y la barba lóbrega parecían comerle la cara. Diez o doce heridas mortales le surcaban el cuerpo como las rayas en la piel de los tigres.²⁶

Borges recupera la forma dialògica com a vehicle òptim per tal que aquests dos polítics de la Confederació Argentina, mesurin, a l'inframon i a força de paraules, el paper que cadascú d'ells desenvolupà en els esdeveniments històrics.²⁷ Però no es tracta només de fer perdurable *post mortem* la rivalitat pel poder, de mantenir viva l'heroïcitat de les gestes abreviadament comeses —«Mi imperio fue de lanzas y de gritos y de arenales y de victorias casi secretas en lugares perdidos», recorda Quiroga—, ni de reflexionar sobre el sentit de la fama de la posteritat —«El halago de la posteridad no vale mucho más que el contemporáneo, que no vale nada y que se logra con unas cuantas divisas», afirma Rosas—, sinó que la força del diàleg rau sobretot en que la conversa enfronta, definitivament amb total franquesa, víctima i assassí.

Rosas, presumpte artífex de l'emboscada on va morir el cabdill de la província de La Rioja i que a ell mateix li resultà favorable per refermar la seva hegemonia,²⁸ parla només de traïció («—¡Qué aflicción ver a un guerrero tan espectable derribado por las armas de la perfidia!») i es vanta alhora d'haver venjat, en exercici del seu poder, la mort del seu infernal interlocutor: «¡Pero también qué íntima satisfacción haber ordenado que los victimarios purgaran sus fechorías en el patíbulo, en la plaza de la Victoria!».

²⁶ Els enemics de Quiroga el sobrenomenaren el 'Tigre de los Llanos' per a indicar la seva crueltat i manera de fer despietada; els seus amics, per a destacar-ne el coratge i valentia.

²⁷ Altres mostres d'aquesta tradició a Llatinoamèrica són, per exemple, un text que al s. XIX circulava de forma anònima, intítulat *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos*, de l'advocat, polític, militar i revolucionari argentí, Bernardo de Monteagudo (1789-1825); o els *Diálogos de diversos muertos sobre la Independencia de América* de l'hondureny José Cecilio del Valle (1777-1834). El 1996, a Brasil, María Celeste Consolin Dezotti publicà una traducció integral dels *Diàlegs de morts* de Llucià, completada el 2003 amb l'adaptació feta per a la representació teatral, que és analitzada per Fernández Robbio (2012: 203-209).

²⁸ Quiroga fou assassinat el 16 de febrer de 1835 a Barranca Yaco (Córdoba) com a conseqüència d'un complot orquestrat pels germans Reinafé, els quals foren executats posteriorment per Rosas, qui obtingué com a resultat positiu d'aquests esdeveniments un enfortiment notable del seu poder.

Quiroga, en canvi, no dubta que el responsable directe de la seva mort fou el governador de la província de Buenos Aires, tot i que a ell mateix li serví per a consolidar-se com a llegenda:

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*

A usted le debo este regalo de una muerte bizarra, que no supe apreciar en aquella hora, pero que las siguientes generaciones no han querido olvidar. No le serán desconocidas a usted unas litografías muy primorosas y la obra interesante que ha redactado un sanjuanino de valía.²⁹

Com en el text de Llucià o de Fénelon, també en l'escrit de Borges l'enfrontament dialèctic entre ambdós cabdills descobreix, en l'altra vida, la veu crítica, especialment provocadora, d'un dels interlocutors,³⁰ perquè Quiroga, home d'acció militar, és conscient d'haver assolit el seu lideratge —i condició heroica— bregant sense por:

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*

A usted le tocó mandar en una ciudad, que mira a Europa y que será una de las más famosas del mundo; a mí, guerrear por las soledades de América, en una tierra pobre, de gauchos pobres.³¹

Amb aquestes paraules, Quiroga intenta posar en evidència la covardia, l'engany, les conxorxes i les conspiracions que han dirigit l'acció de govern de Rosas, tot i que aquest —sembla— ja n'és plenament conscient, si hem de jutjar per la seva rèplica:

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*

Yo no necesito ser valiente. Una lindeza mía, como usted dice, fue lograr que hombres más valientes que yo pelearan y murieran por mí. Santos Pérez, pongo por caso, que acabó con usted. El valor, es cuestión de aguante; unos aguantan más y otros menos, pero tarde o temprano todos aflojan.

D'altra banda, el text de Borges formula clarament —i de nou en boca de Quiroga— el sentit autèntic i, per tant, l'efecte veritable d'una conversa a l'inframon. Si Filip recriminava la tossuderia del seu fill recordant la màxima

²⁹ Domingo Faustino Sarmiento va escriure un pamflet polític intitulat *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (Xile, 1845), on retrata la personalitat complexa de Quiroga.

³⁰ Com en els *Diàlegs de morts* de Llucià fan sovint Diògenes o Menip, la veu del qual fins i tot provoca les queixes dels seus veïns de l'Hades; cf. Luc., *DMort.* 3.1: «CRESOS. No podem suportar més, Plutó, aquest gos, Menip, el nostre veí, de manera que o te l'emportes o serem nosaltres els qui canviarem de residència. PLUTÓ. Però ¿Quin mal us fa, si és un cadàver igual que vosaltres? CRESO. Cada cop que nosaltres gemeguem i ens lamentem recordant els béns d'allà dalt —Midas, or, Sardanàpal, un gran luxe, i jo, Cresos, tresors, Menip es riu de nosaltres, ens insulta, tractant-nos d'esclaus i d'escòria; de vegades fins i tot es posa a cantar per entorpir els nostres gemecs. En resum, és un corcó».

³¹ Cf. els versos del propi J. L. Borges en el poema *El general Quiroga va en coche al muere* (*Luna de enfrente*, 1925): «...Yo, que he sobrevivido a millares de tardes / y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas, / no he de soltar la vida por estos pedregales...».

dèlfica γνῶθι σεαυτόν,³² també Rosas escolta sense immutar-se les paraules acusadores del seu adversari i es dona per satisfet de la seva obra de govern («Rosas no le hizo caso»). Aleshores Quiroga invoca de forma decisiva quelcom inherent a les converses en el més enllà, fora del món físic perceptible pels sentits: l'aprenentatge que vehicula el miratge literari de l'altra vida. Així s'entén la resignada afirmació de Quiroga quan Rosas malda per mantenir-se fidel a la seva manera d'actuar, pensant que el diàleg d'ara amb qui era el seu enemic mentre eren vius, no és més que un somni:³³

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*

—También las piedras quieren ser piedras para siempre —dijo Quiroga— y durante siglos lo son, hasta que se deshacen en polvo. Yo pensaba como usted cuando entré en la muerte, pero aquí aprendí muchas cosas.

Perquè Quiroga ha après la necessària mutació que implica el més enllà, on ara ell mateix opta per renunciar a conductes que ja no li tenen cap efecte:³⁴

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*

—Así era —dijo Quiroga—, pero yo he vivido y he muerto y hasta el día de hoy no sé lo que es miedo. Y ahora voy a que me borren, a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo.

El recorregut dut a terme fins aquí —certament, parcial i limitat— posa de manifest la versàtil riquesa d'una dilatada tradició de converses espectrals, nascuda, sense dubte, amb vocació satírica, però capaç també d'incloure altres objectius, perquè les paraules dels seus protagonistes —precisament per la seva condició de morts—³⁵ amaguen sempre un pregon significat. Tal vegada sigui una certa por a esbrinar quin és aquest significat, allò que explica l'actitud d'Alexandre als inferns tant en el text de Llucià com en el de Fénelon, o que

³² Luc. *DMort.* 12.5: «FILIP. ¿Veus que dius això com si fossis fill d'Ammó, i et compares amb Hèracles i Dioní? ¿I no te n'averonyeixes, Alexandre? ¿No deixaràs de banda aquests fums, et coneixeràs a tu mateix i comprendre's que ja ets només un mort?».

³³ «...estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía», afirma Rosas.

³⁴ Quan Menip, decebut per l'ensenyament i actituds dels filòsofs, davalla a l'Hades per tal de conèixer quin és el millor gènere de vida per als homes, no s'està de constatar que Filip de Macedònia és un humil sabater de vell, o bé que el rei Mausol de Cària jeu aixafat pel pes ingent de la seva magnífica tomba (Luc. *Nec.* 17); vid. Gómez (2016: 118-124).

³⁵ Com formula Quevedo en el *Sueño de la muerte* (1627): «Estos son gente que están en el otro mundo y aún no se persuaden a que son difuntos. Maravillóme esta visión, y dije herido del dolor y conocimiento: —Dionos Dios una vida sola y tantas muertes; de una manera se nace y de otra se muere; si vuelvo arriba, yo procuraré empezar a vivir bien por la muerte»; vid. Gómez (2019: 63-64). També Fontenelle en els *Dialogues des morts modernes* (1683): «Les morts sont gens de grande réflexion tant à cause de leur expérience que de leur loisir»; vid. Carruesco i Reig (2010: 49-61).

justifica les paraules que Rosas ja no adreça al seu interlocutor, sinó que diu per a ell mateix:

J. L. Borges, *Diálogo de muertos*
—Será que no estoy hecho a estar muerto...

BIBLIOGRAFIA

- BOSISIO, M. (2014), «Scipione a corte: il Certamen inter Hannibalem et Alexandrum ac Scipionem Africani di Filippo Lapaccini», *Carte Romanze*, 2(2), 125-165.
- CAMEROTTO, A. (2014), *Gli occhi e la lingua de la satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine, Mimesis Edizione [Classici Contro, n. 2].
- CAMEROTTO, A. (2016), «L'utopia dell'aldilà in Luciano de samosata», *AOFL*, XVI(1), 9-26.
- CARRUESCO, J. I REIG, M. (2010), «Fontenelle i els *Nous Diàlegs dels Morts: unes Vides Paral·leles* a la manera de Llucià», a *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Mestre, F. i Gómez, P. (eds.), Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 49-61.
- DERIU, M. (2017), *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira*, Trento, Università degli Studi di Trento [Collana Labirinti, n. 169].
- FAEDO, L. (1994), «Le immagini dal testo», a *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Maffei, S. (ed.), Torino, Einaudi [Nuova Universale Einaudi, n. 217], 129-142.
- FERNÁNDEZ ROBBIO, M. S. (2012), «Del diàlogo al texto dramático: una adaptación brasileña de los *Diálogos de los muertos de Luciano de Samosata*», a *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*, López, A., Pociña, A. i Silva, M. de Fátima (coords.), Coimbra, Coimbra University Press, 203-209.
- GÓMEZ, P. (2012), «El aprendiz de rapsodo, o de cuando Homero cruzó la laguna Estigia (Lucianus, *Cont.* 7)», *Emerita*, LXXX(1), 13-29.
- GÓMEZ, P. (2012), «Secrets de família: amor i poder als *Diàlegs de déus de Llucià*», a *Μελέτη. Homenatge a Montserrat Jufresa*, Vintró, E., Mestre, F. i Gómez, P. (coords.), Barcelona, Edicions i publicacions de la Universitat de Barcelona, 117-138.
- GÓMEZ, P. (2016), «Voces del Hades, decretos del más allá: la consulta a los muertos en Luciano», *Revista de Estudios Clásicos*, 43, 97-128.
- GÓMEZ, P. (2019), «Menippus, a truly live ghost in Lucian's *Necromancy*», a *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Romero González, D., Muñoz Gallarte, I. i Laguna Mariscal, G. (eds.), Coimbra, Coimbra University Press, 47-64.
- GÓMEZ, P. I MESTRE, F. (2009), «The Banquets of Alexandre», a *Symposion and Philanthropia in Plutarch*, Ribeiro Ferreira, J., Leão, D., Troster, M. i Barata Dias, P. (eds.), Coimbra, Coimbra University Press, 211-222.
- GONZÁLEZ JULIÀ, LL. (2011), «Luciano ensaya la novela escénica: apariencia episódica y estructura unitaria de los *Diálogos de los muertos*», *Emerita*, LXXIX(2), 357-379.
- GRIGORIADU, T. (2009), «El *Carón* de Erasmo traducido por Juan de Aguilar Villaquirán: edición y estudio de la única traducción áurea del coloquio *Charon* de Erasmo de Rotterdam», *Criticón*, 106, 147-159.

- MESTRE, F. I GÓMEZ, P. (2009), «Power and the abuse of Power in the Works of Lucian», a *A Lucian for our Times*, Bartley, A. (ed.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 93-107.
- ROBINSON, CH. (1979), *Lucian and his Influence in Europe*, London, Duckworth.
- TORRES MOLINA, R. (1999), *Juan Facundo Quiroga: de la leyenda a la historia*, La Plata, Al Margen.
- UNCETA GÓMEZ, L. (2014), «Diálogos de las muertas. *Los bosques de Nyx* de Javier Tomeo», *Aletria*, 24(1), 27-39.
- VIAN HERRERO, A. (2005), «El diálogo lucianesco en el Renacimiento español: Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos», a *El diálogo renacentista en la Península Ibérica/Der Renaissancedialog auf der Iberischen Halbinse*, Friedlein, R. (ed.), Stuttgart, Steiner, 51-95.
- VIVES COLL, A. (1959), *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Sever-Cuesta.

EL RESTO DE LA VIDA O UNA NOVA RECREACIÓ DEL MITE D'ORFEU I EURÍDICE

ANTONI GONZÀLEZ SENMARTÍ
Universitat Rovira i Virgili
antoni.gsenmarti@urv.cat
ORCID: 0000-0001-8181-5241

RESUM

Aquest article està dedicat al Dr. Pau Gilabert Barberà, una de les persones més qualificades i competents en tradició clàssica, amb motiu de la seva jubilació com a professor de la Universitat de Barcelona després de més de quaranta anys d'haver-hi impartit el seu mestratge. L'objectiu del treball és analitzar la novel·la de l'escriptora Ángeles Caso, *El resto de la vida*, una recreació del mite clàssic d'Orfeu i Eurídice a les acaballes del segle XX, a partir de les múltiples referències i cites d'autors grecs i llatins que s'hi inclouen, així com del tractament que s'hi fa del mite. Es completa l'anàlisi amb una introducció sobre el polifacètic personatge d'Orfeu i la seva influència en la cultura occidental a través de les Arts.

PARAULES CLAU: Filologia clàssica, Mitologia clàssica, Tradició clàssica, Literatura comparada, Literatura espanyola contemporània, P. Gilabert.

THE REST OF LIFE OR A NEW RECREATION OF ORPHEUS AND EURIDICE'S MYTH

ABSTRACT

This paper is devoted to Mr. Pau Gilabert Barberà, Ph.D., one of the most qualified and competent personality in classical tradition, on motive of his retirement as professor at the University of Barcelona where he has been teacher and mentor since more than forty years. The purpose of this work is to analyse the novel *El resto de la vida*, by Ángeles Caso, a recreation of the Orpheus and Eurydice classical myth at the end of the 20th century. This analysis is based on numerous references and citations of Greek and Latin authors included in the novel, as well as the interpretation of the myth. The study is completed with an introduction on the multifaceted character of Orpheus and its influence on Western culture through the Arts.

KEYWORDS: Classical Philology, Classical Mythology, Classical Tradition, Comparative Literature, Contemporary Spanish Literature, P. Gilabert.

*at cum December canus et bruma impotens
Aquilone rauco mugiet,
aprica repetes Tarraconis litora
tuamque Laletaniam.*

Però, quan el blanc desembre i l'hivern desembridat
deixin sentir els bramuls de la tramuntana,
tornaràs a les costes assolellades de Tarragona
i a la teva benvolguda Laletània.

Marcial, *Epigrames* I, 49

Data de recepció: 10/VII/2019
Data d'acceptació: 06/IX/2019

No puc iniciar aquest modest i breu treball en honor de l'amic i col·lega Pau Gilabert sense agrair a la Dra. Montserrat Camps la dedicació i l'esforç esmerçats per fer realitat les *Jornades de Tradició Clàssica* que organitzà, amb cura i eficàcia notables, durant dos dies a la Universitat de Barcelona en homenatge a qui en va ser professor exemplar més de quaranta anys i, molt especialment, la seva condescendència en permetre'm participar-hi, encara que sigui a deshora. Els dies 31 de maig i 1 de juny vaig assistir a les susdites jornades, però no vaig poder fer-ho de forma activa, ja que compromisos personals m'impediren en aquell moment poder dedicar el temps necessari per preparar una comunicació digna de l'homenatjat. Em quedà la recança de no haver correspost com calia a l'amistat que m'ha brindat al llarg de tants anys, i la Dra. Montserrat Camps m'oferí publicar en aquest número monogràfic aquesta petita mostra d'afecte per al Pau.

Ambdós som deutors dels mateixos mestres i ambdós iniciarem la nostra carrera docent, amb pocs anys de diferència, a la Universitat de Barcelona, però ell, nascut a Tarragona, la consolidà a l'Alma Mater barcelonina mentre que jo, nascut a Barcelona, vaig optar per fer-ho a Tarragona, a la nova Universitat Rovira i Virgili. Recordo amb especial afecte els anys que coincidírem a la Junta de la Secció Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, en els quals maldà, mitjançant múltiples i esgotadores reunions al Departament d'Ensenyament i l'organització de cursos sobre la pervivència del món clàssic amb la participació de reconeguts experts com Albert Bocos, Ricard Bofill o Juan Miquel, per consolidar la presència de l'assignatura de Cultura clàssica a l'ESO.

Pau Gilabert és filòleg, filòsof, cinèfil, melòman, filantrop, ... és el símbol de l'autèntic humanista que es troba a faltar en una societat cada vegada més deshumanitzada i individualista. Però sobretot, ha estat i continua sent un mestre per als seus deixebles i, fins i tot, per als seus companys. Prim, elegant, curós, exigent amb si mateix i amb els altres, detallista fins fregar gairebé la perfecció, és el viu retrat d'un professor d'universitat anglosaxona enamorat del Mediterrani i de la seva cultura greco-romana. Confio que, amb la seva benevolència i comprensió proverbials, disculpi la meva gosadia d'haver volgut contribuir al seu homenatge amb un exercici sobre tradició clàssica, disciplina en què precisament és un dels màxims referents. No obstant això, alguns insignes hel·lenistes espanyols, amb una visió limitada i vuitcentista de la Filologia Clàssica, li negaren el reconeixement que per justícia es mereixia. Ni tan sols el fet que el *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Das klassische Altertum und seine Rezeptiongeschichte* dedicués cinc volums, d'un total de dinou, a la tradició clàssica els va fer canviar d'opinió. Un exemple més de l'aplicació pràctica de l'expressió castellana *sostenella y no enmendalla*, impropri d'universitaris.

En plantejar-me quina podria ser la meva aportació a tal efemèride, em va venir a la memòria la novel·la *El resto de la vida* d'Ángeles Caso,¹ una recreació contemporània del mite d'Orfeu i Eurídice, que havia llegit feia anys. La

¹ Cf. Caso (1998).

complexitat del personatge, en el qual s'entremesclen mite, religió, filosofia i música, temes que han estat motiu d'interès especial per a l'homenatjat, contraposada a la simplicitat de l'obra, determinà la meua decisió.

La història d'Orfeu i Eurídice es perd en la memòria dels temps entre el mite i la llegenda. Orfeu, fill d'Èagre, o del mateix déu Apol·lo, i de la musa Cal·líope, es distingia pels seus amables cants que encisaven les feres, doblegaven els arbres i les plantes en actitud reverencial, i endolcien els aspres cors dels homes. Era «el pare de cants, tocador de la fòrminx»,² en paraules de Píndar a la *Pítica* IV dedicada a Arcesilau de Cirene, vencedor en la carrera de carros. Prengué també part en l'expedició dels Argonautes a la cerca del velló d'or, en la qual, arrogant-se el paper d'*hortator remigum*, feia que els remers batessin la impetuosa aigua del mar al so de la seva cítara³ o, amb el melodiós cant que emanava de la fòrminx polsada amb el plectre, lliurà els companys dels seductors cants de les sirenes.⁴ Però sobretot es distingí pel seu incommensurable amor per la dríada Eurídice, nimfa dels boscos tracis, la qual esposà. Un dia, mentre fugia d'Aristeu que l'empaitava, Eurídice fou mossegada per un traïdorenc escurçó que li causà la mort immediata. Res hi pogueren fer les nàiades, nimfes de les aigües, que l'acompanyaven. Orfeu, desolat, jurà baixar als inferns per tal de retornar a la vida la seva esposa, el seu amor sublim. «No lo olvides, Emma, ni la vida ni la muerte valen lo que vale el amor».⁵ Tal com havia previst, ni els déus infernals es van poder sostreure al poder encisador dels seus cants i accediren a la seva súplica. Orfeu inicià el camí de retorn al món dels mortals seguit d'Eurídice, però, quan ja era a punt de vèncer les lleis naturals, de destruir el dogma, la impaciència del seu amor o la por d'haver estat enganyat l'impulsaren a contravenir l'única condició que li havia estat imposada: girà el cap per contemplar la seva estimada i aquesta retornà per sempre més als inferns. De bell nou, l'ordre establert per les lleis naturals no havia pogut ésser transgredit i el

² Cf. Pl. P. IV, 176-177.

ἔξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατήρ
ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς

³ Cf. A.R. I, 540-541.

ὧς οἱ ὑπ' Ὀρφῆος κιθάρη πέπληγον ἐρετμοῖς
πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ῥόθια κλύζοντο·

⁴ Cf. *Ibid.* IV, 903-911.

...] οἱ δ' ἀπὸ νηός

ἦδη πείσματ' ἔμελλον ἐπ' ἠϊόνεσσι βαλέσθαι,
εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάϊς Θρηϊκίος Ὀρφεύς,
Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας,
κραιπνὸν εὐτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαὶ
κρηγμῶ· **παρθενίην** δ' ἔνοπὴν ἐβιήσατο φόρμιγξ,
νῆα δ' ὁμοῦ ζέφυρός τε καὶ ἠχῆεν φέρε κύμα
πρυμνόθεν ὀρνύμενον, ταὶ δ' ἄκριτον ἴεσαν αὐδήν.

⁵ Cf. Caso (1998: 37).

dogma es mantenia intacte. Orfeu, impel·lit per l'amor de l'esposa definitivament perduda, decidí allunyar-se de tot contacte femení. No faltà qui, com Ovidi, veiés en la preservació de l'amor fidel a l'única dona de la seva vida l'ocasió d'introduir la pederàstia entre els tracis: «Ell fou encara qui ensenyà als pobles tracis de girar l'amor als tendres minyons i de collir la breu primavera de l'edat i les primeres flors».⁶ La vulgata el fa víctima de les dones tràcies, les quals, per despit o per gelosia, l'esquarteraren i llençaren el seu cap i la seva lira al riu. Arribats a través del mar a Lesbos, l'illa d'Alceu i Safo, de la seva tomba continuà emergint el so de la lira, que, segons Eratòstenes, es catasteritzà i esdevingué una nova constel·lació del firmament.⁷ D'altra banda, atès que les dones tràcies que havien sacrificat el poeta no podien quedar sense càstig, Lieu les transformà en arbres arrelats per sempre a la terra que fou testimoni del crim.⁸ No obstant això, Alcidamant d'Elea prefereix fer-lo víctima del llamp de Zeus per haver lliurat als homes l'escriptura i el saber que havia rebut de les Muses, emulant Prometeu, dispensador del foc als mortals:

En fi, l'escriptura la va introduir en primer lloc Orfeu, que l'havia apresada de les Muses, segons que ho mostra la inscripció de la seva tomba:

Aquí varen fer els tracis servent de les Muses Orfeu, al qual occí el que regna a les altures, Zeus, amb el llamp que tant fumeja, al fill d'Èagre, que va instruir Hèracles, perquè va descobrir per a bé dels homes l'escriptura i la saviesa.⁹

Però Orfeu és identificat també amb un dels poetes que precediren Homer i, com a tal, li és atribuït, de manera no fidedigna, tot un corpus de literatura

⁶ Cf. *Ov. M.* x, 83-85.

Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
In teneros transferre mares citraque iuventam
Aetatis breue uer et primos carpere flores.

⁷ Cf. *ERATOSTH.* 24, 45-52.

<τὴν δὲ λύραν
οὐκ ἔχουσαι ὄτω δώσειν
τὸν Δία ἠξίωσαν καταστε-
ρίσαι, ὅπως ἐκείνου τε
καὶ αὐτῶν μνημόσυνον τε-
θῆ ἐν τοῖς ἀστροῖς> τοῦ
δ' ἐπινεύσαντος οὕτως ἐπέ-
θη.

⁸ Cf. *Ov. M.* xi, 67-84.

⁹ Cf. *ALCID.* *Od.* 24.

γράμματα μὲν δὴ πρῶτος Ὀρφεὺς ἐξήνεγκε, παρὰ
Μουσῶν μαθὼν, ὡς καὶ ἐπὶ τῷ μνήματι αὐτοῦ δηλοῖ τὰ ἐπιγράμματα·
Μουσάων πρόπολον τῆδ' Ὀρφέα Θρηῆκες ἔθηκον,
ὄν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλει
Οἰάγρου φίλον υἷόν, ὃς Ἡρακλῆ' ἐδίδαξεν,
εὐρῶν ἀνθρώποις γράμματα καὶ σοφίην.

esotèrica, vinculada directament a un moviment religiós extàtic i místic anomenat orfisme, un dels pocs corrents religiosos que intentaren oposar-se al legalisme religiós tradicional col·lectiu de la Grècia arcaica. L'orfisme introduí una nova cosmogonia en què «el temps que mai envelleix»¹⁰ esdevé el nou principi; una nova teogonia representada pel mite de Zagreu, fill de Zeus i Persèfone, esquarterat pels Titans i reduït posteriorment a cendres pel raig venjador de Zeus, i pel naixement renovador de Dionís del cor de Zagreu salvat per Atena; una nova antropogonia que atorga a l'home una doble naturalesa —divina per part de Dionís i perversa per haver-se format de les cendres dels Titans—, en la qual el cos esdevé presó de l'ànima; un nou ritualisme moral en què adquireixen gran importància les purificacions i l'ascètica —una severa dieta alimentària de caràcter vegetarià, ja que la seva creença en la metempsicosi els impedia el consum de qualsevol tipus de carn—; i la introducció de l'infern com a lloc de càstig on l'ànima ha d'expiar, amb inusitada duresa, les culpes terrenals, mentre que els lliures de tota injustícia s'encaminen a les Illes dels Benaventurats. No és estrany que una religió d'aquesta naturalesa fos acollida per esperits selectes com Píndar i Plató, però menyspreada per altres que la reduïren a la condició de secta. Només en les èpoques hel·lenística i romana l'orfisme va renéixer com a fonament teològic i filosòfic de la nova religió dionisiaca, refugi de les classes socials populars allunyades de l'epicureisme i de l'estoïcisme, fins que el triomf definitiu del cristianisme representà la fi de qualsevol moviment religiós declarat pagà.

Els poetes Virgili, en la *Geòrgica* IV, versos 453 a 527, i Ovidi, en els llibres X, versos 1 a 85, i XI, versos 1 a 84, de les *Metamorfosis*, ens transmeteren la llegenda d'Orfeu a partir de la dramatització que els alexandrins havien fet del mite i, per tant, despullada de qualsevol referència misticoreligiosa. Així es difongué a través de la cultura occidental la història d'Orfeu i, molt especialment, la del tràgic amor amb la seva esposa Eurídice. Gairebé totes les Arts —la pintura, l'escultura, la poesia, el teatre, la música, la dansa, la cinematografia— han rivalitzat al llarg dels segles per fer-se seu el mite d'Orfeu, sol o acompanyat de la seva esposa Eurídice. Recordem, sense ànim d'ésser exhaustius, les pintures de Tintoretto, Rubens, Brueghel el Jove, Poussin, Luca Giordano, Tiepolo, Corot, Delacroix, Gustave Moreau, o l'escultura en bronze de Rodin. Pel que fa a les lletres, remembrem el poema *Orfeo* de Juan de Jáuregui, la comèdia *El marido más firme* de Lope de Vega, l'acte sacramental de caràcter al·legòric *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca, on el mite ha estat transformat en símbol de la gràcia, el pecat i la redempció, o *Lo somni* de Bernat Metge, en què Orfeu exposa la seva vida i descriu l'infern a Tirèsias i al mateix autor. En són remarcables les darreres paraules d'Orfeu als tres presidents infernals —Minos, Radamant i Èac—: «No em donets repulsa, car si ho fets, sapiats que no me'n tornaré, e llavors alegrarets-

¹⁰ Cf. DAM. *Pr.* I, 318, 1.

δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ὤμων πτερά, ὠνομάσθαι δὲ Χρόνον ἀγήραον καὶ Ἡρακλῆα τὸν αὐτόν.

vos de la mort d'ambdósos».¹¹ La decisió d'Orfeu és concloent: romandrà al costat de la seva estimada, viu o mort, disjuntiva plantejada ja en les *Metamorfosis* d'Ovidi.¹² Evoquem també algunes composicions musicals que giren entorn a aquest tema: *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, inspirada en *La Fabula d'Orfeo* d'Angelo Poliziano; *l'Orfeo ed Euridice* de Christoph Gluck —qui podria oblidar l'ària d'Orfeu en l'escena primera del tercer acte quan deplora «Che farò senza Euridice? / Dove andrò senza il mio ben? / Che farò? Dove andrò? / Che farò senza il mio ben? / Dove andrò senza il mio ben? / Euridice! Euridice! / Oh dio! rispondi! rispondi! / lo son pure il tuo fedele»—; *l'Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach, de caràcter còmic fins arribar a la paròdia, que culmina en el cancan o galop infernal —«Ce bal est original d'un galop infernal donnons tous le signal»—, que ballen a l'infern totes les divinitats gairebé al final del segon quadre del segon acte, o el ballet *Orpheus* de Stravinskyi. Finalment no podem oblidar el Setè Art amb pel·lícules com *Orphée* de Jean Cocteau o l'excel·lent obra de Marcel Camus, *Orfeu Negro*, una adaptació del drama *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes, en què l'acció se situa en ple carnaval de Rio amb un Orfeu i una Eurídice brasilers ballant a ritme de samba la dansa de la mort.¹³

Aquesta introducció m'ha semblat necessària per poder fer una lectura més comprensiva de l'obra d'Ángeles Caso, una excel·lent recreació del mite d'Orfeu i Eurídice que, a les acaballes del segle XX, se sumà a les innumbrables manifestacions artístiques de tot tipus que han pres aquest mite com a element referencial al llarg de la història de la nostra civilització occidental.

Després de les dedicatòries inicials, hi trobem dues cites poètiques en llengua original, l'una de les *Metamorfosis* d'Ovidi¹⁴ i l'altra de *Le revenant*, sonet inclòs al poemari *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire,¹⁵ que, d'alguna manera, sintetitzen l'argument de la novel·la. L'obra s'inicia un 8 de març de 1997, en el camí de l'aeroport de Viena a la Prinz Eugen-Straße, on ella i ell es lliuraran mútuament els seus cossos tan llargament desitjats:

¹¹ Cf. Metge (1980: 79 i ss).

¹² Cf. Ov. *M.* x, 38-39.

Quod si fata negant ueniam pro coniuge, certum est
Nolle redire mihi; leto gaudete duorum.

¹³ Cf. Montero (1999: 137-163).

¹⁴ Cf. Ov. *M.* x, 11-13.

Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
Defleuit uates, ne non temptaret et umbras,
Ad Styga Taenaria est ausus descendere porta;

¹⁵ Cf. Baudelaire (1961: vv. 1-4).

Comme les anges à l'œil fauve,
Je reviendrai dans ton alcôve
Et vers toi glisserai sans bruit
Avec les ombres de la nuit;

Pero, a decir verdad, sus ojos no acertaban a mirar nada que estuviese más allá del cuerpo del otro, el cuerpo tan deseado desde hacía semanas —aunque tal vez desde hacía años, y acaso, quién puede saberlo, siglos—, el cuerpo que ella y él habían imaginado tanto y que ahora, en seguida, en cuanto llegasen a casa de Emma, tocarían, lamerían, amarían, el cuerpo del que gozarían al fin arañándolo y mordiéndolo y sorbiéndoselo al otro, dejando que se derritiese el suyo propio, la carne endurecida por el deseo tantas veces aplazado.¹⁶

I finalitza el mateix dia i al mateix lloc, amb les mateixes paraules. Després de 148 pàgines ens trobem novament en el punt inicial, com si l'autora hagués volgut estructurar la composició en un estil anular o de Ringkomposition a la manera d'Homer, Píndar, Èsquil o Heròdot.

Tant el plantejament com el tractament del mite porten el segell original de l'autora. D'una banda, situa l'acció a Madrid i Viena, dues ciutats que li són familiars, malgrat els seus orígens xixonencs. Hom no pot oblidar l'interès que l'autora palesa per Elisabeth, emperadriu d'Àustria-Hongria, el qual es traduí en una biografia i una novel·la seves.¹⁷ D'altra banda, inverteix la sort dels protagonistes del mite clàssic i el camí recorregut per retrobar l'amor perdut: qui mort ara tràgicament és Orfeu, Michael, crític d'art, el qual torna a la vida des de l'avern per unir-se amb Eurídice, Emma, doctorada en Clàssiques i autora d'un treball sobre la pervivència del mite d'Orfeu i Eurídice a la cultura occidental, a causa d'un amor no satisfet ni tan sols confessat quinze anys enrere, quan ella, una adolescent, s'enamora de l'amic de la seva mare, un home casat, ben plantat i captivador, amb qui se cità un 17 de juliol de 1982 per al següent mes de desembre a Madrid, una cita que no tindria lloc mai a causa de la prematura i tràgica mort d'ell.

Quinze anys després Michael Alcott retorna a la vida d'Emma amb el nom de Stavros Noussanis, un escultor grec el nom del qual porta implícita la idea de mort.¹⁸ La raó ens diu que els morts no ressusciten ni els fantasmes existeixen, però les coincidències se succeeixen fins al punt que Emma considera Stavros un impostor, suplantador de Michael, i Stavros acaba sent un fantasma per a ell mateix. La pregunta sobre si Michael s'havia ofegat en caure d'un veler; la ploma amb les inicials L. A., peça única feta per encàrrec a París, ara en poder seu; l'impuls sobtat de pintar un veler sacsejat per les ones afonant-se enmig de la tempesta; l'escultura d'Orfeu i Eurídice tallada amb les seves pròpies mans, de la qual no havia volgut desprendre-se'n mai, ja que era la seva obra favorita; el nom d'Erzsébet compartit per l'esposa de l'un i de l'altre; les paraules de la mare —«Παράξενο πράγμα, όταν σας κυττάζω έχω την εντύπωση ότι σας έχω δει μαζί πολλές φορές παρελθόν»— expressant la sensació que ja els havia vist junts abans moltes vegades; la taral·la involuntària de les notes de la repetida ària

¹⁶ Cf. Caso (1998: 11-12).

¹⁷ Cf. *Elisabeth de Austria-Hungria. Álbum privado*. Barcelona: Planeta, 1998 i *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungria*. Barcelona: Planeta, 2006.

¹⁸ Cal recordar que en grec stavros significa «creu».

de l'*Orfeo* de Monteverdi, i finalment els somnis en què reviu els moments viscuts entre Michael i Emma van consolidant de forma progressiva la idea irracional del retorn de Michael i el dubte sobre la veritable identitat d'Stavros. A l'idealisme d'Emma s'hi oposen el pragmatisme de la seva amiga Christine; el diagnòstic del psiquiatra —«Su deseo es más fuerte que la realidad»—¹⁹ i la radical teràpia que li proposa —«Lo que debe hacer es matar al fantasma»—²⁰; la descripció minuciosa i realista de la mort de Michael que li relata el seu germà Henry dissipant qualsevol dubte sobre la possibilitat que s'hagués salvat, i les paraules d'Elisa, la mare d'Emma, desemmascarant Michael i posant en evidència la seva verdadera condició, que no era la d'«un hombre privilegiado», sinó la d'«un experto en la mentira y el engaño». «La realidad ... Los muertos están muertos, definitivamente fuera de la vida, y un hombre que se parece a otro hombre no tiene por qué ser el mismo»,²¹ sentencia Stavros en la seva primera trobada amb Emma.

Però en aquest periple circular que s'inicia i finalitza el 8 de març de 1997, manca la clàusula final que segella l'obra, la clau de volta que deixa el lector immers en el buit infinit, el darrer dia, el 9 de març de 1997: «Cuando Emma se despertó por la mañana, Stavros —si es que aquel hombre era Stavros—, ya no estaba. // En el lugar que había ocupado solo quedaba el vacío. // El irremediable vacío de la ausencia».²² A l'instant ens venen a la memòria els versos de Baudelaire: «Quand viendra le matin livide, / Tu trouveras ma place vide».²³ El buit present al costat d'Emma era el de Michael Alcott, que havia complert la seva promesa —«Sí, yo también bajaría a los infiernos en busca de mi amada. Es más, estoy seguro de que si muriera antes que ella, volvería a la vida para encontrarla»—²⁴, reencarnat en la persona del grec Stavros Noussanis, o tot plegat no havia estat més que un cúmul de macabres casualitats i Michael Alcott romanía al fons d'algun oceà engolit per les ones del mar?

Les cites i referències al món clàssic grecollatí no falten al llarg de l'obra. Les *Metamorfosis* d'Ovidi són evocades en dues ocasions en el període que va de juliol a novembre de 1982, concretament els versos 29-31,²⁵ —Orfeu suplica desesperadament a les divinitats infernals que ajornin el prematur destí

¹⁹ Cf. Caso (1998: 115).

²⁰ Cf. Caso (1998: 116).

²¹ Cf. Caso (1998: 78-79).

²² Cf. Caso (1998: 151).

²³ Cf. Baudelaire (1961: vv. 9-10).

²⁴ Cf. Caso (1998: 37).

²⁵ Cf. Ov. *M.* X, 29-31.

Vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena timoris
Per Chaos hoc ingens uastique silentia regni,
Eurydices, oro, properata retexite fata.

d'Eurídice—, i els versos 73 a 75,²⁶ —la consternació i el dolor d'Orfeu en veure's privat per sempre de la seva esposa—, ambdós passatges corresponents al llibre x. S'al·ludeix a Vega, l'estel principal, blanc i brillant, de la constel·lació de Lira,²⁷ el qual contempla, enmig del silenci de l'albada, els passos de Michael i Emma, «que susurraban como culebras arrastrándose sobre la tierra del sendero flanqueado de castaños y arces».²⁸ Es remembren els versos 242-245 del cant XIII de l'*Odissea* en què Atena exposa a l'heroi de gran ardit les qualitats de la seva pàtria Ítaca, no reconeguda després de tants anys d'absència.²⁹ I, encara que només sigui esmentat de passada, el nom de Plató també hi és present.

Però en una obra basada en el mite d'Orfeu, el poeta i cantor per excel·lència, la música no hi podia faltar. Michael, malgrat dedicar-se a les arts plàstiques, és un amant de la música que ha substituït la lira i la fòrminx pel piano, al so del qual entona els primers i darrers mots que profereix Orfeu a l'ària del segon acte de l'òpera de Monteverdi, just quan acaba d'assabentar-se per la funesta missatgera que la seva esposa ha expirat víctima d'un escurçó que li ha clavat la seva dent verinosa: «Tu se' morta, se' morta, mia vita, ed io respiro? [...] Addio terra, addio cielo e sole, addio», tristes paraules finals d'acomiadament del món dels mortals, després que ha resolt anar a cercar la seva esposa als abismes infernals per retornar-la a la vida o romandre per sempre amb ella en companyia de la mort. Fins a sis vegades es repetiran al llarg de l'obra aquests mots que n'esdevindran el veritable leitmotiv.

El llenguatge, adequat a la temàtica de l'obra, accentua, amb els termes i les expressions emprades, el caràcter lúgubre, tenebrós, funest i obscur que irremeiablement s'associa al món dels morts: «oscura pared de piedra», «bosques negros», «seres infernales», «penumbra de las escaleras», «trueno repentino y violento», «acantilados oscuros», «sombra espesa», en poden ser alguns exemples. Se succeeixen les repeticions que contribueixen a intensificar el clímax de torbació i desassossec dels protagonistes:

²⁶ Cf. Ov. *M.* x, 73-75.

...] septem tamen ille diebus

Squalidus in ripam Cereris sine munere sedit;
Cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere.

²⁷ Cf. Caso (1998: 30).

²⁸ Cf. Caso (1998: 29).

²⁹ Cf. HOM. *Od.* XIII, 242-245.

ἦ τοι μὲν τρηχεῖα καὶ οὐχ ἰππήλατός ἐστιν
οὐδὲ λίην λυπρὴ, ἀτὰρ οὐδ' εὐρεῖα τέτυκται.
ἐν μὲν γὰρ οἱ σῆτος ἀθέσφατος, ἐν δέ τε οἶνος
γίνεται· αἰεὶ δ' ὄμβρος ἔχει τεθαλυῖά τ' ἔερος

Emma lo siguió, a cierta distancia y en silencio, tratando de desvanecerse en la oscuridad, arrimada a las paredes como una criminal detrás de su víctima. O como una mujer enamorada detrás del hombre que la ha abandonado, y al que solo aspira a ver unos segundos, por la espalda, intentando tal vez recordar en ese extraño acercamiento el tacto tan suave de su piel, el tamaño de sus caderas que se agitaban violentas bajo ella o el sabor duro y dulce de su vientre, intentando acaso percibir el ruido de su respiración, que tanto la excitaba, olfatear igual que una perra el olor intransferible de su cuerpo.³⁰

El mateix text, tan sols amb el canvi de subjecte, el retrobem literalment atribuït a Stavros a la pàgina 117, de la mateixa manera que el dia 8 de març inicia i conclou l'obra. També es repeteixen associats, una i altra vegada, de forma insistent, els adjectius «gris y helado», expressió gràfica de la sensació visual i tàctil de la pal·lidesa i fredor de la mort, i s'esmenten els corbs —«Los cuervos graznaban como demonios»—, aus relacionades amb les tenebres, la mort, l'infortuni, però també amb la màntica del déu Apol·lo amb qui s'associa Orfeu. Recordem que l'*Orfeo* de Monteverdi finalitza amb l'ascensió d'Orfeu acompanyat d'Apol·lo al cel, on gaudirà de la contemplació de la seva esposa Eurídice.

