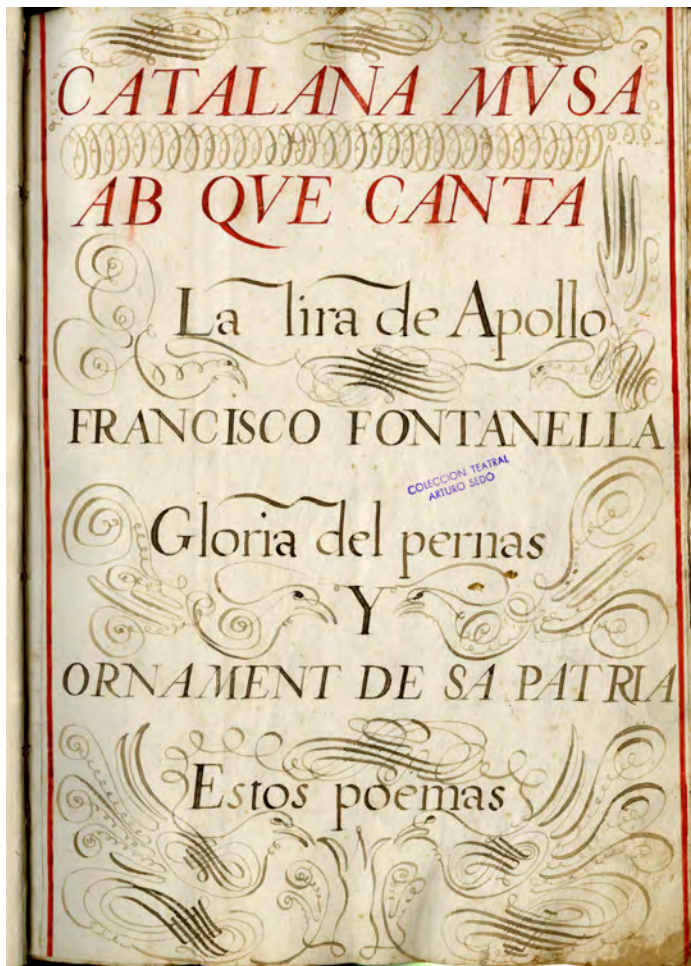


SOCIETAT CATALANA D'ESTUDIS CLÀSSICS
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

ELS CLÀSSICS I LA LLENGUA LITERÀRIA



ELS CLÀSSICS
I LA LLENGUA LITERÀRIA

Els Peus d'Ícar - 3

SOCIETAT CATALANA D'ESTUDIS CLÀSSICS
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

ELS CLÀSSICS I LA LLENGUA LITERÀRIA

Edició a cura de
MONTSERRAT JUFRESA

BARCELONA
2017

Els **Clàssics** i la llengua literària. — Primera edició. — (Els peus d'Ícar ; 3)
Bibliografia. — Conté: Literatura llatina dedicada a Jaume I / per Antoni Biosca i Bas --
Les versions catalanes de la Vita Aesopi / per Jaume Almirall -- Notes sobre la difusió
dels textos clàssics a la Catalunya del Sis-cents / per Alejandro Coroleu -- Una nota sobre
Ausoni en el Barroc (amb una coda sobre gèneres poètics) / per Eulàlia Miralles --
Les versions glossades de les Heroides ovidianes a l'edat moderna : Agustí Eura /
per Pep Valsalobre -- Tragèdies neoclàssiques de tema romà / per Maria Paredes Baulida --
Catalunya és Grècia? : la desmitificació de l'herència clàssica a El meravellós desembarc
dels grecs a Empúries (1925), de Manuel Brunet / per Francesc Montero Aulet
ISBN 9788499653839
I. Jufresa, Montserrat, editor literari II. Contenidor de (obra): Biosca i Bas, Antoni.
Literatura llatina dedicada a Jaume I III. Societat Catalana d'Estudis Clàssics
IV. Col·lecció: Peus d'Ícar ; 3
1. Literatura clàssica — Influència 2. Literatura clàssica — Traduccions al català
3. Literatura catalana — Influència clàssica
821.14.03=134.1
821.124.03=134.1
821.124:821.134.1
821.11:821.134.1
821.134.1:[821.124+821.14]

© dels autors dels textos

© 2017, Societat Catalana d'Estudis Clàssics,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: novembre del 2017

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Disseny de la coberta: Zink Comunicació, SL

Imatge de la coberta: Francesc Fontanella. *Catalana musa ab que canta la lira de Apollo*.
[3er quart s. XVII]. (Col·lecció Sedó, Ms. R. 83493). MAE – Institut del Teatre. Autor

Compost per Fotoletra, SA
Imprès a QP Print, SL

ISBN: 978-84-9965-383-9

Dipòsit Legal: B 24994-2017

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

*Sobre el dolor no van equivocar-se mai
els vells mestres: que bé que van entendre
el lloc que té entre els homes, com sorgeix
mentre algú altre menja, o obre una finestra,
o simplement es passeja avorrit...*

W. H. AUDEN (trad. de Salvador Oliva)

Índex

Prefaci	9
Literatura llatina dedicada a Jaume I, <i>per Antoni Biosca i Bas</i>	21
Les versions catalanes de la <i>Vita Aesopi</i> , <i>per Jaume Almirall</i>	43
Notes sobre la difusió dels textos clàssics a la Catalunya del Sis-cents, <i>per Alejandro Coroleu</i>	71
Una nota sobre Ausoni en el Barroc (amb una coda sobre gèneres poètics), <i>per Eulàlia Miralles</i>	87
Les versions glossades de les <i>Heroides</i> ovidianes a l'edat moderna: Agustí Eura, <i>per Pep Valsalobre</i>	111
Tragèdies neoclàssiques de tema romà: una aproximació, <i>per Maria Paredes Baulida</i>	133
Catalunya és Grècia? La desmitificació de l'herència clàssica a <i>El meravellós desembarc dels grecs a Empúries</i> (1925), de Manuel Brunet, <i>per Francesc Montero Aulet</i>	157

Prefaci

El volum que presentem s'inscriu en el projecte de recerca «Els clàssics i la llengua literària: norma i cànon», impulsat per la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans i dut a terme per la Societat Catalana d'Estudis Clàssics. L'objectiu general d'aquest projecte és mirar de definir la influència dels autors clàssics grecs i llatins en la configuració d'alguns cànons i normes, tant en el camp de la llengua com en el de la literatura catalanes. Es tracta de detectar, en les traduccions d'autors clàssics llatins i grecs al català dutes a terme des del segle XVI fins al XX, les solucions que s'han emprat per adaptar a l'ús de la llengua catalana determinades construccions sintàctiques d'una especial complexitat —oracions de participi, gerundis, oracions completives i condicionals, l'ús de la veu mitjana grega, etc.— o d'indivduar un repertori lèxic específic —retòric, poètic, mitològic, de gèneres literaris, d'innovacions, etc. D'aquesta manera serà possible establir, mitjançant una comparació entre les traduccions més importants dels autors clàssics d'un determinat període i les obres cultes de creació lliure, si ha existit o no una influència significativa de la llengua de les unes sobre les altres i també si aquesta influència es reflecteix en els continguts literaris.

L'objectiu d'aquesta recerca és, sens dubte, un tema de fons que en part ja ha estat explorat, però que demana encara una aplicació pacient i continuada, i que per a nosaltres ha comportat, en una fase preliminar ja aconpleta, l'establiment d'un repertori de les traduccions dels autors clàssics al català des del segle XVI fins al XX —el període fixat per al nostre estudi— per tal de permetre calibrar amb més precisió l'àmbit de la seva possible influència. Tot seguint aquest plantejament, els articles que recull el present volum analitzen exemples concrets de l'aportació dels clàssics a l'adopció i l'acimatació de formes literàries —poesia èpica jaumina, les vides d'Isop, l'idil·li, la tragèdia barroca— i de la difusió dels textos clàssics antics a Catalunya —ús escolar, ecos d'Ausoni en la poesia de Fontanella, traduccions d'Ovidi. L'últim article comenta una

narració que rebutja el model clàssic i que mostra l'oposició del seu autor, Manuel Brunet, a l'ideari noucentista.