La contraposició entre el món de la llum i el món de les ombres es reflecteix en el contrast entre la descripció d'un dia d'estiu i d'un d'hivern a Viena, emfasitzant, però, la grisor i la desplaença d'aquest darrer:

El río bajaba indolente y melodioso aquel día de verano, pero no era difícil imaginarlo terrible una mañana de diciembre, una de esas mañanas del fin del mundo, cuando la lluvia cae haciéndonos creer que toda el agua eternamente posible dentro de las nubes se ha concentrado en unas horas, y el viento azota los árboles desnudos y ruge entre las cortadas del desfiladero, y el rastro de la luz dorada parece haberse borrado de la luz del mundo, dejando solo una leve huella que apenas alcanza a desvelar las formas de las cosas, fundiendo las unas dentro de las otras, desalojándolas de la materia sólida. Una de esas mañanas en las que se diría que la realidad no existe.³¹

Per últim, la vegetació, en les seves més variades formes, és present de forma reiterada en l'obra, marc testimonial de la transformació en arbres de les dones tràcies que esquarteraren Orfeu: «Entre la niebla, los altos árboles del parque de Lainz parecían figuras de alguna cabalgata misteriosa y evanescente, leves formas sin raíces del reino veloz de las apariencias».³²

³⁰ Cf. Caso (1998: 73).

³¹ Cf. Caso (1998: 15-16).

³² Cf. Caso (1998: 66).

En les darreres paraules d'Elisa a la seva filla Emma, —«Quizá fuera por lo mucho que lo quería, pero siempre pensé que Michael iba a envejecer bien. Que algún día tendría que importarle de verdad una mujer. Que aprendería a querer...»—³³ em sembla escoltar l'eco de les paraules de Paul Diel: «Símbolo del deseo de armonización y concentración creadora, Eurídice está, por esa razón, en oposición directa a la multiplicación dionisiaca de los deseos: a las ménades. Y en el plano directo, concreto, a la multitud de mujeres secretamente deseadas».³⁴

Μὴ λέγε φυγῶν <τὸν> θάνατον ὅτι φεύξει πάλιν.
ὡς γὰρ πέφευγας, προσδόκα καὶ μὴ φυγεῖν.³⁵

Si t'has escapat de la mort, no diguis que te n'escaparàs de bell nou.
Car així com te n'has escapat, considera també no escapar-te'n.

BIBLIOGRAFIA

- ALCID = ALCIDAMANT D'ELEA (2014), *Odisseu. (Contra Palamedes, per traïció)*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- A. R. = APOLLONII RHODII (1961), *Argonautica*, Oxford, Clarendon Press.
- BAUDELAIRE, CH. (1961), *Les fleurs du mal : Le revenant*, Paris, Éditions Garnier, 70.
- CASO, Á. (1998), *El resto de la vida*, Barcelona, Planeta.
- DAM. = DAMASCIUS (1889), *De Principiis*, Paris, Klincksieck.
- DIEL, P. (1976), *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor.
- ERATOSTH. = ERATOSTHENES (1897), *Mythographi Graeci* 3.1., Leipzig, Teubner.
- HOM. = HOMERI (1919²), *Opera*, Tomus IV *Odyssaeae* libros XIII-XXIV continens, Oxford, Clarendon Press.
- MART. = VALERI MARCIAL, M. (1949), *Epigrammes*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- MENANDRI ET PHILISTIONIS SENTENTIAE (1964), *Menandri sententiae*, Leipzig, Teubner.
- METGE, B. (1980), *Lo Somni: Llibre Terç*, Barcelona, Edicions 62 i «la Caixa».
- MONTERO MONTERO, M. (1999), «Orfeo y Eurídice», a *Amores Míticos*, Fernández de Mier, E. i Piñero, F. (eds.), Madrid, Ediciones Clásicas.
- OV. = OVIDI (1929-1932), *Les Metamorfosis*, 3 Vols., Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- PI. = PINDARI (1947²), *Carmina cum fragmentis*, Oxford, Clarendon Press.

³³ Cf. Caso (1998: 147).

³⁴ Cf. Diel (1976: 132).

³⁵ Cf. Menandri et Philistionis Sententiae, III, 27-28.

L'EXPERIÈNCIA LAERCIANA DE GONÇALO M. TAVARES: UNA LECTURA DE LA TRADICIÓ CLASSICA A *HISTÓRIAS FALSAS*

SERGI GRAU*

Universitat de Barcelona

Institut Català d'Arqueologia Clàssica

s.grau@ub.edu

ORCID: 0000-0001-6599-0752

RESUM

Com ja ha estat prou sovint i encertadament assenyalat per la crítica, *Histórias falsas* (2005) forma part, juntament amb *Os velhos também querem viver* (2014), de la sèrie *Estudos Clássicos*, amb què Gonçalo M. Tavares, un dels escriptors portuguesos emergents més valorats dels darrers anys, encara la seva particular visió i aprofitament de la tradició clàssica. En aquest article proposem que l'experiència fonamental de l'autor per al plantejament i la construcció narrativa de bona part de les diverses peces breus que conformen l'obra fou la lectura de les *Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres*, de Diògenes Laerci.

PARAULES CLAU: Gonçalo M. Tavares, *Histórias falsas*, tradiciDiògenes Laerci.

THE LAERTIAN EXPERIENCE OF GONÇALO M. TAVARES: A READING OF CLASSICAL TRADITION IN *HISTÓRIAS FALSAS*

ABSTRACT

As it has been quite often and rightly pointed out by critics, *Histórias falsas* (2005) is part of the *Estudos Clássicos* series, along with *Os velhos também querem viver* (2014), with which Gonçalo M. Tavares, one of the emerging Portuguese writers most valued in recent years, faces its particular vision and use of classical tradition. In this paper we propose that the fundamental experience of the author for the narrative approach and construction of many of the short pieces that make up the work was the reading of the *Lives and doctrines of the most illustrious philosophers* by Diogenes Laertius.

KEYWORDS: Gonçalo M. Tavares, *Histórias falsas*, classical tradition, Diogenes Laertius.

* Aquest treball s'integra dins el projecte «Mecanismos de representación del pasado y dinámicas de la performance en la Grecia antigua», dirigit per J. Carruesco i finançat pel Ministerio de Economía y competitividad (FFI2015-68548-P) i també dins el grup de recerca SGR «Logotekhnia. Estudis de cultura grega antiga», dirigit per X. Riu (2017 SGR 894). Vull agrair també a Adrià Rodríguez que em fes conèixer Tavares, i a Margarida Assis la seva acurada revisió dels textos en portuguès.

Gonçalo Manuel Tavares, nascut a Luanda (Angola) el 1970, per bé que instal·lat a Portugal des de petit, passa per ser una de les veus més destacades del panorama literari portuguès actual, potser d'ençà que José Saramago declarés, amb ironia, que venien ganes de donar-li un cop de puny per escriure tan bé amb només 35 anys.¹ Les seves obres han estat traduïdes a la majoria de llengües modernes i li han valgut premis arreu. Sabent que el Dr. Pau Gilabert és un estudiós atent i amatent de l'obra de Saramago,² m'ha semblat que, de retruc, Tavares era un bon autor per tractar en aquestes jornades d'homenatge.

Tavares, com ha assenyalat la crítica, construeix sovint la seva obra com un joc d'escriptura a partir de les seves lectures que és concebut pel propi autor com una mena de traducció falsa, o, per dir-ho amb els seus mots, una «tradução desastrada», en què les lectures i fins els autors llegits apareixen dins els seus escrits amb una nova llum que prové de la convivència amb altres lectures i autors d'èpoques ben diverses:

Escrever como tradução do ler. Uma tradução apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; invenção como falha evidente, não na repetição mas na tentativa de passagem de uma coisa para um outro lado. Perdi algo na passagem, *no transporte*, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objeto com três pernas.³

Vet aquí la definició tavariana d'aprofitament dels clàssics, de tradició clàssica: un element mancat que roman de la lectura adquireix noves funcions en el text escrit, un text altre, que travessa la distància, que excedeix allò llegit, i que garanteix, alhora, que allò llegit persisteixi, sobrevisqui. *Uma viagem à Índia* (2010), per exemple, funciona com una «tradução desastrada» d'*Os Lusíadas* de Camões, el gran clàssic de la literatura portuguesa.⁴ En Tavares, però, el protagonista fuig perquè ha assassinat el seu pare, que va assassinar la seva estimada; es tracta, doncs, d'una fugida provocada per la pura desesperació – «por causa de um duplo homicídio (um que sofreu, outro que praticou)» (pàg. 28)–,⁵ però és també una fugida de caràcter pedagògic,⁶ per cercar «sabedoria e esquecimento» (pàg. 28), en què l'itinerari és més important que no pas el destí,

¹ En el discurs de concessió del premi José Saramago 2005, per *Jerusalém*: «Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater!»

² Recordo particularment haver-li escoltat una ponència sobre el tema, «*La caverna* de José Saramago: imatge platònica versus metafísica», en el *I Congreso Internacional de Filosofía Griega*, organitzat per la Sociedad Ibérica de Filosofía Griega i celebrat a Mallorca del 24 al 26 d'abril del 2008, les actes del qual no s'han arribat mai a publicar. En una versió reduïda fou publicat a *Auriga* 51, 2008, 10-15.

³ Tavares (2010: 59).

⁴ Cf. Fernandes (2016).

⁵ Cito per la sisena edició, Alfragide: Caminho (2013).

⁶ Cf. Mexia (2010).

com en l'*Odissea*,⁷ és clar, especialment en la cèlebre interpretació de Kavafis. Les lectures formatives de l'autor li permeten mesurar-ne els traços amb el seu context contemporani, al costat d'altres lectures —el protagonista, sense anar més lluny, es diu Bloom, en clara al·lusió a l'*Ullisses* de Joyce. Des d'aquest punt de vista, el seu acostament als autors clàssics de tots els temps resulta part essencial de la seva forma de concebre la creació literària mateixa. De fet, «Gonçalo Tavares insiste em dizer, categoricamente, muitas vezes, que a sua literatura vem do seu exercício resistente de leitor».⁸

És així que, en algunes de les seves obres més celebrades, com *Biblioteca* (2009), una sèrie de brevíssimes narracions precedides sempre per noms d'escriptors o filòsofs de totes les èpoques, i endreçades en ordre alfabètic, Tavares hi ofereix breus senyals de les seves pròpies lectures, interpretacions molt personals, sovint iròniques, i relacions de vegades insospitades entre autors considerats grans i menors de l'anomenat cànon occidental, que pretén un joc amb el lector, sempre des de la ficció biogràfica, a l'hora de llegir les obres dels autors glossats. Aquest procediment literari arriba, però, al seu extrem més interessant en el projecte *O Bairro* (2002-2010), composta de moment per nou llibres, que tenen com a protagonistes Calvino, Kraus, Brecht, Valéry, Eliot o Breton, entre altres. Els escriptors, pensadors i artistes, que naturalment mai no van convergir ni temporalment ni espacial, esdevenen de la mà de Tavares veïns del mateix barri, en una mena d'història de la literatura fictícia,⁹ en què, segons el mateix autor:¹⁰ «são personagens que, embora guardando um pouco o espírito do nome que levam —quer seja pelo tema, pela lógica de pensamento, escrita, etc.— são ficcionais, autônomas, personagens que fazem o seu caminho». En els retrats d'*O Bairro*, Tavares «não recorre a citação direta dos autores lidos, mas, sob o disfarce da ficção, traduz (desastradamente ele diria) suas leituras em escrita».¹¹ Amb grans dosis de paròdia, aquestes obres permeten un joc amb les lectures de cada autor, però sempre a partir de la construcció biogràfica, anecdòtica, clarament fictícia, de vegades volgudament inversemblant.

També, com no podia ser d'altra manera, els clàssics grecs han ocupat notablement la producció de Tavares. Els crítics solen destacar, naturalment, la interpretació tavariana de l'*Alcestitis* d'Eurípides, que l'autor féu en *Os velhos também queremos viver*, publicada el 2014: en la relectura de Tavares, el sacrifici d'*Alcestitis* se situa en el context de la guerra de Sarajevo dels anys noranta del segle XX, quelcom que permet un ús particular del passat per pensar el present, en una línia molt semblant a la que es plantejava en *Uma viagem à Índia*, i, significativament, també en vers.¹²

⁷ Cf. Rita (2011).

⁸ Studart (2010: 9).

⁹ Cf. Rodrigues Moreira (2014: 80-90).

¹⁰ Tavares (2007).

¹¹ Rodrigues Moreira (2014: 100).

¹² Cf. Bezerra de Menezes (2016).

Tanmateix, crec que el cas més interessant, més fidel a les estratègies de traducció «desastrada» genuïnament tavianes, és el que es produeix a *Histórias falsas*, un mosaic de relats breus publicat el 2005, que pretén ser, en paraules de l'autor, en el pròleg:

um ligeiro desvio do olhar em relação à linha central da história da filosofia; por outro lado, tinha curiosidade em perceber o modo como a ficção (verosímil ou nem tanto) se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme.¹³

Tavares hi realitza, en efecte, un falsejament de la història llegida, tot deformant-la mitjançant paradoxes sovint irreconciliables amb la versemblança, que pretenen manifestar l'absurditat d'allò que solem considerar història, precisament. No és pas casualitat que *Histórias falsas* faci part, amb *Os velhos também querem viver*, de la sèrie *Estudos Clássicos*, malgrat que alguns crítics la classifiquin, d'una manera clarament més superficial, en la categoria de contes breus o *Histórias*.¹⁴

De manera semblant a la tècnica literària que practica a *Uma viagem à Índia* i a *Biblioteca*, la composició de les *Histórias falsas* es construeix a partir de narracions breus que generen ficcions intemporals, malgrat que el referent tingui sovint un regust grec; ho adverteix el mateix autor en el pròleg: «[n]ão são histórias do género fantástico, mas um homem —de há tres mil anos— pode nelas utilizar objectos que ainda não existiam». A l'estil de Borges, Tavares es mou sistemàticament en aquesta obra entre l'anacronisme deliberat i l'atribució errònia que cerca de desviar la mirada tot introduint un teixit d'atribucions erudites també «desastrades». La forma compositiva concreta és una mena d'arranjament dispar d'anotacions de lectures, articulades a partir de la creació fictícia d'escenes i situacions, farcida d'ironies i inversions respecte de la tradició cultural. Els protagonistes de les històries, a més, són majoritàriament filòsofs grecs, dels quals es repassen anècdotes biogràfiques que serveixen per bastir vagament una certa doctrina, però sempre articulada a través d'anotacions breus de caire aforístic, en una mena de barreja de ficció i assaig,¹⁵ on el que més importa és el que senten els personatges en cada moment: les doctrines surten de la vida i mai a l'inrevés. Aquest procediment literari, tant pel que fa al plantejament com en la construcció narrativa, crec que parteix necessàriament d'una experiència lectora concreta per part de Tavares, de la qual aquestes

¹³ Cito sempre per la cinquena edició, de 2016.

¹⁴ En realitat, aquestes vacil·lacions tipològiques són fruit de canvis de concepció al llarg del temps: *Histórias falsas*, inclosa originàriament en la sèrie *Histórias*, passà a formar part, el 2014, de la sèrie *Estudos Clássicos*, precisament arran de la publicació de *Os velhos também querem viver*. També formava part d'aquesta sèrie l'obra *O homem ou é tonto ou é mulher* (2002), que no ha estat reeditada.

¹⁵ De fet, Tavares plantejava la seva literatura com una experiència intel·lectual lliure entre la ficció i l'assaig: cf. Studart (2012).

Histórias falsas serien, doncs, la traducció «desastrada»: es tracta de les *Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres*, de Diògenes Laerci, que Tavares degué llegir tal vegada en la traducció de Mário da Gama Kury, la més accessible en portuguès.¹⁶

Comencem per la forma compositiva. Malgrat que el recurs a les anotacions breus fruit de lectures és, com hem dit, un element fonamental en la concepció tavariana del procés mateix de creació literària,¹⁷ val a dir que el procediment és ben propi de Diògenes Laerci: el seu mètode de treball, un cop superats els prejudicis de la font única que cercaven els filòlegs del segle XIX, fou exposat amb gran claredat i convicció per Jørgen Mejer,¹⁸ i sembla que les seves conclusions són, avui, acceptades per tothom, malgrat les remarques i els matisos que se li fan. En síntesi, consistia, com era d'altra banda habitual en els autors de l'època, a anar confegint *excerpta*, semblants a les modernes fitxes de lectura, mentre hom llegia diverses obres, però amb la diferència que la citació era molt menys exacta que les nostres citacions modernes perquè la lectura dels rotlles de paper ho feia molt més difícil i, també, perquè els autors no escrivien pas per a un grup reduït d'erudits, sinó per a un gran públic més interessat en la gràcia de les anècdotes que en l'exactitud de les fonts. La descripció més extensa d'aquest sistema en un autor antic és la que fa Plini el Jove del seu oncle, Plini el Vell, que posseïa 160 rotlles de paper amb els *excerpta* que havia confegit d'obres molt diverses, resultat de transcriure, no sabem si de manera seguida o sistematitzats per temes, els apunts que anava prenent de les lectures que li feia un esclau (*Ep.* III 5).¹⁹ És plausible, doncs, que la lectura laerciana, juntament amb altres lectures, naturalment, hagi influït la forma narrativa mateixa de Tavares en moltes de les seves obres. La seva manera habitual de construir la narració com un «mosaic de citacions», per fer servir la cèlebre expressió de Julia Kristeva, és ben laerciana, malgrat que, naturalment, a diferència del que succeeix amb l'autor grec, aquesta fórmula narrativa li permet a Tavares establir veritables diàlegs amb els grans autors de la literatura universal, en un joc conscient amb el lector que reafirma, però al mateix temps també permet la ruptura amb una determinada tradició literària.²⁰

Però en *Histórias falsas*, a més, la influència de la lectura de les vides de filòsofs de Laerci es fa evident en moltes ocasions i de maneres diverses. Per exemple, en el segon relat del llibre, Tavares planteja que la serventa tràcia que

¹⁶ Kury (1987). Tavares es cuida, tanmateix, de reproduir en cap cas els mots exactes de la traducció.

¹⁷ Per a la qüestió del fragment com a estratègia narrativa en l'obra tavariana, cf. Rodrigues Moreira (2014).

¹⁸ Mejer (1978: 16-29). Schwartz (1903) [= Schwartz 1957: 453-491], ja parlava, per bé que més breument i imprecisa, del treball de Laerci mitjançant *excerpta* sobre fitxes ('Zetteln').

¹⁹ El mètode sembla molt més antic, tanmateix, si fem cas de la notícia de Climent d'Alexandria sobre un llibre d'*excerpta* publicat pel sofista Hípias (DK 86 B 6), i als testimonis de Xenofont (*Mem.* I 2, 56 i I 6, 14) sobre el costum de Sòcrates de confegir-ne a partir dels poetes. Vegeu un bon resum de la qüestió en Dorandi 2007, especialment en els capítols segon i tercer.

²⁰ Cf. da Silva (2011).

es va riure de Tales de Milet perquè va caure al clot mentre contemplava els astres en realitat se'n va enamorar perdudament i va acabar per llançar-se a la mar en no ser corresposta pel savi, que és d'on va venir, és clar, la passió de Tales per estudiar l'aigua, en un intent desesperat de preservar de la corrupció el cos de la noia. En aquesta contalla s'hi barregen elements extrets de narracions diferents: naturalment, la contalla ja apareix a Plató, en la seva versió clàssica,²¹ però Tavares li dóna un nom, Lianor de Milet —tal vegada tenint al cap la Lianor protagonista del poema de Camões *Descalça vai p'ra fonte Lianor*—, i la dota d'un caràcter concret per fer-la emergir de la simple anècdota que posa de manifest la distracció tòpica dels savis: Lianor és una noia senzilla, que ha treballat tota la vida i per tant no ha tingut temps de desenvolupar cap filosofia, simplement està enamorada, se sent rebutjada i es llença a la mar, però acaba rient la darrera quan, en una versió de la mort de Tales (ben a l'estil de les variants laercianes sobre el tema), surt viva de les aigües i manté una rialla sàdica durant el funeral del savi. El rebuig de Tales, però, parteix més aviat, en Tavares, dels postulats pitagòrics: Tales no la rebutja pas per altivesa, sinó per prudència, atès que la passió sexual debilita el cos (pàg. 23), una observació sapiencial atribuïda a Pitàgoras (DL VIII 9):

ἀλλὰ καί ποτ' ἐρωτηθέντα πότε δεῖ πλησιάζειν εἰπεῖν· “ὅταν βούλη γενέσθαι αὐτοῦ ἀσθενέστερος.”

Un cop que li preguntaren quan convé unir-se a una dona, va respondre: «Sempre que desitgis fer-te més dèbil tu mateix».

En el cas de la història de Listo Mercatore, la tercera del llibre, aquest procés de construcció és encara més clar pel que fa a la influència de les lectures laercianes, però, com en el cas de Lianor, cerca d'introduir en la història dels grans filòsofs una figura menor, inventada. Listo Mercatore és un mercader que cerca fer-se ric a qualsevol preu, fins que troba casualment Diògenes el cínic i pateix una veritable conversió a la filosofia (pàg. 33):

Arrogante, mais do que era seu costume, cheio de vaidade pela riqueza que ostentava e pelo estômago farto, Mercatore disse, para Diógenes:

— Se tivesses aprendido a bajar o rei, não precisavas de comer lentilhas.

E riu-se depois, troçando da pobreza evidenciada por Diógenes. O filósofo, no entanto, olhou-o ainda com maior arrogância e altivez. Já tivera à sua frente Alexandre, o Grande, quem era este, agora? Um simples homem rico?

Diógenes respondeu. À letra:

— E tu —disse o filósofo— se tivesses aprendido a comer lentilhas, não precisavas de bajar o rei.

²¹ *Teetet* 174a (= 11 A 9 DK) També és prou coneguda la faula isòpica (XL) en què s'inspira, on l'astrònom és anònim i és un home que passava per allà qui li fa la remarca. Per a un estudi de conjunt de tota la tradició d'aquesta anècdota fins a l'època moderna, vegeu Blumenberg (1976 i 1987).

La conversió a la filosofia a partir d'una vida disbauxada és un dels tòpics més habituals en les vides dels filòsofs laercians:²² el cas més emblemàtic és el de Polemó, que va passar borratxo davant de l'escola de Xenòcrates, que en aquell moment pronunciava un discurs a propòsit de la moderació, i va fer-se'n deixeble després d'abandonar una vida d'excessos (DL IV 16). Però els mots exactes que Tavares ha triat aquí per a la conversió de Listo Mercatore són, precisament, els que s'atribueixen al mateix Diògenes cínic en una anècdota que expressa el contrast del seu ascetisme amb el luxe d'Aristip (DL II 68):²³

Παριόντα ποτὲ αὐτὸν λάχανα πλύνων Διογένης ἔσκωψε καὶ φησιν, “εἰ ταῦτα ἔμαθες προσφέρεισθαι, οὐκ ἂν τυράννων αὐλὰς ἐθεράπευες.” ὁ δὲ, “καὶ σύ,” εἶπεν, “εἶπερ ἦδεις ἀνθρώποις ὀμιλεῖν, οὐκ ἂν λάχανα ἔπλυνες.”

Una vegada que passava per allà mentre Diògenes netejava verdures, aquest se'n rifà tot dient-li: «Si haguessis après a passar amb això, no et caldria servir a la cort dels tirans.» Però ell s'hi va tornar: «I tu, si sabessis conviure amb els homes, no hauries de netejar verdures».

Les verdures de l'original laercià han estat, però, substituïdes per llenties en el relat de Tavares. No podem evitar de pensar, doncs, en la iniciació de Zenó de Cítion per part del seu mestre Crates, mitjançant, precisament, un puré de llenties (DL VII 3):

[Crates] va donar-li una olla de puré de llenties perquè la duqués a través del Ceràmic. Però, com que [Zenó] ho trobava vergonyós i cercava d'amagar-la, d'un cop de bastó va trencar l'olla. Quan ell, doncs, marxava, mentre el puré de llenties li regalimava cames avall, Crates va dir-li: «Per què fuges, petit fenici? No t'ha passat pas res de greu».

La narració tavariana aprofita, a més, per entretenir-se en algunes de les anècdotes biogràfiques més cèlebres de Diògenes amb Alexandre el Gran (DL VI 38 i 32), que segueixen el text laercià, però amb un error segurament deliberat: totes aquestes anècdotes són atribuïdes a Píndar (pàg. 29), quelcom evidentment impossible per pura cronologia. Tal vegada la cèlebre anècdota d'Alexandre deixant tan sols en peu la casa de Píndar quan va destruir Tebes ha influït en aquest complex teixit de citacions falsament erudites tan típicament tavià.

La mateixa tècnica d'introduir una figura inventada al costat d'un dels grans filòsofs de la tradició és la que fa de Metó el germà petit d'Empèdocles, en la quarta història del llibre. Comparteix amb ell una certa doxografia, com que el món es regeix per l'oposició d'amor i odi (pàg. 39), però ell l'acompleix en la seva vida, i acaba odiant tothom i generant discòrdia ben real al seu voltant, separant parelles, germans, pares i fills, fins que al final accepta de ser mort enverinat a mans d'un amic seu fidel, en una mena de record estrafet de la mort de Sòcrates,

²² Cf. Grau (2008).

²³ La mateixa anècdota, amb mínimes variants, torna a aparèixer en DL II 102 i VI 58. Vegeu també Horaci, *Epístoles* I 17, 13-32; *Gnomologium Vaticanum* 192.

significativament per ingesta de vi, que és com solen morir els socràtics i els acadèmics en les vides laercianes.²⁴

Una variant d'aquest mateix procediment és la contalla sisena, on es presenta la figura d'Aurius Anaxos, cosí d'Anaxàgoras, que acaba interpretant que el mal no existeix i es proposa demostrar-ho matant Anaxàgoras, però és detingut justament en el moment de fer-ho. La doxografia atribuïda a Anaxàgoras segons la qual totes les coses són al mateix temps grans i petites (pàg. 59) no es troba pas entre les idees del filòsof, però sembla que procediria d'una perversió del pensament sobre les homeomeries:²⁵ «[o] grande tem as sementes do pequeno —reflectiu ele—, então o bem tem as sementes do mal e o mal as sementes do bem. Conclusão rápida: tudo é o mesmo: bem e mal são semelhantes» (pàg. 60). Com en altres contalles, hi ha una citació gairebé textual de la corresponent biografia laerciana d'Anaxàgoras (pàg. 59 = DL II 6-7):

[...] esse mestre da filosofia que cedo, livre de todos os bens oferecidos aos familiares, se dedicou à contemplação, respondendo às acusações de indiferença perante o mundo, com o apontar do céu, ao mesmo tempo que dizia a frase que ficou célebre: «A minha pátria importa-me muitíssimo».

Era distingit per la seva noble naixença i riquesa, però també pel seu caràcter altiu, fins al punt que va abandonar el patrimoni en favor dels seus familiars. En efecte, quan ells l'acusaven de no tenir-ne cura, respongué: «Llavors, per què no en teniu cura vosaltres?» I a la fi marxà, i es dedicà a l'observació de les realitats naturals, sense preocupar-se dels afers de la ciutat. Fou llavors quan, a un que li havia dit «Que no t'importa gens la teva pàtria?», li respongué: «Guarda silenci! Que a mi la meua pàtria m'importa, i molt», tot assenyalant el cel (“εὐφήμει,” ἔφη, “ἔμοι γὰρ καὶ σφόδρα μέλει τῆς πατρίδος,” δείξας τὸν οὐρανόν).”

Tanmateix, el final és un joc de miralls particularment interessant: en el moment en què el botxí estava a punt d'executar la sentència de mort sobre Aurius Anaxos, arriba Anaxàgoras i el salva del seu destí, en una inversió exacta d'allò que, en Laerci, Pèricles fa per Anaxàgoras quan aquest és condemnat a mort, acusat d'impietat (DL II 13):

Hermip, al seu torn, en les *Vides* (Frag. 30 Wehrli = *FGrHistCont* 1026 F 65), sosté que fou portat a la presó a esperar-hi la mort. Però Pèricles va presentar-s'hi i va preguntar si tenien res a criticar de la vida que ell mateix duia; com que no deien res, afirmà: «Molt bé: jo sóc deixeble seu; no us deixeu incitar, doncs, per les calúmnies, a matar aquest home, ans feu-me cas i absolveu-lo». I l'absolgueren.²⁶

La mateixa tècnica d'inversió narrativa es retroba en la darrera de les històries, en què el protagonista és el filòsof pitagòric Arquitas, confós

²⁴ Cf. Grau (2010: 351-354).

²⁵ Especialment els fragments 59 B 3, 4, 5, 12 DK reflectirien força bé l'afirmació que fa aquí Aurius Anaxos.

²⁶ Vegeu l'episodi explicat per Plutarc, *Pèricles* 4, 6, i els comentaris sobre ambdós passatges, el de Laerci i el de Plutarc, de Ferreira 2013.

plausiblement (deliberadament?) amb un altre pitagòric, Filolau, cèlebre per haver venut per un preu elevadíssim els llibres secrets del pitagorisme a Plató segons Diògenes Laerci (DL III 9).²⁷ Aquí, en canvi, és Arquitas qui rep un llibre secret de part de Plató: ni més ni menys que el *Margites*, qualificat per Tavares com l'obra còmica d'Homer, en un joc clar amb el segon llibre de la *Poètica* d'Aristòtil. Plató no vol destruir-lo, però desitja evitar que es divulgui, i li encomana a Arquitas que el custodiï ben amagat, com fa efectivament tots els dies de la seva vida.

En canvi, el procediment narratiu de la contalla cinquena, intitulada *A história dos tiranos*, segueix camins diferents: es tracta, en aquest cas, de canviar el punt de vista narratiu, actualitzant els comentaris a propòsit de la recepció, podríem dir, sense entrar, però, en els detalls de la tortura de Zenó d'Èlea a mans del tirà Nearc, o Diomedont, segons altres fonts, que aquí resta sense nom, perquè «O nome? Que importa? Todos os tiranos têm o mesmo nome» (pàg. 53). Reproduïm la traducció del passatge laercià (IX 26):

Com que desitjava fer caure el tirà Nearc —altres diuen que Diomedont— fou arrestat, segons afirma Heraclides en la seva epítome de Sàtir [Heraclides de Lembos, fr. 7 FGH III 169]. Fou llavors quan, perquirit perquè declarés els seus còmplices i a propòsit de les armes que havia dut fins a Lípara, denuncià tots els amics del tirà, perquè volia deixar-lo isolat; després, li digué que, a propòsit d'alguns d'ells, tenia coses a dir-li a cau d'orella, i llavors li mossegà i no li deixà anar fins que l'hagueren batut a cops, patint el mateix que Aristogíton el tiranicida.

Demetri, però, afirma en els *Homònims* [Fr. 28 Mejer] que el que li rosegà fou el nas. I Antístenes, en les *Successions* [FGrHist 508 F 11 = fr. 11 Giannattasio Andria], afirma que, després de denunciar els seus amics, el tirà li preguntà encara si n'hi havia cap altre; i ell respongué: «Tu, la calamitat de la ciutat!» I, als qui hi havia allà, els declarà: «Em sorprèn la vostra covardia, si és per por del que jo ara estic endurant que resteu esclaus del tirà.» I, a l'últim, es rosegà la llengua i la hi escopí a la cara; els ciutadans, esperonats, tot seguit lapidaren el tirà. Això mateix és el que contenen més o menys la majoria. Però Hermip [Fr. 28 Wehrli = FGrHist 1026 F 63] afirma que el posaren en un morter i el trinxaren.

Per a Tavares, el crim de Zenó hauria estat negar la realitat, que vol dir negar també les jerarquies, la diferència entre l'esclau i el rei (pàg. 49), cosa que va fer enfadar el tirà. Naturalment, aquí Tavares desenvolupa narrativament el punt doctrinal més cèlebre de Zenó d'Èlea, a qui s'atribueixen les famoses apories que neguen les evidències de la realitat en contrast amb els postulats de la lògica, però inclou també en el joc la indiferència de Pirró (pàg. 52):

Zenão agiu nesse momento como o porco do filósofo Pirro que, no meio de uma tempestade no mar, a bordo de um barco, era mostrado aos seus homens que tremiam do medo como exemplo de indiferença face ao perigo.

²⁷ Cf. Burkert (1972, capítol III).

– Se um animal é capaz de ser indiferente ao medo, o que se poderá chamar a um homem cujo corpo é dominado pelo terror? – Assim clamava Pirro, para convencer os seus homens a agir com a única energia útil: a coragem.

L'anècdota del porc de Pirró correspon, en efecte, a la que explica Diògenes Laerci (IX 68):

Una vegada que uns mariners la ballaven magra a causa d'una tempesta, [Pirró], conservant la serenitat (αὐτὸς γαληνὸς ὄν), va aixecar-los la moral tot mostrant-los un porquet del vaixell que menjava com si res, mentre els deia que el savi ha de mantenir-se en un estat d'impertorbabilitat com aquella (χρηὴ τὸν σοφὸν ἐν τοιαύτῃ καθεστάναι ἀταραξία).

Fins i tot quan el protagonista no és directament un filòsof antic o un savi amb trets de filòsof a l'estil laercià, l'omnipresència de les lectures filosòfiques és evident, com quan s'explica la vida de Romeu de Baviera: «leitor de Heraclito, Romeu, quando queria resumir a sua vida, dizia a máxima do mestre: “Procurei-me a mim mesmo”» (pàg. 13 = 22 B 101 DK). I, encara, seguidor d'Heràclit com era, ho passava tot a foc i fou conegut com el Duc del foc, perquè: «“Todas as coisas se trocam pelo fogo e o fogo troca-se por todas; como o ouro se troca pelas mercadorias e as mercadorias pelo ouro” (pàg. 14-15 = 22 B 90 DK), lembrava-se ele de ter lido nos escritos do sábio».

De fet, podem afirmar que, en general, l'actitud de Tavares, declarada per ell mateix, és també ben laerciana:²⁸

O escritor tem uma responsabilidade, não apenas em relação ao momento presente e ao que aí vem, mas, antes de mais, em relação ao passado. [...] É responsabilidade do escritor contemporâneo estar atento aos sinais que os escritores clássicos nos deixaram.

En efecte, Diògenes Laerci pretén, també, construir una rememoració que cerca preservar una herència valuosa, cosa que representa, de vegades, un joc d'intertextualitat grat als antiquaris, més que no pas una veritable exposició doctrinal recolzada en les fonts —una manera de fer, d'altra banda, ben habitual en els autors de l'època.²⁹

Tanmateix, el que Tavares vol, aquí com en altres obres seves, és «colocar a Grécia / de cabeça para baixo / e de lhe esvaziar os bolsos», com declara en *Uma viagem à Índia* (pàg. 32). Sota l'aparença d'explicar les mateixes contalles que els erudits antics recollits per Diògenes Laerci, Tavares pretén explicar aquí, ben a la manera laerciana, la veritat dels filòsofs grecs antics no pas a través de les seves doctrines, sinó en les seves peripècies biogràfiques més anecdòtiques. Allò que explica és la contalla tradicional, habitualment; però explicar una contalla amb

²⁸ Mexia (2010).

²⁹ Ateneu, sobretot: cf. Jacob (2004).

altres paraules és explicar una altra història, sense deixar d'explicar la mateixa, seguint el joc de relectura dels clàssics tan particularment tavariana.³⁰

BIBLIOGRAFIA

- TAVARES, G. M. (2010), *Breves notas sobre as ligações*, (Llansol, Molder e Zambrano). Florianópolis, Ed. UFSC-Ed. da Casa.
- FERNANDES, E. B. (2016), «A rota e o roteiro: fuga para as Índias de Gonçalo M. Tavares e Luís de Camões», *Via Atlântica*, 30, 215-227.
- MEXIA, P. (2010), «Anti-Camões», *Ípsilon*, Lisboa.
- RITA, A. (2011), «De Homero a Teolinda Gersão e a Gonçalo M. Tavares: Odisseia em transformação», *Graphos*, 13(2), 1-18.
- STUDART, J. (2010), *O impacto da impressão, as breves notes*, Florianópolis, Ed. UFSC-Ed. da Casa.
- RODRIGUES MOREIRA, M. E. (2014), «O bairro de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças», *Em Tese*, 20(3), 80-90.
- TAVARES, G. M. (2007), «Ler para ter lucidez», *Entrevista a Entrelivros*, 29, 12-14.
- RODRIGUES MOREIRA, M. E. (2014), «Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura», en *Sobrevivência e dever da leitura*, de Souza, E. M., Lysardo-Dias, D. i Moura Bragança, G. (eds.), Belo Horizonte, Autêntica Editora, 98-108.
- BEZERRA DE MENEZES, R. (2016), «TAVARES, Gonçalo M. *Os velhos também querem viver*. Rio de Janeiro: Foz 2014» (ressenya), *Revista do CESP*, 36(55), 129-131.
- STUDART, J. V. (2012), *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica de um dançarino subtil nas esferas. O Bairro e O Reino*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.
- KURY, M. DA G. (1987), *Diógenes Laértios, Vidas e doutrinas dos filósofos il-lustres*, Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- RODRIGUES MOREIRA, M. E. (2014), «O texto fronteiro de Gonçalo M. Tavares», *Revista da ANPOLL*, 36, 420- 434.
- MEJER, J. (1978), *Diogenes Laertius and his Hellenistic Background*, Wiesbaden, Hermes-Einzelschriften 40.
- SCHWARTZ, E. (1903), «Diogenes Laertios», 40 *RE V* 1, col. 738-763.
- SCHWARTZ, E. (1957), *Griechische Geschichtschreiber*, Leipzig, Koehler & Amelang.
- DORANDI, T. (2007), *Nell'officina dei classici. Come lavoravano gli autori antichi*, Roma, Carocci editore.
- SILVA, T. M. DA (2011), «Gonçalo M. Tavares brincando de ser clássico», *Revista Criação&Crítica*, 6, 1-17.
- BLUMENBERG, H. (1976), «Der Sturz des Protophilosophen. Zur Komik der reinen Theorie. Anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote», en *Das Komische*, Preisendanz, W. i Warning, R. (eds.), München, Wilhelm Fink Verlag, 11-64 i 429-444.
- BLUMENBERG, H. (1987), *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

³⁰ La definició és original de Deserto 2016, que l'aplica a la relectura del mite d'Alceste en *Os velhos também querem viver*.

- GRAU, S. (2008), «Modelos de conversión e iniciación a la filosofía: análisis de un tópico biográfico», *Noua Tellus. Anuario del centro de estudios clásicos*, 26, 67-102.
- GRAU, S. (2010), «How to Kill a Philosopher: The Narrating of Ancient Greek Philosophers' Death in relation to their Way of Living», *Ancient Philosophy*, 30, 347-381.
- FERREIRA, A. (2013), «Anaxágoras em Plutarco e Diógenes Laércio», en *Dos Homens e suas Ideias. Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio*, Leão, D., Cornelli, G. i Peixoto, M. C. (coords.), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 139-154.
- BURKERT, W. (1972), *Lore and Science in Ancient Pythagoreism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- JACOB, C. (2004), «La construction de l'auteur dans le savoir bibliographique antique: à propos des *Deipnosophistes* d'Athénée», en *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Calame, C. i Chartier, R. (eds.), Grenoble, Jérôme Millon, 127-158.
- MEXIA, P. (2010), «O romance ensina a cair» (entrevista a G. Tavares), *Ipsilon*, Lisboa.
- DESERTO, J. (2016), «Vale a pena trazer Alceste de volta à vida? Eurípidés e Gonçalo M. Tavares», en *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Silva, M. da F., Fialho M. do C. i Brandão, J. L. (eds.), Coimbra, Annablume, 69-84.

ANTÒNIA TRIFENA, REINA DE TRÀCIA, MATRONA D'EFES

JAUME JUAN CASTELLÓ
Universitat de Barcelona
juancastello@ub.edu
ORCID: 0000-0002-5635-3628

RESUM

Trifena, probable descendent de Marc Antoni, és un personatge amb una biografia seductora. Apareix en autors heterogenis i en circumstàncies força contradictòries: reina, vídua, viatgera, protectora de cristians. El seu nom és present en alguns dels problemes més candents de la literatura llatina i arriba a ser citat en un text canònic, la carta de Sant Pau als Romans.

PARAULES CLAU: Antònia Trifena, Cotis de Tràcia, conte de la Matrona d'Efes.

ANTONIA TRYPHAENA, QUEEN OF THRACE, MATRON OF EPHEBUS

ABSTRACT

Trifena, possibly Marc Anthony's descendent, was a personality with a suggesting biography. She is mentioned by a variety sources and in contradictory contexts. She was a queen, widow, traveller and Christian's protector. Her name appears in some of the most controversial matters of Latin literature and it is mentioned in a canonical text, the letter by Saint Paul to the Romans.