Per començar, Antoni Biosca, en l'article «Literatura llatina dedicada a Jaume I» ens acarà amb el fet que tota la literatura llatina no clàssica, que s'estén fins als segles XVIII i XIX, hagi quedat desvinculada dels estudis de les literatures nacionals medievals i modernes com si es tractés d'una «literatura nacionalment apàtrida»; per aquest motiu, segons l'estudiós, no acostumen a ser inclosos en els manuals de la literatura catalana autors que, com Pere Marsili, Lorenzo Valla o Josep Manuel Minyana, van escriure obres molt relacionades amb la Corona catalanoaragonesa i la història catalana. Així, l'article de Biosca se centra en l'estudi i la comparació de tres obres escrites en llatí als segles XIV, XVI i XVIII, respectivament, que narren els mateixos fets del rei Jaume I amb diverses variants i matisos, però sempre amb la intenció de presentar-lo com un model a imitar, malgrat els diferents contextos en què podem situar-les.

El dominic Pere Marsili va compondre l'any 1313 el Liber gestorum o Chronice illustrissimi regis Aragonum domini Iacobi, uictoriossimi principis, que l'any següent regalà personalment al rei Jaume II. Aquesta obra representava la internacionalització del Llibre dels fets, l'autobiografia de Jaume I, i la convertia en una crònica molt més oficial. Mitjançant diversos canvis —el pas del català al llatí, la narració en tercera persona, l'afegit o l'eliminació d'episodis, etc.—, aquesta adaptació de Marsili mostra la figura de Jaume I com la d'un rei guerrer i sant que lluita contra els infidels, al mateix temps que afegeix informació abundant sobre l'orde dels dominics, característiques que el converteixen en un llibre nou, susceptible de ser presentat a les corts d'arreu d'Europa. A més, l'obra de Marsili és important per poder reconstruir l'arquetip del Llibre dels fets, ja que procedeix de l'original del text català, avui perdut. Molt més endavant, l'any 1582, Bernardino Gómez Miedes, canonge de Sagunt, redactà una altra biografia llatina de Jaume I, De uita et rebus gestis Iacobi primi, regis Aragonum, cognomento Expugnatoris, que dos anys més tard el mateix autor publicà en versió castellana.

El context literari d'aquesta obra és el d'un gènere particular, format per biografies humanístiques llatines dedicades als membres de la Corona d'Aragó, gènere que gaudí d'especial predicament en els territoris del sud d'Itàlia com ara la cort napolitana d'Alfons el Magnànim. S'ha assenyalat que la raó per la qual Miedes va escriure una obra dedicada a un rei que havia viscut tres-cents anys abans pot ser la idoneïtat de la figura de Jaume I com a model d'emperador i també el fet d'haver estat el fundador del regne de València.

Aquesta obra evidencia influències de l'escriptor llatí Titus Livi, que interpretava la història de Roma des del prisma de les reformes polítiques i socials dutes a terme per l'emperador August. Biosca suggereix que Miedes entenia d'una manera similar a Livi la tasca de l'historiador, i que pensava en el seu temps, l'època dels Àustria, mentre descrivia les gestes del rei Jaume I.

Encara més tard, possiblement a principis del segle XVIII, en el context de la Guerra de Successió al tron espanyol, Josep Ignasi Barberà va escriure el poema èpic Triumphus Valentinus, Iacobi primi Aragonum regis, Virtute partus atque Fortuna, que dedicà a Felip V, el candidat que, en general, menys suport havia rebut per part dels valencians. El context intel·lectual en què s'insereix aquesta obra és el dels nouatores, un moviment il·lustrat que propugnava el ressorgiment del llatí com a llengua de cultura, i l'objectiu d'aquest poema era presentar un monarca que servís de model a Felip V. El Triumphus Valentinus no va ser mai imprès, només s'ha conservat en manuscrits i consta de dotze llibres d'uns sis-cents versos cadascun. Aquesta estructura indica que l'autor tenia l'Eneida de Virgili com a referència, intenció que evidencien també les múltiples citacions mitològiques que acompanyen la descripció dels fets de Jaume I, així com el metre emprat, l'hexàmetre dactílic. Barberà pretenia convertir el rei Jaume I en un heroi clàssic que caminava entre déus, Felip V en un reformador de la seva època tan important com va ser-ho August i ell mateix en un èmul de Virgili, però el seu projecte no va assolir gaire ressò.

Biosca fa notar que les tres obres llatines estudiades pertanyen a períodes històrics distints i estan escrites en tres tipus de llatí diferents: el Liber gestorum, en llatí medieval influït per la llengua vulgar i amb una gran riquesa lèxica; el De uita et rebus gestis Iacobi, en llatí humanístic que imita d'una manera artificiosa la sintaxi del llatí clàssic, i el Triumphus Valentinus, en llatí neoclàssic que recupera el lèxic específic de les obres clàssiques i en crea de nou. L'estudi es tanca insistint en una reflexió que ja hem trobat a l'inici: no hem d'excloure de la història de la literatura catalana la literatura llatina escrita per autors catalans o referida a temes catalans perquè això ens dona una visió incompleta de la nostra literatura i, a més, ens priva de gaudir de moltes obres fascinants.

L'article de Jaume Almirall «Les versions catalanes de la Vita Aesopi» ens apropa a una altra vessant de la influència clàssica, la traducció i la difusió d'obres pertanyents a la literatura antiga popular; en aquest cas, les faules i la Vita d'Isop. Aquest llibre fou un dels clàssics més llegits perquè, traduït a moltes llengües europees, des de molt aviat la impremta en feu una gran difusió en virtut del seu contingut moralitzant i del fet d'expressar un gust de tarannà

popular. El treball d'Almirall s'ocupa del procés d'incorporació a la llengua catalana del corpus isòpic, especialment la *Vita* —una obra popular anònima, espècie de biografia novel·lada i molt intervinguda per diverses mans ja en l'antiguitat—, així com de les reedicions successives. En primer lloc, se'ns informa de la tradició textual d'aquest corpus, donat a conèixer per humanistes com Máximos Planudes, Lorenzo Valla i Rinuccio Aretino, aquest últim responsable de l'edició prínceps del text grec (1480), edició que fou precedida per les traduccions llatines de Valla (1438) i del mateix Rinuccio (1474).

Però l'edició més difosa fou el recull de Heinrich Steinhöwel, que aplegava les faules i la *Vita*, publicat a Ulm el 1476 o 1477, en traducció llatina i alemanya acompanyada de dos-cents gravats. La primera traducció catalana, obra de Joan Carles Amorós, no apareix fins al 1550 i sembla dependre de les primeres castellanes (Saragossa, 1482 i 1489, i Tolosa, 1488) que, al seu torn, depenen de Steinhöwel. La traducció d'Amorós fou el model de totes les catalanes posteriors, per bé que no es manté sempre igual i experimenta successives recreacions de certs passatges. Per estudiar algunes d'aquestes variacions, Almirall presenta en un apèndix diferents fragments de la *Vida d'Isop* en la versió alemanya de Steinhöwel (1476-1477), de les castellanes editades a Tolosa (1488) i a Saragossa (1489) i de la catalana, sense nom de traductor, publicada a Barcelona (1885). L'article d'Almirall ve acompanyat d'una llista de les edicions catalanes de la *Vita*, així com de les principals castellanes i de les fetes pels humanistes renaixentistes, i també d'una acurada bibliografia d'estudis sobre els editors, els impressors i els llibreters d'aquesta obra, que sempre s'ha anat publicant acompanyada d'il·lustracions.

El treball d'Alejandro Coroleu «Notes sobre la difusió dels textos clàssics a la Catalunya del Sis-cents» està construït en dues parts: d'una banda, ens ofereix un panorama general de la recepció, en llengua original i en traducció, de la literatura grega i llatina a Catalunya entre els anys 1573 i 1699, i de l'altra, d'una manera més concreta, s'atura a comentar la tècnica emprada per Francesc Fontanella en la seva traducció al català d'uns quants versos d'Ovidi. Coroleu remarca que no ens ha arribat gaire material per il·lustrar la difusió dels autors clàssics a la Catalunya del Sis-cents i que ens movem en un camp ple d'incerteses i de conjectures. Però, malgrat tot, val la pena tractar d'esbrinar quins foren els autors antics més llegits en aquell moment. Hem de tenir en compte que, després de la traducció de les *Metamorfosis* d'Ovidi feta per Francesc Alegre (ca. 1450 - ca. 1510) i publicada a Barcelona el 1494, i exceptuant-ne les traduccions catalanes d'Isop a les quals es refereix l'article de Jaume Almirall, no tenim cap edició d'una traducció catalana d'un text clàssic

fins al segle XIX. Cal pensar, doncs, que a partir del 1500 els autors clàssics circularen a Catalunya en versió original llatina o grega, en traduccions castellanes impreses o en versions manuscrites, tant en castellà com en català, de manera que constitueixen, en conjunt, un material molt lligat a l'ensenyament.

Però l'accés a totes aquestes traduccions és una tasca difícil perquè, en no ser obres de creació, no han despertat l'interès ni dels estudiosos de les literatures catalana i castellana ni dels de la literatura llatina impresa de l'època. I, d'aquesta manera, hi ha traduccions que s'han perdut i d'altres que s'han conservat en còpies úniques en biblioteques o arxius locals. Coroleu recull notícies de traduccions perdudes del Somniun Scipionis i del llibre II de les Epistolae familiares de Ciceró, així com de les obres de Virgili, i remarca que a Catalunya durant el segle XVII els estudis clàssics i tota l'activitat intel·lectual en general acusen les vicissituds socials i polítiques d'aquell moment. Així, la llista d'edicions que aplega l'apèndix al final de l'article reflecteix una producció desigual: hi són presents Ciceró, Virgili i Terenci, però hi manquen edicions d'historiografia romana, a més de Sèneca i del teatre grec, tot i que Eurípides fou un dels autors prescrits en els estudis universitaris barcelonins de finals del segle XVI.

La constatació que les traduccions dels clàssics estaven relacionades amb l'ensenyament permet a Coroleu descriure com es desenvolupava el cursus de l'aprenentatge de la llengua llatina, que en les institucions més prestigioses, sovint controlades per jesuïtes, començava als sis o set anys, i ens fa saber també quins eren els autors i els llibres emprats en cada nivell. Sembla que Ciceró, Terenci, Virgili i Marcial foren els autors més difosos durant el segle XVII i, pel que fa als instruments que ajudaven a entendre'ls, trobem el Diccionari llatí-català de Pere Torra, els reculls lexicogràfics de Joan Lacavalleria i els manuals de sintaxi d'Antonio de Nebrija i de Joan Torrella.

Per acabar aquesta descripció panoràmica amb un exemple concret, Coroleu analitza la traducció feta per Francesc Fontanella d'un parell de versos de les Metamorfosis d'Ovidi i de l'elegia IX del llibre primer dels Amores d'aquest mateix autor, bo i subratllant que és «l'única versió catalana d'un escriptor clàssic redactada al s. XVII que se'n ha conservat». Per a Coroleu, les traduccions d'Ovidi demostren la familiaritat de Fontanella amb els autors clàssics, una familiaritat que pot ser el resultat de la pràctica escolar i que es deixa sentir també en les seves pròpies composicions poètiques.

Precisament, Eulàlia Miralles, en la seva contribució «Una nota sobre Ausoni en el Barroc (amb una coda sobre gèneres poètics)», agafa el fil del que suggeria Coroleu al final del seu article i analitza amb deteniment algunes

composicions de Francesc Fontanella. Aquesta anàlisi li permet deduir que l'autor tenia coneixement del poema d'Ausoni anomenat Mosella. Així mateix, Miralles s'ocupa de determinar com emprà Fontanella els termes idil·li, ègloga i elegia per definir els seus poemes. El comentari se centra en un conjunt de poesies compostes per Fontanella quan tenia entre vint i vint-i-cinc anys, moment en què podem suposar que encara li era propera la freqüentació d'autors llatins pròpia de la seva etapa d'estudiant. Aquest grup de poesies fa referència a un viatge que els germans Josep i Francesc Fontanella realitzaren a Münster en missió diplomàtica, entre els anys 1643 i 1645, i que els dugué a navegar pel riu Loira i Mosa. En el poema «Coronats de llarga boga», que evoca les peripècies de la comitiva per aquest darrer riu, Miralles detecta ressons de l'obra que narra un viatge del poeta llatí Ausoni per un altre riu, el Mosel·la, una composició que traspuja la voluntat política d'alabar la pau i la civilització romanes.

El poeta barceloní no volia seguir al peu de la lletra el seu possible model, suposa Miralles, sinó que aquest era un referent «feliçment present en la memòria», fruit de les seves lectures i de la seva formació. I és que les poesies de Fontanella que conformen el Cicle de Münster, encara que narren un viatge amb finalitat política, ho fan des d'una perspectiva personal, amb un to satíric i burlesc, sense grandiloqüència, com evidencia l'ús, no de l'hexàmetre dactílic del poema llatí, sinó d'un metre més planer com és el romanç heptasil·làbic. Però, de la mateixa manera que Ausoni descrivia el paisatge del país que travessa el Mosel·la, Fontanella es fixa en els paratges de la ribera del Mosa, i en la descripció del riu ambdós autors fan servir els mateixos tòpics sobre les aigües verdes i cristal·lines i el silenci que s'hi respira. També el petit catàleg de peixos (v. 25-32) remet al més famós de la Mosella d'Ausoni, així com altres aparicions de sirenes i del trident de Neptú.

Quant al gènere literari, en el segle XVI i la primera meitat del XVII, les edicions d'Ausoni —un autor molt valorat a l'època— catalogaven la Mosella entre els idil·lis més destacats, i això dona peu a Miralles per justificar la presència d'aquest mot en una altra composició de Fontanella, «Era del dia aquella edat primera». A més, l'estudiosa tracta de dilucidar per què el poeta qualifica aquest poema d'idil·li mentre que d'altres reben, amb valors diferenciats, els noms d'èglogues o elegies. L'explicació remetria, d'una banda, a possibles reminiscències, directes o indirectes, dels poemes de Teòcrit i de Virgili, i de l'altra, a l'època de composició, més o menys propera, als poemes del Cicle de Münster, així com a la teorització retòrica dels crítics literaris del Barroc.

En una línia similar, Pep Valsalobre, en «Les versions glossades de les Heroides ovidianes a l'edat moderna», ens presenta l'activitat literària desplegada durant el segle XVIII per Agustí Eura, amb l'objectiu de recuperar «el prestigi de la llengua catalana per al conreu de la literatura culta». Amb aquesta intenció, Eura va redactar una art poètica, el Tractat de la poesia catalana —inacabat—, i compongué moltes poesies religioses i un llarg poema sobre Montserrat, que el portaren a gaudir d'un gran renom —al costat de Vicent Garcia i Francesc Fontanella al tombant del segle XVIII i durant el XIX. Va escriure també poemes en castellà i un en llatí, així com versions catalanes amplificades, en vers, de la primera Lamentació de Jeremies i de tres Heroides d'Ovidi. La poesia d'Eura és de filiació barroca, i la seva reivindicació de l'ús del català en l'àmbit literari religiós representava per a ell la màxima dignificació que es podia atorgar a la llengua.