KEYWORDS: Antonia Tryphaena, King Cotys of Thrace, tale of the widow of Ephesus.

LA PROLE DE MARC ANTONI

Plutarc enceta l'últim capítol de la biografia d'Antoni afirmant que el triúmvir en morir deixà set fills, haguts dels seus tres últims matrimonis: Marc Antoni *Antyllus* i Iul·lus (*sic*) Antoni, fills de Fúlvia; les dues Antònies, major i menor, filles d'Octàvia i nebodes d'August; i els bessons Alexandre Helios i Cleòpatra Selene, juntament amb Ptolemeu Filadelf, nascuts de la unió amb Cleòpatra d'Egipte.¹ ¿Vol dir això que Antoni no tingué anteriorment altres fills, que Plutarc ho ignora o ho oculta, o que a la mort d'Antoni aquests altres fills ja l'havien precedit en la mort?

De fet, sabem que Antoni, a més de la seva relació amb Citeris (*Cytheris*), identificada amb Licoris (*Lycoris*), que fou després amant de Brutus i musa de Corneli Gal, i sense comptar altres relacions sense fruit com ara la que va mantenir amb Glafira (*Glaphyra*), va estar, abans de la seva unió amb Fúlvia, casat almenys dos cops. Primerament amb Fàdia, filla d'un llibert segons Ciceró, de la

¹ Plut. *Ant.* 87, 1.

qual va tenir un nombre indeterminat de fills,² i després amb una cosina germana seva de nom Antònia³ que li donà també almenys una filla⁴ nascuda cap a l'any 49.

Aquesta filla, anomenada també Antònia, després de l'assassinat de Cèsar va ser promesa en matrimoni al fill de Lèpid per raons polítiques,⁵ fins al punt que Cassi Dió al·ludeix repetidament a la *συγγένεια* entre Lèpid i Antoni,⁶ però finalment va ser casada l'any 34 amb un influent personatge de Tralles anomenat Pitodor.⁷ D'aquest matrimoni nasqué al seu torn una filla, Pitodoris (*Pythodoris Philometor*), que continuà a l'Orient el llinatge de Marc Antoni i fou reina consort primer del Pontos, pel seu matrimoni amb Polemó, i després, mort ja Polemó, reina de Capadòcia, com a esposa del rei Arquelau.⁸ La línia dinàstica no s'havia, doncs, trencat, i, tot i que és possible que en morir Antoni la seva filla Antònia també ja hagués mort, d'altres descendents seus continuaven vius a l'Orient i en un futur augmentarien la seva nissaga i farien valdre la seva influència.

Seran aquests parents, tan propers a la família d'August, que els historiadors moderns solen anomenar reis vassalls però que en realitat són els «cosins d'Àsia», les persones que repetidament serviran al poder per a recomposar la situació en els territoris orientals, es tracti de les regions limítrofs amb províncies romanes o de regnes fronterers amb l'altre imperi, el part, com en el cas d'Armènia.⁹

Pitodoris formava part d'un extensíssim grup de cosins, molts d'ells ocupant llocs rellevants en la jerarquia de l'estat i en tot cas molt ben situats en l'organigrama de la família imperial, de la qual probablement arribaren a

² Cic. *Phil.* 2,3; 3,17; 13,23; *Att.* 16,11,1. Sobre la legalitat del matrimoni amb Fàdia, v. G. Rizzelli, «Antonio e Fadia», a G. Traina (ed.), *Studi sull'età di Marco Antonio, Rudiae*, n. 18, Lecce, 2006, 199-220.

³ Les fonts són Ciceró (*Phil.* 2,99), Cassi Dió (44,53) i el mateix Plutarc (*Ant.* 9), per la qual cosa no és pertinent adduir ignorància de Plutarc sobre aquest matrimoni.

⁴ Quant a la filla, només Dió (44,53) en parla.

⁵ Cassi Dió (44,53). La identitat d'aquesta filla no és segura. Si es tracta d'Antònia, nascuda en 50 o 49 i promesa cap al 44, tindria en el moment del compromís 5 o 6 anys, cosa d'altra banda no infreqüent. Menys plausible sembla suposar que es tracta d'una filla d'Antoni i Fàdia per raons de prestigi social (Fàdia és filla d'un llibert). Una altra possible solució consistiria a suposar que es tracti d'una filla de Fúlvia, l'esposa d'Antoni, cosa que ens portaria a pensar en Clàudia, la noia que es convertiria després en la segona consort del futur August. D. Campanile («Pitodoride e la sua famiglia», *SCO* 56, 2010, 57-85) prefereix com a pare d'aquesta Antònia mare de Pitodoris no el triúmvir sinó el seu germà Luci Antoni.

⁶ Cassi Dió (46,38; 46,52). Recordem que la cerimònia d'esponsals comportava ja vertader parentiu d'afinitat.

⁷ Per al personatge v. *PIR*² P 1116, on es recullen també els dubtes expressats al respecte per H. Dessau.

⁸ Arquelau era, per cert, fill de Glàfira, antiga amant de Marc Antoni, i marit més endavant de Pitodoris, néta de l'amant de la seva mare.

⁹ Un valuós i bell treball de conjunt sobre la qüestió és el llibre de M. Pani, *Roma e i Re d'Oriente da Augusto a Tiberio*, Bari 1972.

destacar-se com una poderosa i sospitosa facció: els néts d'August (Gai i Luci, Júlia la Menor, Agripina i Pòstum), els néts d'Octàvia la Menor (Luci Antoni, Paulus Emili, Messal·la Barbat, Clàudia Pulcra, Domici Ahenobarb, Domícia i Domícia Lèpida, Germànic, Livil·la i Claudi) a més de Sext Apulei, net d'Octàvia la Major, cònsol del 14, casat amb Fàbia Numantina; als quals caldria afegir els néts de Cleòpatra i els de Fàdia, sense oblidar tampoc els nombrosos néts haguts dels successius matrimonis d'Escribònia, ni els dels anteriors matrimonis de Fúlvia, juntament amb els marits o esposes, sovint múltiples, de tots ells, a més de llurs famílies, en molts casos extraordinàriament variades, influents i prolífiques.

Eren a més un grup d'edats heterogènies, de manera que sabem, per exemple, que els fills de Germànic s'educaren a casa de l'àvia Antònia juntament amb els néts de la seva cosina Pitodoris, ja que, deixant de banda la diferència d'edat entre Antònia, la primera filla del triúmvir, i Antònia la Menor, la precoç edat de matrimoni de les joves nobles propiciava un ràpid desfasament d'edats entre generacions. Cosins germans i cosins segons sovint comparteixen generació.

En el cas concret de Pitodoris,¹⁰ sabem que cap a l'any 12 aC. es casà amb Polemó, rei del Pontos i del Bòsfor. Regnà juntament amb el marit i li donà almenys tres fills. Mort el marit, el succeí juntament amb un dels seus fills en el tron del Pontos cap a l'any 8/7, i es casà tot seguit, gairebé immediatament, amb el rei Arquelau de Capadòcia. Dels seus dos fills restants, l'un, Zenó, alcançà l'any 18 dC. el tron d'Armènia amb el nom de *Zeno Artaxias* per obra de Germànic, el seu cosí; l'altra, Antònia Trifena, fou casada amb el rei de Tràcia, Cotis.

ANTONIA TRYPHAENA: LA BIOGRAFIA

Trifena,¹¹ com la seva mare, ostentà diversos títols: rebé el tractament de βασιλίσσα, de filla i mare de reis, i era invocada com a κρατίστη και φιλοσέβαστος. Antònia Trifena és un personatge de certa rellevància històrica en sí mateixa, però a més el seu nom està envoltat per més d'un motiu en algunes de les polèmiques més vives que té plantejades encara avui la història política i la de la literatura.

Tàcit¹² narra de manera sucinta el repartiment per part d'August del regne de Tràcia entre Rescuporis (*Rhescuporis*) i el seu nebot Cotis, les insídies tramades per Rescuporis contra Cotis, la mort de Cotis a mans del seu oncle, i el judici i desterrament de Rescuporis, mort finalment a Alexandria en circumstàncies poc clares.

¹⁰ *PIR*² P 1114.

¹¹ *PIR*² A 900.

¹² Tàcit, *Ann.* 2, 64-68.

L'acusació contra Rescuporis davant del senat a Roma va córrer a càrrec de l'esposa de Cotis, el nom de la qual Tàcit calla. Antònia Trifena es troba, doncs, a Roma, acompanyada sens dubte dels seus fills, en el moment del judici, i probablement, un cop acabat el judici amb la condemna de Rescuporis, resta a la ciutat durant un llarg període, potser fins que Calígula accedeix al tron i restitueix els seus parents als regnes orientals. Tanmateix, durant el regnat de Tiberi el regne de Tràcia es mantindrà dividit, essent-ne assignada una part al fill de Rescuporis, Remetalces (Rhoemetalces), i l'altra als fills de Cotis i Trifena, que essent menors d'edat precisaran d'un regent que els serà assignat per l'emperador.

Però en Tàcit s'insinuen més coses: en la primera meitat de l'any 18, quan tot just Germànic acaba de rebre l'encàrrec dels afers d'Orient, emprèn el viatge a través de Grècia i arribat a Atenes no viatja, com Pisó, directament al seu destí sinó que inicia un periple aparentment turístic que el porta fins a «Perint i Bizanci, ciutats tràcies, els estrets de Propòntida i l'entrada del Pontos».

No sembla absurd concloure que en aquesta visita de Germànic va fer necessàriament alguna cosa més que un creuer de plaer. És evident que visitaria els seus parents Trifena i Cotis i que juntament amb ells (segurament a Bizanci i amb l'assistència de Pitodoris i del propi Zenó) ultimaria els detalls d'allò que seria el seu immediat propòsit: l'entronització de Zenó, germà de Trifena, al soli d'Armènia, a la qual viatjà Germànic abans fins i tot de presentar-se davant de les legions de Síria.

Res no diu Tàcit d'aquestes reunions, de caràcter mig familiar i mig d'estat, com res no diu de la més que segura visita de cortesia al procònsol d'Àsia quan es detingué a consultar l'oracle de Colofó, al costat mateix d'Efes, oracle que li predí, encertadament, un «maturum exitium».

Els fets, a penes insinuats, semblen desenvolupar-se segons un pla perfectament traçat. D'un costat, Germànic va assegurant lleialtats als confins de l'imperi i teixint una trama en la qual els lligams familiars són sempre importants (no havia estat aliè a aquesta trama, sens dubte, el casament de Pitodoris amb Arquelau de Capadòcia, a penes vídua de Polemó), però sembla que al mateix temps que Germànic va donant forma al seu tapís algú s'ocupa amb diligent nocturnitat d'anar desteixint-lo: Arquelau ha estat recentment eliminat i Cotis no trigarà en ser el proper que caurà. La qüestió, seguint el procediment insinuant de Tàcit, pot portar-se encara més lluny, fins al punt de suposar que Tiberi deliberadament deslloriga els afers d'Orient (desaparició d'Arquelau, destronament de Vonones a Armènia, assassinat de Cotis a Tràcia) a fi que Germànic no pugui negar-se a acudir-hi ni a portar-hi la solució, i més tenint present que són afers que afecten directament els seus parents. Així Tiberi d'una banda aparta Germànic dels exèrcits de Germània estroncant els seus èxits militars i de l'altra l'exposa als atzars que acabaran provocant-li la mort en un país exòtic.

No és inversemblant que el poeta Ovidi, de la mort del qual desconeixem la data exacta, fos també víctima d'aquesta situació, víctima de gran renom des del nostre punt de vista, encara que d'escàs relleu polític. Els seus penúltims intents d'obtenir el perdó van consistir en cartes, entre d'altres al rei Cotis i al seu propi gendre Suil·li, el major mèrit del qual era el seu recent càrrec de qüestor de Germànic tal vegada durant el seu consolat de l'any 12 o en alguna de les subsegüents comissions. Els últims indicis que el poeta era viu els dona pel que sembla un passatge dels *Fastos* (5, 223) on es fa menció del temple de Janus, dedicat el 18 d'octubre de l'any 17.¹³ És aquest, doncs, un *terminus post quem* per a la mort del poeta, que pogué succeir a finals del 17 o ja durant el 18, any en què es registra la visita de Germànic a Bizanci. Si la mort d'Ovidi fou deguda a causes naturals o a d'altres motius no consta, però cap indicati ens permet suposar que res que resultés grat a Germànic (la vida d'Ovidi, per exemple, si és que encara era viu) tingués possibilitats de mantenir-se dempeus gaire temps, sobretot un cop apartats Cotis i Trifena del regne de Tràcia.

Sabem que, després d'un temps, els fills de Cotis finalment recuperaren el tron del seu pare. Hagueren d'esperar, així i tot, que passés el llarg parèntesi del regnat de Tiberi i que es cenyís la diadema imperial el seu august cosí Gai Calígula, educat amb ells i, com ells, rebesnets d'Antoni, plançó de la mateixa nissaga. I pel que fa a Trifena, podem imaginar-la a Roma, allotjada a l'acollidora casa d'Antònia, la germana de l'àvia, i retornant, ja molts anys després, acompanyant els seus fills, als seus regnes orientals, quan l'època els fou propícia. Sabem per algunes encunyacions monetàries que Trifena compartí durant un temps, almenys nominalment, el regne recuperat amb els seus fills, però pel que sembla, la història del personatge no s'atura aquí sinó que en poc temps adquireix un marcat caràcter de llegenda.

ANTÒNIA TRIFENA AMB SANTA TECLA I SANT PAU

El nom de Trifena apareix una mica més endavant en una font d'historicitat discutida però de gran difusió a l'antiguitat. Els *Fets Apòcrifs dels Apòstols* solen presentar-se com un tipus de literatura novel·lesca (περίοδοι) no exempta d'alguns nuclis de veritats històriques. Ens interessen especialment els *Acta Pauli*, un dels episodis integrants dels quals, els *Acta Pauli et Theclae*, ens ofereix dades

¹³ Considerant el temps que la notícia trigaria a arribar a Tomis, hom pot suposar que Ovidi continuava viu a finals del 17. Moriria, doncs —aquesta és l'opinió majoritària— en el decurs de l'any següent. Tot i que R. Syme (*History in Ovid*, p. 47) argumenta que és poc versemblant que el poeta, que ignora el segon consolat de Germànic per a l'any 18, posés tant èmfasi en la menció de la dedicació del temple de Janus. A més, tampoc no consta que Ovidi arribés a complir els 60 anys, cosa que s'hauria esdevingut durant la primavera del 18. Per tot plegat, conclou que Jeroni tal vegada no estigui equivocant quan proposa el 17 com a data de la seva mort. Però això és tot: arguments *ex silentio*.

rellevants sobre un personatge que podria coincidir amb el nostre. La datació d'aquest relat està subjecta a discussió i sol atribuir-se a l'últim terç del segle II dC. Les opinions, però, no són unànimes. Amb arguments no menyspreables (un d'ells precisament l'aparició en el text d'una reina anomenada *Tryphaena*, parent de l'emperador [Claudi]), s'ha proposat datar el relat cap als últims anys del segle I, entre els anys 60 i 90, i en qualsevol cas el fons de la història (s'admet que cap de les redaccions conservades pot tenir-se per autèntica) sol considerar-se com el més antic dels escrits cristians qualificats d'apòcrifs per l'Església i com a l'obra cristiana de major antiguitat llevat de les *Cartes* de Sant Pau.¹⁴

Independentment de tota consideració doctrinal o de quina sigui finalment la datació de l'escrit, en aquest relat apareix una dama riquíssima, de nom *Tryphaena*, de la qual hom destaca el seu parentiu amb l'emperador (recordem que certament, en el cas d'Antònia Trifena, la mare d'ella i l'emperador Claudi són cosins germans), protegint al seu domicili la verge Tecla abans de la seva prevista execució a l'amfiteatre. L'episodi se situa a Antioquia de Pisídia cap a l'any 48 dC. en el decurs del segon viatge de l'apòstol Sant Pau.

Trifena protegeix Tecla poc després que se li hagi aparegut en somnis la seva difunta filla Falconil·la, la qual invita la seva mare a acollir Tecla a fi que ella mateixa pugui, gràcies a aquesta bona acció de la seva mare, rebre acollida entre els benaurats. Trifena és, a més, segons les seves pròpies paraules, vídua.

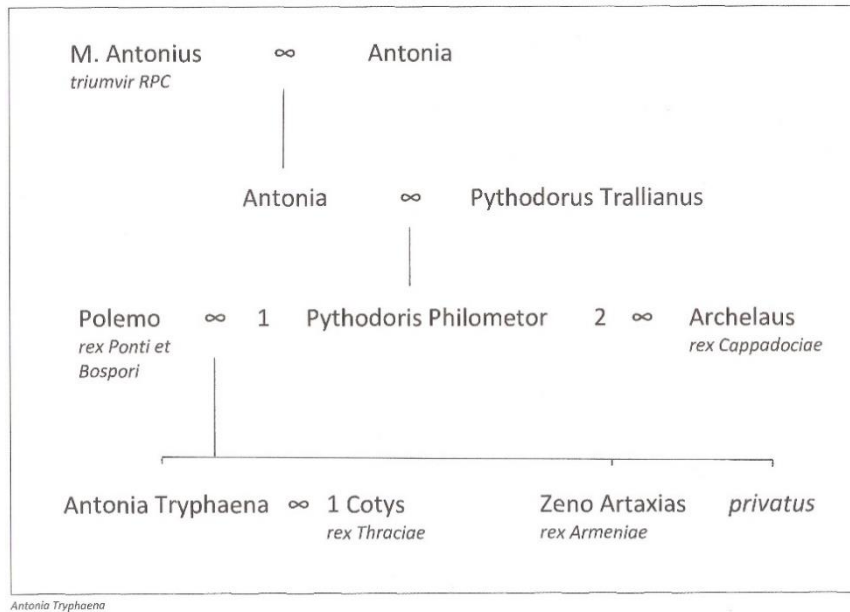
Si la Trifena dels *Acta Pauli et Theclae* és el nostre personatge, hem de prendre nota d'una novetat: la més o menys recent viduïtat de Trifena no ha d'entendre's referida al seu primer marit Cotis, ja que el nom de la filla difunta delata un ulterior matrimoni, sens dubte amb un ciutadà romà, del cognom del qual, *Falco*, se'n derivaria el nom de la filla, Falconil·la.

Aquest segon marit de Trifena, així com la seva filla Falconil·la, ja hauria, doncs, mort en el moment en què se situen els fets. De tot això no en tenim altra documentació que aquests indicis, però un segon matrimoni d'Antònia Trifena no és ni descartable ni improbable. La seva pròpia mare Pitodoris havia realitzat una operació semblant en casar-se amb Arquelau de Capadòcia quan gairebé acabava d'enviudar de Polemó.

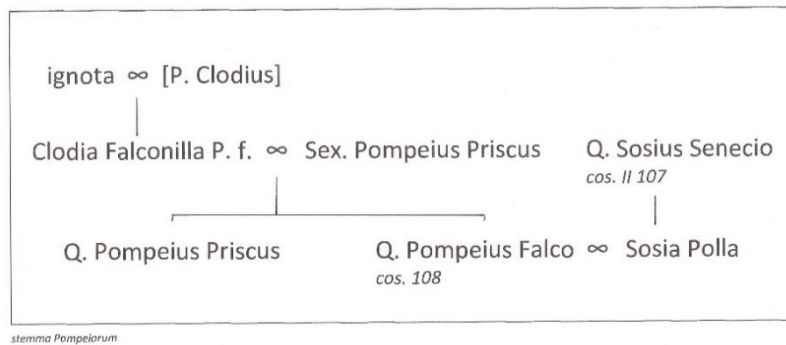
Allò que tal vegada és el més important d'aquest episodi és, però, l'aparició del nom de Falconil·la, atès que el cognom *Falco* és especialment infreqüent i entre les classes altes només es troba en una altra família, de la *gens Pompeia*, que adquirirà importància unes poques generacions més endavant.

¹⁴ S. Reinach, *Cultes, Mythes et religions*, Paris, Leroux 1905, dedica tot un capítol a la màrtir Tecla (reed. Laffont [ed. H. Duchêne] 1996, p. 903-918). V. també K. Sallmann, «L'âge de transition 117-284», a R. Herzog — P. L. Schmidt, *Nouvelle histoire de la littérature latine 4*, Brepols, Turnhout 2000, 446 ss.

Les relacions familiars de Trifena poden resumir-se en el següent esquema:

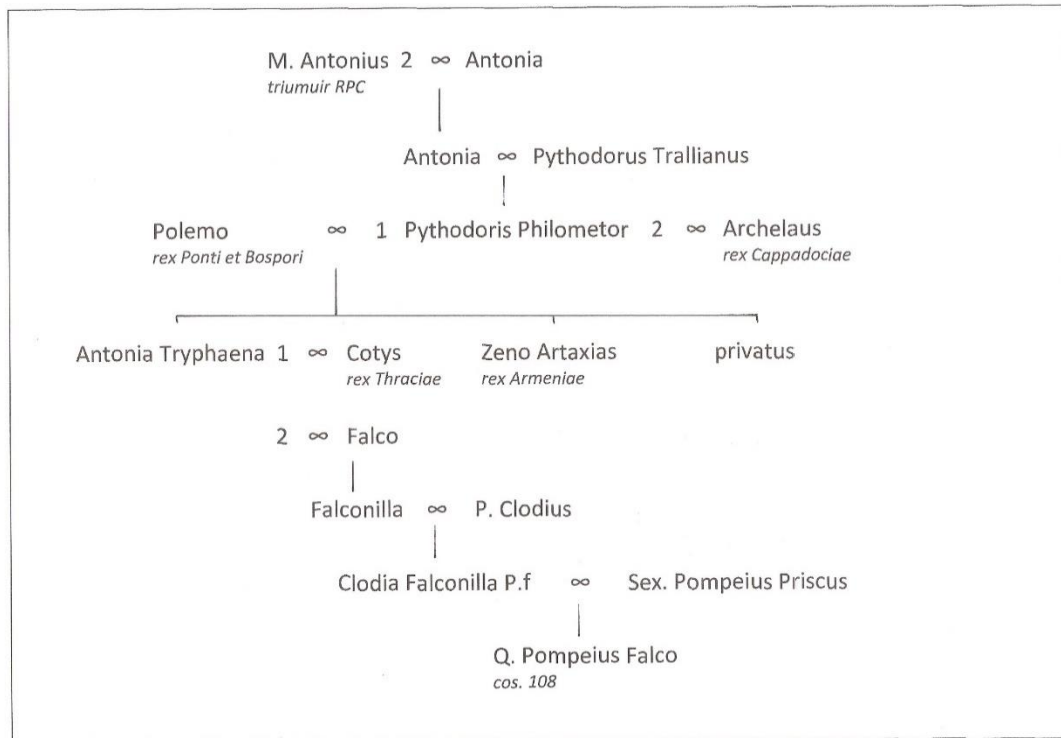


D'altra banda, el quadre de relacions familiars dels *Pompeii* de Sicília finalment quedà establert per part de W. Eck¹⁵ de la següent manera:



¹⁵ W. Eck, «Senatorische Familien der Kaiserzeit in der Provinz Sizilien», *ZPE* 1996, 109-128.

No hi hauria, doncs, especial dificultat cronològica a l'hora d'intentar conciliar ambdós arbres. Aquesta seria una possibilitat:



Si Falconilla, filla ja difunta de Trifena cap a l'any 48, tenia marit i descendència no consta. No consta tampoc el contrari. Podria ser tanmateix, com s'ha vist, que aquest fos l'origen dels *Falcones* de Sicília. En aquest cas, caldria suposar que el matrimoni entre Trifena i Falcó es concertés en un moment gairebé immediat després de la mort de Cotis, potser cap a l'any 20 o molt poc després, a fi que Falconilla pogués ser mare abans de la seva mort, una mica anterior a l'any 48.

Aquesta hipòtesi no està exempta de possibles objeccions. La principal sens dubte rau en el fet que Plutarc no al·ludeixi a la descendència antoniana de la família de Pompeu Falcó, essent Plutarc amic i hoste de Sòs, al qual dedica per cert les *Vides Paral·leles*, i essent Falcó, el cònsol del 108, gendre de Sòs.

Al mateix temps, però, i en sentit contrari, aquesta hipòtesi explica per què un personatge d'altra manera anodí com Falcó contrau matrimoni amb Sòs, la filla d'algú tan proper a la nova dinastia regnant, i també per què el seu nét el cònsol del 169, es casarà amb Fàbia, filla de l'hereu d'Hadrià, Ceionni Còmmode, i germana del co-emperador Luci Verus.¹⁶ I aquestes raons continuaran quan el seu besnét l'any 193, després de la mort de l'emperador Còmmode, arribarà a tenir esperances d'accedir al tron imperial; i s'estendran amb les aspiracions

¹⁶ Aquest matrimoni, purament hipotètic, explicaria *Hist. Aug. Pert.* 10, 1-2 (*Falco... dum sibi quidam servus, quasi Fabiae Sosique filius, ex Ceionii Commodi familia...*).

frustrades d'Avidi Cassi i més tard de Regalià, emparentats tots dos amb aquesta família, i per això mateix, l'un i l'altre de remota ascendència antoniana.¹⁷

TRIFENA, MATRONA D'EFES

Una altra font inesperada podria potser ajudar a completar el retrat de Trifena. Als capítols 111 i 112 del seu relat novel·lat desenvolupa Petroni la famosa faula de la matrona d'Efes. El narrador és el personatge d'Eumolp, i entre l'auditori, a banda dels habituals personatges de l'obra, hi ha dues figures noves, Licas i Trifena, ambdós amb noms parlants molt suggerents.¹⁸

Licas es presenta com un ric comerciant a bord del vaixell del qual és propietari viatgen els personatges de l'acció. Trifena és una bella dama, una dona qualificada d'*exul*, que es transllada en vaixell d'un lloc a un altre per plaer,¹⁹ i que acompanya Licas en la seva travessa en direcció a Tarent. Tots dos exhibeixen un delit sexual suficientment exagerat com perquè tota invocació de sentiments de pudor tant per part de l'un com de l'altra sigui rebuda amb incredulitat.

I tanmateix quan Eumolp, en un nou rampell d'inspiració, relata el conte de la Matrona d'Efes, Licas reacciona indignat davant de la debilitat de la dona i de la seva escassa fermesa a l'hora de preservar la seva virtut. Trifena, per contra, no pot evitar que li envaeixi les galtes un intens rubor. ¿Què ens insinua, doncs, l'autor amb aquesta inesperada reacció d'ella? Sens dubte, Trifena ha identificat en el relat d'Eumolp²⁰ una descripció de la seva pròpia vida anterior, el retrat d'una dona suposadament virtuosa que enviuda i intenta amb totes les seves forces mantenir-se fidel al difunt marit fins que la casual i inoportuna aparició d'un romà jove i ben plantat pot més que la seva feble voluntat de mantenir-se casta.

Hi ha hagut —és cert— intents diversos d'atribuir una personalitat real a aquest personatge petronià, atïats segurament per l'explicació que fa Tàcit arran del procediment narratiu de l'autor de la novel·la, segons el qual «*flagitia principis sub nominibus exoletorum feminarumque et nouitatem cuiusque stupri perscripsit*»,²¹ és

¹⁷ Efectivament, les pretensions d'assolir el soli imperial per part d'Avidi Cassi, i també les de Regalià una mica més tard, es fonamentaran i explicaran, entre d'altres motius, en el parentiu de tots dos amb aquesta família. És immensament aclaridor per als fets del cap d'any del 193 el brillant article d'E. Champlin, «Notes on the heirs of Commodus», *AJPh* 100, 2, 1979 288-306. Sobre Avidi Cassi, és útil el llibre de Maria Laura Astarita, *Avidio Cassio*, Roma 1983, especialment el quadre de la p. 33. Per a Regalià *PIR*² R 36.

¹⁸ A. Barchiesi, «Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio», a *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 12, Pisa, Giardini 1984 169-175.

¹⁹ Petr. *Sat.* 101, 3-5.

²⁰ Per a major escarni, Eumolp és el nom d'un avantpassat de l'antic marit de Trifena, Cotis de Tràcia, segons ens recorda Ovidi (*Pont.* 2, 9, 2), és a dir, que el relat es posa jocosament en boca de l'espectre del difunt marit.

²¹ Tac. *Ann.* 116, 19, 3.

a dir, que se suposa que els personatges de Petroni amaguen persones reals relacionades amb l'emperador i amb les seves disbauxes. Cal assenyalar que en aquest moment ja s'ha canviat d'emperador, però Neró és també un membre de la mateixa línia de parentiu i, a sobre, pels dos costats: besnet d'Antoni per la banda paterna alhora que rebesnet per la materna.

D'entre aquests intents d'identificació destaca la proposta de R. Verdière,²² el qual considera que sota el nom de Trifena s'hi amaga Júnia Silana. L'autor desgrana els elements coneguts de la vida de Silana i conclou que entre les dues dones hi ha almenys un parell de característiques que les equiparen: d'una banda, totes dues són qualificades pels seus respectius biògrafs, Tàcit i Petroni, d'insignes per la seva bellesa; i també totes dues són exiliades i se les pot situar a les proximitats de Tarent. Un tercer element de semblança és, segons Verdière, que el nom de Trifena va lligat a una Trifena parenta de l'emperador (la nostra Antònia Trifena, per cert) i recorda que Silana també hi estava emparentada.

Vint anys més tard, en un breu article, B. Baldwin²³ posa l'èmfasi en el fet que les similituds biogràfiques entre la Trifena del Satiricó i l'Antònia Trifena històrica són més que patents. En una divertida giragonsa arriba a proposar al lector que substitueixi en el relat petronià el nom de Gitó pel de Tecla a fi de comprovar el grau de semblança. Al nostre entendre, afegint-nos a la tesi de Baldwin respecte a la identificació d'ambdues Trifenes, el veritable element de semblança consistiria en tot allò que narra Petroni en l'episodi de la matrona d'Efes.

És versemblant, doncs, que Trifena, nascuda entre els anys 13 i 8 aC., hagués contret, poc després de la mort del seu marit Cotis cap a l'any 18, matrimoni amb un romà, tal i com ens convida a suposar la faula narrada. D'aquest matrimoni podria haver nascut la seva filla Falconil·la, que, segons la versió dels *Acta Pauli et Theclae*, li suplicà en un somni que protegís Tecla, gran admiradora i fervent seguidora de l'apòstol Sant Pau. Pogué també sens dubte, arrel d'aquest episodi en què conegué la força de la fe de Tecla, integrar-se entre els adeptes a la nova secta religiosa dels cristians, i pogué, a parer de Reinach, rebre el sagrament del baptisme de mans de la pròpia Tecla. Tot això, ja cap a l'any 48 dC, quan ella ja tenia una edat aproximada d'entre 55 i 60 anys.

TRIFENA EN EL CÀNON CRISTIÀ

La seva presència d'ara endavant, sigui a la seva pàtria sigui a Roma, no està documentada amb certesa. No sabem res tampoc sobre la data ni les circumstàncies de la seva mort.

²² R. Verdière, «La Tryphaena du Satyricon est-elle Junia Silana?», *Latomus* 15, 1956, 251-258.

²³ B. Baldwin, «Petronius' Tryphaena», *Eranos* 74, 1976, 53-57.

La condició de desterrada que li atribueix Petroni no es pot, almenys de moment, justificar en cap tipus de condemna documentada, i, a més, *exul* és un terme multivalent que també pot referir-se a una absència voluntària de la pàtria d'origen. Al mateix temps, la possibilitat que els seus descendents fossin els *Falcones* de Sicília, i que els *Pompeii Sosii* del segle II siguin els continuadors d'aquesta estirp règia, és una hipòtesi sense proves per ara, com ho són altres aspectes de la descendència d'Antoni. De fet, hem apuntat abans que en el cas de Fàdia no és descartable del tot que els seus fills haguessin estat utilitzats per a operacions d'afinitat política.²⁴ Tot, doncs, o gairebé tot, queda en el terreny de la suposició.

Tanmateix, quan ella ja devia tenir entre els 62 i els 70 anys, en una nova font apareix un personatge que podria coincidir amb la nostra Trifena. Aquest cop la font és un text canònic i se suposa escrit per la pròpia persona de Sant Pau. Quan l'any 58 l'apòstol escriu la *Carta als Romans*, consigna al final de l'escrit una llista amb els noms d'una sèrie de cristians, lògicament establerts a Roma, als quals per motius diversos Pau envia la seva salutació. S'ha de suposar per la manera com està redactada la carta que coneixia personalment almenys alguns dels membres de la llista. Entre aquestes persones trobem dues dones, conegudes amb els noms de Trifena i Trifosa, a les quals envia Pau el seu personal missatge. ¿Hi ha algun motiu per creure que la Trifena que recorda Sant Pau no pugui ser aquella mateixa Trifena, parenta de l'emperador, de la qual sens dubte tingué notícia uns deu anys abans a les terres de Pisídia de boca de la seva devota seguidora Tecla?

Sembla, doncs, que la reina Trifena, després del miracle de la salvació de Tecla narrat a l'apòcrif, dona un altre gir a la seva vida i ara és protagonista d'una nova metamorfosi. Després de la seva pietosa labor com a protectora de cristians ha cobrat ara una nova etiqueta, la de cristiana ella mateixa, en una volta de rosca que li val l'honor d'ocupar un lloc principal en el cànon de les Escripures. Afegim també que segons algunes fonts podria fins i tot haver assolit l'aurèola de santa, però, pel que sembla, aquest punt es desdibuixa en les boires de la

²⁴ La referència és al prometatge d'una filla d'Antoni (i potser de Fàdia) amb el fill de Lèpid plantejat com a hipòtesi en la nota 5. D'altres han portat encara més lluny aquesta insinuació. F. Chausson no exclou la possibilitat que l'avi matern de l'emperador Antoni Pius sigui continuador d'aquesta estirp bastarda (?) antoniana. El nom de la seva filla Fadil·la unit al dels Antonins (derivat de quins Antonis?) en seria l'emergent prova. F. Chausson, «Les Aurelii Fulvii de Nimes», a *Occidents Romains*, Errance, Paris 2009, 175-190, especialment nota 45.

legenda.²⁵ Del nou estatut, però, com a fidel cristiana de la reina i matrona ja no hi ha cap dubte. És l'apòstol qui ho diu personalment: «*salutate Tryphaenam*».²⁶

²⁵ Que la santa coneguda amb el nom de Trifena de Cízic pugui identificar-se amb la reina de Tràcia és força insegur, però que ha pres la figura d'Antònia Trifena com a model és clar en múltiples detalls de la seva llegenda. Els antecedents d'Antònia Trifena a Cízic ja es troben en diverses inscripcions que recorden episodis dels anys de joventut de la reina. De fet, D. W. Roller (*Cleopatra's daughter and other royal women of the Augustan era*, Oxford, OUP 2018, p. 118-19) situa a Cízic la nostra reina els últims anys de la seva vida. Vegeu també: *IGR* 4, 144, 145, 146. Vg. *PIR*² II 900. E. Follieri, «Santa Trifena di Cizico». *Analecta Bollandiana*, 1971 (89), 343-362.

²⁶ *Rm.* 16, 12.

UNA VISIÓ EPICÚRIA DE LA VELLESA A «EL CONTE EXPLICAT PEL MERCADER» DE GEOFFREY CHAUCER

MONTSERRAT JUFRESA
Universitat de Barcelona
mjufresa@ub.edu

RESUM

«El conte explicat pel Mercader», inclòs a *Els contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, relata el casament entre un vell cavaller, Gener, i una núvia jove, Maig. La història acaba feliçment, amb un adulteri de l'esposa acceptat pel marit. El caràcter del vell Gener està descrit amb els atributs d'un practicant de la doctrina epicúria, tal com aquesta era entesa a l'Edat Mitja.

PARAULES CLAU: Chaucer, epicureisme, vellesa, matrimoni, Ciceró.

AN EPICUREAN INSIGHT ON OLD AGE: "THE MERCHANT'S TALE" BY GEOFFREY CHAUCER

ABSTRACT

"The Merchant's Tale" one of the stories in *The Canterbury Tales* by Geoffrey Chaucer, relates the marriage between the old gentleman January and the young bride May. The story ends with the adultery of the wife, happily assumed by her husband. The character of old January shows strong features that comply with the attributes of an epicurean adept, in the way the epicurean doctrine was understood in Middle Ages.

KEYWORDS: Chaucer, epicurianism, old age, pleasure, marriage, Cicero.

El llibre *Els contes de Canterbury*, escrit entre 1380 i 1387 per Geoffrey Chaucer,¹ és un enfilall d'històries en vers relatades per un grup de pelegrins durant les jornades del viatge que els conduirà al santuari de Canterbury per venerar la tomba de Sant Tomàs Beckett.²

¹ *The Canterbury Tales* són una obra inacabada, de la que no existeix un manuscrit definitiu. Aquesta obra va gaudir de gran popularitat i se n'han conservat uns noranta manuscrits més o menys parcials.

Els reconeguts com a més valuosos són el manuscrit Ellesmere, que conté nombroses miniatures, i es conserva a la Huntington Library de San Marino (California) i el manuscrit Hengwrt, guardat a la Biblioteca Nacional de Gal·les. L'edició de Fisher (1977) està basada en el manuscrit Ellesmere.

² Tomàs Beckett, arquebisbe de Canterbury, va morir l'any 1170 assassinat a la catedral per ordre del rei Enric II, a qui havia servit com a canceller i amb qui havia mantingut una relació d'amistat. Aquesta mort, que comportava a més la profanació d'un lloc sagrat, va commoure tot el món cristià i Tomàs Beckett fou proclamat sant al cap de poc temps, el 1173. Durant els segles XIII, XIV i XV la seva tomba esdevingué un lloc de peregrinació freqüentat per persones de totes les classes socials. Vegi's Guardia (2016: 23-31).

A la secció quarta del llibre hi trobem el conte explicat pel Mercader.³ L'amic Josep Maria Jaumà em va fer arribar recentment una seva traducció catalana i en vers d'aquest conte,⁴ i en llegir-lo vaig pensar que oferia una visió força suggestiva, no exempta d'ironia i de crítica, de com podia entendre la vellesa un epicuri. Això és el que miraré d'explicar.

Primer de tot cal que recordem la història. El protagonista és un home de seixanta anys —per a l'època, molt vell—, ric i amb possessions, de nom Gener, que s'ha mantingut solter tota la vida, encara que no apartat de les dones. El narrador el descriu així:

Hi havia una vegada a Llombardia,
Un digne cavaller, nat a Pavia,
On residia amb gran prosperitat;
Amb seixanta anys, no s'havia casat:
Seguia sempre el seu propi desig
Amb les dones, que era el seu apetit.⁵

Un bon dia, però, sigui per devoció o per repapieig —apunta l'autor—, li agafà delit per casar-se, convençut que el matrimoni li aportaria felicitat infinita, que seria el seu Paradís a la terra, i a més el lliuraria de pecar, perquè «aquell que fa vida de casat, viu en un món beneït i ordenat».⁶ Això sí, el casament havia de ser amb una noia ben jove, res de dones de més de trenta anys, que la saben massa llarga. Menystenint les advertències de Teofrast,⁷ que:

No et casis", escrigué, "per estalviar
Creient que gastaràs menys capital.
Un criat guardarà amb més diligència
Els teus diners, que no la teva esposa,
Que et reclamarà sempre la meitat.
I, Déu no ho vulgui, si et poses malalt,
Els bons amics o algun criat fidel
T'atendran millor que ella, certament,
Protegit els teus béns com ho han fet sempre.
I si admets una esposa a casa teva

³ El conte potser va ser escrit per a un narrador diferent. En el pròleg actual, el Mercader evoca la seva experiència personal que l'ha omplert de prevencions contra el matrimoni, aspecte que el connecta amb el contingut de la història que explicarà, Cooper (1989).

⁴ «El conte explicat pel Mercader», traducció catalana inèdita de Jaumà (2018). La traducció segueix el text anglès de Chaucer inclòs a Abrams (1973).

⁵ «El conte explicat pel Mercader», vv. 1-6.

⁶ *id.*, vv. 39-40.

⁷ Teofrast (370-288 a. C.) fou deixeble i successor d'Aristòtil al capdavant del Liceu. Durant l'edat mitjana li fou atribuïda l'obra *Liber aureolus de nuptiis*, de marcat caràcter misogin, i que només coneixem per un resum de Sant Jeroni, *Epistola* I, 41. No hi ha cap evidència que Teofrast fos l'autor del *Liber*, però entre els títols de la seva extensíssima obra, perduda en la seva major part, hi figuren dos escrits *Sobre l'amor* i un *Sobre la felicitat* (D.L. v. 42-50), també perduts.

Pots fàcilment acabar sent cornut.⁸

Malgrat tot, i recolzant-se en testimonis de la Bíblia,⁹ de Sèneca¹⁰ i de Cató¹¹, Gener persistí en la seva idea, i convocà els amics per explicar-los les seves intencions.

Amics meus, ja m'he fet vell i gris,
I Déu sap que sóc vora de la tomba;
He de posar-me a pensar en la meua ànima.
He malgastat la carn ben follament
[...]
I ara ho corregiré, gràcies a Déu,
Car em proposo ser un home casat,
Tan de pressa com pugui, molt aviat,
Amb una noieta tendra i bella.¹²
[...]
No vull cap dona que tingui trenta anys,
Són només palla i pinso mustiat;
Ni vull tampoc cap vídua; Déu ho sap:
Són tan hàbils en l'art de fer equilibris
Que et poden injuriar tant com els plagui;
Amb elles no viuria mai en pau.¹³

Gener gaudia d'una bona salut, i així ho explicà als amics, buscant la seva aprovació:

Perquè gràcies a Déu puc ufanar-me
D'uns membres forts i que encara són aptes
Per fer tot el que a un home correspon.¹⁴
[...]
No em sento vell, sinó ben dret i fort,
El meu cor i els meus membres són tan verds
Com podem veure tot l'any el llorer.¹⁵

Aquesta constatació, tanmateix, no evità que la decisió generés controvèrsia, concretada en els arguments contraposats dels seus germans,

⁸ «El conte explicat pel Mercader», vv. 52-62.

⁹ La *Bíblia* és un referent constant i obligat en tota la literatura medieval.

¹⁰ Sèneca (4 a. C.-65 p. C.), fou un filòsof, polític, i escriptor romà. L'afirmació que aquí li atribueix Chaucer, «res no supera una esposa complaent», prové en realitat de Fulgenci, *Myth.* I, 22. Més endavant, als vv. 313-315, Justí apel·la a l'autoritat del filòsof romà per reforçar els seus arguments misògins.

¹¹ Dionisi Cató (s. III-IV p. C) és l'autor a qui s'atribueix l'obra *Distycha de Moribus*, que a l'Edat Mitja es creia que havia estat escrita per Cató el Vell o Cató el Jove. El *Cató* va ser un llibre de text en llatí molt popular, perquè a més de servir per aprendre la llengua tenia un contingut moral. Chaucer el cita 12 vegades com una autoritat als *Contes de Canterbury*.

¹² «El conte explicat pel Mercader», vv. 188-195.

¹³ *id.*, vv. 210-215.

¹⁴ *id.*, vv. 247-249.

¹⁵ *id.*, vv. 254-256.

Placebo i Justí.¹⁶ Placebo l'adulà i li donà la raó. Justí, en canvi, li parlà amb franquesa i després de citar Sèneca i explicar les llàgrimes que a ell mateix li havia costat el matrimoni, li recomanà que s'ho pensés bé abans de casar-se, dient-li que tenia massa edat per fer-ho amb una noia ben plantada. Però Gener no feu cas del seu germà, i dia a dia, la imaginació i una alerta aguada li ompliren el cap d'imatges del casament, perquè —diu Chaucer— l'amor és cec i res no veu.¹⁷ De manera que el vell cavaller acabà per triar una noia jove i bonica, la Maig:

I un pic hagué posat en ella el cor,
cregué que no n'hi havia cap millor.¹⁸

Aleshores tornà a reunir els amics, i els demanà ajuda per a l'organització del casori, però així mateix els exposà l'únic dubte que li burxava la consciència. Estava segur que duria una vida tan feliç en el seu matrimoni, que seria com estar-se al cel, però, es preguntava:

Si pujar al cel demana esforç,
Passar tribulacions i grans penúries
¿com podré jo, vivint entre delícies,
(com viuen els casats amb les esposes)
Arribar on Crist té la seva glòria?¹⁹

En aquest punt,

Justí, que abominava tal follia,
Respongué ràpid amb plaseria:
[...]
Si aquest és, senyor, l'obstacle
I no n'hi ha d'altre, Déu farà un miracle
i amb misericòrdia farà que
Quan moris se t'enterri santament
Penedint-te d'haver viscut casat.
[...]
Per tant, senyor, el meu millor consell
És no desesperar, i recordar
Que la muller pot ser també un dolor

¹⁶ El noms dels germans són parlants: Placebo, «El que vol agradar» i Justí, «El que parla amb encert».

¹⁷ Plató considerà l'amor del bell i just com un camí que conduïa a la contemplació del Bé, i digué que calia guardar-se de l'amor d'un mateix perquè no ens permetia jutjar amb claredat sobre el bell i el just: «τυφλοῦται γὰρ περὶ τὸ φιλούμενος ὁ φίλων ὥστε τὰ δίκαια καὶ τὰ καλὰ κακῶς κρίνει» (*Leg.* 731e). Els poetes llatins referiren la imatge de l'amor cec a la passió amorosa, entre altres, *Ov.*, *Fasti* II, 762; *Va. Max.*, *Argonautica* VI, 454. L'Edat Mitja elaborà la tradició platònica en la teoria de l'amor cortès i també en l'amor de la Verge Maria, però en representà la vessant carnal amb la imatge de l'amor cec associada a la pèrdua de valors morals i al mal. Vegi's Panofsky (1939).

¹⁸ «El conte explicat pel Mercader», vv. 395-396.

¹⁹ *id.*, vv. 438-442.

Un fat diví i mortificador!²⁰

No cal dir que Gener seguí el seu propi criteri, es casà amb la jove Maig,²¹ a qui omplí de presents, i durant un temps va ser immensament feliç. No obstant, un jove anomenat Damià,²² que servia el cavaller feia ja uns anys, estava tan encisat de la Maig que el casori l'omplí de dolor, gairebé embogí, i acabà que no podia moure's del llit. Preocupat pel seu servent, Gener envià la muller a interessar-se pel malalt, i Damià aprofità per declarar-li el seu amor. La noia, commoguda per la intensa passió del minyó, malgrat que el marit no li permetia allunyar-se, maquinà una estratagema per poder complaure el desig de l'enamorat.

Tornem ara a fixar-nos en Gener, que és qui ara més ens interessa. Segons remarca el narrador, el noble Gener, tenint en compte el criteri d'alguns autors —que aquesta vegada no identifica pel nom—²³ i que afirmen que la felicitat consisteix en el plaer:

Diu un savi que la felicitat
es basa en el plaer, i per tant ell,
el distingit Gener, amb el seu poder,
honestament, com li corresponia,
somniaava de viure entre delícies²⁴

ho disposà tot per viure d'una manera absolutament plaent, però això sí, de manera honesta com era d'esperar d'un cavaller. Els seus vestits i mobles eren com els d'un rei, i entre aquestes coses honestes es feu construir un jardí cercat d'un mur de pedra,²⁵ un jardí preciós com mai no s'havia vist i que no hauria ni pogut concebre l'autor del *Roman de la Rose*.²⁶ I com que era tan bonic, en aquest

²⁰ *id.*, vv. 445-446; vv. 449-453; vv. 458-461.

²¹ Els noms dels protagonistes també són parlants: l'hivern i la primavera, i ens ofereixen una línia d'interpretació que no condemna la conducta de Maig, perquè és evident la incompatibilitat amorosa entre la vellesa i la joventut.

²² Damià és el nom d'un dels sants protectors dels metges. En el conte, Damià, amb la seva acció dalt de la perera serà, segons explica la Maig, l'instrument de la curació de la ceguera de Gener. Vegi's Caie (1982).

²³ Es refereix sens dubte a Epicur, però Chaucer aquí no ha volgut explicitar-ne el nom, el text anglès atribueix a «somme clerkes» l'afirmació «that felicitee stant in delyt». Tanmateix trobem aquest filòsof citat pel seu nom en el «Pròleg General» dels *Contes de Canterbury*, vv. 331-338, quan ens és presentat el Terratinent, un dels pelegrins que relataran les històries.

²⁴ «El conte explicat pel Mercader», vv. 809-813.

²⁵ La imatge del jardí o el prat amb arbres i flors va lligada a la de l'amor ja des d'Homer i Safo. En el context d'aquesta historia també fa referència al Jardí de l'Eden on Eva es deixà temptar per la serp i arrossegà Adam a cometre el pecat original. D'altra banda, l'epicureisme era anomenat «la filosofia del Jardí», perquè Epicur (342-270 a. C.) preconitzava una vida senzilla i austera en què els adeptes conreaven verdures a l'hort —κῆπος— de la casa del barri d'Atenes on vivien de manera comunitària.

²⁶ El *Roman de la Rose* és un poema al·legòric de 22.000 versos, escrit en francès al s. XIII, iniciat per Guillaume de Lorris i continuat per Jean de Meun. L'acció es desenvolupa en el marc d'un

extraordinari jardí solien passejar-hi, sense ser vistos, Plutó i Prosèrpina.²⁷ Al vell Gener el jardí també li agradava molt, no volia que hi entrés ningú i en duia sempre la clau a sobre, per poder-hi anar quan li plagués:

Al temps d'estiu cap allà se n'anaven
Ell i la Maig; i ningú més no hi entrava;
I algunes coses que no feia al llit
Les acomplia ràpid al jardí.²⁸

Però com que el plaer d'aquest món mai no dura, comenta l'autor, el noble i generós Gener en mig de tant de benestar i tant de deler es quedà de cop i volta cec. El cavaller plorava i gemegava endut de gelosia, pensant que la Maig no cometés algun disbarat. Al cap d'un temps, tanmateix, la seva tristor amainà, per més que no la gelosia, que el duia a mantenir l'esposa sempre al seu costat i no deixar-la anar sola ni un moment. Això feia plorar la tendra Maig, i desesperava en Damià, que no podien parlar perquè en Gener ho escoltava tot. Per sort s'escrivien missives i es feien signes, de manera que la Maig s'enginyà per donar una còpia de la clau del jardí al seu enamorat. I succeí, tal com ja deia Ovidi, que l'amor sempre sap trobar un viarany, per perillós que sigui, i aquell mes de juny a Gener li vingué un gran delit d'anar a passar-ho bé al seu jardí. Així que digué a la seva esposa:

Desperta, esposa meva,
Amor del cos, caritativa dama
[...]
Vine i fruïm plegats dels nostres goigs.²⁹

La Maig, amb signes, va tenir temps d'avisar en Damià, que corregué a amagar-se al jardí darrera d'un arbust. Quan en Gener i la Maig arribaren al jardí, el vell tornà a declarar el seu amor a la noia, i li prometé deixar-li totes les seves possessions si no l'enganyava mai. Però mentre pronunciava promeses de fidelitat, la Maig feia signes a en Damià que s'enfilés a una perera plena de fruits. Entre tant, en aquell brillant dia de juny Plutó i Prosèrpina també havien triat el

somni, i té lloc en un jardí, on el protagonista s'enamora de la Rosa i ha de vèncer múltiples obstacles fins assolir conquerir la torre en la que està empresonada. El jardí és equiparat al Paradís i a la felicitat. Aquesta obra va ser una de les més llegides del seu temps, i se n'han conservat nombrosos manuscrits de l'època. La influència clàssica impregna tot el poema. Va ser traduït a l'anglès, parcialment, per Geoffrey Chaucer.

²⁷ El matrimoni format per Plutó i Prosèrpina també és entre un vell i una joveneta, que ha estat raptada mentre collia flors en un prat. Per això Plutó es mostra solidari amb Gener, mentre Prosèrpina ajuda Maig i totes les dones en general. Els déus tenen una funció de mitjancers i faciliten un acabament «feliç», o millor dit, no violent, de manera similar al «*deus ex machina*» d'algunes tragèdies gregues.

²⁸ «El conte explicat pel Mercader», vv. 837-840.

²⁹ *id.*, vv. 926-927; v. 936.

jardí per passar-hi l'estona, i saberuts com són els déus, preveieren el que estava a punt de passar.³⁰ Aleshores Plutó és compadit de Gener i digué:

No veieu l'honorable cavaller?
 Ai, las, per mor de ser cec i xaruc
 El propi patge el farà avui cornut.
 [...]
 Amb el poder que tinc, ara faré
 Que aquest ancià cavaller, cec i digne,
 Pugui recuperar la seva vista
 Quan la dona li faci la malifeta.³¹

Però això no acabà de semblar prou bé a Prosèrpina que li replicà:

Això faràs?
 Doncs juro pel meu avi,
 Que faré que ella sàpiga respondre
 —no sols ella, també les altres dones—
 Quan les enxampin en alguna culpa.
 Amb cares sèries trobaran l'excusa,
 Avergonyint aquell que les acusa.³²

I així varen quedar. Mentre tant, la jove Maig, arribats a sota la perera, començà a sospirar, dient que li havia agafat un gran apetit per menjar-se una pera.³³ Gener l'ajudà a enfilarse a l'arbre, on Damià l'esperava ben a punt. Quan Plutó s'adonà del què succeïa, retornà tot seguit la vista a Gener, que molt feliç, per dir-li-ho a l'esposa girà els ulls cap amunt, a la perera, i els veié a ella i a Damià «col·locats com no es pot pas explicar». Però la Maig, davant dels retrets del marit, de seguida respongué:

Senyor, què us passa?
 Considereu i adoneu-vos amb calma
 Que us ajudo a curar els vostres ulls cecs.
 [...]
 Em van dir que, per curar-vos la vista,
 Perquè poguéssiu veure-hi bé, havia
 De lluitar contra un home en un perer.
 Déu sap que ho feia amb la més bona fe.³⁴

De cop Gener es resistí a creure les explicacions de Maig, però a la fi quedà convençut que no havia vist el què havia vist i acceptà els arguments de la muller,

³⁰ Per a aquest episodi Chaucer fa servir materials extrets de l'obra de Claudià (370-405 p. C.) *De raptu Proserpinae*. Vegi's Gray (2003).

³¹ «El conte explicat pel Mercader», vv. 1131-1133; vv. 1135-1138.

³² *id.*, vv. 1141-1147.

³³ El delit per menjar una pera suggereix que la muller està embarassada, cosa que el marit continua creient al final del conte.

³⁴ «El conte explicat pel Mercader», vv. 1245-1247; vv. 1249-1252.

que afirmava que un home que acaba de recuperar la vista, igualment com aquell que es desperta d'un son, no hi veu prou clar i pot errar en el seu judici dels fets. I al final el narrador es pregunta: «Qui és, com Gener, tan feliç ara?»,³⁵ i ens explica com el vell cavaller abraça i petoneja la muller, li acaricia suaument el ventre i se l'enduu al palau amb ell.

Així s'acaba la història contada pel Mercader. Els crítics literaris hi distingeixen tres parts, una primera que és un encomi del matrimoni en boca de Gener, una segona en forma de debat medieval amb els arguments a favor i en contra del matrimoni i de les dones a càrrec de Placebo i Justí, i una tercera part que és com un *fabliau*, amb els ingredients habituals d'adulteri i engany. La presència de les dues parts primeres indicarien que la història de la tercera pot ser llegida com un *exemplum*, que al seu torn conté també un *aition*, l'episodi de Plutó i Prosèrpina, una explicació de la capacitat de les dones per enganyar i per enraonar massa. Tot plegat té un aire molt semblant a les *novelle* de Boccaccio³⁶ i a d'altres contes populars on hi és present l'episodi de la perera.³⁷

«El conte explicat pel Mercader» ens parla sens dubte del matrimoni i de l'amor, però ho fa presentant un cas especial i sovint problemàtic: el d'un vell que es casa amb una joveneta,³⁸ un fet que no per ser socialment acceptat deixa de tenir un vessant poc natural, tal com indiquen els noms dels protagonistes. Davant de la manera com es desenvolupa i acaba la història, els lectors podem pensar diverses coses: en primer lloc, que l'autor, Chaucer, tal com mescla elements literaris de la tradició clàssica i de la tradició cristiana, amb humor, ironia i un pèl d'heterodòxia, també fa una amalgama entre moral cristiana i filosofia pagana. És així que el vell cavaller —que no vol renunciar al plaer, o a la il·lusió, que li causa la seva dona— al final accepta el fet de ser cornut, qui sap si com la via de patiment dins del matrimoni que li permetrà l'accés al Paradís quan es mori, tal com li ha vaticinat el seu germà Justí.

Segonament, el vell Gener sembla ben bé un exemple d'adepte de l'epicureisme, entès com es feia a l'Edat Mitja, limitant-lo a l'aspecte de gaudi dels sentits,³⁹ com indiquen els versos 809-813 que ja hem comentat. Però Chaucer

³⁵ *id.*, v. 1289.

³⁶ La historia de *Decameró* VII, 9 tracta un tema similar: un triangle entre un marit vell, Nicòstrat, una esposa jove, Lídia, i un parent minyó, Pirrus. També s'hi desenvolupa l'engany emparat per la perera, però el to és molt més descarnat i cruel, i no hi és present el motiu de la ceguera del marit com una al·lusió a la ceguera de l'amor.

³⁷ Podem trobar variants d'aquesta història per tot Europa, en algunes el paper de Plutó i Prosèrpina és representat per Sant Pere i Jesús. Vegi's Cooper (1989).

³⁸ Es converteix en un tema literari, profusament tractat. Com a exemple recordem les obres de teatre *L'école des femmes*, de Molière, al s. XVII, i *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, a l'inici del s. XIX. En ambdues obres el conflicte es resol de manera que el pretendent vell es retira i els joves poden viure obertament el seu amor.

³⁹ Jones (1989: 135-141) explica que els lectors medievals van poder tenir coneixement d'Epicur a través de Diògenes Laerci, Lucreci i Ciceró, *De finibus*. Però sembla que la major part del que se sabia sobre Epicur deriva de Boeci, de les *Etimologies* d'Isidor, o de les obres de Beda i Raban

hi afegeix uns trets de bonhomia, presents també en la descripció del personatge del Terratinent que ha fet al Pròleg General, de qui diu explícitament que és un seguidor d'Epicur:⁴⁰

A Frankelyn was in his company;
 Whyt was his berd, as is the dayesye.
 Of his complexioun he was sangwyn.
 Wel loved he by the morwe a sop in wyn
 To liven in delyt was ever his wone
 For he was Epicurus owne sone.
 That held opinioun, that pleyn delyt
 Was verrailly felicitee parfyt.⁴¹

De Gener se'ns ha mostrat que procura gaudir sense fer mal a ningú —recordem que el narrador el qualifica d'honest més d'una vegada. Encara que és ric no és avar, ni és desagradós, es preocupa pel seu criat, és generós amb els amics i regala bona part dels seus béns a la seva dona. L'únic que desitja és fruit de la taula, del llit i del seu jardí,⁴² aplicant aquella màxima d'Epicur:

Em diuen que els impulsos de la carn t'inclinen excessivament als plaers de l'amor. Però tu, mentre no violis les lleis, no ofenguis els bons costums, no afligeixis qui t'està a la vora, no perjudiquis el teu cos, i de la teva fortuna no en malgastis fins i tot allò que és necessari, satisfés de la manera que més t'agradi els teus impulsos. No obstant, és difícil no caure almenys en un d'aquests casos: perquè els plaers de l'amor no són mai beneficiosos, podem estar contents si no ens perjudiquen.⁴³

En el cas de Gener, els seus plaers han tingut evidentment un cost per a tots els participants —ell mateix és enganyat, la Maig està afligida i Damià s'ha posat malalt— però gràcies a la intervenció dels déus, les conseqüències no seran tràgiques, sinó que tindrem un «ménage à trois» ben avingut, no segons els principis de la moral cristiana, sinó més aviat dels de l'ètica epicúria o estoica que aconsellen viure d'acord amb la naturalesa. Perquè d'alguna manera el poeta és conscient que el natural és l'amor entre gent de la mateixa edat, però en el cànon

Maur que reproduïxen extractes de Lucreci. Això creà una imatge d'Epicur com a científic amb un cert grau de legitimitat. Al mateix temps s'obrí pas una altra imatge, la d'Epicur com a màxim representant de la sensualitat, d'amo de cuines, tavernes i bordells. Vegi's Highet (1986).

⁴⁰ *The Canterbury Tales*, «Prologue», vv. 331-38, Benson (1989).

⁴¹ «Al grup hi havia un terratinent, de barba blanca com pètals de margarida. Era de complexió sanguínia, al matí li abellia pa remullat amb vi. Viure en el plaer era el seu desig, com un vertader fill d'Epicur, que opinava que la felicitat perfecta és la plenitud del plaer».

⁴² Joan de Salisbury (1120-1180), bisbe i escriptor, secretari de Tomas Beckett, a la seva obra *Policraticus* VIII, 16, dona una descripció del jardí dels epicuris com un Paradís regat pels rius de la luxúria, de l'amor a la riquesa, del desig de tranquil·litat i de confort, i finalment de tirania i desig de celebritat. Vegi's Highet (1986). Potser hi ha algun element d'aquesta imatge en el jardí de Gener i en el mateix personatge, de qui s'ha dit que té uns mobles i un palau que són com els d'un rei.

⁴³ Epicur., *Sent. Vat.*, 51. Trad. de Jufresa (2008).

de l'Edat Mitja no hi entra la idea de l'amor en la parella matrimonial. És per això que la jove Maig no és culpabilitzada, sinó que Chaucer, amb la crua descripció que ens dona de la nit de noces, ofereix arguments per comprendre el comportament de la noia:⁴⁴

Déu deu saber el que la Maig pensaria
quan el va veure assegut amb camisa
amb la gorra de nit i el coll tan magre...⁴⁵

A més podem imaginar, encara, que en aquesta història d'un vell luxuriós, però que no pretén fer mal a ningú, Chaucer ha volgut, sempre amb humor i ironia, explorar fins als límits la descripció de la condició de vell que trobem en els tractats clàssics sobre la vellesa, sobretot en el *De senectute* de Ciceró, que és el que era conegut a l'època.⁴⁶ Cató el Vell, un dels interlocutors del diàleg, diu que ser savi en la vellesa «consisteix en seguir la naturalesa com a guia la més segura i subjectar-se a les seves lleis». ⁴⁷ Cató creia que la vellesa és una edat en què els homes han quedat sostrets al jou de les passions, i per tant poden dur una vida moderada, sociable i humana, en definitiva agradable. No obstant, Cató reconeix que el major mèrit de la vellesa és no desitjar la voluptat amb massa afició, perquè no n'està totalment privada, i cita el testimoni d'un ministre del rei Pirros de l'Èpir, Cinees de Tessàlia, que deia «que hi havia un home a Atenes que feia professió de savi; i pretenia que tot quant feim s'ha de dirigir a la voluptat». ⁴⁸ És a dir, que per justificar la presència de la voluptat a la vellesa, Cató fa servir l'argumentació d'un epicuri o d'un cirenaic.

Però què passa si a la vellesa la passió no desapareix? Gener, que en altres aspectes és un vell saludable que es pot dir que duu una vida agradable i humana, ha cercat la solució al problema de la voluptat en el matrimoni amb una joveneta. Si ha valgut la pena i si n'ha sortit perjudicat o no, és quelcom que ha de valorar ell sol. Nosaltres, com a lectors, podem dir que Chaucer, fa més de sis-cents anys, no sabem si amb un coneixement més o menys profund de la filosofia epicúria, va saber resoldre el conflicte amb un humor i una liberalitat que encara avui ens sorprenen i ens diverteixen.

⁴⁴ Brown (2011: 121-128) comenta que donades les condicions de les dones al s. XIV, és un fet remarcable que Chaucer en les seves narracions els concedeixi importància i poder. A través dels personatges femenins i en el context del matrimoni, vist com un model per a altres cercles socials més amplis, Chaucer explora relacions d'estament, d'identitat i d'autoritat de la seva època.

⁴⁵ «El conte explicat pel Mercader», vv. 640-642.

⁴⁶ En «El conte de Melibeu» hi ha una cita de Cic., *CM*, VI, 17. Aquest conte està basat en el *Liber consolationis et consilii* d'Albertà de Brescia (1195-1251), i la cita de Ciceró, igual que moltes altres de la *Biblia*, deu provenir d'aquest autor. Vegi's Gray (2003).

⁴⁷ Cic., *CM*, II, 5. Trad. de Febrer i Cardona (2002 [1807]).

⁴⁸ Cic., *CM*, XIII, 43. Trad. de Febrer i Cardona (2002 [1807]).

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M. H *et al.* (eds.) (1973³), *The Norton Anthology of English Literature*, I, New York, Norton Company.
- BENSON, L. D. (ed.) (1989³), *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press.
- BROWN, P. (2011), *Geoffrey Chaucer*, Oxford, Oxford University Press.
- CAIE, G. D. (ed.) (1982), *The Merchant's Tale*, Beirut, Longman York Press.
- CICERÓ (2002 [1807]), *De la Vellesa. De l'amistat*, ed. a cura de Paredes, M. i Viana, A., València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (trad. de Febrer i Cardona, A., *El vell Cato o diàleg sobre la vellesa i Lèlio, o diàleg sobre l'amistat*, Maó, manuscrit de la Biblioteca Victory, 1807).
- COOPER, H. (1989), *The Canterbury Tales*, Oxford, Oxford University Press.
- CHAUCER, G. (2016¹³), *Los cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra. (trad. i notes de Guardia Massó, P.)
- EPICUR (2008), *Ética, Cànoves i Samalús*, Proteus. (trad. i intr. de Jufresa, M.)
- FISHER, J. H. (ed.) (1977), *The Complete Poetry and Prose of Geoffrey Chaucer*, New York, Holt Rinehart and Winston.
- GRAY, D. (ed.) (2003), *The Oxford Companion to Chaucer*, Oxford, Oxford University Press.
- HIGHET, G. (1986²), *La Tradición Clásica*, I-II, México, Fondo de Cultura Económica. (trad. s. n., *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences*, Londres, Oxford University Press 1949).
- JAUMÀ, J. M. (2018), *Chaucer. El conte explicat pel Mercader*, trad. inèdita.
- JONES, H. (1989), *The Epicurean Tradition*, London-New York, Routledge.
- PANOFSKY, E. (2008), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial (trad. de Fernández, B., *Studies in iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939).

VISLUMBRES DE UN DOBLE MAKARISMÓS DE RAIGAMBRE HORACIANA EN *ALMAS MUERTAS* DE GÓGOL

MATÍAS LÓPEZ LÓPEZ

Universitat de Lleida

m.lopez@filcef.udl.cat

ORCID: 0000-0002-7541-7228

RESUMEN

Con arreglo a la idea de *makarismós*, se rastrean posibles influencias de algunos pasajes de Horacio en un contexto concreto de *Almas muertas* de Nikolái Gógol. Se abordan, principalmente, dos cuestiones: la de una vida ideal apartada del trasiego mundano y la de la buena fortuna que debería acompañar al escritor de éxito.

PALABRAS CLAVE: ensoñación, ideales éticos, ideales estéticos, deseo y Realidad.

INKLINGS FOR A DOUBLE MAKARISMÓS OF HORATIAN STOCK IN GOGOL'S *DEAD SOULS*

ABSTRACT

According to the idea of *makarismós*, some praiseworthy influences of certain passages from Horace on a given context from Gogol's *Dead souls* are trailed. Two questions are mostly faced: the ideal life which avoids daily anxieties and the good luck that should smile upon the successful writer.

KEYWORDS: fancy, ethical ideals, aesthetic ideals, wish and Reality.

Para Pau Gilabert: suauitas, non homo

El título del presente trabajo, no dudo que algo campanudo, tiene por lo menos la virtud de contener el término 'vislumbres': él me previene y me cura de antemano del peligro de que —y ya que con Horacio andaremos a vueltas— 'estén de parto los montes y nazca un risible ratón',¹ lo cual puede ser formulado de manera más llana diciendo que espero y deseo que a un arranque de caballo no corresponda una parada de burro.

De acuerdo con la definición genérica de *makarismós* como 'acción de celebrar o desear la dicha de otro', se apuntan aquí algunas influencias de pasajes de Horacio (del *epodo* II y de las *epístolas* a Augusto y a los Pisones) en *Almas muertas* (I 7) de Nikolái Gógol; y, haciendo extensiva la idea de 'celebración' y 'deseo' a la posibilidad de que *ese otro* sea *el otro que uno no es*, se constata que Alfio en el *epodo* de Horacio practica —por voluntad del autor, que somos todos, pues nos asomamos a un universal antropológico— la ensoñación de una vida

¹ *Ars* 139: hago paráfrasis de la traducción de Gil (2010), que tomo como versión de referencia.

mejor para sí mismo (la visión *arcádica* o idílica sometida al vicio de procrastinar) de modo parecido a como Gógol —aprovechando que su personaje, Chíchikov, duerme profundamente— expone en soliloquio ciertos ideales éticos (en un primer *automakarismós* dependiente del *epodo*) y estéticos (en un segundo *automakarismós* que bebe en las fuentes de las *epístolas* ‘literarias’) con el propósito de subrayar —en el primer caso— rasgos de lo humanamente inalcanzable y —en el segundo— lugares comunes del escrutinio propio de la crítica literaria.

Poco —y apenas significativo— sabemos de la cultura clásica de Nikolái Vasilievich Gógol (1809-1852), patriarca de la gran narrativa rusa inmediatamente posterior a él y cuyas figuras señeras están en la mente de todos. Sabemos que sus estudios universitarios fueron de Historia en Kíev y que desempeñó una Adjuntía de la Cátedra de Historia Universal en la Universidad de San Petersburgo; y sabemos que residió en Roma doce años desde 1836, ciudad en la que escribió una narración breve titulada precisamente *Roma*² (centrada en el enamoramiento que un joven príncipe experimenta ante la contemplación de los fastuosos espacios arquitectónicos y escultóricos de la Urbe) y la Primera Parte del ‘poema’ [éste es el subtítulo de la novela] *Almas muertas*³ (cuyo protagonista es Pável Ivánovich Chíchikov, «Asesor Colegiado, terrateniente, en viaje por asuntos propios»,⁴ caballero de clase media que se ha

² Publicada en 1842. Disponemos de la traducción castellana de Ancira (2001). Sólo dos alusiones registramos relativas a la lengua y literatura latinas: la primera, descorazonadora, sobre que lo único que el protagonista sabía de la lengua latina era que es la madre de la italiana (Ancira 2001: 13); la segunda, no mucho más alentadora, una consideración acerca del vicio *anticuario* y pedante de pensar que lo único que puede hacerse en Roma es saltarse todo lo moderno y declararse devoto «de Tito Livio y de Tácito» [«sin ver nada salvo la antigüedad»] (Ancira 2001: 42). Con todo, esta segunda alusión podría entroncar en espíritu —aunque es menester admitir que algo forzosamente—, por ejemplo, con Horacio *Ep. II 1, 76-78: indignor quicquam reprehendi, non quia crasse / compositum illepeideue putetur, sed quia nuper; / nec ueniam antiquis, sed honorem et praemia posci* (ed. Wickham y Garrod 1901 —que tomo, en el presente estudio, como edición de referencia para todas las obras del poeta latino—). Gógol menciona concretamente a Horacio, aunque de forma por completo intrascendente a nuestro propósito, en *Tarás Bulba* —verdadero poema épico en prosa— [capítulo 1; cito según la traducción catalana de García Burdeus y Camañes Gasulla (2008: 21-22)]: «Com es diu aiguardent en llatí? Si n’eren, de babaus, els romans! Ni tan sols sabien que hi hagués aiguardent al món! Com s’anomena aquell que escrigué versos en llatí? Jo no sóc gaire savi i he oblidat el seu nom. Potser s’anomenava Horaci?». [Pero, a continuación, el hijo mayor de Tarás Bulba —Eustaquio— dice para sus adentros: ‘Mireu si n’és, d’astut!; el vell gos ho sap tot, i aparenta no saber res’. Pongamos de relieve por lo menos que el héroe cosaco, que es quien invita a sus hijos a beber aguardiente, puesto a escoger grandes nombres, no dice «Virgilio» ni «Ovidio»].

³ Gógol empezó a redactar esta obra a mediados de 1835 y la concluyó a finales de 1841; se publicó en mayo de 1842 con el título de *Las aventuras de Chíchikov* o *Las almas muertas*. El Comité de Censura de San Petersburgo impuso el cambio de título y algunas modificaciones.

⁴ Cito siempre —y en adelante, salvo alguna licencia— según la traducción de Rebón (2017), con notas de Ferran Mateo. He manejado asimismo las traducciones de Güell (1984), Vidal y Laín Entralgo (2008) [la de Vidal remonta a 1970; la de Laín Entralgo —con una introducción de José María Valverde—, a 1980]. Para redondear el particular de las concomitancias aisladas y de carácter secundario de otros textos de Gógol con pasajes de Horacio (cf. nota 2), traeré a

propuesto, a pesar de sus fortunas no holgadas, ostentar riqueza y poder en su empeño extravagante de comprar campesinos muertos para registrarlos como vivos y conseguir así las tierras que se concedían a aquéllos que poseyeran un cierto número de siervos).

Lo definitivo para nosotros es que Gógol, tras el final del capítulo 6 de la Primera Parte, que sirve de exordio a la cuestión,⁵ se deja hablar y se lanza a un doble *makarismós* (mientras duerme Chíchikov) que, como he señalado ya, adopta la apariencia de un doble *automakarismós*. Destaquemos que la porción de texto que nos interesa es —a pesar de su densidad— insignificante comparada con el conjunto del capítulo,⁶ y que nos compete sobremanera también la ‘salida’ de la doble digresión porque actúa de modo idéntico a como lo hace en Horacio el efecto sorpresa —la técnica epigramática del *aprosdókēton*— con que el *epodo*, en el desenlace, recupera el ‘principio de realidad’: del mismo modo que Alfio despierta gracias a la intervención de corte narrativo efectuada *in extremis* por Horacio (y sólo entonces sabemos que se llama Alfio), así Chíchikov recibirá de Gógol el aldabonazo necesario para regresar a sus asuntos (y hasta ese preciso instante no reaparecerá explícitamente en la narración el nombre de Chíchikov).

colación un pasaje de la comedia satírica del escritor ucraniano titulada *El inspector* que —sin relacionarlo con el poeta latino— cita José María Valverde [*apud* Laín Entralgo 2008: VIII]: «Cuanto más corriente es un objeto, más por encima de él ha de estar el artista para obtener de él lo no-corriente, a fin de que esto no corriente llegue a ser la verdad completa»; y lo traigo a colación, no en vano, para sugerir que pudiera tratarse de un eco —poligenético, como resulta obvio, mas no exento de interés— de Horacio *Ars* 128: *difficile est proprie communia dicere* y 131-132: *publica materies priuati iuris erit, si / non circa uilem patulumque moraberis orbem*, puesto que tiendo a ver en ‘la dificultad de abandonar lo trillado’ y en el defecto de ‘entretenerse en el ancho y manido círculo’, más allá —por lo que se refiere a lo segundo— de una elíptica remisión a la épica cíclica, una primera y llana exhortación a vencer la inercia del *círculo vicioso* que priva a la poesía y al poema narrativo de su capacidad de desentrañar —gracias al talento del artista— cuanto de ‘no-corriente’ se oculta en ‘lo corriente’ (dicho, de nuevo, a la manera de Gógol; pero es en el propio capítulo 7 de la Primera Parte de *Almas muertas* —y en ningún otro lugar— donde, en última instancia, se nos brinda la mejor formulación de esta verdad: Gógol sueña que en la república ideal de las Letras venza su amargo destino y se imponga «el escritor que se atreve a sacar a la luz lo que a cada instante tenemos ante los ojos y no advierten las miradas poco atentas»). Quizá sea éste el lugar idóneo —pues de ‘épica’ hemos hablado— para recordar que el subtítulo ‘poema’ [en *Almas muertas*] no hace sino «elevar la obra entera a la altura de un tremendo poema épico» (Nabókov 2016 [el texto se publicó por vez primera en 1944]: 60). [El gran autor y estudioso de la literatura rusa, en su ensayo sobre Gógol y *Almas muertas* (59-126) contenido en el libro que incluiremos en la Bibliografía, dedica un espacio al capítulo 7 de la Primera Parte, pero sin referirse en ningún momento a Horacio. Resulta llamativo que Nabókov (95) tilde de «elocuencia extravagante» —sin más apuntes— lo que, a mi juicio, es un brillante excursus de raigambre clásica].

⁵ Procede recordar aquí que el *epodo* de Horacio arranca —en cambio— *in medias res*, sin preámbulo.

⁶ Exactamente, las páginas 155-157 (en la traducción de Rebón) de un capítulo que comienza en la página 155 y acaba en la página 178.

El exordio dice así:

Sentía [Chíchikov], después del viaje, una profunda fatiga. Pidió una cena de lo más frugal, consistente sólo en un lechoncito, se desvistió enseguida y, después de deslizarse debajo de la manta, durmió como un tronco, a pierna suelta, como sólo duermen esos bienaventurados felices que ignoran lo que son las hemorroides, las pulgas y el exceso de facultades intelectuales. (I 6)⁷

Acto seguido, ya en I 7, cada una de las dos partes del *makarismós* que Gógol ensaya consigo mismo da comienzo con la epanáfora «Dichoso el viajero que...» y «Dichoso el escritor que...»,⁸ en admirable ortodoxia con el 'incipit' *Beatus ille, qui* (*Epod.* II, 1). Gógol refleja exactamente, con su opción léxica, la noción horaciana de 'felicidad' o 'dicha' no material que, *procul negotiis* o 'alejada del mundanal ruido', debería alcanzar el hombre de negocios que desea apartarse *a conspectu malorum*.

Veamos, en primer lugar, a propósito de qué pormenores el *homo negotians* que es Alfio y el propio Gógol (si bien «Dichoso el viajero que...» retoma «Sentía, después del viaje» y, por ende, no deja de haber un vínculo con Chíchikov) comparten la percepción de cómo sería, si no en la realidad de las cosas sí por lo menos en el deseo, el retorno [tras las fatigas] al hogar o —lo que vendría a ser lo mismo— a la meta de la quietud del espíritu. Comprobaremos asimismo que en la 'salida' de la primera digresión gogoliana hay un *aprosdókēton* irónico de carácter auto-referencial.

DICHOSO EL VIAJERO QUE...

Dichoso el viajero que, después de un largo y fastidioso camino en el que ha soportado frío, lluvias, lodazales, a jefes de posta malhumorados por la falta de sueño, el tintineo de campanillas, reparaciones de coche, riñas acaloradas, a cocheros, a herreros y a toda suerte de malandrines que uno se encuentra en la carretera, contempla por fin el tejado familiar, las luces que corren a su encuentro, y se halla frente a conocidas estancias, los gritos alegres de quienes salen a recibirle, el ruido y el correteo de los niños, así como las tranquilizadoras y suaves palabras de su esposa interrumpidas constantemente por ardientes besos, capaces de borrar de la memoria todas las tristezas. ¡Feliz el cabeza de familia que dispone de semejante cobijo, y desdichado el soltero!

El aliento horaciano se percibe sin mucha dificultad. Las inclemencias meteorológicas se reducen al «mar airado»⁹ en el *epodo*; pero las hay en el 'poema'

⁷ Rebón (2017: 153). La expresión «esos bienaventurados felices», en este lugar, predispone al lector a situarse en un contexto mental determinado. A la misma traducción (155-157) corresponderán —excepto salvedad que como tal se consigne— los tramos de texto, que ya no referenciaré, que se citan tras el que ha dado pie a la presente nota.

⁸ «Feliç el viatger que...», «Feliç l'escriptor que...» (Güell 1984: 127); «Feliz el viajero que...», «Feliz el escritor que...» (Laín Entralgo 2008: 175; Vidal 2008: 190).

⁹ La traducción de referencia para el *epodo* será la de Moralejo (2007). En el original, «mar airado» es —en acusativo— *iratum mare* (II, 6).

gogoliano («frío, lluvias, lodazales»). En el *epodo*, las circunstancias concomitantes adversas son «la trompeta» [de guerra] «fiera», «el Foro» y «las puertas altivas de los ciudadanos poderosos»;¹⁰ en Gógol, «jefes de posta malhumorados, tintineo de campanillas, reparaciones de coche, riñas acaloradas, cocheros, herreros, toda suerte de malandrines». Las bendiciones, en Horacio, son —entre otras— «la casa» y «viejos leños en el hogar sagrado»,¹¹ equivalencias aproximadas [en Gógol] de «el tejado familiar», «las luces que corren a su encuentro» y las «conocidas estancias»; y, no menos, «los siervos nacidos en la casa, enjambre de una finca acaudalada», «los dulces hijos» y «una mujer honesta»,¹² que hallan sus correlaciones en «els crits d’alegria dels criats que corren al seu encontre»,¹³ «el ruido y el correteo de los niños» y «las tranquilizadoras y suaves palabras de su esposa interrumpidas constantemente por ardientes besos» (nótese que, en Gógol, la ‘honestidad’ de la *uxor* se ha transformado en el erotismo que él necesita atribuir a la figura de la esposa —y volveremos a ello en este mismo párrafo). Todas estas amenidades de la vida *uitalis*, digna de ser vivida aunque uno no la viva, encuentran su colofón en el hecho de que gracias a ellas se disipan los *fantasmas cotidianos*: en el *Beatus ille*, «¿Quién no se olvida, en medio de todo esto, de las malas cuitas que provoca Roma?»;¹⁴ en *Almas muertas*, «[ardientes besos], capaces de borrar de la memoria todas las tristezas» (aunque en Gógol, otra vez, y a punto ya de que entendamos plenamente la transposición a un plano erótico, el *negotium* político abandonado en aras del *otium* doméstico se transforma ahora en un abundamiento en que los besos ardientes de la esposa [soñada] son el barredor de las amargas). Por último, mientras Horacio hace mención expresa de «la llegada del cansado esposo»¹⁵ como un trance más de su narración, Gógol, aunque es cierto que estructura su *makarismós* en torno a la imagen del regreso del viajero al refugio de su hogar, propicia un giro maestro en las expectativas del lector: en efecto, al exclamar «¡Feliz el cabeza de familia que¹⁶ dispone de semejante cobijo, y

¹⁰ En ablativo, *classico truci* (II, 5); en acusativo, *forum* y —con su genitivo— *superba ciuium potentiorum limina* (II, 7-8).

¹¹ En acusativo, *domum* (II, 40) y —con su ablativo instrumental— *sacrum uetustis lignis focum* (II, 43).

¹² En acusativo —con su aposición—, *uernas, ditis examen domus* (II, 65) y *dulcis liberos* (II, 40); en nominativo, *pudica mulier* (II, 39).