Pel que fa a les versions parafràstiques dels tres poemes d'Ovidi (la lletra de Safo a Faó, la de Medea a Jàson i la de Fil·lis a Demofont), per més que són obres de joventut i responen a una moda del moment, s'inscriuen, sens dubte, en aquest afany de provar que el català és una llengua de cultura, car, com Eura mateix diu, les ha traduïdes per «provocar ab estes poesies a les catalanes muses a inseguir lo útil dels assumptes, elevar l'estil i subtilisar l'agudesia, com també per servir els amics que, volent llegir algunes d'estes poesies, no podia servir-los per no tenir-les». En les seves respectives històries de la literatura catalana, Jordi Rubió i Antoni Comas esmentaren les traduccions d'Eura de l'epístola de Safo a Faó i de la de Fil·lis a Demofont, però cap dels dos coneixia la versió de la carta de Medea, tampoc citada per altres estudiosos posteriors. Valsalobre observa que l'autoria de les tres obres no ha estat sempre atribuïda amb convicció al nostre poeta, i per escatir-ho d'una manera més concloent ens presenta una anàlisi detallada de cada una d'aquestes versions.

La de la lletra de Safo és atribuïda a Eura per un dels manuscrits que la conserven i no suscita cap mena de dubte. El poeta trasllada cada díctic llatí a una «lira catalana» i així els 220 versos d'Ovidi passen a ser desenvolupats en 630 versos catalans, conformant així una composició que Jordi Rubió no valorava gaire, però que agradava força més a Antoni Comas, que va editar-la. La versió de la carta de Medea a Jàson parafraseja els 215 versos d'Ovidi en 582 versos disposats en sextets-lira, iguals als emprats en la versió de la carta de Safo, i fou atribuïda a Eura per Valsalobre mateix en la seva tesi doctoral, basant-se en criteris mètrics i estilístics i en el fet que és una còpia autògrafa que figura anònimament en el manuscrit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. La tercera versió, la de la carta de Fil·lis a Demofont, s'ha

conservat en un únic manuscrit, el 1577 de la Biblioteca de Catalunya, en què apareix sense nom d'autor. La forma estròfica, el sextet-lira, coincideix amb la de les altres dues versions, encara que la formulació mètrica i la rima són una mica diferents. L'autor desenvolupa els 150 versos d'Ovidi en 444 versos catalans i el manuscrit disposa el text llatí en una columna a l'esquerra i el text català en una columna a la dreta. Tant Rubió com Comas insinuaren que fos Eura l'autor d'aquesta versió, autoria que Valsalobre confirma per la gran similitud amb les altres dues versions, malgrat que una anotació trobada a l'Arxiu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres atribueixi, segurament per error, aquesta obra al canonge i acadèmic Pau Ignasi de Dalmases, contemporani d'Agustí Eura.

En la part final del treball, Valsalobre presenta l'anàlisi d'alguns exemples sobre la mecànica d'aquestes paràfrasis, que en general resten fidels al text d'Ovidi, malgrat que l'amplifiquen amb sinonímies, jocs de paraules, metàfores i al·legories. Alguna vegada el traductor hi afegeix alguna imatge i unes altres pot apartar-se de l'original per oferir-nos una visió més moralitzant, com en el cas dels amors de Safo, que ens presenta rebaixant-ne el to dels continguts eròtics. El treball de Valsalobre reafirma l'atribució definitiva a Agustí Eura de la traducció de les tres Heroides que, tot i pertànyer a una etapa de formació del poeta, contribueixen a mostrar el seu coneixement dels clàssics i la seva ferma creença en la necessitat de fomentar el català com a llengua de cultura.

La contribució de Maria Paredes «Tragèdies neoclàssiques de tema romà: una aproximació» presenta un panorama de les interpretacions que la crítica i la literatura neoclàssica feren del gènere literari tingut, possiblement, com a més prestigiós: la tragèdia. L'autora ens informa com al segle XVIII, a tot Europa, la tragèdia es converteix en un instrument per restaurar des de l'escenari la dignitat de la cultura. Les preceptives neoclàssiques conjugaven el seguiment de la tradició grecolatina i l'aplicació del criteri de racionalitat amb les exigències d'un públic que es volia ampli —per tal que pogués beneficiar-se de l'educació vehiculada a través de l'escena. D'aquesta manera, la tragèdia esdevingué l'instrument escollit per articular la reforma social que propugnava la raó il·lustrada i s'encunyà el concepte d'utilitat poètica per referir-se a la funció educativa i moral atribuïda a aquest gènere teatral. En les tragèdies escrites pels autors il·lustrats abunden personatges i mites de l'antiga Grècia, també de la història més o menys llegendària de Roma, però a la segona meitat del segle XVIII, alguns crítics i escriptors, entre els quals hi havia François Marmontel i Denis Diderot, proposaren com a innovació que els personatges

tràgics no fossin obligatòriament reis ni herois. No obstant això, qui donà un veritable impuls per a la renovació del gènere tràgic fou Lessing, que en defensà el caràcter metafísic i la capacitat de fer reflexionar els homes sobre la pròpia naturalesa i la fatalitat.

*Un cop fixat aquest marc general, l'estudi de Paredes se centra a comentar les obres que tracten temes romans i esmenta l'augment d'interès per l'antiguitat clàssica que desvetllà el descobriment de les ciutats de Pompeia i Herculà. Les referències a Roma serviren per establir comparacions entre els fets antics i els contemporanis: la ideologia republicana fou vista com un precedent de la revolucionària i se cercà inspiració en les institucions romanes per crear-ne de noves. Els autors més valorats foren Tàcit i Titus Livi, i els personatges que apareixen en les seves històries es convertiren en protagonistes de moltes intrigues tràgiques: a França, Itàlia, Alemanya i Anglaterra, les figures de Brutus, Horaci Cocles, Lucrècia, Tarquini, Octàvia, etc., foren recreades per il·lustres dramaturgs i per altres de menys famosos. A Espanya, les primeres tragèdies neoclàssiques foren traduccions d'obres estrangeres destinades a ser representades a la cort. I no fou fins després de la polèmica suscitada el 1738 per l'obra de Du Perron *Extrait de plusieurs pièces du théâtre espagnol*, avec ses réflexions, en què es parlava de la incapacitat històrica dels espanyols per compondre tragèdies classicistes, que Agustín de Montiano va escriure dues tragèdies, *Virginia* i *Ataúlfo* (d'altra banda, mai representades). Encara que altres autors com Nicolás Fernández de Moratín, Ignacio López de Ayala i José Cadalso van escriure tragèdies, cal destacar que continuaren sent abundoses les traduccions d'autors francesos, com Voltaire, i italians, com Alfieri i Metastasio.*

*Pel que fa al nostre àmbit, la producció teatral del segle XVIII acusa el descreït del català com a llengua de cultura i això explica que l'únic teatre culte es produís i es representés al Rosselló —sota domini francès des del 1659— i a Menorca —sota domini britànic des del 1713. Així, ens han quedat algunes traduccions del francès i de l'italià al català, algunes pastorals rosselloneses i les tragèdies de Joan Ramis i, ja a finals de segle, les obres teatrals traduïdes per Vicenç Albertí i per Antoni Febrer i Cardona. Malgrat aquest panorama precari, Paredes ens dona notícia d'algunes tragèdies presents en l'àmbit català. Al Rosselló, a la segona meitat del segle XVIII, trobem, escrites en català, tragèdies de tema religiós d'estructura neoclàssica i algunes traduccions d'obres franceses, entre les quals *La mort de Cèsar* de Voltaire. A Mallorca, Joan de Salas i Cotoner va escriure el drama *Marc Antoni, avui perdut*; a Menorca, les influències anglesa i francesa dominen les activitats culturals. Però pocs anys*

després que els francesos abandonessin l'illa, Joan Ramis va escriure la tragèdia Lucrècia i, més endavant, el drama Arminda i la tragicomèdia Rosaura o el més constant amor, per mostrar la vàlua del català com a llengua de cultura, per més que no sabem si aquestes obres arribaren a ser representades. En les dècades següents, Vicenç Albertí i Antoni Febrer i Cardona traduïren cadascun diverses tragèdies, algunes d'ambientades en l'antiguitat clàssica, d'altres de tema bíblic. De manera que Lucrècia de Ramis, que treu inspiració de Livi i dels Fasti d'Ovidi, és l'única tragèdia creada en català que fins ara s'ha conservat.