¹³ Sigo, en lugar de «los gritos alegres de quienes salen a recibirle» (Rebón), la variante de Güell (1984: 127).

¹⁴ *quis non malarum, Roma quas curas habet, / haec inter obliuiscitur?* (II, 37-38). Adopto aquí la variante textual de Scriverius frente al tradicional [II, 37] *quis non malarum, quas amor curas habet*, (...).

¹⁵ Con un sintagma de acusativo con *sub* (sentido temporal) y genitivo: *lassi sub aduentum uiri* (II, 44).

¹⁶ Variación, en el cierre del primer *makarismós*, de la fórmula epanafórica inicial que se repetirá en el arranque del segundo (en éste, el inicial «Dichoso el escritor que...» conoce tres repeticiones casi correlativas: «dichoso el que, de entre el gran remolino...»; «el que ni una sola vez ha traicionado...»; «y el que, sin tocar la vulgar tierra, se entrega...»).

desdichado el soltero!», provoca un efecto sorpresa —el *aprosdókēton* con el que él mismo retorna a la vida real—; Gógol *despierta*, sin duda, muy horacianamente (si se piensa en cómo Alfio, en Horacio, volverá a las andadas de sus usuras), pues el escritor ucraniano viene a decirse y a decirnos ‘¿De qué cabeza de familia ni qué ocho cuartos estoy hablando yo, si yo soy soltero?’.¹⁷

DICHOSO EL ESCRITOR QUE...¹⁸

De la misma manera que Cicerón buscaba al orador ideal sin encontrarlo, de la misma manera que Séneca se desvivía —en vano— tratando de hallar a alguien a quien pudiera llamar *sapiens*, así también Gógol, con ciertos tintes horacianos, se debate entre el poeta ideal que no es y el poeta real que —alejado de la ensoñación— se ve obligado a ser. Veámoslo reflejado en algunos ejemplos.

Primero: *la intuición de que no acompaña a la musa cómica igual gloria que a la elevación lírica o trágica*. Gógol *bendice* o llama *dichoso* al escritor «que ni una sola vez ha traicionado el tono elevado de su lira ni descendido desde las alturas hasta sus pobres e insignificantes hermanos», así como al que «sin tocar la vulgar tierra, se entrega por entero a sus imágenes excelsas, tan alejadas de ella»; y añade:

se necesita mucha profundidad espiritual para iluminar un cuadro extraído de una vida despreciable y elevarlo a la categoría de perla de la creación; niega [el veredicto de los contemporáneos] que la risa entusiasta y sonora sea digna de figurar al lado de la excelsa emoción lírica y que hay todo un abismo entre esa risa y las muecas de un payaso de feria.

La fértil locuacidad gogoliana no torna sencillo el empeño de atisbar aquí (aunque hayamos leído hace tan poco «sin tocar la vulgar tierra») la defensa horaciana de una *musa pedestris* que confiere dignidad a los géneros satírico-burlescos;¹⁹ pero ello me parece plausible, ya que el ejercicio de «iluminar un cuadro extraído de una vida despreciable y elevarlo a la categoría de perla de la creación» no es otra cosa (puesto que «la tragedia no merece parlotear versos frívolos»)²⁰ que reivindicar [Gógol fue muy criticado por haber infringido la *grauitas* en algunas de sus obras primerizas] «la risa entusiasta y sonora» y que,

¹⁷ Gógol falleció, salvo indicios que movieran el estado de la cuestión, sin haber contraído matrimonio y sin haber dejado descendencia. De ahí que, hacia el final del segundo *makarismós*, compare al escritor sin dicha con el viajero ‘solo en el mundo’ que a ningún puerto llega: «se quedará solitario en mitad del camino como un viajero sin familia».

¹⁸ Por ocupar esta sección en el capítulo de Gógol una porción de texto demasiado extensa para las normales exigencias de espacio en estudios como el nuestro, no la transcribiré aquí entera como hice en *Dichoso el viajero que...*; me atenderé a un sistema comparativo de las cuestiones principales.

¹⁹ *ergo ubi me in montis et in arcem ex urbe remoui, / quid prius illustrem satiris musaque pedestri?* (*Sat.* II 6, 16-17). El *descenso literario* que efectúa Horacio al abandonar las cimas de la Urbe podría ser puesto en relación con ‘traicionar el tono elevado de la lira y descender desde las alturas hasta los humanos’.

²⁰ *effutire leuis indigna Tragoedia uersus* (*Ars* 231).

en efecto, 'hay todo un abismo entre esa risa y las muecas de un payaso de feria' [*malgré* el veredicto de los contemporáneos'], lo cual no dista en absoluto del dictamen de Horacio, a saber, «[s]e piensa que la comedia, dado que toma sus temas de lo que es cosa de todos, exige muy pocos sudores; mas conlleva una carga tanto más grande, cuanto menor es la indulgencia que se le otorga».²¹

Segundo: *la anhelada* —*aunque difícil de asumir con nobleza*— *necesidad de reconocimiento y admiración*. Gógol quisiera para sí lo que posee el escritor 'dichoso':

Todos lo persiguen mientras lo aplauden, corren detrás de su carro triunfal. Le otorgan el título de gran poeta universal que planea muy por encima de los otros genios de la tierra, como planea el águila sobre otros pájaros de altos vuelos. Basta la mención de su nombre para que palpiten los jóvenes corazones ardientes y lágrimas de respuesta brillen en todos los ojos...

Permanece en una zona de misterio hasta qué punto el poeta aborrece el fasto del encumbramiento: Gógol bien lo hubiera agradecido para curarse de sus horribles neurosis perfeccionistas. Horacio, por su parte, aun cuando su voz brote «de manantial sereno» cristalina y sincera, no deja de rendir tributo —con su peculiar sentido *práctico* de la poesía: no 'político' en un sentido literal, pero sí obsecuente— a aquél a quien no deja de dirigir al mismo tiempo —¡oh, paradoja!— su *recusatio* (que no es otro que el primero de los romanos, el gran Augusto),²² razón por la cual podría atribuirse a una *traición del inconsciente* y a una retórica falsa modestia que declare —se diría que en pro de una vida que, en el fondo, no se desquiere²³— «[e]n nada aprecio un favor que se me hace pesado; no deseo que en parte alguna me exhiban, con el rostro desfavorecido, en una figura de cera, ni que me honren con versos mal hechos».²⁴

Tercero: *la esperanza de ser 'divinamente' tocado por un género distinto de inspiración que emocione a la humanidad*. Sin embargo, acerca de este supuesto ideal, Gógol introduce en su discurso una dosis de humor o sutil ironía. A él le complacería ser el poeta excéntrico para que se alzara sobre su cabeza «la temible tormenta de la inspiración, envuelta en un sagrado horror y en un halo de luz». Pero aquí, no en vano a punto ya de despertarse Chíchikov tras una noche de sueño profundo y a punto de que la Realidad se haga sentir en toda su crudeza, se habla más bien —con ánimo escéptico— de lo que tal vez no sería de provecho

²¹ La traducción de referencia para la *epístola* a Augusto será la de Moralejo (2008) [*creditur, ex medio quia res accersit, habere / sudoris minimum, sed habet comoedia tanto / plus oneris, quanto ueniae minus* (Ep. II 1, 168-170)].

²² Su conocida oposición a enredarse en la trampa del género épico: «la oficiosidad agobia neciamente a aquél al que ama, y más si se hace valer con el arte del verso» [*sedulitas autem stulte quem diligit urget, / praecipue cum se numeris commendat et arte* (Ep. II 1, 260-261)].

²³ Máxime cuando es Horacio quien sentenció, con legítimo orgullo, pero no sin una pizca de presunción, *Exegi monumentum aere perennius* (Carm. III 30, 1).

²⁴ *nil moror officium quod me grauat, ac neque ficto / in peius uultu proponi cereus usquam, / nec prae factis decorari uersibus opto* (Ep. II 1, 264-266).

conquistar. Es el asomo de la duda, el último duermevela en que todo se tambalea a pesar de que no se haya producido la renuncia; por tal motivo, la posible presencia de Horacio reviste la forma del argumento de autoridad:

Visto que Demócrito juzga que vale más el talento que la malaventurada técnica y expulsa del Helicón a los poetas cuerdos..., enseñaré el oficio y el deber del poeta: de dónde se obtiene el caudal, qué nutre y forma a un poeta, qué le conviene y qué no, adónde lleva la virtud y adónde el error.²⁵

Este estudio se encamina a su final con el análisis comparativo de la resolución del *epodo* segundo de Horacio con el modo según el cual Gógol despierta de su sueño a Chíchikov tras el doble *makarismós*. Es un momento estelar de la literatura latina aquél en que, tras las comillas simples que enmarcan la ensoñación de Alfio y que abarcan los 66 primeros versos de su poema, Horacio, en los cuatro últimos versos, toma las riendas de la narración y revela —pues no lo sabíamos— lo siguiente:

Una vez que dijo todo esto, el usurero Alfio, que estaba a punto, a punto de hacerse campesino, reembolsó todos sus cuartos el día de las idus..., y ya busca dónde colocarlos en las calendas.²⁶

Y así suena el *aprosdókēton* en Gógol, con el estrambote [homólogo] de una precisión de orden ‘cuantitativo’:

Zambullámonos de un salto en la vida, con todo su ajetreo y repiqueteo huecos, y veamos qué hace Chíchikov. Éste se despertó, estiró brazos y piernas y sintió que había dormido bien. Se quedó echado uno o dos minutos boca arriba, chasqueó los dedos y recordó, con la cara radiante, que ahora era propietario de casi cuatrocientas almas.²⁷

El paralelismo es asombroso: el usurero practica la ensoñación de una vida idílica, pero la súbita aparición de su nombre —‘parlante’— en la conclusión del *epodo* contradice ese deseo y lo devuelve a la prosa de los días a que alude el verbo griego *alphánō*; *Alfius*, en efecto, es un derivado de la acción de ‘adquirir’, ‘ganar’, ‘obtener’. Por su parte, Chíchikov es un pomposo en los hechos, un personaje grandilocuente y de altas aspiraciones, pero Gógol escoge para él un nombre por contraste —‘parlante’ asimismo— que lo hunde en lo ridículo y en lo frívolo pues lo señala como gárrulo e insustancial: no se trata de un nombre alusivo al dinero y a la codicia, pero quien lo ostenta es un codicioso y un amante del dinero en pie de igualdad con Alfio; Gógol le ha reservado un nombre onomatopéyico que

²⁵ *ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus...* (Ars 295-297), *munus et officium... ipse docebo, / unde parentur opes, quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error* (Ars 306-308).

²⁶ *haec ubi locutus faenerator Alfius, / iam iam futurus rusticus, / omnem redegit Idibus pecuniam, / quaerit Kalendis ponere* (II, 67-70).

²⁷ Las «almas» [muertas] son los campesinos fallecidos que él ha comprado para registrarlos como vivos.

remite a ‘gorjear’ o a ‘algarabía de pájaros’, o bien a ‘tijeretazo’ (‘ruido de las tijeras al cortar’) o bien [incluso] a *chijat* (verbo ruso que significa ‘estornudar’),²⁸ de suerte que el procedimiento del *onomastì kōmōdeîn* [‘caricaturizar *hiriendo* o llamando por el nombre’] denuncie y abata igualmente al *falso gigante*.

A guisa de prudente conclusión, sólo se me ocurre decir, como reclamo incluso del beneficio de la duda para mi intento —sospecho que idéntico beneficio deberá ser concedido, por lo común, a una buena parte de los ensayos que versan sobre tradición clásica—, esto: que nada que en la literatura europea culta comience por ‘Dichoso éste o aquél’, adopte la forma de un soliloquio, consista en una ensoñación y contenga un *aprosdókēton* final puede ser desligado con fortuna de la sombra —ominosa y alargada— del gran Horacio. Gógol, en el pasaje que he analizado, parece demostrarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANCIRA, S. (2001), *Nikolái Gógol. Roma*, Barcelona, Minúscula.
- GARCÍA BURDEUS, R. Y CAMAÑES GASULLA, T. (2008), *Nikolái Gógol. Taras Bulba*, València, Tres i Quatre.
- GIL, J. (2010), *Horacio. Arte Poética. Edición bilingüe, introducción y notas*, Madrid, Dykinson.
- GÜELL, J. M. (1984), *Nicolai V. Gógol. Les ànimes mortes*, Barcelona, Edicions 62.
- LAÍN ENTRALGO, J. [con introducción de J. M. Valverde] (2008), *Nikolai V. Gógol. Almas muertas*, Barcelona, BackList.
- MORALEJO, J. L. (2007), *Horacio. Odas, Canto Secular, Epodos*, Madrid, Gredos.
- MORALEJO, J. L. (2008), *Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Madrid, Gredos.
- NABÓKOV, V. (2016), *Curso de literatura rusa*, Barcelona, Ediciones B.
- REBÓN, M. [con notas de F. Mateo] (2017), *Nikolái Gógol. Las almas muertas*, Madrid, Nórdica.
- VIDAL, A. (2008), *Nikolai Gógol. Almas muertas*, Madrid, Alianza.
- WICKHAM, E. C. Y GARROD, H. W. (1901), *Q. Horati Flacci Opera*, Oxford, Clarendon Press.

²⁸ Nos ha sido de gran utilidad la nota etimológica de Ferran Mateo *apud* Rebón (2017: 15).

METAMORFOSI I DIVINITZACIÓ A L'ARIADNE AUF NAXOS D'HUGO VON HOFMANNSTHAL I RICHARD STRAUSS

ERNEST MARCOS HIERRO

Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica

Universitat de Barcelona

ORCID: 0000-0003-3378-4254

RESUM

Aquest article examina com un cas de «mythopoiesis» l'ús creatiu del mite de l'abandonament d'Ariadna a Naxos i de la seva unió posterior amb el déu Dionís-Bacchus a l'òpera *Ariadne auf Naxos* de Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss. Amb la introducció del personatge de Circe com a pretendent amorosa prèvia del jove déu, Hofmannsthal converteix el «deus ex machina» de la faula original en el subjecte d'un procés mutu d'enamorament amb Ariadne presentat com una «allomatische Verwandlung», una metamorfosi recíproca.

PARAULES CLAU: Hofmannsthal, Strauss, Òpera, «mythopoiesis».

METAMORFOSIS AND DIVINIZATION IN *ARIADNE AUF NAXOS* BY HUGO VON HOFMANNSTHAL AND RICHARD STRAUSS

ABSTRACT

This article examines as a case of «mythopoiesis» the creative use of the myth of the abandonment of Ariadne in Naxos and her later union with the god Dionysus-Bacchus at the opera *Ariadne auf Naxos* by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. With the introduction of the character of Circe as the previous loving pretender for the young god, Hofmannsthal turns the «deus ex machina» of the original fable in the subject of a mutual process of love with Ariadne presented as an «allomatische Verwandlung», a reciprocal metamorphosis.

KEYWORDS: Hofmannsthal, Strauss, Òpera, «mythopoiesis».

A Pau Gilibert, amb tota la gratitud i l'amistat.

En una nota a peu de pàgina del seu llibre excel·lent sobre Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) i els grecs,¹ el filòleg clàssic i escriptor alemany Walter Jens (1923-2013), un dels intel·lectuals més respectats de l'Alemanya de la postguerra, constata en el cas del dramaturg austríac un fet que considera característic de la poesia del segle XX: «der Dichter ist zugleich Interpret und

¹ Jens (1955: 104, nota 22): «Abermals ein Grundphänomen der Dichtung unseres Jahrhunderts: der Dichter ist zugleich Interpret und Selbstdeuter. Die Grenze von Wissenschaft und Dichtung wird, bei Hofmannsthal wie bei Musil und Thomas Mann, oder (um auch der anderer Künste zu gedenken) Paul Klee und Hindemith hinfällig – ein neuer poeta doctus scheint zu entstehen, und es ist nicht zufällig, daß von den Genannten zwei den Beruf des Hochschullehrers anstreben (Musil und Hofmannsthal), zwei ihn ausübten (Paul Klee und Hindemith)».

Selbsdeuter». Amb aquesta frase, l'acadèmic vol dir que en els poetes contemporanis de totes les tradicions coincideixen sovint dues funcions que la nostra llengua expressa amb la paraula intèrpret: la de l'artista creador i la de l'hermeneuta. Per aquesta voluntat d'auto-explicació i auto-interpretació i, en conseqüència, aquesta inestabilitat de la frontera entre creació i ciència que presenta, Jens compara, primerament, Hofmannsthal amb contemporanis seus de l'àmbit germànic de diverses disciplines, com els escriptors Robert Musil (1880-1942) i Thomas Mann (1875-1955), el pintor Paul Klee (1879-1940) i el compositor Paul Hindemith (1895-1963), i, tot seguit, li atorga el qualificatiu de «poeta doctus». Força sovint, quan llegim les pàgines dedicades per Hofmannsthal a glossar el sentit de les seves òperes amb Richard Strauss (1864-1949) i, molt particularment, d'aquesta que ens ocupa, *Ariadne auf Naxos*, els lectors ens veiem obligat a compartir el veredict de Walter Jens amb un reconeixement explícit de la nostra impotència. Sembla ben bé, en efecte, que ningú no podria explicar ni millor ni més bellament aquesta obra que el seu propi autor, que en ocasió de l'estrena de la seva primera versió l'any 1912 va dedicar a aquest objectiu tres breus textos, dos en alemany i un en francès.² El més important, aparegut al *Almanach für die musikalische Welt*, és conegut sota el títol *Ariadne-Brief*, perquè és la versió publicada, convenientment expurgada d'exabruptes i retrets, d'una carta que Hofmannsthal havia adreçat a Richard Strauss l'any anterior amb una exposició detallada de les intencions i els acompliments del seu llibret.³ D'aleshores ençà, tots els acadèmics que han treballat sobre aquesta òpera, o, en general, sobre les altres obres d'aquest tàndem d'artistes, han pres en consideració aquest text i han mirat, en la majoria dels casos, de confirmar-ne l'argumentació amb les glosses oportunes. Tal com indica Kristin Uhlig,⁴ però, l'efecte indesitjable de tanta eloqüència ha estat limitar la pràctica d'analitzar i de comprendre l'obra de Hofmannsthal fora dels paràmetres crítics establerts pel propi autor. Són molt pocs, efectivament, els filòlegs que han tractat de discutir-ne la presentació amb observacions fonamentades sobre la solidesa de la seva argumentació.⁵ En aquest text, per raons d'espai i d'oportunitat, no ens proposem, d'entrada, desmentir l'intèrpret-hermeneuta, ans tractarem només de mostrar amb algunes reflexions puntuals la manera amb què Hofmannsthal empra els mites grecs en la seva obra.

² El primer text en alemany és l'article «*Ariadne auf Naxos*. Oper in einem Aufzug zu spielen nach dem *Bürger als Edelmann* von Molière», aparegut a *Neue Freie Presse* (Hofmannsthal 1964: 133-134 i Hofmannsthal 1979a: 295-296). L'article en francès, «Ce que nous avons voulu en écrivant *Ariane à Naxos*», fou publicat a la *Revue Musicale S. J. M.* (Hofmannsthal 1964, 135-137 i Hofmannsthal 1979a: 301-303).

³ La carta original, sense data, però escrita durant el mes de juliol de 1911, pot llegir-se a Strauss (1970: 132-135). La versió publicada es troba a Hofmannsthal (1964: 138-142) i a Hofmannsthal (1979a: 297-300).

⁴ Uhlig (2003: 267-268, nota 52).

⁵ Vegeu, per exemple, Chauviré (1997) i Uhlig (2003).

El procés de creació de *Ariadne auf Naxos*, com és ben sabut, va ser llarg i complicat.⁶ L'òpera va ser inicialment concebuda com un espectacle dins d'un altre espectacle, una gran festa teatral que havia de muntar el director alemany Max Reinhardt (1873-1943), col·laborador de Hofmannsthal i Strauss en les seves obres prèvies, *Elektra* (1909) i *El cavaller de la rosa* (1911). Es tractava, en concret, de l'obra que feia representar a la seva casa de París com a punt culminant d'una «soirée» Monsieur Jourdain, el protagonista del *Burgès Gentilhome* de Molière, la peça escenificada per Reinhardt. El propòsit era emular, d'aquesta manera, l'obra de Molière, que incloïa en la seva estrena al castell de Chambord davant Lluís XIV l'octubre de 1670 el ballet turc compost per Jean-Baptiste Lully. Així, amb el mateix esperit de restauració artística que havia presidit *El cavaller de la rosa*, clarament inspirat en *Les Noces de Figaro* de Mozart, la «comédie-ballet» original pretenia esdevenir ara una «Komödie-Opera». A desgrat de tots els talents implicats en l'empresa, el resultat, tanmateix, no va satisfer ni les esperances dels seus autors ni l'expectació del públic. Estrenada a Stuttgart el dia 25 d'octubre de 1912, en presència del rei Guillem II de Württemberg i la seva cort, *Der Bürger als Edelmann*, sumant l'adaptació del text de Molière confegida per Hofmannsthal, l'òpera en un sol acte i els intermedis, tenia una durada total de sis hores. Després de la première i d'algunes representacions a teatres d'Alemanya, Àustria i Gran Bretanya, l'espectacle va cloure la seva carrera internacional sense assolir l'èxit que els triomfs anteriors de l'equip artístic pronosticaven. A l'inrevés de l'original, la part de la peça teatral que hi sobrevisqué,⁷ reduïda a l'escarni de Jourdain per Dorantes, el seu rival per l'amor de Dorimene i privada, per tant, de la intriga turca protagonitzada per Cléonte, no fa sentit en relació amb l'òpera de Strauss i es limita únicament a proveir Hofmannsthal del pretext que necessitava per justificar teatralment la seva invenció per a l'*Ariadne*: fer conuiu en un mateix escenari l'«opera seria» i la «commedia dell'arte», una iniciativa presentada com una ocurrència grollera del senyor de la casa, producte de la seva gelosia. No hi manquen, com era d'esperar, moments brillants en el text del *Bürger als Edelmann* d'Hofmannsthal, que presenta el seu Jourdain com un híbrid entre el Baró Ochs i el Senyor de Fanninal de la seva òpera anterior amb Strauss, però la seva adaptació de la comèdia de Molière no resulta convincent en absolut. No ha d'estranyar, doncs, a ningú el fracàs universal d'aquest espectacle, reprès com una curiositat amb prou èxit pel seu centenari en el Festival de Salzburg de l'estiu de 2012.

Hofmannsthal, tanmateix, estimava apassionadament el seu treball sobre el mite d'Ariadna i a penes uns mesos després de l'estrena a Stuttgart va començar a treballar en una nova versió de l'obra.⁸ La seva decisió fou emancipar totalment l'òpera de l'obra de Molière i confegir amb les parts que havia afegit al *Burgès*

⁶ Uhlig (2003: 266-270).

⁷ Vegeu el text teatral de *Der Bürger als Edelmann* a Hofmannsthal (1979a: 225-280).

⁸ Sobre el procés de creació de la versió de 1916 vegeu Uhlig (2003: 271-277).

gentilhome per introduir els membres de les dues companyies teatrals enfrontades la justificació teatral necessària per a la invenció que esmentàvem més amunt. D'aquesta manera, en el seu estat actual, tal com va ser reestrenada a l'Òpera de Viena el dia 4 d'octubre de 1916, en plena Primera Guerra Mundial, *Ariadne auf Naxos* consta de dues parts: el «Vorspiel» o Pròleg, ara compost íntegrament per Richard Strauss, que substitueix l'adaptació alemanya parlada del text de Molière de la versió de 1912, i l'òpera pròpiament dita, és a dir, la part musical original de l'espectacle de Reinhardt. En el nou Pròleg assistim als preparatius entre bastidors d'una vetllada artística finançada per un *parvenu* vienès a la seva mansió de la capital imperial.⁹ Aquest senyor, el qual, a diferència del Monsieur Jourdain de 1912, no apareix en cap moment en escena, desitja oferir dos espectacles als seus convidats, també completament absents: en primer o en segon lloc, segons convingui, l'estrena d'una nova òpera seriosa de tema mitològic, *Ariadne auf Naxos*, obra d'un jove i prometedor compositor, un noi idealista i ingenu, interpretat, seguint la tradició del Cherubino mozartí i de l'Oktavian del *Cavaller de la Rosa*, per una mezzosoprano; a continuació o bé precedint-la, tal com, finalment, es determini, és voluntat del mecenes que es representi també una farsa picardiosa de l'estil de la «commedia dell'arte» per una companyia integrada pels emblemàtics personatges d'Arlequí, Truffaldin, Scaramucio i Brighella, liderats per una cantant de comicitat i d'atractius exuberants anomenada Zerbinetta. La convivència entre dues «troupe» tan oposades pel que fa als seus costums i aspiracions artístiques és tensa des del començament, però esdevé obertament conflictiva des del moment que el majordom anuncia el desig definitiu del seu patró. Atès que el sopar s'ha allargat massa i no queda prou temps per a dues representacions abans que comencin els focs d'artifici que també ha encomanat, l'home més ric de Viena ordena que els dos espectacles s'esdevinguin simultàniament, és a dir, que convisquin damunt del mateix escenari i al mateix temps les figures mitològiques i els personatges de la farsa.¹⁰ El jove compositor considera aquesta ordre un ultratge i es desespera, però els encants de Zerbinetta l'amansiran el temps suficient perquè els directors d'ambdues companyies, el Mestre de Música (der Musiklehrer) i el Mestre de Dansa (der Tanzmeister), pactin les condicions de la convivència escènica, que consisteixen en retallar els passatges menys lluïts de l'òpera seriosa i disposar així les ocasions per a les intervencions improvisades del quintet còmic.¹¹ El pròleg acaba amb els laments del compositor, que comprèn, finalment,

⁹ Hofmannsthal (1979a: 185-199).

¹⁰ Hofmannsthal (1979a: 193): «und es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen.» El primer lacai pronunciava aquesta mateixa frase a la versió de 1912. Vegeu Hofmannsthal (1979a: 274).

¹¹ Hofmannsthal (1979a: 194-198).

que el seu mestre l'ha enganyat, per bé que hagi estat amb la millor intenció: impedir la suspensió de l'estrena de la seva obra.¹²

A continuació, després de la pausa, que s'inicia irònicament en la realitat tot just quan en la ficció comença la representació, Hofmannsthal i Strauss reprenen l'*Ariadne auf Naxos* de 1912 amb un seguit de petits canvis dramàtics i musicals que no referirem.¹³ En essència, es tracta de la mateixa obra glossada en la carta esmentada més amunt, una peça molt sofisticada en la qual s'enfronten dos gèneres teatrals i musicals oposats: l'òpera seriosa i la «commedia dell'arte». L'objecte del seu enfrontament és el tractament i la interpretació diverses d'una coneguda matèria mitològica: l'abandonament traïdor a l'illa de Naxos de la princesa cretenca Ariadna pel seu promès Teseu d'Atenes i la unió immediatament posterior de la noia amb el déu Dionís anomenat aquí, de manera coherent amb l'escenari històric barroc, amb el seu nom llatí de Bacchus. Aquesta confrontació de visions oposades sobre un mateix esdeveniment l'encarnen les dues protagonistes femenines de l'òpera, la pròpia Ariadna, que s'expressa en la línia lamentosa tradicional del seu personatge, i l'actriu Zerbinetta, que tracta, per contra, d'arrencar la princesa del seu dol revelant-li la condició mudable de l'ànima humana en matèria amorosa. En la seva carta de juliol de 1911 a Richard Strauss, Hofmannsthal explica amb tota claredat el rerefons del conflicte. La qüestió clau de l'obra, en efecte, és el problema de la «Treue», la fidelitat dels éssers humans envers els seus sentiments, representat a través de dos personatges femenins extrems.¹⁴ D'una banda, tenim l'Ariadna estatuària, ancorada en el passat i incapaç d'acceptar amb una certa equanimitat la realitat de la seva situació de dona abandonada. De l'altra, hi ha la Zerbinetta excessivament làbil, que flueix, com l'aigua, d'un amant a l'altre, essent capaç de lliurar-se sempre als desconeguts amb l'entusiasme intacte. Hofmannsthal sintetitza el dilema en una frase molt bella, que enllaça a més, l'obra actual amb la seva tragèdia grega prèvia, l'*Elektra*:

Aferrar-se a allò que s'ha perdut, perseverar eternament fins a la mort – o, altrament, *viure*, sobreviure, tirar endavant, *transformar-se*, cedir la unitat de l'ànima, sense deixar de ser un ser humà, sense enfonsar-se en l'animalitat mancada de memòria. Aquest és el tema fonamental d'*Elektra*, la veu d'Electra contra la de Crisòtemis, la veu heroica contra la veu humana.¹⁵

¹² Hofmannsthal (1979a: 199): el Compositor, adreçant-se al Mestre de música, «Du durftest mir nicht erlauben, es zu erlauben! Wer hieß dich mich zerren, mich! in diese Welt hinein? Laß mich erfrieren, verhungern, versteinen in der meinigen!»

¹³ El text definitiu és editat a Hofmannsthal (1979a: 200-221). Per a les parts distintes en la versió de 1912 vegeu Hofmannsthal (1979a: 281-285).

¹⁴ Strauss (1970: 134): «Es handelt sich um ein simples und ungeheueres Lebensproblem: das der Treue».

¹⁵ Strauss (1970): «An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber *leben*, weiterleben, hinwegkommen, *sich verwandeln*, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen

No hi ha dubte que Hofmannsthal caracteritza amb simpatia admirativa la seva Ariadna ferida i menyspreadora de la felicitat. Ho proven els textos bellíssims de les dues àries en solitari que li brinda, *Ein Schönes war: hiess Theseus-Ariadne* i *Es gibt ein Reich*, mostres explícites de l'heroisme innat de la filla de Minos.¹⁶ Tanmateix, en aquest cas, a diferència de la seva Electra, el poeta no s'allunya del mite clàssic i proporciona, per tant, a la princesa el final feliç que en l'obra prèvia desitjava la seva Crisòtemis. En la darrera escena de l'òpera, Ariadna experimenta una metamorfosi, una *Verwandlung* segons la terminologia específica de Hofmannsthal, que la converteix en allò que, precisament, ja havia desesperat d'esdevenir: una esposa feliç i enamorada.¹⁷ D'aquesta manera, l'Ariadna de l'òpera obté el nou «adorador» que Zerbinetta li pronosticava en el Pròleg, per bé que Hofmannsthal no permet que la noia abraçi conscientment la felicitat fins als darrers compassos de la partitura, quan Bacchus li revela, triomfalment, que «abans que ella mori moriran les estrelles eternes».¹⁸

Abans d'arribar aquest punt, en efecte, l'obcecació heroica d'Ariadna no només li impedia acceptar la condició imperfecta de l'amor que havia existit entre ella i Teseu, sinó que tampoc no li permetia reconèixer la identitat del jove déu que la visita en el seu retir. Ara comprèn, finalment, que no es tractava, com ella creia, d'Hermes, el missatger que l'havia de conduir al regne dels morts, on imperen l'oblit i la pau, ans de Bacchus, l'adolescent apassionat que la vol convertir en la seva companya. Així ho expliciten el personatge del Compositor en el Pròleg, quan comenta arravatadament la seva obra, i el propi Hofmannsthal en la carta original a Strauss de 1911: Ariadna es lliura a Bacchus creient que es lliura a la Mort i, d'aquesta manera, obté la divinització consegüent per mitjà d'un malentès.¹⁹ La princesa rep una recompensa inesperada a través d'un amor que no ha desitjat i que no és capaç ni tan sols d'experimentar. És el desig de Bacchus, així ho puntualitza Hofmannsthal, la causa de la transformació d'Ariadna en la protagonista d'un miracle que la divinitza, un prodigi extraordinari que la seva espectadora, Zerbinetta, per contra, interpreta banalment com la rendició consuetada d'una dama jove a un nou enamorat. «Així» —afegeix el poeta intèrpret— «s'enllacen irònicament, al final, els dos mons espirituals (vol dir, el gènere seriós i el gènere còmic), de l'única manera, d'altra

Tier herabsinken. Es ist das Grundthema der «Elektra», die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche».

¹⁶ Hofmannsthal (1979a: 201-202 i 203-204).

¹⁷ Hofmannsthal (1979a: 217-221).

¹⁸ Hofmannsthal (1979a: 221): «Und eher stürben die ewigen Sterne,/ Eh denn du stürbest aus meinen Armen».

¹⁹ Vegeu l'exclamació del Compositor a Hofmannsthal (1979a: 196): «Sie (Ariadne) meint zu sterben! Nein, sie stirbt wirklich!», i la frase equivalent de la carta original de Hofmannsthal a Strauss (1970: 134): «Sie (Ariadne) gibt sich ihm (Bacchus), denn sie nimmt ihn für den Tod».

banda, que podrien enllaçar-se: a través de la incomprensió».²⁰ Ni Ariadne, ni Zerbinetta, efectivament, han entès el sentit profund de la peripècia que la primera protagonitzava i la segona interpretava i tractava de redreçar amb els seus comentaris punyents. Per contra, qui parla per Hofmannsthal a *Ariadne auf Naxos*, el personatge que és alhora protagonista omniscient i veritable narrador de la història, és Bacchus, el jove déu, *der junge Knabe*, una mena d'autoretrat narcisístic del seu autor d'acord amb la caracterització de Christine Chauviré.²¹ Heus aquí el paràgraf de la carta original al compositor, no recollit, tanmateix, a l'*Ariadne-brief* de 1912, en què Hofmannsthal exposa de manera contundent i un xic irritada el paper cabdal que concedeix al déu en la seva òpera, marcat per la seva associació amb Circe, una de les «dones fatals» per excel·lència de la mitologia grega:

Però Bacchus no es presenta pas en aquesta aventura monològica de l'ànima solitària d'Ariadna com un «deus ex machina», sinó que també ell experimenta una vivència significativa: innocent, jove, desconexor de la pròpia divinitat, va, com emportat pel vent, d'illa en illa. La seva primera aventura havia estat normal: anomeneu-la «cocotte» o anomeneu-la Circe. El xoc per a una ànima jove, incòmode i plena d'una força infinita, és terrible: de ser l'Arlequí, no hauria estat més que l'inici d'una gran cadena; però es tracta de Bacchus. La més terrible de les vivències eròtiques es mostra davant del déu, tot se li revela: l'animalització, la transformació, la pròpia divinitat, tot en un breu instant. Així s'escapa dels braços de Circe intacte, però no sense una ferida, un anhel, un saber.²²

Amb la introducció d'aquesta situació prèvia a l'inici de l'òpera, d'aquest vincle amorós no avalat per la tradició mitològica antiga entre la fetillera Circe i el jove Dionís, Hofmannsthal converteix, tal com proclama ell mateix, el «deus ex machina» olímpic i indiferent al dolor i a la dissort del mite original en un personatge igualment ferit, com Ariadna amb Teseu, per la confrontació amb un objecte amorós indigne de la seva naturalesa.²³ Contemplant aquest adolescent

²⁰ La frase es troba tant a la carta original a Strauss (1970: 134), com a la carta editada el 1912 a Hofmannsthal (1964: 140): «So sind die beiden Seelenwelten in dem Schluß ironisch verbunden, wie sie eben verbunden sein können: durch das Nichtverstehen».

²¹ Chauviré (1991: 36).

²² Strauss (1970: 134-135): «Bacchus aber ist in dies monologische Abenteuer der einsamen Seele Ariadne nicht als ein *deus ex machina* eingestellt- sondern auch er erlebt das bedeutsame Erlebnis: unberührt, jung, ahnungslos der eigenen Gottheit, fährt er, wie ihn der Wind treibt, von Insel zu Insel. Sein erstes Abenteuer war das Typische: nennen Sie es Kokotte, nennen Sie es Circe. Der Chock für eine junge, unberührte, unendlicher Kräfte volle Seele ist ungeheuer: wäre er Harlekin, so wäre es nichts als der Anfang einer langen Kette: aber es ist Bacchus, das Ungeheuerliche des erotischen Erlebnisses tritt an ihn heran, alles entschleiert sich ihm, das Tierwerden, die Verwandlung, die eigene Göttlichkeit, alles in einem Blitz. So entzieht er sich Circes Armen, unverwandelt – aber nicht ohne eine Wunde, eine Sehnsucht, ein Wissen».

²³ Segons Uhlig (2003: 302), Hofmannsthal s'inspirà en aquest punt en el llibret de John Milton (1608-1674) per a la mascarada *Comus*, estrenada l'any 1634 al castell de Ludlow, que identifica com a fill de Bacchus i Circe aquest personatge ebri i disbauxat, «much like his Father, but his Mother more». Al nostre entendre, no és necessari establir una relació de dependència necessària entre dos textos molt distints.

desorientat i una mica espantat per la potència embrutidora de l'amor humà que ha entrellucat amb Circe, el primer terme de comparació que ens ve al cap és Oktavian, el protagonista masculí, per bé que el paper l'interpreti també una mezzosoprano, de *El cavaller de la rosa*. Tanmateix, copsem immediatament les diferències que hi ha entre els afers de la Viena imperial i els de la Naxos mitològica, degudes, fonamentalment, a la índole molt distinta de les dues dames madures conquistadores. El Comte Roffrano, en efecte, és l'amant de la Mariscala, una dona de temperament exquisit i sòlides conviccions morals, que l'estima apassionadament i li ofereix sense retrets una educació sentimental propedèutica al veritable amor, és a dir, a la relació d'Oktavian amb Sophie de Fanninal. Dionís, per contra, ha estat a punt de caure en les xarxes d'una vil seductora que pretenia convertir-lo en una nova peça cobrada per al seu androceu o, més ben dit, per al seu zoològic. Marie Thèrese i Circe són, indubtablement, distintes, però Oktavian i Bacchus són ben bé idèntics, imatges narcisístiques, com deia Christine Chauviré, del jove Hofmannsthal, que abans de casar-se amb la seva estimada esposa Gertrud degué conèixer els plaers i els turments de la carn mitjançant les vies d'iniciació pròpies de l'època: la mercenària i l'adúltera.

Podem trobar escandalosa, ingènua o, potser, fins i tot abusiva l'ocurrència de Hofmannsthal de convertir Dionís en víctima traumatitzada de Circe. Allò, tanmateix, que interessa aquí destacar és que aquesta llicència no és un fet aïllat en l'obra del poeta austríac, sinó, ben al contrari, el procediment habitual amb què aborda la matèria mítica grega, és a dir, el seu particular «mètode mític», si fem el terme tècnic encunyat per T. S. Eliot en el assaig de 1924 sobre l'*Ulysses* de James Joyce.²⁴ És una forma lliure i original de «mythopoiesis», de (re-)creació mítica, perquè implica el desenvolupament creatiu dels antics mites explorant les possibilitats narratives que ofereixen els seus intersticis i les seves llacunes. En el cas de Hofmannsthal, que ho exposa molt bellament en un altre formidable exercici d'auto-interpretació sobre *L'Helena egípcia* publicat a l'*Insel-Almanach* de 1929, aquestes intervencions creatives sorgeixen d'una doble necessitat: il·luminar millor l'antiga faula i convertir-la en una eina hermenèutica del caos del món contemporani.²⁵ Com a conseqüència d'això, aquestes innovacions no són mai ni arbitràries, ni inútils, sinó que entronquen sempre amb qüestions que ja havien ocupat abans els autors grecs i que continuen ocupant-nos. Aquest és el cas, sens dubte, del final tràgic de *Elektra* de Hofmannsthal, desconegut, certament, en la literatura antiga, però, per contra, ben present en *Antígona* de Sòfocles, que n'és un referent indubtable. Amb les figures de les princeses tebana i argiva, respectivament, el dramaturg atenès i el poeta vienès dramatitzen, en efecte, la tragèdia d'una jove verge incapaç de refer en termes convencionals la

²⁴ Es tracta de l'article de T. S. Eliot titulat «Ulysses, order and myth», publicat a la revista *The Dial* (1923). Vegeu Kermode (1975: 175-178).

²⁵ Hofmannsthal (1979a: 498-512).

seva vida, perquè ha estat forçada a assumir una càrrega intolerable per al seu sexe.²⁶ També és el cas de la metamorfosi d'Helena, la icona de la vergonya de la *Iliada* que esdevé la reina venerada de l'*Odissea*, per mitjà d'una misteriosa transformació que van intentar explicar en l'antiguitat amb l'artifici del núvol Estesícor i Eurípides i, a la seva manera moderna i innovadora, Hofmannsthal a *Die ägyptische Helena*. En l'aventura egípcia d'Helena i Menelau, hi veia, en efecte, l'autor austríac el poder redemptor de l'amor, capaç de restaurar la innocència i la honorabilitat perdudes a l'adúltera més conspícua.²⁷ En aquest context mateix, segons la nostra opinió, la transformació del jove i inexpert Dionís a través de l'amor per Ariadna i l'assumpció dels seus patiments suposa la resposta creativa de Hofmannsthal a un motiu literari antic i molt conegut. Ens referim, naturalment, al motiu de la infància, vocació i primeres experiències d'un déu, tal com el coneixem, per exemple, a través dels *Himnes homèrics* a Hermes i a Apol·lo, fins i tot, de *Les bacants* d'Eurípides, una obra que Hofmannsthal va tractar de reescriure amb l'objectiu declarat de fer visible en escena el màxim acte d'obsenitat: l'assassinat del rei Penteu.²⁸ Així, en aquesta òpera híbrida, l'adolescent Dionís, que no sap ben bé qui és encara, esdevé un déu totpoderós gràcies a l'amor i experimenta, juntament amb Ariadna, com Oktavian amb Sophie al final de *El cavaller de la rosa*, una metamorfosi al·lomàtica, és a dir, recíproca.²⁹ Gràcies a aquest mecanisme, Dionís es converteix en la millor versió d'ell mateix i alhora es fusiona amb la seva companya esdevinguda immortal, la seva *pàredros*, en una unió que, com les estrelles, no coneixerà mai la mort.³⁰ Hom pot considerar, certament, massa grandiloqüent aquesta conclusió, però cal recordar que Hofmannsthal no es lliura acríticament a la seva fantasia exaltada, sinó que pren distància al mateix temps dels fets amb una mirada comprensiva, però irònica. En efecte, mentre es produeix l'apoteosi dels amants divins, en un racó de l'escenari, Zerbinetta ens indica amb picardia que aquesta metamorfosi commovedora és una experiència quotidiana i quasi banal per als individus de la seva mena: «quan arriba el nou déu, tots ens hi lliurem muts».³¹ D'aquesta manera, com escrivia Hofmannsthal a Strauss en la carta esmentada més amunt, convergeixen sobre el mateix fet les mirades antagòniques dels déus i dels homes i, per bé que ambdues nissagues se'n alegren igualment, cadascuna hi veu i hi entén, de conformitat amb la seva natura, una situació diversa. D'acord amb el famós proverbi alemany, certament, constatem que no hi ha manera de casar

²⁶ Vegeu Jens (1955: 44-74), Uhlig (2003: 168-174) i Marcos (2007: 276-284).

²⁷ Vegeu Jens (1955: 109-124), Uhlig (2003: 316-325) i Marcos (2007: 285-292).

²⁸ Sobre el *Pentheus*-Fragment vegeu Uhlig (2003: 227-244).

²⁹ Chauviré (1997: 23-59).

³⁰ Vegeu el darrer parlament de Bacchus a Hofmannsthal (1979a: 221): «Deiner (Ariadne) habe ich um alles bedurft!/ Nun bin ich ein anderer, als ich war,/ Durch deine Schmerzen bin ich reich,/ Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!»

³¹ Hofmannsthal 1979a: «Kommt der neue Gott gegangen/ Hingegeben sind wir stumm!»

aquests esperits visionaris divorciats i els gèneres teatrals particulars en els quals s'expressen.

BIBLIOGRAFIA

- CHAUVIRÉ, CH. (1991), *Hofmannsthal y la metamorfosis*, València, Edicions Alfons el Magnànim. (trad. de Verger, E. J., *Hofmannsthal et la métamorphose: variations sur l'opéra*, París, Éd. de l'Éclat, 1991).
- HOFMANNSTHAL, H. VON (1964), *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III*, edició d'H. Steiner, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- HOFMANNSTHAL, H. VON (1979a), *Dramen V. Operndichtungen*, edició de B. Schoeller amb col·laboració de R. Hirsch, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, *Gesammelte Werke*.
- HOFMANNSTHAL, H. VON (1979b), *Erzählungen und Aufsätze. Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, edició de R. Hirsch, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- JENS, W. (1955), *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- KERMODE, F. (1975), *Selected Prose of T. S. Eliot*, Londres, Faber and Faber.
- MARCOS, E. (2007), «Electra i l'Helena egípcia: tragèdia i òpera segons Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss», *Teatre grec: perspectives contemporànies*, 269-292.
- STRAUSS, R. (1970), *Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel Gesamtausgabe*, edició de W. Schuh, Zürich, Atlantis Verlag.
- UHLIG, K. (2003), *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag.

UNA CÒPIA MANUSCRITA DE PROPERCI (VAT. LAT. 3274) AMB UN EPÍGRAF SINGULAR*

MARC MAYER I OLIVÉ
Institut d'Estudis Catalans
Universitat de Barcelona
mayerolive@yahoo.es
ORCID: 0000-0003-1293-7928

RESUM

El manuscrit Vaticanus latinus 3274 conté en el seu foli 111 verso un singular epígraf de mà del seu copista, al menys parcial, en honor del propietari Parthenius Minutius Paulinus. La inscripció podria inspirar-se en la *Hypnerotomachia Poliphili*, la qual cosa demostraria que el contingut de aquesta obra potser era conegut ja abans de la seva publicació en els cercles intel·lectuals de Roma i més concretament en el entorn immediat de Pomponio Leto.

PARAULES CLAU: epigrafia, Pomponio Leto, *Hypnerotomachia Poliphili*, Renaixement italià, manuscrits vaticans, Properci.

A MANUSCRIPT COPY OF PROPERTIUS (VAT. LAT. 3274) WITH A CURIOUS EPIGRAPH

ABSTRACT

The manuscript Vaticanus latinus 3274 contains in its folio 111 verso a singular epigraph from the hand of its copyist, at least partial, in honor of the owner Parthenius Minutius Paulinus. The inscription could be inspired by the *Hypnerotomachia Poliphili*, which would show that the content of this work was perhaps already known before its publication in the intellectual circles of Rome and more specifically in the immediate surroundings of Pomponio Leto.

KEYWORDS: epigraphy, Pomponio Leto, *Hypnerotomachia Poliphili*, Italian Renaissance, Vatican manuscripts, Propertius.

El manuscrit Vaticanus Latinus 3274, una còpia de Properci,¹ conté en el foli 111 verso, en forma gairebé de colofó, un singular epígraf (Fig. 1) de mà del seu copista, al menys parcial, en honor del propietari Parthenius Minutius Paulinus, del qual s'ha afirmat que potser fou també un dels copistes del seu propi

* Aquest treball s'inscriu en el projecte FFI2015-68571, en el quadre del Grup consolidat LITTERA 2017SGR241 de la UB i del Programa d'Epigrafia Llatina de l'IEC.

¹ Vegeu Buonocore (1995: 84-86) per al manuscrit que tractem, el qual transcriu a p. 85 l'epígraf i dona precisions sobre la procedència del volum que el conté. El relligat porta els escuts de Pius IX i del cardenal Angelo Mai, que fou cardenal bibliotecari. El manuscrit es troba disponible digitalitzat en Digi.vatlib ID.86535, on hi ha també un bibliografia de referència; és molt útil també Buonocore (1996: 189-199, esp. pp. 190, 194-195 i lám. XI); Reeve (1976: 233-254, esp. 234); Butrica (1997: 176-208, esp. 192), per a una omisió i una repetició al text de Properci d'aquest manuscrit.

manuscrit. No es tracta d'un text, com veurem, que sigui una novetat o que no hagi estat recollit amb precedència, la nostra contribució pretén només contextualitzar-lo al seu moment i establir-ne en la mesura del que serà possible l'origen i intenció del seu contingut.

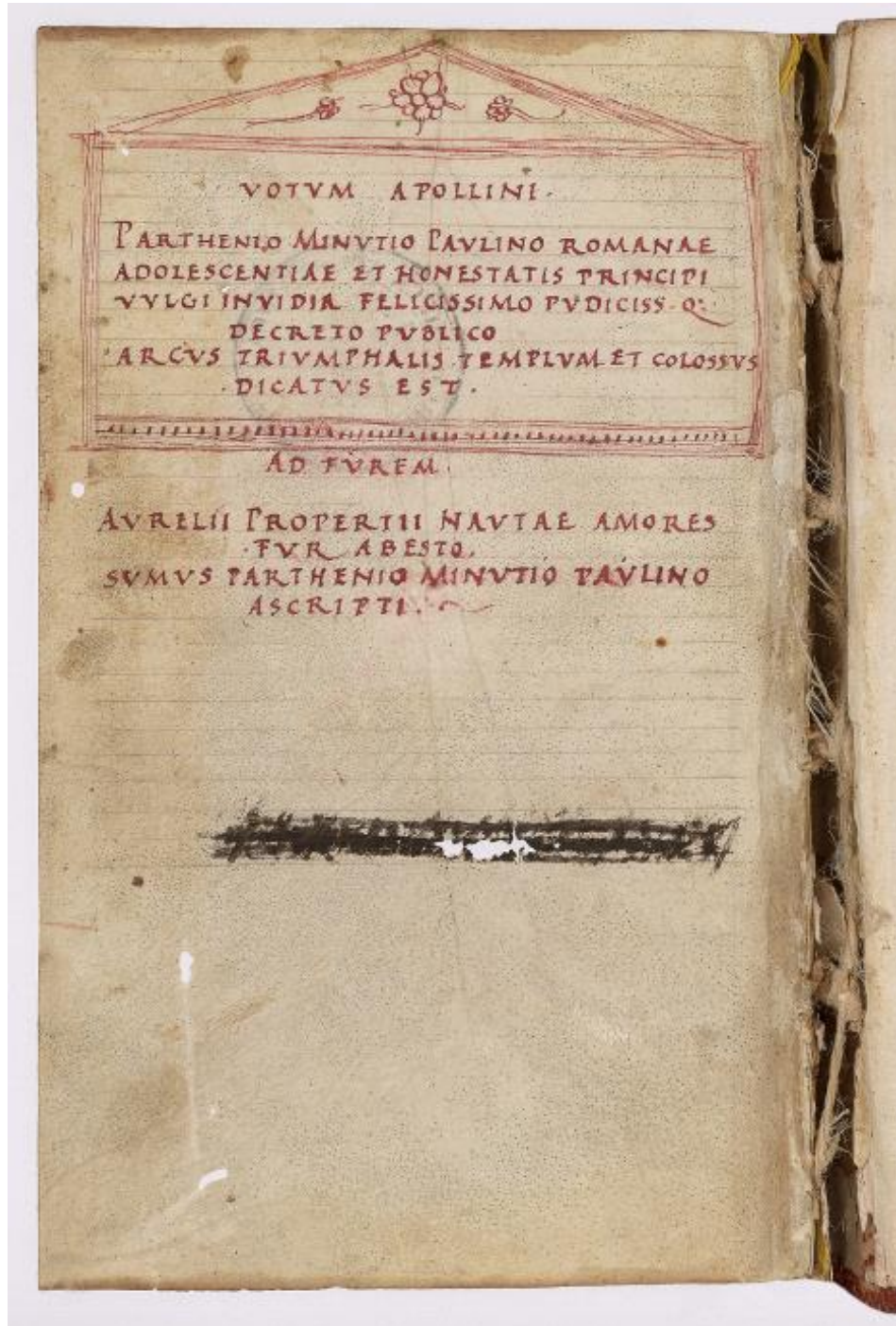


Fig 1.: Ms. Vat. Lat. 3274

La inscripció en lletres capitals vermelles diu el següent:

VOTVM APOLLINI·
 PARTHENIO MINVTIO PAVLINO ROMANAE
 ADOLESCENTIAE ET HONESTATIS PRINCIPI
 VVLGI INVIDIA FELICISSIMO PVDICISS·Q:
 DECRETO PVBLICO
 ARCVS TRIVMPHALIS·TEMPLVM ET COLOSSUS
 DEDICATVS EST

El manuscrit, com ja hem dit, és una còpia de Properci a partir de 2, 10l la qual reproduïx l'edició incunable de Spira de 1472 com va senyalar amb precisió J. L. Butrica i n'és, en conseqüència, un xic posterior.² El manuscrit porta a més a més la marca de propietat de Parthenius Minutius Paullinus: Parthenij, sabem també que després arriba a mans de Fulvio Orsini.³

L'epígraf és sens dubte una mostra d'humor per part del seu propietari i copista i, com succeeix en molts d'altres manuscrits, a la marca de possessió s'hi afegeix a continuació de la inscripció al mateix full, també servint-se de capitals romanes, una advertència a qui el pugui voler robar,⁴ tot considerant l'esforç esmerçat en obtenir la còpia:

AD FVREM·
 AVRELII PROPETII NAVTAE AMORES
 ·FVR ABESTO·
 SVMVS PARTHENIVS MINVTIVS PAVLINVS
 ASCRIPTI·

La forma final *ascripti* ha portat problemes de comprensió car ha estat entesa com *scripti* la qual cosa indicaria que el seu posseïdor fou també el copista. Resulta

² Butrica (1984: 151), no és del cas plantejar la qüestió de fins a quin punt aquesta edició incunable pot estar relacionada amb els manuscrits BN Lat 8459 i Groningianus, ja que ens interessa només en aquesta ocasió el colofó de caràcter epigràfic del copista independentment del fet que hagués pogut introduir també, com efectivament feu, conjectures al text. Sobre la edició de Spira de 1472, cf. J. L. Butrica (1984: 160-162); sobre el BN Lat 8459 de Paris, p. 285, i sobre el Groningianus de la Rijksuniversiteitsbibliotheek 159, pp. 234-235, el manuscrit pertanyé a l'erudit i epigrafista Andreas Schott, col·laborador de Antonio Agustín, abans de passar a aquesta biblioteca holandesa a la seva mort en 1629.

³ Vegeu Nollhac (1886: 139-146, esp. 142-144), el manuscrit té un contingut miscel·lani i és ben descrit per P. de Nollhac. També és molt útil Nollhac (1887: 202), on es refereix a la nota 1 al manuscrit que tractem indicant que és una còpia d'un deixeble de Pomponio Leto en tractar dels autògrafs i dels llibres d'aquest últim personatge, Nollhac (1887: 198-208 i 362), on indica que es tracta del manuscrit 50 de l'inventari d'Orsini, que per conseqüent el tingué en propietat no sabem per quines vies. La descripció de l'inventari d'Orsini núm. 50 dels manuscrits llatins coincideix amb la indicació que porta el full de guardes el manuscrit: «PROPERTIO, di mano d'huomo dotto.coperto di corame lionato». Hi ha en capital en aquest mateix full la indicació en lletres capitals: PARTHENIJ. Cf. també Manfredi (2012: 357-367, esp. 365), on recull un llistat parcial dels manuscrits que pertanyeren a Fulvio Orsini, fet per Augusto Campana.

⁴ En fan també la transcripció Nollhac (1886:142) i Buonocore (1995: 8).

però molt més probable que es tracti de *adscripti*, tot indicant en aquest cas molt clarament la propietat.

El que resulta evident en aquest cas és que el text pretesament epigràfic del qual ens volem ocupar denota un coneixement de les inscripcions fora del comú, fins i tot per a la forma monumental del enquadrament que recorda la part superior d'algunes esteles i urnes en forma de temple. P. de Nolhac afirma també que el manuscrit fou copiat al menys parcialment pel seu primer posseïdor, que creu que fou Parthenius.⁵ Val a dir en aquest punt que el manuscrit Vat. lat. 3274 fou copiat clarament en alguns fulls per Bartolomeo Sanvito, actiu a Roma entre el 1469 i el 1501, per encàrrec del propi Parthenius Minutius Paulinus, que també feu copiar les *Silves* del Vat. Lat. 3595 pel mateix copista,⁶ encara que de nou P. de Nolhac hi veié també la mà de Parthenius.⁷ La vinculació d'aquest possible copista amb el cenacle de Pomponio Leto (1428-1497/1498) sembla provada.⁸

Per tal d'intentar de copsar millor la personalitat d'aquest personatge, Parthenius, d'altra banda gairebé desconegut, pot resultar útil de llegir el poema que ell mateix posa o feu escriure en lletres daurades a l'inici de la copia de les *Silves* d'Estaci, també contingudes en el manuscrit Vat. lat. 3595:

Ad librum
Nulli qui fueras in urbe notus,
Incultus, lacer, horridus, retonsus,
Nunc vultus reparatus in priores,
O quot millia fronte basiorum
Gaudenti excipies! Novem sorores
Tam laetis cupiant sedere sylvis.
Hic tecum pariter velit Papini
Phoebus castalium novare carmen.
Qui hos cultus tibi pinxerit requiris?
Pinxit Parthenius manu nitenti,

⁵ Nolhac (1886: 142-143).

⁶ Piacentini (2007: 87-141, esp. 128-129); Ruysschaert (1986, pp. 37-47 i figs. 1-6); Mare (1999: 495-511); Caldelli (2006: 15-16, 67-71, 92, i molt especialment a la 100); Cecconi (2009: 27-42). Mare, Nuvoloni, (2009: 204), on creuen que la còpia del manuscrit Vat. lat. 3595 al qual ens hem referit és del mateix Parthenius, al qual denominen Partenio Minuzio Paolini. També Buonocore (2012: 209-227, esp. 218-219 i fig. 4) on recull una *Sylloge* de fra Giocondo redactada per Bartolomeo Sanvito, Vat. lat. 10228. Cf. també Scarcia Piacentini (1984: 491-549, esp. 536-537): «Bartolomeo Sanvito, che intorno al 1470, quando giunse a Roma, scrisse per il Leto le rubriche di tre dei codici Mazzatosta e di un Marziale oggi a Londra (B.M. King's 32), per il pomponiano Partenio Minucio Pallini quelle dello Stazio, *Silvae*, Vat. lat. 3595 e alcuni fogli del Properzio Vat. lat. 3274»; esmenta el manuscrit que ens ocupa Sabbadini (1995: 180) en el capítol intitulat «Marziale». Per a les miniatures de Sanvito cf. Ruysschaert (1986: 41 nota 24, per al Vat. lat. 3274 i p. 46, per a l'Estaci que estava en poder també de Partenio, Vat. lat. 3595).

⁷ Nolhac (1886: 142-144). Cf. nota 3.

⁸ Caldelli (2006: 67, per Bartolomeo Sanvito, i 71-73, 86-87, per al pes de Pomponio Leto en l'ambient dels copistes romans i del Studium Urbis). També Caldelli (2006: 124-125) fa un inventari inicial de les còpies realitzades per Leto mateix. Vegeu també Scarcia Piacentini (1984: 491-549) i Muzzioli (1959: 337-351).

*Ingens romulei decus pudoris,
Monstravit Domiti labor poetae.*

Resulta ben evident que Pinxit Parthenius manu nitenti, / *Ingens romulei decus pudoris*, es l'equivalent de Parthenio Minutio Paulino Romanae / adolescentiae et honestatis principi, del text de caràcter epigràfic. No sabem perquè el nom de Parthenius fou esborrat curiosament del poema, però, com ja notà P. de Nolhac, era perfectament restituïble en raó del colofó que posà en acabar la còpia de les Silves: PARNASI DE/LICIIS PVDORI Q. / CASTALIO / PARTH. D. D. una subscriptio que conté evident de nou el nom de Parthenius i el de un desconegut destinatari, que vista la nota de propietat del manuscrit potser no el va rebre.⁹ Senyalem ací que P. de Nolhac posà aquesta última forma de dedicatòria com producte de la seva condició de «delices des jeunes filles romaines»,¹⁰ amb la indicació rom. pup. delitie present en dos esgrafiats atribuïts a Parthenius, trobats en les catacumbes romanes,¹¹ encara que nosaltres no podem ésser massa segurs de que aquesta en fos la intenció.

El poema per ell mateix resulta força interessant i segurament mereix un estudi que nosaltres no tenim intenció de fer en aquest cas, però cal senyalar, com ho va fer de nou P. de Nolhac,¹² que els vuit primers versos són en realitat una còpia relativament exacta d'uns de Domizio Calderini continguts a la seva edició de Estaci i que responen a una sèrie de reminiscències d'autors llatins de les qual el més evident és Catul.¹³

Parthenius Minutius Paulinus era sens dubte un amic proper de Pomponius Laetus i segurament d'alguna manera també deixeble seu.¹⁴ Sabem que Pomponio Leto ensenyà al Studium de Roma i tingué un paper de gran relleu en la primera i segona Accademia que contribuí a fundar i dirigir,¹⁵ fou empresonat

⁹ Nolhac (1886: 143-145).

¹⁰ Nolhac (1886: 144).

¹¹ Vegeu la nota 18.

¹² Nolhac (1886: 144-145), es refereix a l'edició incunable impresa a Roma el 1475 per Arnold Pannartz i als versos de Domizio Calderini que porten com a encapçalament: «*Domitius hortatur Statium Papinium ut redeat Neapolim in patriam, ubi ei blandietur Franciscus Aragonius Regis Ferd. F.*».

¹³ Sobre la relació amb Domici Calderini que dedica a Parthenius altres poemes i que el tingué com alumne cf. Perosa (1979: 499-527, esp. 510-511 i nota 29), sobre la amistat de Calderini amb Fosforo i Partenio. Els poemes xxvi *ad quendam* i el xxvi, que és obra de Phosphorus, Marco Lucido Fazini, i el xxx, de Domici Calderini dedicat a Phosphorus, l'esmenten, Perosa (1979: 525-526).

¹⁴ Accame (2015: 711-716), amb bibliografia exhaustiva. Són encara indispensables el dos volums de Zabugin (1909-1912); Sisci (2008); Lovito (2005). Cf. Lee (1978: 191), que en fa una referència. Una bona bibliografia sobre Pomponio Leto a www.repertoriumpomponianum.it.

¹⁵ Bianca (2008: 27-56), participen en la fundació d'aquesta Acadèmia personatges com Angelo Poliziano o Alessandro Farnese, Marco Antonio Sabellico, ambdós deixebles de Pomponio Leto, Gaspare Biondo, Paolo Marsi, Domizio Calderini, Niccolò Perotti i molts altres; Accame Lanzilotta (2000: 71-91). Cf. també, Stok (2011: 77-90).

en 1468 en raó d'una conjura contra el papa Pau II,¹⁶ encara que no sabem si hi va participar realment, i sortí de la presó al Castel Sant'Angelo abans del maig de 1469.¹⁷ Sembla que es reincorporà tot seguit a la seva càtedra, activitat que va interrompre a causa del viatge a Orient emprés el 1480. L'ambient romà fou molt més tolerant sota el pontificat de Sixte IV (1471-1484). Tornant a l'actitud de Pomponio Leto podem dir que des de 1484 i fins a la seva mort el dominà fonamentalment un interès històric i arqueològic, que de tota manera no li era aliè anteriorment. La epigrafia sembla haver estat una afecció privilegiada.¹⁸ Com a conseqüència d'això podem potser situar l'inici de la relació de Leto amb el personatge que ens ocupa a partir del període següent al empresonament d'aquest.

Parthenius Minutius Paulinus té evidentment molta menor importància; pertanyia segurament a la família dels Paolini o Pallini, com pensà P. de Nolhac.¹⁹ El seu pseudònim Parthenius pot ser posat en relació amb grafits de la Catacomba de Calixte i de la de Pretextat del 1475, que contenen també el nom de Pomponius Laetus, al que donen el títol de *pontifex maximus*, evidentment «cum grano salis», i que porten dues vegades el nom Minutius, amb la indicació *rom. pup. Delitie*,²⁰ val a dir que tota aquesta juguesca erudita entre aquelles actuacions que resultaren sospitoses d'un retorn al paganisme que no deixà indiferent a les autoritats del moment.

Partenio és potser segons d'altres autors, amb probabilitats d'encert, el curador de la edició de la *Guerra del Peloponès* de Tucídides en la versió italiana de Lorenzo Valla, publicada a Treviso el 1483, que porta el nom de Bartolomeo Partenio, que era *Benacensis* i fou professor al Studium Urbis abans del 1500 segons S. Bettinelli,²¹ així ho pensa S. Colonna que creu que Minutius era el seu sobrenom i que és el personatge esmentat pels esgrafiats o «graffiti» del 1475 ja esmentats, i el situa entre els «properziani vertunni».²² Per alguns altres

¹⁶ Vegeu Palermينو (1980: 117-155); Medioli Masotti (1982: 189-204).

¹⁷ Això sembla haver-lo salvat segons els biògrafs, car quan fou reclamat pel pontífex era objecte d'un procés per una acusació per sodomia que el retenia a Venècia. Sobre la activitat a la presó d'aquests humanistes cf. González Rolán, Baños i López Fonseca (2008).

¹⁸ Magister (1998: 167-196 i 2000: 155-165, esp. 162 i nota 4); poden ésser també d'utilitat Magister (2001: 113-154 i 2003: 51-121). Per a l'epigrafia: Stenhouse (2011: 239-250) i Petrucci (1994: 19-44).

¹⁹ Nolhac (1886: 145-146). No hi ha cap entrada al respecte al *Dizionario biografico degli italiani*.

²⁰ Nolhac (1886: 139-140), recull la notícia de Rossi (1864: 4-5) i refusa la identificació que aquest féu amb Bartolomeo Partenio professor en aquell moment a la Sapienza, com també ho fa amb l'Antonio Partenio que dedica a Pomponius Laetus una edició de Catul, publicada a Brescia el 1486; cf. Pfister (2008: 211). Rossi (1890: 81-94), per la presència del nom de Pomponio Leto a les catacumbes i el context general dels seus amics i les afeccions epigràfiques comuns; cal notar, p. 84, on diu que els esgrafiats de les catacumbes per part d'aquest cercle són d'època de Sixte IV. El *rom. pup. delitie* fou interpretat per G. B. de Rossi (1864: 6) com *Romanarum puparum deliciae*.

²¹ Bettinelli (1799: 227) i Canfora (2004: 33), per a la traducció italiana de Tucídides.

²² Colonna (2012: 133), els «vertunni» prenen el seu nom del deu etrusc *Vertumnus*, del qual deriva des del 1479 el nom l'Accademia dei Vertunni de Brescia; vegeu també: E. Lee (1978: 191)

estudiosos és identificable amb Antonio Partenio curador d'una transcendent edició de Catul de Brescia 1486, dedicada a Pomponius Laetus.²³ No ens podem definir en aquest punt, però val a dir que la identificació feta per P. de Nolhac convé perfectament a la definició que Parthenius fa d'ell mateix al text que ens ocupa,²⁴ malgrat que resulti contradictòria amb la de Bartolomeo Partenio, que també resulta versemblant.²⁵

Pel que fa a la relació amb Pomponio Laeto poc podem dir, però potser el fet que aquest personatge posseís un volum que contenia les *Silves* i l'*Aquileida* d'Estaci amb anterioritat al 1470, pot resultar útil vist el contingut del manuscrit que tractem.²⁶ També s'ocupà l'il·lustre humanista de Properci²⁷ i va tenir un especial ressò el seu comentari a Virgili.²⁸ Es deu a Pomponio Leto també una edició de Sal·lusti que tingué un gran circulació i que per exemple sabem que fou utilitzada per Paulus Pompilius per tal de ensenyar llatí i història a César Borja, del qual fou preceptor privat entre 1488 i 1491.²⁹

Tornem, però, al tema principal que volem comentar en aquesta ocasió: l'epígraf i el seu contingut, o en paraules més clares procedirem a la «deconstrucció» de l'epígraf per tal d'intentar comprendre la seva composició.

Senyalem de bell primer que es tracta d'un *votum Apollini*, una forma d'encapçalament sorprenent car no està documentada a la epigrafia romana, on si apareix en canvi freqüentment *Apollini sacrum* o un cas de *Deo Apollini votum posuit*,³⁰ i que la dedicatòria de encapçalament que és més comuna és la fórmula *v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito)* expressada en una forma abreujada final en dedicatòries encapçalades per *Apollini* o *deo Apollini*.

i Sabbadini (1995: 55, nota 5). No hi ha proves que Partenio tingués relació amb el Studium Urbis i una carta seva i una traducció de la vida de Tucídides foren afegides a la traducció d'aquest historiador feta per Lorenzo Valla. La evidència de que Partenio podria haver estat professor del Studium rau només en el fet que era present a Roma entre el 1490 i el 1493 durant el pontificat de Sixte IV, quan Ermolao Barbaro era ambaixador de Venècia a Roma i en aquesta última ciutat es relacionà també amb ell, car ambdós eren amics de Pomponius Laetus.

²³ Cf. nota 5. Sobre Antonio Partenio y el Studium de Roma, cf. Bianca (2008: 37); Marchi (1964: 67-74). Sobre Antonio Partenio Lacisio i sobre Bartolomeo Partenio es poden veure les dades de les fitxes publicades per Cosenza, (1982: 2914); també Haig Gaisser (2007: 439-460, esp. 446-450), per a Antonio Partenio; Haig Gaisser (1993: 49-51, 76 i 78-102). Vegeu igualment Haig Gaisser (2015: 53-91, esp. 63 y 81) per a la importància de Partenio.

²⁴ Així semblen acceptar-ho Mare, Nuvoloni (2009: 204).

²⁵ Per als diversos Partenis cf. Kristeller (1997: 405), que conté l'índex cumulatiu dels anteriors volums on es trobaran referències a tots ells.

²⁶ Accame (2015: 712), que segueix Piacentini (2007: 87-141); Fera (2002: 71-86).

²⁷ Bianca (2008: 46 i nota 124), on senyala que Pomponius Laetus havia transcrit l'actual ms. 12 de la Biblioteca Casanatense de Roma; Butrica (1999: 179-212, esp. 180-183).

²⁸ Stok (2009: 251-273); Abbamonte (1999: 25-37). Vegeu també Lanzarone (2017: 696-704).

²⁹ L'edició de Sal·lusti de Pomponius Laetus surt a la llum a Roma, per les premses d'Eucharius Silber, el 1490; l'exemplar de César Borja es conserva a la Bibliothèque Romain Gary de Nice, com ens informa la recent aportació de Gottschalck (2017).

³⁰ CIL XIII, 83 de *Lugdunum Convenarum*, Saint Bertrand de Comminges.

El personatge que, com ja hem dit, ens és només relativament conegut sembla pertànyer a una important família romana, como es desprèn del text i es declara *princeps Romanae adolescentiae et honestatis*, un títol que al lector no defugirà que recorda el imperial de *princeps iuventutis*. Val a dir que be que *Romanus*, -a s'aplica a molts termes, mai apareix a les inscripcions atribuït a *adolescentia*; l'al·lusió a l'*adolescentia* i a l'*adolescens* correspon més aviat a un tòpic emprat a l'epigrafia funerària i als *carmina epigraphica* que glossen la *mors immatura*. Menys clar encara és l'esment a *vulgi invidia*, que encara que ambdós mots siguin documentats a l'epigrafia no apareixen en cap cas en relació entre ells. Només es podria adduir un cas semblant *civium invidia* en una inscripció falsa atribuïda a Tarragona i de gran circulació humanística.³¹

Els qualificatius *felicissimus* i *puclissimus* presents a *felicissimo pudiciss(imo)q(ue)* pel contrari són força comuns, però no tenim cap cas de un aparellament semblant entre ells; *puclissimus* és emprat sempre, en els casos que coneixem, en la seva forma femenina to referint-se a dones.

La forma *decreto publico* no és corrent, però és ben documentada,³² encara que sembla no hi havia, quan es va compondre la inscripció que estudiem, cap paral·lel romà conegut, ni tampoc per a la forma invertida *publico decreto*.

Pel contrari la cloenda d'aquest epígraf literari es mou en paràmetres encara més inusuals no només pel caràcter hiperbòlic del honors: *Arcus triumphalis, templum et colossus*. *Arcus triumphalis* existeix en el llenguatge epigràfic però resulta de nou una innovació pel fet que es tracta d'inscripcions de *Cirta*, en la actual Algèria,³³ de las quals no podia tenir coneixement el redactor. *Templum* no presenta cap problema, cal, nogensmenys, constatar que no es coneix cap seqüència amb *colossus* ni amb *arcus triumphalis*. La forma *colossus* de nou ens pot desconcertar car només és coneguda per inscripcions africanes de l'existència de les quals l'editor humanista no podia arribar a sospitar.³⁴

La forma verbal *dedicatus est* és coneguda però no freqüent i encara menys en la forma analítica *dedicatus est* enfront de la sintètica *dedicatus*.

Ens trobem doncs, amb una sèrie d'innovacions en la redacció d'un text pretesament epigràfic que mostra un domini considerable del llenguatge susceptible de figurar en una composició d'aquest tipus amb una gran capacitat de establiment de relacions de mots que, sense reproduir cap text epigràfic real en el seu detall, aconseguen en llur conjunt donar la impressió d'un epígraf antic prestigiós.

Segurament haurem de buscar la seva font per un camí divers i la seva font literària ens sembla que no pot ésser altra que la famosa *Hypnerotomachia Poliphili*,

³¹ *CIL* II 383* = *CIL* II² 14, 43*.

³² *CIL* V 8139 de *Pula*, Pola i *CIL* VIII 1282 = 14785 i *CIL* VIII 14786, d'Àfrica, que no podia conèixer qui composà l'epígraf que tractem.

³³ *CIL* VIII 7095, 7096 i 7097 de *Cirta* i també *CIL* VIII 14817 de *Suas* (Chaouache), i també exemples a Constantine i a Djemila. Cf. Saastamoinen (2010: 173-190), per a la terminologia i el seu ús.

³⁴ Vegeu per exemple: *CIL* VIII, 212 i 26559; *AE* 1914, 176 i *IRT* 770.

atribuïda a Francesco Colonna,³⁵ que en seu llibre primer parla de construccions fabuloses entre les quals:³⁶ una piràmide, un obelisc, un colós enderrocat, un temple, una gran porta, en la pràctica un arc triomfal. L'obra fou publicada en 1499 per les premses venecianes de Aldo Manuzio, però devia de circular des de molt abans al menys parcialment, i la inscripció fictícia de la qual tractem en podria ser una bona mostra. Cal precisar que es tracta de la primera edició aldina il·lustrada amb 170 xilografies. Recordem de passada que en la *Hypnerotomachia Poliphili* es nota un gust evident per la epigrafia.³⁷

El pretès autor Francesco Colonna fou segons alguns estudiosos el frare venecià dominicà (1433/1434-1527) del convent dels sants Joan i Pau de la pròpia ciutat de Venècia,³⁸ d'altres pensen en un Francesco Colonna (1453-1505/1517), que fou senyor de Palestrina des del 1484 i que participà al cenacle de Pomponio Leto i a l'Acadèmia Romana.³⁹ Segons el partidaris d'aquesta segona opció el llibre recordaria el féu dels Colonna romans al Laci i el temple de Palestrina. Evidentment no volem ni podem entrar en aquesta polèmica erudita que portà també a alguns a negar l'autoria de Francesco Colonna, fos qui fos, i a pensar en d'altres autors i ambients.

Resulta clar en canvi que, si la inscripció que comentem s'inspira en la *Hypnerotomachia Poliphili*, aquesta obra era coneguda segurament ja abans de la seva publicació en els cercles intel·lectuals de Roma i més concretament en el entorn immediat de Pomponio Leto. No ens atreviríem a afirmar, tenint en compte la migradesa de la prova, que això pot ajudar a reforçar les teories que suposen un entorn romà per la gènesi de la *Hypnerotomachia Poliphili*, però resultaria evident, si es certa la nostra hipòtesi, que l'obra sí es movia abans de la seva publicació impresa en l'entorn de l'humanista, la qual cosa seria un indicatiu que podria revestir una certa transcendència en aquesta qüestió tan debatuda.

³⁵ Una edició crítica en dos volums ha estat publicada Pozzi i Ciaponi (1980); es pot veure també la edició de Ariani i Gabriele (1998: LXIII-XC), per al problema de l'autor.

³⁶ *Hypnerotomachia Poliphili* 1, 3-6; cf. G. Pozzi i L.A. Ciaponi (1980: I, 12-5 i el comentari a II, 57-90).

³⁷ Furno (2003: làms. 1-21), amb un bon recull d'il·lustracions, reproduïdes de l'edició aldina de 1499. Es pot veure també per la circulació posterior d'aquestes inscripcions per exemple: Guzmán Almagro (2005: 17-24, esp. 23); Beltrán Fortes (1987: 119-133 i 1999: 21-22 i 243-244, figs. 1-3); Mayer i Olivé (2016: 311-325, esp. 317-318 i fig. 3).

³⁸ Pozzi (1982: 299-303). Són fonamentals per aquesta qüestió els dos volums de Casella i Pozzi (1959), el primer volum, a càrrec de M. T. Casella, estudia la biografia i el segon, a cura de G. Pozzi, l'obra.

³⁹ L'acròstic que formen les caplletres dels dos llibres de la *Hypnerotomachia Poliphili*: POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT, és la causa fonamental de la polèmica sobre l'autor. Cf. ara Colonna (2012: 231-237) per a una argumentació a favor del Colonna romà.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAMONTE, G. (1999), «Niccolò Perotti, Pomponio Leto e il commento di Seruius auctus alle Georgiche», *Studi umanistici Piceni*, 19, 25-37.
- ACCAME, M. (2008), *Pomponio Leto. Vita e insegnamento*, Tivoli, Tored.
- ACCAME, M. (2015), s. v. «Pomponio Leto, Giulio», a *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 84, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 711-716.
- ACCAME LANZILOTTA, M. (2000), «L'insegnamento di Pomponio Leto nello Studium Urbis», a *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de 'La Sapienza'*, Capo, L. i Simone, M. R. di (eds.), Roma, La Sapienza, 71-91.
- ARIANI, M. I GABRIELE, M. (eds.) (1998), *Hypnerotomachia Poliphili*, vol. 2, Milano, Gli Adelphi.
- BELTRÁN FORTES, J. (1987), «Una inscripción falsa de la *Hypnerotomachia poliphili* atribuida erróneamente a Teba (Málaga)», *Faventia*, 9(2), 119-133.
- BELTRÁN FORTES, J. (1999), *Los sarcófagos romanos de la Bética con decoración de tema pagano*, Málaga, Thema.
- BETTINELLI, S. (1799), *Opere edite e inedite in prosa e in versi*, vol. 7, Venezia, Adolfo Cesare.
- BIANCA, C. (2008), «Pomponio Leto e l'invenzione dell'Accademia Romana», a *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Deramaix, M., Galand-Hallyn, P., Vagenheim, G. i Vignes, J. (eds.), Genève, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 444, 27-56.
- BUONOCORE, M. (1995), *Properzio nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Assisi, Tipografia Porciuncula.
- BUONOCORE, M. (1996), «Fortuna iconografica del testo di Properzio nei secoli XV e XVI», a *Commentatori e traduttori di Properzio dall'Umanesimo al Lachmann. Atti del convegno internazionale Assisi 28-30 ottobre 1994*, Catanzaro, G. i Santucci, F. (eds.), Assisi, Accademia Properziana, 189-199.
- BUONOCORE, M. (2012), «Dal códice al monumento: l'epigrafia dell'umanesimo e del rinascimento», *Veleia*, 29, 209-227.
- BUTRICA, J. L. (1984), *The Manuscript Tradition of Propertius*, vol. 17, Toronto-Buffalo-London, Phoenix. Suppl.
- BUTRICA, J. L. (1997), «Editing Propertius», *CQ*, 47, 176-208.
- BUTRICA, J. L. (1999), «The Life and Career of Propertius in the Scholarship of the early Renaissance», *Giornale italiano di filologia*, 51(2), 179-212.
- CALDELLI, E. (2006), *Copisti a Roma nel Quattrocento*, Roma, Viella.
- CANFORA, L. (2004), *Le vie del classicismo 3. Storia, Tradizione, Propaganda*, Bari, Dedalo.
- CASELLA, M. T. I POZZI, G. (1959), *Francesco Colonna biografia e opere*, Padova, Editrice Antenore.
- CECCONI, M. (2009), «Bartolomeo Sanvito copista del Casanatense 924», a *Scrivere il volgare fra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno di Studi, Siena, 14-15 maggio 2008*, Cannata, N. i Grignani, M. A. (eds.), Pisa, Pacini Editore, 27-42.
- COLONNA, S. (2012), *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, Gangemi editore.
- COSENZA, M. E. (1982), *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy, 1300-1800*, vol. 3, Boston, Brill.
- FERA, V. (2002), «Pomponio Leto e le *Silvae* di Stazio», *Schede umanistiche*, n. s. 6(2), 71-86.

- FURNO, M. (2003), *Une "fantaisie" sur l'antique. Le goût pour l'épigraphie funéraire dans l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colona*, Genève, Travaux d'Humanisme et Renaissance, CCCLXXVII, Droz.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T., BAÑOS, J. M. I LÓPEZ FONSECA, A. (2008), *EX CASTRO. Cartas desde la prisión papal de Sant' Angelo entre los humanistas de la Academia Romana y su alcaide, Rodrigo Sánchez de Arévalo*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GOTTSCHALCK, R. *Pietro Paulo Pompilio* [en línia]. Roma: Editore Roma nel Rinascimento, 2017 [Consulta: 7 desembre 2017]. Disponible a: <http://www.repertoriumpomponianum.it/pomponiani/pompilio_paolo.htm>.
- GUZMÁN ALMAGRO, A. (2005), «Una inscripción inédita de transmisión manuscrita», *Faventia*, 27(2), 17-24.
- HAIG GAISSER, J. (2007), «Catullus in the Renaissance», a *A companion to Catullus*, Skinner, M. B. (ed.), Oxford, Clarendon Press.
- HAIG GAISSER, J. (2015), «Pontano's Catullus», a *What Catullus Wrote. Problems in Textual Criticism, Editing and the Manuscript Tradition*, Kiss, D. (ed.), Swansea, The Classical Press of Wales, 53-91.
- KRISTELLER, P. O. (1997), *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, vol. 7, Leiden-New York-Köln, Brill.
- LANZARONE, N. (2017), «Il commento di Pomponio Leto all'Appendix Vergiliana, primi sondaggi», *Bollettino di Studi Latini*, 47, 696-704.
- LOVITO, G. (2002), *L'opera e i tempi di Pomponio Leto*, Salerno, Quaderni Salernitani, 14, Laveglia.
- LOVITO, G. (2005), *Pomponio Leto político e civile*, Salerno, Quaderni Salernitani, 18, Laveglia.
- LEE, E. (1978), *Sixtus V and Men of Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (Teme e Testi 26).
- MAGISTER, S. (1998), «Pomponio Leto collezionista di antichità. Nota sulla tradizione manoscritta di una raccolta epigrafica nella Roma del tardo Quattrocento», *Xenia antiqua*, 7, 167-196.
- MAGISTER, S. (2000), «Collezionismo di antichità nella Roma sistina: le raccolte di Giuliano della Rovere e Pomponio Leto», a *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Benzi, F., Crescentini, C. i McGrath, M. B. (eds.), Roma, Edizioni private e varie, 155-165.
- MAGISTER, S. (2001), «Censimento delle collezioni di antichità a Roma (1471-1503): Addenda», *Xenia antiqua*, 10, 113-154.
- MAGISTER, S. (2003), «Pomponio Leto collezionista di Antichità: Addenda», a *Antiquaria a Roma. Intorno a Pomponio Leto e Paolo II, VV.AA.*, Roma, Roma nel Rinascimento, 51-121.
- MANFREDI, A. (2012), «Le carte di Augusto Campana per il catalogo dei manoscritti latini di Fulvio Orsini (Vat.lat.15321 [1-4])», *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, XIX (Studi e testi, 474), Città del Vaticano, 357-367.
- MARCHI, G. P. (1964), «La biblioteca di Antonio Partenio di Lezise», *Studi Storici Veronesi*, 14, 67-74.
- MARE, A. C. DE LA (1999), «Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore», a *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Baldissin Molli, G., Canova Mariani, G. i Toniolo, F. (eds.), Modena, Franco Cosimo Panini, 495-511.