El treball de Francesc Montero «Catalunya és Grècia? La desmitificació de l'herència clàssica a El meravellós desembarc dels grecs a Empúries (1925), de Manuel Brunet» comenta una obra que valora els clàssics d'una manera completament diferent, com a conseqüència d'una reacció als postulats del primer Noucentisme. Manuel Brunet, nascut a Vic l'any 1889, va ser un periodista professional de prestigi reconegut i va desenvolupar també una activitat literària, encara que menys intensa. De jove, encara al seminari, va escriure una biografia de Jaume Balmes i també una petita obra, La Vestal Clàudia, guardonada al XII Certamen d'Olot de 1911. L'obra, que no s'ha conservat sencera, recreava en una prosa típicament noucentista el miracle de la vestal que Ovidi narra a Fasti IV. Un altre conjunt de proses breus, Transformacions, que explicaven l'origen metamòrfic d'objectes com l'àmfora, la columna salomònica, la garlanda, les cariàtides i el corn de l'abundància, va guanyar un premi als Jocs Florals de Girona de 1911 i rebé elogis de la crítica.

Aquestes obres, així com diferents articles publicats a La Veu de Catalunya que defensaven clarament els principis i l'estètica noucentistes, mostren que Brunet intentà formar part d'aquest corrent. Però la seva activitat literària va quedar interrompuda durant set anys i, en tornar a emprendre-la, diu Montero, «trobem un autor que aposta per una nova estètica, que defensa clarament el punt de vista realista, i que fins i tot posa en pràctica una paròdia de l'estètica classicitzant. On hi havia partit pres a favor del classicisme, trobarem ara una paròdia del model». Així mateix, Montero observa que aquest canvi cal relacionar-lo amb la polèmica que sorgeix durant els anys vint sobre la necessitat d'una renovació dels principis estètics noucentistes, criticats per ser massa elitistes i haver produït una escissió entre literatura i públic. Per a alguns crítics, escriptors i editors calia que la creació literària reflectís problemes de la realitat concreta i no motius idealitzats d'un passat intemporal, i per això es considerava necessària la revitalització de la prosa i del gènere narratiu.

El meravellós desembarc dels grecs a Empúries fou publicat l'any 1925 per Edicions Diana, una editorial que es volia capdavantera en aquest projecte de recuperació del públic i que es mostrava a favor d'una narrativa sòbria i sense retòriques. En el seu relat, Brunet recrea d'una manera senzilla i natural com devia produir-se aquesta arribada dels grecs: uns mariners d'una embarcació comercial que arriben a la costa per casualitat i comencen a introduir-hi els seus productes, al mateix temps que s'inicia un idil·li entre una indígena i un estranger, sense intervenció dels déus. La crítica del moment l'elogià, precisament pel seu to lleuger i paròdic, vist com una reacció contra la retòrica noucentista i com un rebuig a la interpretació idealitzant dels lligams que Catalunya, especialment l'Empordà, mantenia amb Grècia; interpretació que s'havia anat afirmant amb les successives troballes arqueològiques de les excavacions d'Empúries. Montero destaca que Manuel Brunet, amb aquesta versió humorística d'un tema vist com a fundacional, contribuï tant en el fons com en la forma a la renovació de les concepcions literàries del seu moment i a l'acostament entre escriptors i públic.

La lectura de tots aquests treballs, que en principi semblen tenir uns referents allunyats, permet malgrat tot extreure'n clarament algunes conclusions. En primer lloc, que la influència dels clàssics es manifesta no sols en la literatura culta, sinó també en la popular, com ho demostren les nombroses edicions dels anomenats Isopets, les traduccions catalanes de la Vita Aesopi, durant els segles XVI, XVII, XVIII i XIX. El relat de les vicissituds d'Isop, sens dubte, contribuï a difondre un model d'antiheroi pobre, esclau i lleig, però admirable pel seu enginy; personatge que pot ser connectat a una llarga llista de figures d'origen ben antic i de llarga tradició: tricksters, filòsofs cínics, criats de la comèdia grega i llatina, de la comèdia de Shakespeare, de la Commedia dell'Arte, pícaros de la novel·la, etc. D'altra banda, la constatació que en l'àmbit català l'estudi dels autors clàssics, com succeeix arreu, acomplí essencialment una tasca educativa, però també l'evidència que alguns escriptors, sobretot a partir del segle XVIII, el consideraren un camí per donar profunditat i prestigi al català com a llengua de cultura, mitjançant reminiscències estilístiques, literàries, d'adaptació de gèneres, o a través de l'apropiació que una traducció significa.

Seguint un mètode invers, però amb la mateixa intenció de conferir prestigi, aquesta vegada a personatges històrics de la reialesa, diversos autors de segles diferents compongueren poemes èpics en llatí sobre la vida i els fets de Jaume I, adaptant la versió original escrita en català. La llengua llatina era l'instrument idoni per garantir la difusió a totes les corts europees de la figura d'un rei tingut com un heroi excepcional i que, en conseqüència, enaltia les

imatges dels seus descendents: la imitació de models clàssics incloïa en aquests casos una finalitat política. Finalment, hem de recordar que molt temps després, a començament del segle XX, l'horitzó dels clàssics i la imatge de Grècia i de Roma es convertiren en una de les referències clau de l'ideari noucentista, però el component elitista que això comportava acabà generant rebuig en alguns cercles. Manuel Brunet se'n feu ressò en el seu relat, en què els grecs són presentats com a gent normal, una mica «murrís i pocapenes», segons el crític Josep Maria de Sagarra. Però cal dir que fins i tot aquest afany per desmitificar els grecs i les seves gestes té els seus antecedents clàssics: ja hem comentat la gran popularitat de la figura antiheroica d'Isop i hem de recordar, així mateix, que Tucídides començà la seva obra històrica narrant d'una manera racionalitzada el passat mític dels grecs. Perquè l'interès per conèixer els grecs i els romans més enllà del mite i la idealització constitueix, ja des dels temps antics i fins avui dia, un altre camí d'aproximació a la cultura clàssica.

En definitiva, el recull que presentem ens fa veure que és difícil defugir els clàssics, perquè, en les èpoques que abasta l'estudi, d'una manera més evident o més soterrada, existeixen referents grecs i romans imbricats a molts nivells de la llengua i la literatura catalanes. Però, per això precisament, perquè és difícil defugir-los i acostar-s'hi resulta clarificador —del que van ser ells i del que hem estat i som nosaltres (o del que van fer ells i del que hem fet i fem nosaltres)—, val la pena de perseverar en la recerca.

Montserrat JUFRESA
Societat Catalana d'Estudis Clàssics

Literatura llatina dedicada a Jaume I

Antoni Biosca i Bas

RESUM

L'article estudia i compara les tres principals obres llatines dedicades a narrar els fets del rei Jaume I: la crònica titulada *Liber gestorum*, de Pere Marsili; l'obra *De uita et rebus gestis Iacobi primi*, de Gómez Miedes, i el poema èpic *Triumphus Valentinus*, de Josep Ignasi Barberà. Aquestes obres dels segles XIV, XVI i XVIII narren els mateixos fets en diferents variants de la llengua llatina. Les tres obres van ser escrites amb la mateixa intenció de descriure la figura del rei com un model a imitar, però en contextos molt diferents.

PARAULES CLAU: Jaume I, llatí, Pere Marsili, Gómez Miedes, Josep Ignasi Barberà

ABSTRACT

This article examines and compares the three main Latin works devoted to narrating the deeds of King James I: the chronicle entitled *Liber gestorum*, by Pere Marsili; the book *De uita et rebus gestis Iacobi primi*, by Gómez Miedes; and the epic poem *Triumphus Valentinus*, by Josep Ignasi Barberà. These works, written in the 14th, 16th and 18th centuries, narrate the same events in different variants of Latin. All three works were written with the same intention of describing the king as a model but in very different contexts.

KEYWORDS: James I, Latin, Pere Marsili, Gómez Miedes, Josep Ignasi Barberà

INTRODUCCIÓ

És evident que el rei Jaume I (1208-1276) és una figura capital de la història de la Corona d'Aragó. Les seues conquestes de Mallorca (1229) i València (1238) van significar el creixement territorial més gran del seu domini i van implicar la major expansió de la cultura catalana. La repercussió històrica del regnat de Jaume I es veu acompanyada de la importància de la figura dins

la història de la literatura, tant per ser l'autor o impulsor del *Llibre dels fets* com per ser un personatge evocat en obres d'autors posteriors de la Corona d'Aragó, especialment entre aquells de cultura catalana. El mateix Ramon Muntaner, ja en la primera meitat del segle XIV, narra al principi de la seua crònica el record infantil de l'impacte que va rebre quan va coincidir amb el rei en una visita reial a Peralada. Molts altres autors, com els cronistes Desclot, Beuter, Vicianà, Escolano o Diago, han escrit sobre Jaume I, que s'ha convertit al llarg dels segles en una referència inevitable per a la història dels països de cultura catalana.¹

Fets històrics i literaris tan importants no podien passar desapercebuts als autors de literatura llatina d'època medieval i moderna. La llengua llatina, com tothom sap, no va ser únicament la de la civilització romana antiga, sinó que també va ser la llengua de cultura més habitual entre els autors europeus occidentals, com els catalans, en aquesta època. Cal recordar que no va ser fins als segles XVIII i XIX que el llatí va perdre la seua hegemonia a la república de les lletres. Potser la indiscutible superioritat de la literatura llatina clàssica, juntament amb un excessiu, però necessari, interès per la formació de les llengües romàniques i la riquesa de les nacionals, ha provocat que tota literatura llatina no clàssica haja quedat desvinculada dels estudis de literatures nacionals medievals i modernes, com si es tractara d'una mena de «literatura nacionalment apàtrida». Aquest prejudici sobre la literatura llatina medieval i moderna fa que no s'incloguen de forma clara als manuals de literatura catalana (o, si es prefereix, de la Corona d'Aragó) autors com Pere Marsili, Lorenzo Valla o Josep Manuel Minyana, a pesar que van escriure obres molts relacionades amb la Corona catalanoaragonesa i la història catalana.

Ens permetem preguntar-nos si, en l'hipotètic cas que Ramon Llull haguera escrit només en llatí, l'escriptor mallorquí universal hauria patit una manca d'atenció similar. És evident que l'exclusió de Llull dels temaris acadèmics hauria significat la pèrdua injustificable d'un dels autors més importants de l'edat mitjana universal. Aquesta reflexió personal només pretén insistir en la importància de la literatura medieval i moderna escrita en llatí, ja que inclou una gran quantitat i varietat d'obres que, excepte per la llengua, mostren característiques molt similars a les principals obres de les literatures nacionals i, per tant, mereixen la mateixa atenció. De fet, és precisament la concepció «nacional» de la història de les literatures, un concepte propi del

1. Per a un recorregut sobre aquesta literatura, vegeu Belenguier (2009) i Escartí (2012).

Romanticisme, que va acabar al seu moment amb el valor del llatí com a llengua de cultura, i, com a conseqüència, va provocar que els estudis posteriors deixaren orfes unes obres que, per estar escrites en llatí, es consideraven d'alguna manera alienes a les tradicions literàries pròpies.

Una literatura que arriba fins al segle XIX no podia obviar la importància històrica i literària de Jaume I, almenys en la literatura produïda a la Corona d'Aragó i especialment als territoris de llengua catalana, hereus majoritàriament de regnes creats pel rei. L'objectiu del present treball és l'aproximació a la literatura llatina referida a Jaume I, independentment de l'època. La casualitat, o no, ha fet que puguem disposar d'obres dels segles XIV, XVI i XVIII, de manera que ens trobem davant d'un espectre temporal prou ampli que permet conèixer les varietats llatines diacròniques emprades per a descriure les obres del mateix rei. No hem inclòs ací obres llatines miscel·lànies o de contingut més ampli que incloguen referències a Jaume I entre temes més amples. Només tractarem obres dedicades exclusivament al rei. Per aquest motiu, per exemple, no inclourem en aquest treball l'estudi dels *Aragonensium rerum commentarii* del cronista aragonès Jerónimo de Blancas, publicat a Saragossa el 1588, que dedica només un capítol a la biografia de Jaume I.²

PERE MARSILI: *LIBER GESTORUM O CHRONICE ILLUSTRISSIMI REGIS ARAGONUM DOMINI IACOBI, UICTORIOSSIMI PRINCIPIS* (SEGLE XIV)

El 2 de juny de l'any 1314 es va produir a València una escena d'especial significat en la història de la literatura de la Corona d'Aragó. El rei Jaume II el Just, net de Jaume I el Conqueridor, es va reunir amb els personatges més importants de la ciutat al convent de dominics, al costat del riu Túria, per a tractar de diversos assumptes. En aquesta mateixa reunió, el dominic Pere Marsili va regalar al rei un llibre que havia acabat un any abans, titulat *Chronice illustrissimi regis Aragonum domini Iacobi, uictoriossimi principis*, també titulat, segons altres fonts, *Liber gestorum regis Iacobi*. El rei va apreciar públicament el regal. Després de sortir al claustre, va llegir en persona un capítol del llibre i va donar l'enhorabona a l'autor pel resultat.

Quin significat tenia aquest llibre i per què va tenir protagonisme en una reunió en la qual participaven el rei i els principals personatges del regne de

2. El capítol dedicat al rei «Iacobus I Expugnator, Aragonum rex XIII» apareix a les pàgines 156-170 de l'edició de 1588.

València? La resposta és ben senzilla: representava, ni més ni menys, la internacionalització del *Llibre dels fets*, és a dir, la transformació de l'autobiografia del rei Jaume I el Conqueridor en una crònica amb aspectes clars d'oficialitat.³ Aquest procés que hem anomenat «internacionalització» comporta una sèrie de canvis respecte al *Llibre dels fets*. El canvi més evident és, òbviament, el de llengua, ja que la versió de Marsili està redactada en llatí i no en català, però es tracta d'un canvi imprescindible per a poder assolir les corts de l'Europa del segle XIV. Un segon canvi evident és el de la persona narrativa, ja que la crònica de Marsili està redactada en tercera persona, seguint l'estil de les cròniques medievals, a diferència de l'autobiogràfica versió catalana. Hi ha altres modificacions, com la divisió temàtica en quatre llibres i en diferents capítols amb títols temàtics, cosa que no es dona en el *Llibre dels fets*. Però potser la variació més significativa siga la dels freqüents canvis de contingut que Marsili ha inclòs en el seu text, afegint-hi passatges, reduint-ne o eliminant-ne d'altres i transformant l'obra en un llibre nou. Algunes d'aquestes innovacions genuïnes de Marsili mostren la gran originalitat i qualitat literària de l'autor.⁴

El text de la crònica de Pere Marsili es conserva en quatre manuscrits principals. Tres d'ells són del segle XIV: el manuscrit 64 de la Biblioteca Universitària de Barcelona, el manuscrit 40 de l'Arxiu del Regne de Mallorca i el manuscrit CC 3416 de l'Arxiu Capítular de Mallorca. Cap és complet. El de la Biblioteca Universitària de Barcelona ha perdut els últims catorze capítols, ja que l'últim foli conservat és el 90, de manera que la narració queda interrompuda en el capítol 45 del llibre quart. Els dos conservats a Mallorca tenen la particularitat de contenir únicament el llibre segon, és a dir, la part dedicada a la conquesta de Mallorca. Hi ha una altra característica que coincideix en ambdós manuscrits mallorquins i és que tots dos afegeixen una versió al català, diferent del *Llibre dels fets*, del text de Marsili. Un quart manuscrit important és el 1108 de la Biblioteca de Catalunya, del segle XVI, que té l'enorme importància de contenir el text complet de la crònica de Marsili. En aquest darrer, Jerónimo Zurita hi va fer algunes anotacions marginals que resulten molt interessants, ja que mostren el seu interès a assenyalar les diferències entre la crònica de Marsili i el *Llibre dels fets*.