- MARE, A. C. DE LA, NUVOLONI, L. (2009), *Bartolomeo Sanvito: the Life and Work of a Renaissance Scribe*, amb contribucions de S. Dickerson, E. Cooper Erdreich y A. Hobson, Paris, Association Internationale de Bibliophilie.
- MAYER I OLIVÉ, M. (2016), «Una nota sobre las inscripciones tomadas de los manuscritos de Juan Fernández Franco en Italia», en *A Baete ad fluvium Anas. Cultura epigráfica en la Bética Occidental y territorios fronterizos. Homenaje al profesor José Luis Moralejo Álvarez*, Carbonell Manils, J. i Gimeno Pascual, H. (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 311-325.
- MEDIOLI MASOTTI, P. (1982), «L'Accademia romana e la congiura del 1468», *Italia medioevale e umanistica*, 25, 189-204.
- MUZZIOLI, G. (1959), «Due nuovi codici autografi di Pomponio Leto (Contributo allo studio della scrittura umanistica)», *Italia medievale e umanistica*, 2, 337-351.
- NOLHAC, P. DE (1886), «Recherche sur un compagnon de Pomponius Laetus», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 6, 139-146.
- NOLHAC, P. DE (1887), *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions a l'histoire des collections d'Italie et a l'étude de la Renaissance*, Paris, F. Veweg editeur.
- PALERMINO, R. J. (1980), «The Roman academy, the catacombs and the conspiracy of 1468», *Archivum historiae pontificiae*, 18, 117-155.
- PEROSA, A. (1979), «"L'Epigrammaton libellus" di Domizio Calderini in un códice della Bibliothèque Nationale di Parigi», a *Medioevo e rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini. I. Dal Duecento al Quattrocento*, VV.AA., Padova, Editrice Ateneo, 499-527.
- PETRUCCI, N. (1994), «Pomponio Leto e la rinascita dell'epitaffio antico» a *Atti del convegno internazionale Vox lapidum. Dalla riscoperta delle iscrizioni antiche all'invenzione di un nuovo stile scrittoriale Acquasparta, Palazzo Cesi – Urbino, Palazzo Ducale 11-13 Settembre 1993*, publicades a *Eutopia*, 3, 19-44.
- PFISTER, U. (2008), *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin, De Gruyter.
- PIACENTINI, P. (2007), «Note storico-paleografiche in margine all'Accademia Romana» a *Pomponio Leto e la prima Accademia Romana. Giornata di studi (Roma, 2 dicembre 2005)*, Cassiani, C. i Chiabó, M. (eds.), Roma, Roma nel Rinascimento, 87-141.
- POZZI, G. (1982), s. v. «Colonna, Francesco», a *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 299-303.
- POZZI G. I CIAPONI, L. A. (1980), *Francesco Colonna. Hypnerotomachia Poliphili*, Padova, Editrice Ateneo.
- REEVE, M. D. (1976), «The textual Tradition of the Appendix Vergiliana», *Maia*, 28, 233-254.
- ROSSI, G. B. DE (1864), *Roma sotterranea*, vol. 1, Roma, Cromo-litografia pontificia.
- ROSSI, G. B. DE (1890), «L'Accademia di Pomponio Leto e le sue memorie scritte sulle pareti delle catacombe romane», *Bolletino di Archeologia Cristiana di Roma*, 5(1), 81-94.
- RUYSSCHAERT, J. (1986), «Il copista Bartolomeo San Vito miniatore padovano a Roma dal 1469 al 1501», *Archivio della Società romana di storia patria*, 109, 137-47 i figs. 1-6.
- SAASTAMOINEN, A. (2010), *The Phraseology of the Latin Building inscriptions in Roman North Africa*, Helsinki, Finnish Society of Sciences and Letters. (Commentationes Humanarum Litterarum 127, 2010).

- SABBADINI, R. (1995a), *Classici e umanisti da codici latini inesplorati. Saggi riveduti e corretti dal autore editi a cura di T. Fofano*, Padova, Editrice Ateneore.
- SABBADINI, R. (1995b), *Opere minori I. Classici e umanisti da codici latini inesplorati*, Padova, Editrice Ateneore.
- SCARCIA PIACENTINI, P. (1984), «Note storico-paleografiche in margine all'Accademia Romana. 1. La biblioteca di Pomponio Leto: ricerche ed ipotesi» a *Le chiavi della memoria. Miscellanea in occasione del I° centenario della Scuola Vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana Paleografia, Diplomatica e Archivistica, (*Littera antiqua*, 4), 491-549.
- SISCI, N. (1914), *Giulio Pomponio Leto. Profilo biografico*, Roma, Edizione della rivista Sapiencia.
- STENHOUSE, W. (2011), «Pomponio Leto and Inscriptions: New Evidence from the Folger Shakespeare Library», a *Mantova e il Rinascimento italiano: studi in onore di David S. Chambers*, Jackson, Ph. i Rebecchini, G. (eds.), Mantova, Sometti, 239-250.
- STOK, F. (2009), «Il commento di Pomponio Leto all'Eneide di Virgilio», *Studi Umanistici Piceni*, 29, 251-273.
- STOK, F. (2011), «Perotti e l'Accademia romana», a *On Renaissance Academies*, Pade, M. (ed.), Roma, Quasar, 77-90.
- ZABUGHÌN, V. (1909-1912), *Giulio Pomponio Leto : saggio critico*. Roma, La Vita Letteraria.

EL DIÀLEG COM A FORMA. USOS ANTICS I MODERNS

FRANCESCA MESTRE

Universitat de Barcelona

fmestre@ub.edu

ORCID: 0000-0002-4963-2637

RESUM

És habitual llegir que el diàleg va ser inventat, com a forma escrita, a l'Atenes democràtica i que l'obra de Plató n'és l'origen tant des del punt de vista literari com filosòfic. Després de Plató, a l'antiguitat, la forma continua viva, sovint amb la voluntat de seguir l'autoritat que expressar-se com Plató representava, però no sempre, ja que diàlegs com els de Llucià, per exemple, són igualment celebrats però en realitat tenen ben poca cosa del projecte amb el qual Plató s'hi va posar. El propòsit d'aquesta comunicació és fer un breu repàs dels canvis que experimenta la forma del diàleg a la mateixa antiguitat i veure'n la petja en els diàlegs de Paul Valéry, amb l'objectiu d'escatir quina mena de tradició clàssica comporta la utilització d'aquesta forma.

PARAULES CLAU: diàleg, Sòcrates, Plató, Paul Valéry, prosa francesa, tradició clàssica.

DIALOGUE AS FORM. ANCIENT AND MODERN USES

ABSTRACT

We generally agree that dialogue was invented, as a written form, in the democratic Athens and that Plato's dialogues are the origin of this both literary and philosophical frame. After Plato, in antiquity, it continues alive, often trying to follow Plato's authority, but not always, since dialogues such as those of Lucian, for example, are also relevant, even not depending exclusively nor essentially of those by Plato. The purpose of this communication is to review briefly the changes experienced by dialogue all along antiquity and then, skipping to modern literature, to explore classical influence in Paul Valéry's dialogues, in order to show what kind of classical tradition entails his use of this form.

KEYWORDS: dialogue, Socrates, Plato, Paul Valéry, French prose, classical tradition.

El meu desig, en aquesta breu exposició, és, d'una banda tractar un tema sobre el que he treballat i treballa, però que al mateix temps respongui al títol d'aquestes jornades —Tradició Clàssica— i que pugui mínimament agradar al nostre homenatjat, el Dr. Pau Gilabert.

M'interessaré per la forma del diàleg a l'antiguitat,¹ per la seva evolució o pels seus canvis a la mateixa antiguitat, i acabaré parlant d'un home de lletres del

¹ No és, ni de bon tros, la meua intenció fer un estudi aprofundit del diàleg a l'antiguitat, sinó simplement esmentar-ne sumàriament algunes fites al llarg del temps i trobar-ne les coincidències que en sobresurten en un escriptor contemporani que en fa ús. Per a una bibliografia més àmplia sobre el diàleg a l'antiguitat, vegeu Hirzel (1895); Andrieu (1954); Cossutta (2004); Föllinger i Müller (2013).

segle XX que va escriure diàlegs, anomenant-los així, per veure l'ús que en fa i quina relació té amb l'antiguitat aquest ús.

Segurament és una obvietat començar dient que el diàleg, com a forma específica d'escriptura filosòfico-literària, o literàrio-filosòfica, té el seu origen en l'activitat filosòfica de Sòcrates, i sobretot quan aquesta activitat és transmesa per Plató, els diàlegs del qual dominen la història tant del gènere com de la seva recepció —fins al punt que també els que se'n volen allunyar ho fan sempre referint-se al model platònic.

Tant se val que Aristòtil, al principi de la *Poètica*, parli d'uns Σωκρατικοὶ λόγοι —que alguns tradueixen directament per «diàlegs socràtics»—² referint-se clarament als gèneres la *mimesis* dels quals inclou diverses formes i/o personatges: allò que normalment s'entén amb aquesta denominació, doncs, és associat amb una mena de representació de les converses de Sòcrates, probablement posades per escrit per algun dels membres del seu cercle, i on el propi Sòcrates és el o un dels principals interlocutors.

Aquest camí és potser el que marca el domini de Plató sobre la forma del diàleg, i desemboca, des del punt de vista teòric, en la definició, sorgida dels cercles platònics i neo-platònics, que en fa Diògenes Laerci a les seves *Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres*, el qual, després d'esmentar que alguns diuen que el primer en fer servir diàlegs fou Zenó d'Elea o, segons d'altres, Alaxàmenes de Teos, diu el següent:

Segons el meu parer, però, és Plató que, pel fet de definir la perfecció d'aquesta forma, amb justícia, ha d'endur-se'n el primer premi tant per la bellesa com per la invenció.³

I una mica més avall defineix:

El diàleg és un discurs que consta de preguntes i de respostes, sobre algun tema de filòsofs o de polítics, amb la caracterització idònia dels personatges que hi intervenen i l'expressió verbal del seus raonaments. La dialèctica és un art de les paraules mitjançant la qual refutem o confirmem a partir de les preguntes i respostes dels que dialoguen.⁴

La definició de Diògenes Laerci, per tant, tot i deixar clares quines són les prioritats d'allò que anomenem 'diàleg' —es tracta d'un intercanvi de preguntes i respostes amb rols determinats, de tema seriós (filosòfic o polític), és a dir, una literatura d'idees més que no pas la reproducció d'una conversa—, no s'està

² Arist. *Po.* 1447b; així tradueix Xavier Riu en la recent edició de la *Poètica* a la FBM (Barcelona 2017); sobre els *sokratikoi logoi* vegeu Ford (2008).

³ D.L. 3.48: δοκεῖ δέ μοι Πλάτων ἀκριβώσας τὸ εἶδος καὶ τὰ πρωτεῖα δικαίως ἂν ὥσπερ τοῦ κάλλους οὕτω καὶ τῆς εὐρέσεως ἀποφέρεσθαι (trad. pròpia).

⁴ *ibidem*: ἔστι δὲ διάλογος <λόγος> ἐξ ἐρωτήσεως καὶ ἀποκρίσεως συγκείμενος περὶ τινος τῶν φιλοσοφουμένων καὶ πολιτικῶν μετὰ τῆς πρεπούσης ἠθοποιίας τῶν παραλαμβανομένων προσώπων καὶ τῆς κατὰ τὴν λέξιν κατασκευῆς. διαλεκτικὴ δ' ἐστὶ τέχνη λόγων, δι' ἧς ἀνασκευάζομεν τι ἢ κατασκευάζομεν ἐξ ἐρωτήσεως καὶ ἀποκρίσεως τῶν προσδιαλεγόμενων (trad. pròpia).

d'esmentar la importància que el context retòric hi juga: recursos com el de l'*ethopoiia* (caracterització dels personatges), la *kataskeue* i l'*anaskeue* (confirmació i refutació), que són fins i tot els noms d'exercicis preparatoris de l'escola retòrica (*progymnasmata*), apareixen a la definició, donant a entendre que aquests aspectes, encara que potser subsidiaris del tema principal, de les idees i les tesis exposades, tenen també una certa rellevància; i, al costat dels recursos retòrics, allò que la *performance* del diàleg comporta: els aspectes dramàtics, tant de personatges com d'escenografia.

Aquesta definició és, com diu encertadament S. Dubel,⁵ totalment finalista, normativa i restrictiva, tant que molts diàlegs del mateix Plató no la complirien —de fet, l'estricta intercanvi de preguntes i respostes va evolucionant en el mateix corpus platònic, i aquest esquema sol ser substituït per intervencions llargues d'algun o alguns interlocutors combinades amb intervencions breus dels altres. És, la de Diògenes Laerci, sens dubte, una normativa de caire escolar, que coincideix força amb les que en fan els autors dels manuals de *Progymnasmata*.

Per altra banda, quan Diògenes Laerci dona la seva definició de diàleg i del seu origen acomplert en Plató, ho fa oposant-se al que altres diuen: es deu referir, segurament, a Demetri, l'autor del tractat *Sobre l'estil*, potser d'època hel·lenística (s. II aC ?),⁶ que, a més, és el primer a fer servir el terme *διάλογος* —recordem que Aristòtil quan parlava dels socràtics en deia *λόγοι*— i l'aplica a una forma que ve a ser la representació d'una conversa, oposant-la a un altre tipus de conversa que seria l'intercanvi epistolar. Diu així Demetri:

cal que la carta estigui més acuradament treballada que el diàleg, ja que aquest representa la paraula improvisada, mentre l'altra és escrita i és enviada com si fos una mena de regal.⁷

Per tant, segons Demetri, el diàleg, gràcies a aquest marc de conversa espontània, permet moltes variants, que són possibilitats de modelar, per exemple, enunciats morals, elogis o blames, interrogacions, etc., sense necessàriament afectar l'autor, que s'amaga darrera la caracterització dels seus personatges.

D'aquestes dues línies —la de Demetri i la de Diògenes Laerci— ens en podem servir instrumentalment per explicar l'evolució del diàleg, tant a la mateixa antiguitat, com fins als nostres dies: la línia que posa més l'èmfasi en l'aspecte de contingut filosòfic que vehicula la forma de l'intercanvi dialogat, i la

⁵ Dubel (2015: 11).

⁶ Atribuït erròniament a Demetri Falereu, el tractat *Περὶ ἑρμηνείας*, cal atribuir-lo a un altre Demetri posterior, el filòsof peripatètic d'època hel·lenística, Demetri d'Alexandria; sobre l'autoria i la identitat de l'autor, vegeu Chiron (2001: 15-32).

⁷ Demetr. *Eloc.* 224: *δεῖ γὰρ ὑποκατεσκευάσθαι πῶς μᾶλλον τοῦ διαλόγου τὴν ἐπιστολὴν· ὁ μὲν γὰρ μιμεῖται αὐτοσχεδιάζοντα, ἢ δὲ γράφεται καὶ δῶρον πέμπεται τρόπον τινά (trad. πρῶπια).* Sobre les importants aportacions que el tractat de Demetri forneix sobre el diàleg, vegeu Dubel (2015: 14-19).

que dona prioritat a l'intercanvi mateix, a la conversa espontània, al seu marc més dramàtic, palesant aspectes dels encontorns i dels interlocutors.

La Roma republicana mostra com en el món polític romà es donava una gran importància a la modalitat dialògica per a la formació de l'orador. Ciceró és certament el gran redefinidor de la forma del diàleg a Roma —molt especialment en el *De Oratore*—:⁸ la base dels diàlegs de Ciceró s'arrela clarament en el model platònic, tot i que hi afegeix algunes variants formals. Per exemple, el propi autor hi és present, és un dels interlocutors, cosa que no passa mai en el diàlegs platònics; o bé, Ciceró, gran mestre de la *hypotyposis*, recrea converses tant de contemporanis com de romans del passat —els exemples més obvis són *De senectute* o *De amicitia*. Aquest fet introdueix, necessàriament, elements d'etopeia o prosopopeia que es construïen de manera diversa quan els personatges participants de la conversa eren persones estrictament contemporànies.⁹ Tot i aquests canvis, en el cas de Ciceró, el diàleg és vehicle per fer i escriure filosofia en llatí, o fins i tot per reconciliar les pràctiques oratòries amb les filosòfiques. En certa mesura el *Diàleg dels oradors* de Tàcit li segueix la petja.¹⁰

La literatura grega d'època romana, per la seva banda, torna a ser el gran moment de la forma 'diàleg', amb un ampli ventall d'exemples. Des de Plutarc, que amb tota evidència, vol recrear el diàleg platònic i ser ell mateix un nou Plató en la faceta d'escriptor —una altra cosa és que ho aconsegueixi—, fins al gran innovador Lluçà, o, en l'entremig, uns estadis més de síntesi, tot i que molt originals, com són el cas de Filòstrat al seu *Heroic*, o, encara diversament, el d'Ateneu. Els *Deipnosophistes* d'Ateneu, sense teoritzar —com sí que fa Lluçà— sobre la forma emprada, mostra una gran creativitat orquestrant una mena de polifonia en la qual els personatges dialoguen entre ells i amb els textos, i la cosa arriba al seu paroxisme quan són directament les cites que dialoguen entre elles. Hi ha fins i tot qui ha dit, potser encertadament, que el d'Ateneu és un centó dialògic.¹¹

L'*Heroic* de Filòstrat, per la seva banda, des del punt de vista formal, té l'encert de plantejar tot el seu programa d'hel·lenitat a través de la creació de dos personatges, un vinyater i un fenici, usant una de les formes d'exercicis retòrics, l'etopeia, i és precisament aquest perfecte ús de l'etopeia dels seus personatges que fa girar tot el diàleg: tot és presentat a través de la conversa entre aquests dos interlocutors i cadascun dels elements que aporta aquesta obra —des de l'autèntica veritat sobre la guerra de Troia, passant pel culte als herois— sorgeix d'allò que la conversa dels dos personatges, caracteritzats adequadament, provoca.¹²

⁸ Vegeu, per una exposició interessant del tema, Giorgio (2012).

⁹ Per a la interacció entre realitat i ficció als diàlegs ciceronians, vegeu Hanchey (2014).

¹⁰ Una bona síntesi n'és Syson (2009).

¹¹ Sobre diàleg i intertextualitat, vegeu Jacob (2000).

¹² Sobre l'*Heroic* des del punt de vista formal, vegeu Whitmarsh (2009); Mestre i Gómez (2018).

Pel que fa a L·lucia, és cèlebre la seva crítica respecte a la forma emprada per Plató, en els famosos passatges de la *Doble acusació*, quan Diàleg, que és ell mateix un personatge del diàleg, es queixa i denuncia davant la justícia el rètor siri per tots els canvis que li ha fet experimentar (*Bis Acc.* 33), l'acusa d'haver-li llevat respectabilitat, d'haver-li tallat les ales i convertit en un ésser comú, i d'haver-lo assimilat a la comèdia, la burla, el iambe i el cinisme, de manera que ha esdevingut una mena de pallaso.

En resposta a aquestes acusacions (*Bis Acc.* 34), el rètor siri li ve a dir que encara gràcies, que amb la seva intervenció el diàleg ha deixat de ser trist i avorrit, perquè tot i respectat, era desagradable per a la majoria de la gent. En canvi ara, gràcies a ell, toca de peus a terra, somriu i és agradable per a tothom.

S'ha escrit moltíssim sobre la manera d'interpretar aquest intercanvi d'acusacions i de defenses, i de veure com s'aplica a la resta de diàlegs del de Samòsata, tant els *minores* com els *maiores*. Per dir-ho ara en poques paraules, L·lucia dota la forma del diàleg d'elements evidents de teatralitat, lligats especialment a la comèdia, i en fa un espai de ficció, ideal per vehicular l'humor, la ironia i la sàtira. Un humor, una ironia i una sàtira que posen damunt la taula la tradició de la qual ell mateix és deutor, i, sobretot i especialment, la insistència, equivocada al seu parer, dels seus contemporanis en mantenir-s'hi aferrats com si el món d'avui fos el món d'ahir. Per tant, quan es diu que aquestes paraules són una crítica a Plató crec que l'afirmació no és exacta —al cap i a la fi, hi ha molt de pensament i d'inspiració platònica en els textos de L·lucia—, es tracta més aviat d'una crítica a una actitud dels seus contemporanis, dels intel·lectuals de l'imperi, que supleixen la falta de talent emulant matusserament els grans noms del passat.¹³

Fins aquí el panorama, excessivament veloç i altament incomplet, que m'ha vagat de fer dels viaransys pels quals transita la forma del diàleg a l'antiguitat.

Saltem ara a la literatura contemporània. Sens dubte, la forma del diàleg no és ni de bon tros de les més sovintejadades; gens pel que fa a l'expressió del pensament filosòfic, i poc, però una mica més, en l'expressió literària.

Un dels pocs exemples que podem trobar són els diàlegs del poeta, assagista i escriptor francès de principis del s. XX Paul Valéry, que, intencionadament, escriu diàlegs i, a més, explica què aporta aquesta forma als seus modes d'expressió.¹⁴

Em referiré, breument, a títol d'exemple, als tres diàlegs més coneguts de Valéry que són *Eupalinos*, *L'ànima i la dansa*, i *Diàleg de l'arbre*, publicats l'any 1921,

¹³ La bibliografia sobre el tema és molt abundant; en faig una petita selecció: Saïd (2015); Camerotto (1998); Mestre (1997).

¹⁴ Val a dir, per altra banda, que els *Diàlegs* no són, ni de bon tros, la part més estudiada de l'obra de Valéry, no al mateix nivell que la seva poesia o els seus assajos; vegeu, tanmateix, Parisier-Plottel (1960), Duchesne-Guillemain (1972); Laurenti (2006); Laurenti (1973).

1922 i 1943, respectivament.¹⁵ Haig de dir, d'entrada, tanmateix, que no és tampoc l'objectiu d'aquest treball entrar a fons sobre el contingut i el pensament que contenen aquestes tres obres, ni tampoc sobre el seu valor literari. M'interessa, però, referir-m'hi a fi d'aportar algun ingredient a la mena tradició clàssica que vehiculen, i explicar les reflexions que el propi Valéry fa de la seva forma dialogada i les circumstàncies que n'envolten la producció.

Eupalinos és un diàleg entre Sòcrates i Fedre, en el qual el primer explica a Sòcrates —que defensa la filosofia per damunt de l'art i de l'arquitectura— els prodigis arquitectònics de l'home que dona nom a l'obra, i li refereix com l'arquitecte sostè en els seus raonaments que els temples són *poiesis* i, doncs, l'arquitectura —igual que la música— són el darrer paradigma del treball de l'esperit, del potencial de l'esperit aplicat a la matèria.¹⁶ Realment, es fa molt difícil de veure en tot això un desig de connectar amb el món grec antic, o de reinterpretar-lo o simplement d'evocar-lo significativament; no així, com veurem, si tenim en compte les condicions concretes en les quals el famós poeta va escriure *Eupalinos*.

Com moltes altres del mateix autor —no oblidem que Valéry va ser una personalitat no només literària— *Eupalinos* era una obra d'encàrrec: els arquitectes Louis Suë i André Mare l'hi van demanar com introducció de la monumental edició de *Architectures... la présentation d'ouvrages d'architecture, décoration intérieure, peinture, sculpture et gravure, contribuant depuis mil neuf cent quatorze à former le style français*, llibre de gran format publicat per la Nouvelle Revue Française el 1921, amb multitud de plànols i de dibuixos, que intentava donar carta de naturalesa, a França, dels Wiener Werkstätte. En aquest llibre s'intentava demostrar les raons matemàtiques inevitables de tota obra arquitectònica i, per tant, l'encàrrec literari també havia de quadrar amb aquest tipus d'exactitud, per la qual cosa havia de tenir, exactament, 115.800 caràcters, ni un més ni un menys.

Aquesta, segons confessa el mateix Valéry, és la raó per la qual creu, en aquell moment, que la forma del diàleg li serà el vehicle més fàcil per poder complir amb una exigència tan concreta: una rèplica més o menys curta o llarga és el recurs òptim per a l'expressió d'un pensament determinat, que pot ser escurçat o allargat segons convingui.¹⁷ I, és clar, un cop triada la forma del diàleg, l'escriptor troba que donar-li aparença grega és el que escau: posa com a interlocutors Sòcrates i Fedre, i busca un nom, també grec, per a l'arquitecte, Eupalinos, que, com admet el propi escriptor, més que arquitecte era enginyer

¹⁵ D'*Eupalinos* existeix una traducció en català, i en castellà de tots tres, vegeu Llovet (1983); Arautegui Tamayo (2000) i Serra Arús (2017), respectivament.

¹⁶ Per a un estudi ampli d'aquest diàleg, vegeu l'exhaustiu —tot i que una mica obscur— estudi de Fehr (1960), així com també Bekaert (1994).

¹⁷ Duchesne-Guillemain (1972), 76; vegeu també *Cahiers* I 197: «c'est la *forme* qui m'intéresse. Le *fond* de la pensée n'est rien — et les théories qui n'aboutissent pas à des procédés, lesquels jugent les thèses — ne me font *aucun effet*» (les cursives són de l'autor).

—aquest era el nom d'Eupalinos de Mègara que va fer l'aqüeducte subterrani a Samos, sota la tirania de Polícrates—,¹⁸ però Valéry en fa servir el nom com a gran constructor de temples. Per altra banda, el diàleg té lloc a l'Hades, és, per tant, un 'diàleg dels morts', la qual cosa, com és obvi, fa pensar també en Llucià, a qui, ben segur, Valéry coneixia ni que només fos com el model de Fénélon i Fontenelle.¹⁹

Res d'això, tanmateix, no sembla tenir gaire importància, ja que és ben curiosa l'explicació afegida de l'autor: mai no he estat a Grècia, ve a dir, i a l'escola era un alumne de grec més aviat mediocre; soc incapaç de llegir Plató en la llengua original, però és que, fins i tot en traducció, el trobo llarg i avorrit.²⁰

Malgrat tot, res no li impedeix d'escriure diàlegs que la crítica ha anomenat «platònics»,²¹ com és el cas també de l'altre, *L'ànima i la dansa*, escrit poc després d'*Eupalinos*, on els interlocutors tornen a ser Sòcrates i Fedre, aquesta vegada acompanyats pel metge Erixímac: tots tres també presents en el *Banquet* de Plató.

L'ànima i la dansa, per la seva part, es proposa fer del diàleg una mena de ballet i mostrar com es van alternant imatges i idees com a corifeus.²² Moltes són, en efecte, les reflexions sobre el pensament que el gran poeta francès compara a la dansa, com quan entén que la filosofia autèntica no és altra cosa que un «art de pensar», de la mateixa manera que la dansa vindria a ser el moviment del cos fet art.²³ En un i altre cas, però, admira, tant per al filòsof com per al dansaire —així com per altra banda per al cantant, el poeta— aquella part tècnica, mecànica, física i biològica que apropen els objectes a les accions, l'útil a l'inútil, el material a l'immaterial, i en el seu automatisme ateny la perfecció; troba encara altres maneres metafòriques —i ben singulars— d'anomenar aquest fenomen i aquesta coincidència, per exemple, «estat d'energia lliure», sense guanys ni pèrdues, on

¹⁸ És esmentat a Hdt. 3.60.

¹⁹ El cas de Fontenelle, a més, amb els seus *Dialogues des morts* (1683) és paradigmàtic de la petja llucianesca a la literatura europea a partir del Renaixement, sobre Fontenelle i Llucià vegeu Carruesco i Reig (2010), amb bibliografia.

²⁰ «Or je lis mal et avec ennui les philosophes —qui sont trop longs et dont la langue m'est antipathique. Si l'on savait combien peu j'ai lu Platon —et en traduction!», *Cahiers* I 197 (vegeu també I 195-196); o també, més endavant: «Le peu que l'on sait, parfois est plus actif et fécond que le beaucoup (...) L'excessivement peu que je savais de Platon et qui eût tenu en dix ou quinze lignes m'a produit *Eupalinos*», *Cahiers* I 283 (les cursives són de l'autor).

²¹ Valéry els anomena, en canvi, «dialogues socràtiques»: *Cahiers* I 197.

²² «Mon dialogue sur la danse est une danse dans laquelle tantôt le brillant des images, tantôt le profond des idées sont coryphées, pour s'achever en union», *Cahiers* I 268.

²³ «La vraie philosophie me paraît pouvoir se réduire —ou se confondre— ou s'élever à un *art de penser* qui soit à la pensée naturelle ce que la gymnastique, la danse, etc. sont à l'usage accidentel et spontané des membres et des forces», *Cahiers* I 361 ((les cursives són de l'autor); pensament que completa una mica més endavant: «je place dans l'intervalle qui existe entre les actions circonstanciées physiologiques et les actions nées de l'arbitraire et de l'esprit, les actions comme la danse, qui sont apprises, mais qui tendent vers l'automatisme, comme vers leur perfection. Ici la conscience s'évertue à faire l'automatisme final», *Cahiers* I 1143.

l'extern té un important paper de suport, i tot funciona com una màquina, on cada peça, segons les lleis físiques i de la mecànica, té el seu rol.²⁴

Els crítics diuen que l'amistat de Valéry tant amb Debussy com amb el pintor d'escenes de ballet per excel·lència, Edgar Degas, subjau en aquesta mena d'anàlisi dialogada sobre la dansa.²⁵

També és curiós de notar que l'hel·lenista Louis Séchan, quan el 1930²⁶ va publicar el seu llibre sobre la dansa a l'antiguitat, el primer que va fer va ser enviar-n'hi un exemplar a Valéry, de qui havia llegit amb entusiasme el diàleg *L'ànima i la dansa*. Amb la mateixa humilitat —potser indiferència?— i desimboltura que referint-se a *Eupalinos*, Valéry va escriure una carta a Séchan agraint-li el regal, però hi afegia que malauradament no coneixia ni Cal·límac, ni Llucià, ni Xenofont, ni res del que diguessin sobre la dansa i que, a més, encara que els hagués llegit tampoc no li haurien servit de res per a allò que ell va voler fer en el seu diàleg.²⁷

Una vintena d'anys més tard, quan va ser convidat a parlar a l'Institut de France, per comptes d'un discurs va llegir el seu *Diàleg de l'arbre*, un *entretien* aquesta vegada d'uns tals Títir i Lucreci que s'esplaien en discursos poètics dedicats a un arbre. En aquest cas, però, hi havia un antecedent directament relacionat amb el món antic: Valéry, que en llatí devia ser menys mediocre que en grec, tradueix, també per encàrrec, les *Bucòliques* de Virgili per a la «Société de bibliophiles Scripta et picta». D'aquesta experiència neix el *Diàleg de l'arbre*, que presenta a l'Institut de France, el 25 d'octubre de 1943, en plena ocupació nazi.²⁸ Abans de començar la lectura del diàleg, fa la següent presentació:

Une certaine circonstance —un hasard, puisque le hasard est à la mode— m'ayant fait revenir, il y a quelque temps, aux *Bucoliques* de Virgile,²⁹ (que je n'avais pas revues, je

²⁴ «les choses extérieures jouent un rôle curieux. Elles ne sont plus que parties prévues de ma machine. Le sol pour le danseur, l'arbre que le penseur fixe, où il s'appuie en esprit. Si le sol cède, si l'arbre est abattu, si le mot manque à la marche de la pensée —si la musique s'interrompt— on n'est plus à l'état de grâce —je veux dire à l'état de loi», *Cahiers* I 1300 (les cursives són de l'autor).

²⁵ «Mais quant à la structure esthétique c'est d'instinct qu'elle se fait. De cette remarque me vient l'idée de *musicaliser* —que j'ai eue et appliquée autrefois et des ouvrages comme le 1er *Léonard* et mes dialogues. Il s'agit de *composer* [...] de vouloir *ordonner* des parties spécialisées —chacune consacrée à un mode— un mouvement— un registre de mots, un régime de substitutions (raisonnement, imagerie, sentiment—) et de ménager contrastes, symétries, et les modulations ou les discontinuités!», *Cahiers* I 315 (les cursives són de l'autor).

²⁶ Séchan (1930).

²⁷ «Ni Callimaque, ni Lucien, Xénophon, ni la Parthénie ne m'étaient connus; et d'ailleurs ne m'eussent pas servi de grand'chose. Les documents, en général, me gênent plus qu'ils ne me secourent», *Lettre à Louis Séchan*, août 1930, a Valéry (1957-1960) II 1407-1408; tanmateix, una mica més endavant, en la mateixa carta, admet haver consultat alguns llibres històrics sobre la dansa grega i esmenta concretament el d'Emmanuel (1896).

²⁸ Vegeu <http://www.academie-francaise.fr/le-dialogue-de-larbre> (consultat el 30 de maig de 2019).

²⁹ Es refereix a la seva traducció de les *Bucòliques*.

l'avoue, depuis bien des années), ce retour au collège m'a inspiré d'écrire, comme un devoir d'écolier, la fantaisie en forme de dialogue pastoral dont je vous lirai quelque partie. Des discours, plus ou moins poétiques, consacrés à la gloire d'un Arbre, s'échangent entre un Tityre et un Lucrèce, dont j'ai pris les noms sans les consulter.

Com veiem, doncs, l'arrelament en la tradició clàssica dels diàlegs de Valéry és més aviat anecdòtic, per no dir decoratiu. Tanmateix, aquests diàlegs són considerats l'obra mestra de la imaginació poètica en prosa de Paul Valéry. L'escriptura seqüencial, discontinua, fragmentària, fracturada i caòtica del diàleg, la seva flexibilitat formal, en una paraula, és idònia per representar l'estructura mental de Paul Valéry —que tan bé queda reflectida en els seus *Cahiers*—, una estructura dual, fins i tot plural, que ve a ser com parlar-se a un mateix amb dues veus,³⁰ o bé expressar el pensament des de fora, com si fos d'un altre, desempallegant-se de tota responsabilitat.³¹ Per tant, el que trobem en els seus diàlegs, més que un intercanvi entre interlocutors és l'oportunitat del seu propi jo d'expressar-se amb més d'una veu, un jo amb diverses màscares, que pot anar canviant de to,³² o bé, altrament, una via per donar sortida a la seva tendència a quedar-se a part, distanciat:

*Cette faculté d'éloignement, que j'ai, du reste, utilisée pour concevoir mieux la relativité que masque le langage et l'habitude. Éloignement = étonnement – recul. Ce qui était toute la vue en devient partie ou cas particulier.*³³

Reflexionant sobre què trobem de les diverses evolucions i redefinicions del diàleg antic en els diàlegs de Valéry, se m'acuden tres qüestions que no desenvoluparé *in extenso*, però que crec que simplement deixant-les apuntades podré tancar el cercle del que aquí volia exposar.

Per una banda, el més obvi: malgrat totes les facetes i prismes que pren el diàleg després de Plató, el model platònic, ni que sigui simplement formal, de marc, de personatges, continua essent el que preval, almenys en les primeres mostres (*Eupalinos, L'ànima i la dansa*): com si un diàleg sense Sòcrates no fos

³⁰ «Cette étrange propriété d'être deux en un —en contraste avec quoi le désir d'amour— d'être un par deux apparaît complémentaire de la connaissance consciente», *Cahiers* II 519 (les cursives són de l'autor).

³¹ Vegeu Duchesne-Guillemain (1972), que encunya, per al cas de Valéry, el terme «dialogue-alibi» i l'explica com segueix: «Ces idées, notons-le, ne sont jamais réellement discutées; sous le couvert de l'alibi, elles se présentent d'une manière péremptoire» (87).

³² «Je pensais, en particulier, aux changements de ton —qui n'existent guère (et encore!) que dans le dialogue dramatique. Mais tout écrit comporte un dialogue dramatique —et il n'est de page où ne se dessinent des contrastes, des variations de champ, des entrées, des dénouements», *Cahiers* II 1236; i més endavant: «Que j'aimerais écrire —ou plutôt avoir écrit! — un dialogue qui s'appellerait *Protée* —et chaque interlocuteur aurait sa voix, son *style*— et sa voix mentale. Plusieurs modes de voir, et leur alternance ferait dialogue. N'ai-je pas vu de plusieurs façons et n'aurais-je pu me rencontrer moi-même? — Et cela n'est-il pas arrivé, n'arrive-t-il pas?», *Cahiers* II 1314 (les cursives són de l'autor).

³³ *Cahiers* I 220 (les cursives són de l'autor).

realment un diàleg, encara que aquest personatge només sigui un nom. El *Diàleg de l'arbre*, en canvi, mostra molt més tardana —Valéry mor dos anys després de la seva publicació—, recupera un altre espai, més poètic, més íntimament lligat a la seva pròpia tasca de poeta, el de les *Bucòliques* i la seva identificació amb Virgili:

Je vois la nature à ma façon. Je pense à ceci, en regardant une grande chèvre dans les oliviers. Elle mordille, bondit. —Virgile— pensé-je. Jamais l'idée de peindre cette chèvre ne me fût venue. Virgile prouve que l'on peut en faire quelque chose. Je la regarde donc. Elle cesse aussitôt —d'être chèvre— et l'olivier cesse d'être olivier. Ici commence moi —c'est-à-dire un regard que je voudrais bien définir. Il y a des arbres, des fleurs, un chien, des chèvres, le soleil, le paysan, et moi, et la mer au loin; et nous tous ensemble convenons que le passé n'existe plus.³⁴

En efecte, el poeta es posiciona davant la natura que l'envolta —en concret i en metàfora— igual que Virgili, però amb les seves pròpies referències.

En segon lloc, hi ha un aspecte que és constant en totes les mostres de diàleg de l'antiguitat —llevat dels casos en què Ciceró és un dels interlocutors—: l'autor es separa de la seva obra, és com un narrador que exclou l'autor; es tracta d'una manera que té l'autor d'avançar com a cobert, amagat, deixant aleshores al públic que tregui les seves pròpies conclusions. Les màscares de Valéry, aquesta seva manera d'expressar-se amb més d'una veu, són en opinió meua el que, en realitat, més apropa els seus diàlegs a la forma antiga.

I, en darrer lloc, una qüestió de caire molt menys literari i molt més intel·lectual —i social: Valéry considera l'aportació innegable dels clàssics a la cultura francesa, i de la llengua llatina sobre la francesa en particular, en un moment en el qual es debatia força si aprendre llatí —i eventualment grec— a l'escola servia per a alguna cosa, i les reformes educatives anaven i venien posant i traient el llatí de l'ensenyament secundari. Sense cap mena de dubte Valéry era crític amb el valor que podia aportar, a l'adolescència, l'aprenentatge del grec i del llatí, i el seu aprofitament. Aquestes soles breus sentències —n'hi ha d'altres— ho deixen ben clar: «Le latin, le grec —appréciables à 40 ans», o bé: «Virgile n'est pas un poète. C'est un "texte"».³⁵

Tanmateix, l'intel·lectual que és Paul Valéry, així com el poeta, no amaga que la formació en els clàssics és present en les seves activitats, però hi passa de puntetes, no s'hi involucra, se'n serveix com d'un accessori, però també en fuig, no vol lligams clàssics, és dualment egocèntric, molt influenciat per Mallarmé i un simbolista a la seva manera. El diàleg, per tant, és forma —que practica— i s'ajusta a la dualitat interior que transmet també en la seva poesia, però deixa ben clar que és tot seu i que no pretén inscriure la seva obra en la tradició clàssica.

³⁴ *Cahiers* I 97.