3. L'oficialitat religiosa pot constatar-se per la presència als oficis religiosos que celebraven els aniversaris de les conquestes de Jaume I, segons demostren les nombroses anotacions marginals que hi ha al manuscrit 40 de l'Arxiu del Regne de Mallorca. Vegeu Biosca (2011).

4. Per a l'estil i la qualitat literària de Marsili, vegeu els treballs de Puche (2012, 2014 i 2015).

Aquest text va ser editat fa tres dècades per M.^a Desamparados Martínez San Pedro (Martínez San Pedro, 1984). Aquesta edició presenta el resultat de la col·lació dels quatre manuscrits citats, de manera que el text inclou les variants en un aparat crític a peu de pàgina. Una nova edició crítica ha aparegut publicada recentment en el conjunt de les obres completes de Pere Marsili a la col·lecció «Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis» (Biosca, 2015b). Martínez San Pedro en va localitzar dos manuscrits més que encertadament va rebutjar per a la seua edició. Es tracta del manuscrit miscel·lani 40 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, a Barcelona, i el 9/4565 de la Reial Acadèmia de la Història, a Madrid. Són còpies tardanes, dels segles XVII i XIX, respectivament, poc cuidades i incompletes, que no aporten informació interessant per a una edició crítica, ja que procedeixen d'altres manuscrits coneguts i conservats.

El text de Marsili ha estat estudiat de vegades només per a assenyalar-ne la relació amb el text català del *Llibre dels fets*. Independentment dels problemes d'autoria d'aquest llibre, s'ha considerat la possibilitat que el text llatí de Marsili fora anterior al català. En 1800, José Villarroya va atribuir l'autoritat del *Llibre dels fets* a Pere Marsili al seu llibre *Colección de cartas histórico-críticas en que se convence que el rey D. Jayme de Aragón no fue el verdadero autor de la crónica ó comentarios que corren a su nombre*, publicat a València. Aquesta qüestió ha tingut un llarg recorregut entre els investigadors dels segles XIX i XX, però hui ja està superada. Villarroya mateix ja havia reconegut no haver tingut accés al text de Marsili, de manera que es tractava d'una conjectura que no podia provar. D'altra banda, Marsili afirma haver traduït la seua obra del català al llatí, tal com podem llegir a l'*explicit* del text: «hic liber de vulgari in Latinum translatus est». Una altra prova que Marsili va traduir del català al llatí és la presència en la seua crònica de freqüents neologismes llatins que procedeixen de la llengua catalana. Aquests neologismes resulten especialment interessants des del punt de vista de la lexicografia llatina medieval (Biosca, 2013b). Per totes aquestes raons, entenem que el debat obert en 1800 per Villarroya s'ha de donar, definitivament, per tancat i superat.⁵

El text de Marsili és especialment interessant per a poder reconstruir l'arquetip del *Llibre dels fets*, ja que procedeix de l'original del text català, hui perdut.⁶ Els manuscrits catalans conservats són posteriors al primer testimo-

5. Alguns autors han estudiat el text de Marsili com una font diferent del *Llibre dels fets*. Per a poder ampliar la informació, vegeu Renedo (2009, 2010, 2011 i 2014).

6. Per a la reconstrucció de l'arquetip del text català, vegeu la nostra proposta a Biosca (2015a). Vegeu també Ferrando (2014).

ni de Marsili.⁷ Però, malgrat la gran importància de la versió llatina per a reconstruir aquest arquetip, no hem d'oblidar que no és una traducció literal del text català, sinó una versió adequada a l'interès general de la Corona d'Aragó i al particular de Pere Marsili. Per a aconseguir el primer objectiu, l'autor retrata la figura del rei Jaume I a partir de la informació del *Llibre dels fets*, però l'adapta a la descripció idònia d'un rei guerrer i sant que lluita contra els infidels. Per al segon objectiu, hi afegeix informació abundant referida a l'orde dels dominics. Per això, no és estrany que aparega, per exemple, un capítol dedicat als senyals divins que acompanyaven el naixement de Jaume I, o capítols referits als dominics Ramon de Penyafort i Ramon Martí.⁸ Altres innovacions, entre molts exemples, inclouen la descripció de Mallorca, el *planctus* per la mort dels Montcada a la batalla de Portopí o la descripció del discurs del rei de Mallorca preparant les tropes per a la batalla.⁹ Les diferències de la crònica de Marsili respecte al *Llibre dels fets* són tan importants que el seu text ha de ser considerat una versió intencionadament diferent, i no una simple traducció.¹⁰

BERNARDINO GÓMEZ MIEDES: *DE VITA ET REBUS GESTIS IACOBI PRIMI, REGIS ARAGONUM, COGNOMENTO EXPUGNATORIS* (SEGLE XVI)

Dos segles i mig més tard de la redacció del text de Marsili, el canonge de Sagunt Bernardino Gómez Miedes, aragonès que va habitar majorment a València, redactà una biografia llatina de Jaume I que va titular *De vita et rebus*

7. Per a la descripció dels manuscrits i la bibliografia sobre el *Llibre dels fets* és fonamental la introducció de Ferrando i Escartí de l'edició recent (2010). També és fonamental conèixer l'edició de Jordi Bruguera (1991). Es pot seguir un interessant debat sobre la idoneïtat de determinats manuscrits a Bruguera (2012) i Ferrando (2012), ambdós dins el volum *El llibre dels fets. Aproximació crítica*.

8. Els senyals divins apareixen al capítol 4 del llibre primer. Ramon de Penyafort és descrit als capítols 47-49 del llibre quart. La descripció de Ramon Martí apareix al capítol 25 del llibre quart.

9. El plany sobre els Montcada apareix al capítol 22 del segon llibre, i el discurs del rei de Mallorca, al capítol 31 del mateix llibre. Sobre aquests discursos i altres parts del text de Marsili, vegeu Vinas i Vinas (2004).