³⁵ *Cahiers* II 1556 i 1557.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRIEU, J. (1954), *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris, Les Belles Lettres.
- ARAUTEGUI TAMAYO, J. L. (2000), *Paul Valéry. Eupalinos o el arquitecto; El alma y la danza*, Madrid, A. Machado Libros.
- BEKAERT, G. (1994), «Le réel du discours. *Eupalinos ou l'architecte*», *OASE*, 40, 21-46.
- CAMEROTTO, A. (1998), *La metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- CARRUESCO, J. I REIG, M. (2010), «Fontenelle i els *Nous diàlegs dels morts: unes Vides paral·leles* a la manera de Llucià», a *Lucian of Samosata. Greek writer and Roman citizen*, Mestre, F. i Gómez, P. (eds.), Barcelona, Publicacions i Edicions UB, 49-61.
- CHIRON, P. (2001), *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.-Démétrios de Phalère): Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris, Vrin.
- COSSUTTA, F. (ed.) (2004), *La Dialogue. Introduction à un genre philosophique*, Lille, Septentrion.
- DUBEL, S. (2015), «Avant-propos: théories et pratiques du dialogue dans l'Antiquité», a *Formes et genres du dialogue antique*, Dubel, S. i Gotteland, S. (eds.), Bordeaux, Ausonius, 11-23.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, J. (1972), «Les dialogues de Paul Valéry», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 24, 75-91.
- EMMANUEL, M. (1896), *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette.
- FEHR, A. J. A. (1960), *Les dialogues antiques de Paul Valéry. Essai d'analyse d'Eupalinos ou l'architecte*, Leiden, Universitaire Pers.
- FÖLLINGER, S. I MÜLLER, G. M. (eds.) (2013), *Der Dialog in der Antike. Formen und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Philosophie, Wissensvermittlung und dramatischer Inszenierung*, Berlin, De Gruyter.
- FORD, A. (2008), «The beginnings of dialogue: Socratic discourses and fourth-century prose», a *The End of Dialogue in Antiquity*, Goldhill, S. (ed.), Cambridge-New York, Cambridge University Press, 29-44.
- GIORGIO, J.-P. D. (2012), «Defining dialogue in ancient Rome: Cicero's *De oratore*, drama and the notion of everyday conversation», *Language and Dialogue*, 2.1., 105-121.
- HANCHEY, D. (2014), «Days of future passed: fiction forming fact in Cicero's dialogues», *The Classical Journal*, 110.1, 61-75.
- HIRZEL, R. (1895), *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig, S. Hirzel.
- JACOB, C. (2000), «Athenaeus the Librarian», a *Athenaeus and his World*, Wilkins, J. i Braund, D. (eds.), Exeter, University of Exeter Press, 85-110.
- LAURENTI, H. (1973), *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard.
- LAURENTI, H. (2006), «L'Imaginaire théâtral de Paul Valéry», a *Paul Valéry 12: Image, imagination, imaginaire autour de Valéry*, Sang-Tai, K. (ed.), Caen, Minard.
- LLOVET, J. (1983), *Paul Valéry. Eupalinos o l'arquitecte*, Barcelona, Quaderns Crema.
- MESTRE, F. I GÓMEZ, P. (2018), «The Heroikos of Philostratus: A Novel of Heroes, and more», a *Cultural Crossroads in the ancient novel*, Futre Pinheiro, M., Konstan, D. i MacQueen, B. D. (eds.), Berlin-Boston, De Gruyter, 107-122.
- MESTRE, F. (1997), «Retórica y diálogo contra el Sirio», *Synthesis*, 4, 21-31.
- MONTANDON, A. (ed.) (1999), *Écrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

- PARISIER-PLOTTEL, J. (1960), *Les Dialogues de Paul Valéry*, Paris, PUF.
- SAÏD, S. (2015), «La *Double Accusation*. Une introduction au dialogue lucianesque», a *Formes et genres du dialogue antique*, Dubel, S. i Gotteland, S. (ed.), Bordeaux, Ausonius, 179-196.
- SÉCHAN, L. (1930), *La danse grecque antique*, Paris, De Boccard.
- SERRA ARÚS, E. (2017), *Paul Valéry. Diálogo del árbol*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor.
- SYSON, A. (2009), «Born to speak: *Ingenium* and *Natura* in Tacitus's *Dialogue on Orators*», *Arethusa*, 42, 45-75.
- VALÉRY, P. (1957-1960), *Œuvres*, 2 vols., Paris, Galimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- VALÉRY, P. (1973-1974), *Cahiers*, 2 vols., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- WHITMARSH, T. (2009), «Peforming heroics: language, landscape and identity in Philostratus' *Heroicus*», a *Philostratus*, Bowie, E. i Elsner, J. (eds.), Cambridge-New York, Cambridge University Press, 205-229.

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 18th 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,¹ 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»);² 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;³ Hi ajuda sens dubte el fet que Rabelais figurés en diverses llistes d'ateus reconeguts.⁴ 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,⁵ a recuperar Rabelais obertament com una fita en la història de la literatura,⁶ i al XX a fer-ne una fita en la història de la teoria literària amb el lloc central que li atorgarà Bakhtin.

¹ Vegeu Riu (2019).

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

³ 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).

⁴ 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.

⁵ 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).

⁶ 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):⁷

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:⁸

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

⁷ 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*.

⁸ 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»)⁹ 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

⁹ 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,¹⁰ encara que siguin inversemblants; hi està fins i tot obligat.¹¹ 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,¹² però mai en l'increïble:

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² 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.¹³ Ja les primeres traduccions ho entenen així.¹⁴ 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,

¹³ 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 que és el que està discutint Fielding.

¹⁴ 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 tracta, 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,¹⁵ 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 dóna 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

¹⁵ 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.¹⁶

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...

¹⁶ «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».¹⁷ 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.

¹⁷ «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).

LA BOCA DE PANTAGRUEL: UNA IMATGE DE RABELAIS HERETADA DE LA FICCIÓ LLUCIANESCA

DAVID SOLÉ GIMENO

Universitat de Barcelona

dsoleg@ub.edu

ORCID: 0000-0002-0184-0664

RESUM

Llucià de Samòsata influí destacablement en diversos autors del Renaixement com François Rabelais. El metge francès sabé extreure del polèmic escriptor de la Segona Sofística tota la seva essència més satírica i mordaç així com també l'afició (sempre amb un rerefons crític) a les narracions de viatges. Una de les analogies que, en aquest darrer aspecte, evidencien estudiosos de l'obra del francès i del de Samòsata és la que existeix entre la descripció de l'interior de la boca del gegant Pantagruel en el seu *Gargantua i Pantagruel* i la de la balena que habiten els protagonistes dels *Relats Verídics*. El propòsit d'aquest article consisteix a analitzar els paral·lels entre ambdós episodis, tot justificant com Rabelais fa efectiva una vívida ficció amb l'ús de diversos procediments heretats de Llucià.

PARAULES CLAU: Llucià de Samòsata, François Rabelais, tradició clàssica, ficció, intertextualitat, vitalisme.

THE PANTAGRUEL'S MOUTH: A RABELAIS'S IMAGE INHERITED OF THE LUCIAN'S FICTION

ABSTRACT

Lucian of Samosata has clearly influenced some Renaissance authors, François Rabelais among them. This French physician knew how to get the most satirical and sarcastic essence of the Second Sophistic's author, and also his interest in journey stories, always with a critical point of view. Scholars usually emphasize the analogy between Rabelais' description of Pantagruel's mouth in *Gargantua and Pantagruel* and Lucian's *True Stories'* episode on main characters' stay inside a wale. The aim of this paper is to analyze the similarities of these two episodes and try to explain how Rabelais makes his fiction vivid using the same narrative strategies we can find in Lucian's work.

KEYWORDS: Lucian of Samosata, François Rabelais, classical tradition, fiction, intertextuality, vitalism.

Una minsa aportació de tradició clàssica dedicada al tan estimat Dr. Pau Gilabert.

Si bé és evident que el públic —lector o oient— de les narracions ha anat variant amb el pas dels segles, una ficció relatada amb vivesa no deixa indiferent ningú, sigui de l'època que sigui. Un viatge per terres llunyanes i desconegudes però, alhora, volgudament realistes a ulls de la pròpia imaginació sempre ha sigut agraït per un receptor més antic o més modern. Llucià de Samòsata i François Rabelais comparteixen el *savoir faire* d'una ficció intensa i versemblant; irreal i, alhora, crítica amb el món que els envolta, essència de llur fil narratiu.

1. LA NARRACIÓ FICTÍCIA DE LLUCIÀ EN LA SEVA POSTERITAT

Amb un interès desigual durant els períodes literaris subsegüents, els escrits de Llucià quedaren relativament oblidats fins ben entrat el Renaixement.¹ Fou durant aquesta etapa quan diversos autors s'inspiraren considerablement en algunes de les seves originals temàtiques argumentals, el seu to irònic i també el seu vívid estil literari. En aquest sentit, trobem obres com la de Thomas More o la de François Rabelais,² entre d'altres.³ Efectivament, cal destacar un element comú de tots ells: la fixació en la temàtica dels viatges imaginaris com els que ja s'havien narrat, segles enrere, en l'enlairament d'*Icaromenip* o, més especialment, en el periple —amb un llarg recorregut aeri inclòs— dels *Relats Verídics*⁴ per part de Llucià.

2. FRANÇOIS RABELAIS, «LE LUCIEN FRANÇAIS»

Centrant-nos aquí a parlar sobre els paral·lels existents entre una aventura de *Gargantua i Pantagruel*⁵ de François Rabelais i una altra de *VH* de Llucià, haurem de tenir en compte algunes de les influències que el francès del Renaixement

¹ Cf. Chambry, Billault i Marquis (2015: 22).

² Sobretot, *Gargantua i Pantagruel*, monumental obra en la qual se centra el present estudi. Les pàgines del pròleg de *Gargantua* i del breu capítol de *Pantagruel* que aquí anirem citant corresponen, respectivament, a l'edició de Plattard (1946a: 5-6 i 1946b: 160-165).

³ Reberen clares influències de l'autor de Samòsata personalitats com Savinien Cyrano de Bergerac (amb l'obra *Histoire comique des États et Empires de la Lune*, 1657), Jonathan Swift (amb el seu *Gulliver's Travels*, 1726) o Ludvig Holberg (amb la novel·la còmica *Nicolai Klimii iter subterraneum*, 1741).

⁴ D'ara endavant, designarem aquesta obra *VH* (*i. e. Verae Historiae*). Les traduccions dels passatges que reproduïm s'han extret de Berrio (1995).

⁵ Es tracta de la que correspon al capítol XXXII —encapçalat amb el títol «Comment Pantagruel de sa langue couvrit / toute une armée, / et de ce que l'auteur vit dans sa bouche»— del primer llibre que va ser confegit, *Pantagruel*.

prengué del grec-romà de Samòsata. En efecte, un dels màxims estudiosos de la tradició clàssica com és Gilbert Highet es posiciona a favor de l'estreta relació entre ambdós autors tot afirmant que Lluçia fou, per a Rabelais, no només «his favourite writer» sinó també «his spiritual comrade».⁶ D'altra banda, el gran monògraf de del segle XX, Jean Plattard, afirmà, ras i curt, que, per a llurs contemporanis, l'autor renaixentista era «el Lluçia francès».⁷

Sigui com sigui, si Lluçia fou un personatge veritablement culte de la seva època —instruït en el marc de la *paideia* de la Segona Sofística—, François Rabelais també ho va ser de la seva. L'autor francès, assedegat de saviesa tant o més que el samosatenc, fou un monjo de l'orde franciscana —i, més tard, de la benedictina— que devorà molts llibres. Finalment, havent deixat de banda els hàbits religiosos, es formà en medicina i es dedicà, paral·lelament, a escriure almanacs i a restaurar velles cròniques. A partir del format i de la naturalesa d'aquests documents, en recreà d'altres però sempre incloent-hi part de la seva experiència personal i intel·lectual, amanida amb ficció, crítica i, sobretot, vitalisme. Així doncs, tenint en compte aquesta sèrie de fonaments teòrics i biogràfics⁸ és com entenem que Rabelais escrigué la monumental obra *Gargantua i Pantagruel*, dividida en cinc llibres.

És evident que, en la seva àmplia formació lectora, Rabelais havia entrat en contacte i s'havia familiaritzat amb el text de Lluçia. *Mutatis mutandis*, l'estructura i la temàtica dels llibres quart i cinquè,⁹ per exemple, es troben directament inspirades en *VH*. Rabelais, entre d'altres aspectes, hi tracta la intenció —que ja té uns precedents indiscutibles a Lluçia— de satiritzar les narracions de viatges. En efecte, el francès ironitza sobre l'esquema geogràfic del *New World*, unes descripcions que abundaven sovint en boca dels primers viatgers a les terres americanes. És aquest un dels molts aspectes amb què l'autor de la França renaixentista —seguint el romà de Samòsata— teixeix un rerefons crític de l'obra, cosa que ja manifesta en el pròleg.¹⁰ Així mateix, un dels propòsits principals de

⁶ Cf. Highet (1949: 184-185): His [sc. Rabelais] favourite writer was Lucian, the laughing Greek sceptic of the later Roman empire, whose work also influenced Erasmus's Praise of Folly and More's Utopia. [...] Lucian was his spiritual comrade, sharing with him the laughter which delights without condemning.

⁷ Cf. Plattard (1967: 213): «[...] pour tous, amis ou détracteurs, il est le Lucien français».

⁸ Explicats detalladament a Lanson (1956: 94 i ss).

⁹ El fet que aquests llibres es considerin pòstums i d'una autoria qüestionable no anul·la, a parer nostre, la tesi principal de la influència llucianesca.

¹⁰ Cf. *Gargantua*, Prologue de l'Auteur (Plattard 1946a: 5-6): A l'exemple d'icelluy vous convient estre saiges, pour fleurir, sentir et estimer ces beaulx livres de haulte gresse, legiers au prochaz et hardiz à la rencontre; puis, par curieuse leçon et meditation frequente, rompre l'os et sugger la sustantifique mouelle —c'est à dire ce que j'entends par ces symboles Pythagoriques—

la narració de Llucià és un exercici de crítica literària dedicat als seus il·lustres lectors.¹¹

Per tant, ambdós autors presenten uns elements propis de la ficció novel·lesca evidents que serveixen per vestir allò que és —com diu Rabelais inspirant-se en una expressió mística— «el moll de l'os» (*la substantifique mouelle*), és a dir, l'intrínsec ingredient principal al voltant del qual girarà el fil argumental. Per a Llucià, les víctimes consistiran, sobretot, en els autors de les obres gregues que ell mateix considerava sobre prodigis i fantasia i, en el cas de Rabelais, ho serà la societat coetània a ell mateix.

3. GARGANTUA I PANTAGRUEL IMPREGNADA DE LLUCIANISME

Si bé els paral·lels llucianescos són més evidents en els dos darrers llibres de *Gargantua i Pantagruel* —un viatge fictici ple d'aventures—, tampoc hem de menysprear la influència que reberen el primer i segon llibres *Pantagruel* i *Gargantua*.¹² A més, com comentarem més endavant, *l'énergie*¹³ que usa per a descriure moltes de les situacions que ens presenta podria ser equiparable a *l'enargeia* de Llucià present en les seves abundoses descripcions retòriques (*ekphrásis*) o les de les *circumstantiae* de la narració, vívides i sovint sensorials.¹⁴

Tenint en compte aquests aspectes, comentarem, a continuació, diversos paral·lels del capítol en el qual Alcofribas veu el món que hi ha dins la boca del gegant Pantagruel i el passatge-frontissa dels dos llibres de *VH*, en el qual els protagonistes exploren les contrades existents a l'interior d'una enorme balena.

avecques espoir certain d'être faitz escors et preux à ladicte lecture; car en icelle bien aultre goust trouverez et doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de très haultz sacrements et mysteres horrificques, tant en ce que concerne nostre religion que aussi l'estat politicq et vie oeconomique.

¹¹ Cf. Luc. *VH*, I.2: [...] ἀλλ' ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδήτως ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων, οὓς καὶ ὀνομαστὶ ἂν ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῶ σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον. «[...] també [sc. els captivarà] el fet que cadascun dels episodis faci al·lusió, amb una certa voluntat caricaturitzadora, a poetes, prosistes i filòsofs del passat que han escrit obres sobre prodigis i de fantasia. Podia haver-ne citat els noms, però he cregut que vosaltres mateixos els anireu descobrirint a partir de la lectura».

¹² Fou en aquest mateix ordre cronològic que foren compostos.

¹³ Característica pròpia de Rabelais i d'altres autors del Renaixement.

¹⁴ Cf. Bompaigne (1958: 707-744).

Diversos estudiosos de tradició clàssica en general¹⁵ i de Lluçia de Samòsata¹⁶ i François Rabelais¹⁷ en particular afirmen que el passatge del francès presenta reminiscències, influències o, directament, està inspirat en l'episodi del cetaci de *VH*.

3.1. Un context de descobriments

A priori, segons Christopher Robinson,¹⁸ en l'època de Rabelais hi havia una gran efervescència per la temàtica dels viatges ficticis des que es descobrí el *New World*, uns quaranta anys enrere. Per aquest motiu, no sembla inversemblant trobar una referència a aquest «nou món», justament quan Alcofribas —que representa Rabelais—¹⁹ fa el primer cop d'ull al paisatge intern de la boca de Pantagruel. És una reacció similar a la que experimenta Lluçia, després de la seva entrada turbulenta a la balena, però amb aquest element contemporani del segle XVI afegit. Ambdós autors recreen una fotografia geogràfica de l'indret:

Pantagruel, xxxii: Mais, ô dieux et deesses, que veiz je là? Juppiter me confonde de sa fouldre trisulque si j'en mens. Je y cheminoyz comme l'on fait en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grans rochiers, comme les monts des Dannoyz, je croy que c'estoient ses dentz, et de grands prez, de grandes forestz, de fortes et grosses villes, non moins grandes que Lyon ou Poictiers.

[...] -Jesus! dis je, y a il icy un nouveau monde? -Certes, dist il [sc. un bon home qui plantoit des choulx], il n'est mie nouveau; mais l'on dist bien que, hors d'icy, a une terre neufve où ilz ont et Soleil et Lune, et tout plein de belles besoignes; mais cestuy cy est plus ancien.²⁰

Luc. VH, I.31: ἐπεὶ δὲ ἔνδον ἦμεν, τὸ μὲν πρῶτον σκότος ἦν καὶ οὐδὲν ἑωρῶμεν, ὕστερον δὲ αὐτοῦ ἀναχανόντος εἶδομεν κύτος μέγα καὶ πάντη πλατὺ καὶ ὑψηλόν, ἱκανὸν μυριάσδω πόλει ἐνοικεῖν. ἔκειντο δὲ ἐν μέσῳ καὶ μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία συγκεκομμένα, καὶ πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι, καὶ ἀνθρώπων ὀστέα καὶ φορτία, κατὰ μέσον δὲ καὶ γῆ καὶ λόφοι ἦσαν, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐκ τῆς ἰλῦος ἦν κατέπινε συνιζάνουσα. ὕλη γοῦν ἐπ' αὐτῆς καὶ δένδρα παντοῖα ἐπεφύκει καὶ λάχανα ἐβεβλαστήκει, καὶ ἐώκει

¹⁵ Cf. Robinson (1979: 134) i Auerbach (1996: 245-264).

¹⁶ Cf. Chambry, Billault i Marquis (2015: 24); Vives Coll (1959: 12) i Berrio (1995: 22). En canvi, Alsina (1981: 61) destaca com Rabelais beu de Lluçia però no esmenta l'episodi que estem comentant.

¹⁷ Cf. Plattard (1967: 210-211).

¹⁸ Cf. Robinson (1979: 134).

¹⁹ Cf. De la mateixa manera que el Λουκιανός protagonista de *VH* representaria el propi autor de Samòsata.

²⁰ Cf. Plattard (1946b: 161-162).

πάντα ἐξειργασμένοις· περίμετρον δὲ τῆς γῆς στάδιοι διακόσιοι καὶ τεσσαράκοντα. ἦν δὲ ἰδεῖν καὶ ὄρνεα θαλάττια, λάρους καὶ ἀλκυόνας, ἐπὶ τῶν δένδρων νεοττεύοντα.²¹

Hem de tenir en compte que les aventures de Llucià es desenvolupen més enllà de les Columnes d'Hèracles²² i això obre la possibilitat a l'autor de crear un món del tot fictici ja que, pel que sabem, l'Oceà extern encara no havia sigut explorat pels grecs. En efecte, tal com apunten Georgiadou i Larmour (1998: 312) sobre la *Geografia* d'Eratòstenes, l'espai marítim és un escenari del tot εὐκατάψευστον, és a dir, propici per a desenvolupar el *pseûdos* en el sentit de «ficció». Llucià, que a *VH* deixa anar una ironia maliciosa indubtable, l'aprofita per crear una sèrie de mons fantàstics i aparentment irreal; un d'aquests seria, sens dubte, l'habitatge d'éssers monstruosos que constitueix l'interior del cetaci on es troben els protagonistes.²³ A la boca de Pantagruel, en canvi, ens ubiquem en un món no només socialment i sinó també econòmicament ben desenvolupat, que no és res més que una recreació de la França coetània a l'autor. Tanmateix, l'element del descobriment del *New World* —*mutatis mutandis*, doncs, del viatge «real» més enllà de les Columnes d'Hèracles— ja es troba desenvolupat, a diferència, evidentment, de catorze segles enrere. Així doncs, la paròdia rauria en el fet que aquest indret tan increïble com és l'interior de la boca d'un gegant —un personatge que és indubtablement fictici!— equivalgui al *New World*, una «realitat» que sovint era qüestionada i caricaturitzada socialment.

Amb tot, en aquest punt, ens hem de fixar en el possible desenvolupament d'una paradoxa epistemològica: des de dins de la boca, hom diu que el «nou món» és a fora, alhora que Alcofribas, que ve de l'exterior, es pregunta si el nou món és el de dins. Amb tot això, es percep satíricament una confusió amb la qual hom es qüestiona, finalment, quin és aquest *New World* —si és que de debò

²¹ «Un cop a dins, de primer tot era fosc i no vèiem res, però després, quan la balena obrí la boca, vam veure una gran cavitat plana pertot arreu i elevada, capaç d'acollir una ciutat de deu mil homes. Al mig hi havia, atrapats, peixos grans i petits, i moltes altres bèsties, veles i àncores de naus, ossos humans i mercaderies; a la zona del mig, fins i tot, hi havia terra i muntanyes, formades, a parer meu, per la sedimentació del fang que s'empassava la balena. En aquest tros de terra, s'hi havia fet un bosc i arbres de tota mena, hi havien crescut enciams i semblava tota conreada. El perímetre de l'illa era de dos-cents quaranta estadis. També s'hi podien veure ocells marins —gavines i alcions concretament—, que feien niu als arbres».

²² Cf. Luc. *VH*, I.5: Ὀρμηθεὶς γὰρ ποτε ἀπὸ Ἡρακλείων στηλῶν καὶ ἀφείς εἰς τὸν ἐσπέριον ὠκεανὸν οὐρίῳ ἀνέμῳ τὸν πλοῦν ἐποιούμην. «Vaig salpar un bon dia de les columnes d'Hèracles amb vent favorable, rumb a l'Oceà Occidental».

²³ A més de l'espai de la balena, els protagonistes de *VH* visiten altres indrets insòlits com la terra d'uns éssers híbrids mig dones i mig vinyes (cf. Luc. *VH*, I.7-8), la Lluna (cf. *ibid.*, I.10-27), una illa de formatge envoltada d'un mar de llet (cf. *ibid.*, II.3), l'Illa dels Benaurats (cf. *ibid.*, II.5-28), l'Illa dels Somnis (cf. *ibid.*, II.32-35), etc.

existeix o és tal com descriuen els viatgers del moment— i quin és el món que ja ha «existit» sempre.²⁴ Fent aquesta combinació, Rabelais potser recrea, en part, la paròdia de la caverna platònica que fa Lluçia tot posant en paral·lel la metàfora de Plató amb la balena de *VH*.²⁵ I és que, amb això, Lluçia es planteja la possibilitat que la balena sigui l'interior de la caverna; de fet, en el text grec, una sèrie d'harmonies imitatives recrearien el paisatge d'aquest món intern.²⁶ El món de fora, el que és suposadament «real», és encara més irreal quan els protagonistes de *VH* contemplen una lluita entre una sèrie de personatges inversemblants (precisament, gegants!) i és en aquell instant quan dubten de la realitat de dins i de la de fora. En definitiva, l'escriptor francès ha sabut copsar la manera com Lluçia posa en escena la fantasia més salvatge, que es troba recolzada en una simulació del realisme: en aquest cas, un plantejament epistemològic sobre la realitat i la ficció.

3.2. El paral·lel de dues vívides ficcions

Més enllà del rerefons crític o simbòlic —*la substantifique mouelle*— que podria constituir aquesta boca gegantina, trobem una sèrie d'aspectes formals i descriptius que evidencien paral·lels d'una vívida ficció entre el breu capítol de Rabelais i el llarg relat del cetaci de Lluçia. Ambdós autors usaren una sèrie de procediments per crear una ficció vívida que no resultés tan llunyana al lector, tot fent-lo més particip dels mons imaginaris narrats. Tot resseguint el fil argumental del capítol de Rabelais, comentarem la plausibilitat d'aquest fet.

Contextualment, abans d'entrar a l'assalt dels Almirodes (els «Salats», seguint l'etimologia grega), un cop ja pacificada la terra dels Dipsodes (els «Assedegats»), sorprèn una pluja a Pantagruel i tot el seu exèrcit. El gegant, traient només la meitat de la seva enorme llengua, els aixopluga, diu Rabelais, «comme une geline fait ses pouletz»,²⁷ una comparació segurament popular que, almenys per la quotidianitat que aporta, apropa la ficció que suposa

²⁴ Aquesta confusió és recurrent no només a Rabelais o a Lluçia sinó també, per exemple, a l'obra de Savinien Cyrano de Bergerac *Histoire comique des États et Empires de la Lune* (1657) on, després de produir-se una sèrie d'ascensos i descensos de la terra a la lluna i viceversa, hom no acaba de saber ben bé on es troba.

²⁵ Seguint l'estudi de Ní Mheallaigh (2014: 227-230).

²⁶ A Luc. *VH*, I.38, es pot percebre auditivament una cadena fònica formada per una successió de sons vocàlics /e/ i /o/ (breus i llargs) que evocarien l'eco de la cavitat del cetaci justament quan això mateix s'expressa en grec: ἡμεῖς δὲ προαπαντήσαντες αὐτοῖς παρὰ τὸ Ποσειδώνιον συνεμίξαμεν πολλῇ βοῇ χρώμενοι, ἀντήχει δὲ τὸ κῆτος ὥσπερ τὰ σπήλαια. «Nosaltres avançarem les nostres posicions i, vora el santuari de Posidó, vam començar la barreja fent una cridòria eixordadora, de manera que la balena ressonava com una caverna».

²⁷ Cf. Plattard (1946b: 161).

l'enorme llengua a la realitat. Alcofribas, com que no té lloc sota la llengua, hi puja i la recorre caminant durant unes exagerades dues llegües (10 km!) fins entrar a la boca de Pantagruel. Aquesta hipèrbole numèrica ridiculitza clarament la imatge relatada. Els nombres exagerats també són presents a Llucià: quan els navegants volen sortir de la balena, per exemple, la perforen cinc estadis²⁸ i, tanmateix, no en poden sortir. Aquestes exageracions actuen, en ambdues obres, amb una certa comicitat; creen, en efecte, una imatge que trastoca la imaginació de llurs lectors:

Pantagruel, xxxii: Doncques le mieulx que je peuz montay par dessus, et cheminay bien deux lieues sur sa langue, tant que je entray dedans sa bouche.²⁹

Luc. VH. II.1: καὶ τὸ μὲν πρῶτον ἔδοξεν ἡμῖν διορύξασθαι κατὰ τὸν δεξιὸν τοῖχον ἀποδρᾶναι, καὶ ἀρξάμενοι διεκόπτομεν· ἐπειδὴ δὲ προελθόντες ὅσον πέντε σταδίου οὐδὲν ἠνώμεν, τοῦ μὲν οὐρύγματος ἐπαυσάμεθα, τὴν δὲ ὕλην καῦσαι διεγνώμεν· οὕτω γὰρ ἂν τὸ κῆτος ἀποθανεῖν.³⁰

En entrar a la boca de Pantagruel, Alcofribas hi veu, del tot sorprès, un món sencer. Hi contempla muntanyes (que són les seves dents), prats, boscos, ciutats enormes i també ocells! Plattard (1967: 210) considera aquestes aus com un dels principals indicis de la influència llucianesca: «les pigeons qui prenant la bouche de Pantagruel pour un colombier, y entrent à pleine volée, à chaque bâillement, comme les mouettes et les alcyons dans la gueule du cétacé». Aquesta imatge de «*la gueule du cétacé*» la podem trobar a Luc. VH, I.31: ἦν δὲ ἰδεῖν καὶ ὄρνεα θαλάττια, λάρους καὶ ἀλκύνοντας, ἐπὶ τῶν δένδρων νεοττεύοντα.³¹ A més, tant els habitants de la boca gegantina³² com els de la balena³³ viuen, d'alguna manera, a partir de la caça d'aquestes aus.

Tot seguit, ens trobem amb una escena ben corrent i quotidiana: Alcofribas topa amb un home que, amb tota la parsimònia que caracteritza els camperols, es troba plantant cols en aquelles terres: «Le premier que y trouvay ce fut un bon

²⁸ És a dir, gairebé un quilòmetre.

²⁹ Cf. *ibid.*

³⁰ «D'entrada, decidírem escapar-nos perforant la banda dreta, i ens vam posar a fer-ho. Tanmateix, després d'avançar vint estadis sense cap resultat, vam abandonar la perforació i vam resoldre incendiar el bosc, pensant que, d'aquesta manera, la balena moriria».

³¹ «També s'hi podien veure ocells marins —gavines i alcions concretament—, que feien niu als arbres».

³² Cf. Plattard (1946b: 162): «Or, en mon chemin, je trouvay un compaignon qui tendoit aux pigeons, [...]».

³³ Cf. Luc. VH, I.34: [...] καὶ ὄρνεα δὲ θηρεύμεντὰ εἰσπετόμενα, [...] «Cacem els ocells que entren volant [...]».

home qui plantoit des choulx». ³⁴ Aquesta imatge és l'altre indicatiu que Plattard (*ibid.*) també considera primordial per entendre la relació de Rabelais amb el samosatenc en aquest passatge: «et la rencontre du vieillard qui plante des choulx». I és que Lluçà, paral·lelament, una de les coses que es troba en entrar a la balena és, també, una casa de pagès, al costat de la qual Escíntar i el seu fill conreen un hort:

Luc. *VH*, I.33: Σπουδῆ οὖν βαδίζοντες ἐφιστάμεθα πρεσβύτη καὶ νεανίσκῳ μάλα προθύμως πρᾶσιάν τινα ἐργαζομένοις καὶ ὕδωρ ἀπὸ τῆς πηγῆς ἐπ' αὐτὴν διοχετεύουσιν.³⁵

L'agricultor de Rabelais comenta que fa mercat amb una ciutat que es troba més a l'interior. Aquest nucli urbà té un nom d'una lògica irreprotxable pel que fa a la seva situació geogràfica: «Asfàrag». ³⁶ El procediment llucianesc de la lògica indiscutible, gairebé científica, per tal de presentar una ficció plausible és aquí present. A la balena, per exemple, trobem un temple de la divinitat marítima per excel·lència: οὐπω δὲ πέντε ὅλους διελθῶν σταδίους εὗρον ἱερὸν Ποσειδῶνος, [...].³⁷ Rabelais, doncs, bateja una ciutat amb el nom de «gola» pel fet que es troba en el mateix indret corporal del gegant Pantagruel. Així doncs, ens trobem, en ambdós casos, amb una metonímia de caire topogràfic. A més, l'obra francesa fa coneixedors als lectors de la presència de dues altres poblacions que s'aixequen gola vall i que s'anomenen, literalment, «Laringes» i «Faringes». Amb tots aquests elements, conjuminats amb d'altres símls geogràfics com Constantinoble, Lyon, Poitiers o les muntanyes daneses (que són, com hem vist, les dents de Pantagruel), Rabelais fa que no resulti tan llunyana tota la ficció al lector, ja que l'ubica en un espai proper i conegut.

Els dos municipis de les contrades més profundes de la boca es troben afectats per una gran pesta: la causa d'aquesta catàstrofe és explicada d'una manera científica o frívolament lògica per part d'Alcofribas. Aquest dedueix, doncs, que la pesta deu tractar-se d'una simple exhalació del pudent alè de Pantagruel, el qual havia menjat una forta salsa d'all, dies enrere:

Pantagruel, XXXII: -Elle a, (dist il), nom Aspharage, et son christians, gens de bien, et vous feront grande chere.

³⁴ Cf. Plattard (1946b: 162).

³⁵ «Deduïrem, doncs, que hi havia una casa de pagès. Acceleràrem, per tant, la marxa, i ens trobàrem davant d'un vell i d'un vailet que treballaven amb molt d'afany un hort i canalitzaven l'aigua que brollava d'una font».

³⁶ En efecte, ἀσφάραγος vol dir «gola».

³⁷ Cf. Luc. *VH*, I.32: «Encara no havíem recorregut cinc estadis quan vam descobrir un santuari de Posidó [...]».

[...] A quoy me dirent que c'estoit en Laryngues et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes depuis n'a guerres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens soixante mille et seize personnes depuis huit jours.

Lors je pensé et calculé, et trouvé que c'estoit une puante halaine qui estoit venue de l'estomach de Pantagruel alors qu'il mangea tant d'aillade, comme nous avons dict dessus.³⁸

A més, es comenta que han sigut moltes les víctimes per causa d'aquesta fetor malaltissa. Concretament, es parla de 2.260.016 persones, ni una més ni una menys, cosa que representa, novament, una exageració numèrica. A propòsit de la descripció d'aquest ambient sensorialment fètid, val la pena fer referència a una ocasió del capítol de la balena de Llucià, on també es reproduïx una olor desagradable quan els protagonistes intenten cremar el monstre marí per dins i matar-lo per sortir-ne sans i estalvis: δεκάτη δὲ καὶ ἑνδεκάτη τέλεον ἀπενεκροῦτο καὶ δυσῶδες ἦν.³⁹

Després, el protagonista del capítol de Rabelais visita les dents de Pantagruel, que estan revestides d'uns indrets preciosos, amb prats, vinyes, casetes i camps; uns espais, doncs, realment idíl·lics que recordarien, en certa manera, l'Illa dels Benaaurats descrita per Llucià.⁴⁰ El mateix menjar que engoleix el gegant és l'aliment que nodrirà el personatge que ocupa la seva boca, vingut de l'exterior: es tracta d'un fet que respon, una altra vegada, a una lògica fictícia evident.

3.3. Un vitalisme de Rabelais influït pel samosatenc?

Finalment, Alcofribas dorm en un indret on cobren els qui dormen més. Veiem com coexisteixen contínues evocacions (fins i tot, podríem dir, elogis) al menjar, al beure i al dormir, que equivalen a la ideologia més pura de Rabelais, és a dir, l'amor a la vida i l'entrega als plaers. En definitiva, es tracta de l'esperit més vitalista de l'autor del Renaixement francès, característica que, potser, compartia amb Llucià, l'obra del qual també té nombroses referències a l'acte de menjar, de

³⁸ Cf. Plattard (1946b: 162-163).

³⁹ Cf. Luc. *VH*, II.1: «El desè i l'onzè dia ja era quasi mort [sc. el cetaci] i feia pudor».

⁴⁰ Cf. *ibid.* II.2 i ss.

beure⁴¹ i també al de dormir.⁴² Tanmateix, com que resulta realment difícil fer una aproximació mínimament encertada del caràcter de l'escriptor de Samòsata,⁴³ no podem fer gaire més que limitar-nos a formular aquesta hipòtesi.

3.4. Mentiders, tots dos

Per acabar d'arrodonir-ho tot, cal comentar la presència, en aquest capítol, d'una possible reminiscència a un dels punts més conflictius de *VH*. Rabelais, en el seu paper d'Alcofribas, ens amolla una mentida pietosa: diu que ha escrit un llibre sobre els pobles que habiten l'interior de la gola de Pantagruel, que es titula *Histoire des Gorgias*.⁴⁴ Aquest fet deixa el lector en estat d'intriga, tal com el provocador final de *VH*, en el qual Lluçia anuncia que, de la resta de pobles que ha visitat en el seu viatge, en parlarà en els llibres «següents»:

Pantagruel, xxxii: Là commençay penser qu'il est bien vray ce que l'on dit que la moytié du monde ne sçait comment l'autre vit, veu que nul avoit encores escrit de ce pais là, auquel sont plus de xxv royaulmes habitez, sans les desers et un gros bras de mer, mais j'en ay composé un grand livre intitulé l'Histoire des Gorgias, car ainsi les ay je nommez parce qu'ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel.⁴⁵

⁴¹ En el decurs de *VH*, apareixen una sèrie d'éssers ficticis que presenten diversos aliments: els «ales-de-verdura» (Λαχανόπτεροι), els «projectamills» (Κεγχροβόλοι) o els «all-combatents» (Σκοδορομάχοι), els «tija-fongs» a *VH*, I.13 – I.16; els «pirata-nous» (Κολοκυνθοπειραταῖς) que naveguen dins de carbasses a *ibid.*, II.37. A més, comptem amb la presència continuada de referències a àpats i aliments com el vi que banya l'illa de les Dones-Vinyes (*cf. ibid.*, I.7-8) o els làctics de l'illa de Tyros i el mar de llet que l'envolta (*cf. ibid.*, II.3).

⁴² Amb l'estada a l'Illa dels Somnis, on Lluçia i els seus companys dormen «feliços» trenta dies i trenta nits (*cf. ibid.*, II.32-35).

⁴³ Tal com il·lustren intents de reconstruccions biogràfiques com la de Schwartz (1965), que es basa en les hipotètiques dades que aporten les iròniques obres de Lluçia.

⁴⁴ Hem de tenir en compte que la paraula '*Gorgias*', segons indica Plattard (1946: 213 n. 13), significava *élegant* en el llenguatge del moment i que, en aquest context, Rabelais la prenia amb el sentit d'«habitants de la gorge». No hem d'oblidar, tampoc, el fet que Gorgias sigui el nom del famós orador grec dels segles V-IV aC, el qual deuria ser reconegut per tot un públic cultivat de l'obra de Rabelais i, d'aquesta manera, ubicaria l'acció narrativa en un context d'ambientació grega.

⁴⁵ *Cf.* Plattard (1946b: 164).

Luc. VH, II. 47: Ταῦτα μὲν οὖν τὰ μέχρι τῆς ἑτέρας γῆς συνεχθέντα μοι ἐν τῇ θαλάττῃ καὶ παρὰ τὸν πλοῦν ἐν ταῖς νήσοις καὶ ἐν τῷ ἄερί καὶ μετὰ ταῦτα ἐν τῷ κήτει καὶ ἐπεὶ ἐξήλθομεν, παρὰ τε τοῖς ἥρωσι καὶ τοῖς ὄνειροις καὶ τὰ τελευταῖα παρὰ τοῖς Βουκεφάλοις καὶ ταῖς Ὀνοσκελέαις, τὰ δὲ ἐπὶ τῆς γῆς ἐν ταῖς ἐξῆς βίβλοις διηγῆσομαι.⁴⁶

Sens dubte, es tracta d'uns escrits que, almenys pel que sabem fins ara, són inexistents.

4. ESPAIS PARAL·LELS, AUTORS VINCULATS

Com hem vist, Rabelais posa en escena una ficció impregnada de llucianisme. Podem concloure, doncs, que la boca de Pantagruel és una imatge que Rabelais va manllevar de la balena de Llucià. L'escriptor francès rebé una clara influència del de Samòsata en la seva obra no només en termes temàtics sinó també formals, tenint en compte que comparteixen diversos elements com la sàtira contínua i els procediments d'una lògica fictícia: hipèrboles numèriques, metonímies topogràfiques, escenes quotidianes i, en conjunt, *l'énergie* de les seves descripcions, element que podria correspondre a *l'enárgeia* de les diverses ocasions d'*ekphrásis* i caracterització de *circumstantiae* a VH. Amb tot, doncs, François Rabelais presenta un evident interès per dotar l'espai narratiu d'una essència grega, heretada de Llucià de Samòsata.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, E. (1996), *Mimesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*, Ciutat de Mèxic, Fondo de Cultura Económica. (trad. de Villanueva, J. i Ímaz, E., *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, Francke AG. Verlag, 1946).
- ALSINA, J. I ESPINOSA, A. (1981), *Luciano. Obras*, Madrid, Editorial Gredos.
- BERRIO, A. (1995), *Llucià. Històries Verídiques*, Barcelona, Edicions de la Magrana.
- BOMPAIRE, J. (1958), *Lucien écrivain. Imitation et création*, París, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome.
- CHAMBRY, E., BILLAULT, A. I MARQUIS, É. (2015), *Lucien de Samosate. Oeuvres Complètes*, París, Éditions Robert Laffont.
- GEORGIADOU, A. I LARMOUR, D. (1998) «Lucian's *Verae Historiae* as Philosophical Parody», *Hermes*, 126, 310-325.

⁴⁶ «Tot això és el que em va passar al mar, a les illes i a l'aire abans d'arribar a l'altre món; després, a dins de la balena i, un cop fora, al país dels herois, al dels somnis i finalment al dels bucèfals i al de les cames d'ase. El que va passar en aquella terra ho explicaré en els llibres següents».

- HIGHET, G. (1985 [1949]), *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Nova York i Oxford, Oxford University Press.
- LANSON, G. I TUFFRAU, P. (1956), *Manual de Historia de la Literatura Francesa*, Barcelona, Editorial Labor.
- NÍ MHEALLAIGH, K. (2014), *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge i Nova York, Cambridge University Press.
- PLATTARD, J. (1967 [1910]), *L'œuvre de Rabelais. Sources, Invention et Composition*, París, Librairie Honoré Champion.
- PLATTARD, J. (1946a), *Gargantua*, París, Société Les Belles Lettres.
- PLATTARD, J. (1946b), *Pantagruel*, París, Société Les Belles Lettres.
- ROBINSON, C. (1979), *Lucian and his influence in Europe*, Londres, Duckworth.
- SCHWARTZ, J. (1965), *Biographie de Lucien de Samosate*, Brussel·les, Latomus.
- VIVES COLL, A. (1959), *Luciano de Samosata en España*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de la Laguna.