10. Pere Marsili també va escriure una carta contra un franciscà que s'havia convertit a l'islam: l'*Epistola ad Abdalla*. Aquest text, inclòs igualment a l'edició de les *Opera omnia Petri Marsili*, va tenir molt poca repercussió, a pesar del seu interès per a la història de la lluita teològica contra l'islam; vegeu Biosca (2012).

gestis Iacobi primi, regis Aragonum, cognomento Expugnatoris. Aquesta obra va aparèixer publicada a València, a la impremta de Pere de Huete, l'any 1582. Dos anys després, el mateix autor va publicar, a la mateixa impremta, una versió castellana del text titulada *La historia del muy alto e invencible rey don Jaime de Aragón, primero deste nombre llamado el Conquistador*.¹¹

L'estudi d'aquesta obra llatina presenta alguna problemàtica per als interessats en la història de la literatura catalana. En primer lloc, la presència de la versió castellana ha afavorit l'accés al text romanç abans que al text llatí, de manera que les característiques del text original queden en part amagades sota la facilitat de l'accés a l'altra versió. Açò és especialment delicat en el cas d'aquest text, ja que la traducció de Miedes no és en absolut fidel al llatí. Encara que l'autor de la versió castellana siga Miedes mateix, i aquest afirme al títol que es tracta d'una versió «compuesta primero en lengua latina [...] agora nuevamente traducida por el mismo autor en lengua castellana», les diferències entre una versió i l'altra són evidents per a qui compare fragments d'ambdós llibres.¹² En segon lloc, el context literari d'aquesta obra és el d'un gènere particular, format per biografies humanístiques llatines dedicades als membres de la monarquia de la Corona d'Aragó. Aquest gènere va tenir un èxit especial en territoris que l'actual separació d'estats ha fet que no sempre es recorde la seua herència de la Corona d'Aragó, com és el sud d'Itàlia.¹³

Les obres llatines humanístiques més conegudes referides als reis catalanoaragonesos van crear-se en l'ambient de la cort napolitana d'Alfons el Magnànim. Efectivament, és ací on van sorgir obres com el poema *Triumphum Alphonso regis Aragonum*, de Giovanni Antonio de Pandoni, més conegut com «Il Porcellio», o l'obra biogràfica *De rebus gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege*, d'Antonio Beccadelli, més conegut com «el Panormita», publica-

11. Hi ha una edició recent d'aquesta versió castellana amb introducció de Vicent Escartí: Escartí (2008). Per a conèixer el context de la redacció de l'obra de Gómez Miedes, és fonamental Escartí (2008-2009).

12. A l'apartat següent es pot confrontar la versió del text llatí, acompanyada d'una traducció nostra, amb la traducció de Miedes.

13. En aquest sentit, cal destacar el treball fonamental de Mariàngela Vilallonga i del seu equip per a traure a la llum els textos llatins de l'humanisme català i aprofundir en el seu estudi, especialment dins del marc del projecte «Studia Humanitatis» de la Universitat de Girona. Destaquem ací el seu repertori bibliogràfic: Vilallonga (1993). Una bona panoràmica de la historiografia llatina humanística de la Corona d'Aragó pot adquirir-se a partir de Conde Salazar (1995).

da en 1455.¹⁴ Molt pròxima a aquesta obra és la redacció de *De rebus gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege libri decem*, de Bartolomeo Fazio. Pocs anys abans, en 1445, Lorenzo Valla havia publicat per encàrrec d'Alfons el Magnànim una biografia del pare del Magnànim, el rei Ferran I, titulada *Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae libri tres*.¹⁵ Aquest costum d'encarregar una biografia llatina del pare del rei es repeteix a principis del segle XVI, quan Ferran el Catòlic encomana a l'aragonès Gonzalo García de Santa María una vida de Joan II que portarà per títol *Serenissimi principis Ioannis Secundi Aragonum regis uita*. Hi ha més obres en llatí humanístic referides als reis d'Aragó, però la descripció de la literatura produïda gràcies a la política cultural del Magnànim excedeix molt la intenció d'aquest treball.¹⁶ Aquestes limitacions també ens fan excloure les obres hispàniques de l'humanisme llatí.¹⁷

Tornant l'atenció a l'obra de Miedes, resulta en part excepcional, ja que tracta d'un rei molt anterior al segle XVI en què es va redactar. Quina raó va fer que dedicara una obra a Jaume I, un rei tres-cents anys anterior a ell? Escartí ha assenyalat encertadament que el principal motiu pot ser la idoneïtat de la figura de Jaume I com a model d'emperador, juntament amb el fet d'haver sigut el rei fundador del regne de València.¹⁸ Açò hauria donat un marcat caràcter valencià a l'obra escrita per un autor que compartia nació aragonesa i valenciana. Hi ha un precedent molt pròxim a l'obra de Miedes que reflecteix la intenció de recordar la vida del rei fundacional. La vida d'Alfons el Magnànim escrita per Bartolomeo Fazio va ser publicada en 1560, un segle més tard de la seua redacció, de manera que el record del model del rei fundador —el Magnànim en el cas de Nàpols— pot haver sigut un factor important per a la redacció o publicació d'ambdues obres llatines.

El pròleg de l'obra de Miedes evidencia el model llatí de l'autor:

Iacobi primi regis Aragonum, cognomento Expugnatoris, res gestas breuiter, summatimque scribere aggredior, ut cuius diuina uiri uirtus quantum se,

14. Aquesta obra va gaudir d'un gran èxit, com mostra l'alt nombre de manuscrits conservats. Va ser traduïda al català per Jordi de Centelles el mateix segle XV; vegeu Duran, Vilallonga i Ruiz (1990).

15. N'hi ha una traducció al castellà: López Moreda (2002).

16. Potser cal destacar dos obres més dedicades al Magnànim: *Gestarum per Alphonsum Aragonum et Siciliae regem libri quinque*, de Tommaso de Chaula, i *De gestis regis Alphonsi I de Aragonia*, de Gaspare Pellegrino.

17. Una bona panoràmica es pot adquirir a partir de Gil Fernández (2005).

18. Vegeu Escartí (2008-2009).

duce gloria, in caelum tollit, ac ceteris Hispanis longe anteit rebus, tantum facta etiam prodantur in apertum, atque in uniuersas gentes, ad quas eiusdem fama peruenit, stylo peruehantur. Operae pretium enim me nostris facturum puto, si praecipuas uirtutes bellicas, quas in Alexandro, in Phyrro et Caesare, summis olim imperatoribus, sigillatim admirari mortales solent.

Junt amb les referències als grans personatges d'època antiga, com Alexandre, Pirros i Cèsar, tots mereixedors d'obres historiogràfiques clàssiques, hi ha una clara declaració d'intencions en la frase «operae pretium enim me nostris facturum puto» (considera que vaig a fer un esforç que val la pena). Qualsevol coneixedor dels textos llatins clàssics relacionarà aquesta introducció amb el pròleg de l'obra historiogràfica *Ab Vrbe condita* escrita per Livi durant el segle I aC: «facturusne operae pretium sim si a primordio urbis res populi Romani perscripserim nec satis scio nec, si sciam, dicere ausim» (no sé molt bé si vaig a fer un esforç que valga la pena si escric des del principi la història del poble romà, però, si ho sabés, no m'atreviria a dir-ho). La coincidència entre les dos introduccions és tal que Miedes deixa patent la seua intenció de prendre Livi com a model d'historiador. D'alguna manera, aquest punt reforçaria el motiu «cesarià» de l'obra de Miedes, ja que Livi va ser, per excel·lència, l'historiador de l'emperador August. La visió dels fets antics dels romans narrats per Livi s'adequa a la interpretació de la història de Roma sota el prisma de la gran reforma política i social duta a terme per August. Possiblement, Miedes va entendre la tasca de l'historiador d'una manera similar, i pensava en els fets del seu temps mentre descrivia els temps passats.

JOSEP IGNASI BARBERÀ: *TRIUMPHUS VALENTINUS, IACOBI PRIMI ARAGONUM REGIS, VIRTUTE PARTUS ATQUE FORTUNA* (SEGLE XVIII)

El poema *Triumphus Valentinus* de Josep Ignasi Barberà s'emmarca en un moment històric ben diferent dels ambients del textos anteriors. No podem datar amb exactitud l'obra, però diverses raons fan deduir que aquest poema èpic va ser escrit a València a principis del segle XVIII, en el bel·licós context de la Guerra de Successió. La relació entre aquesta guerra i la redacció del poema va més enllà de la pura coincidència cronològica, ja que aquesta pugna entre la dinastia dels Àustria i els Borbó pel tron espanyol va afectar especialment la Corona d'Aragó en general i el regne de València en particu-

lar. El poema està dedicat al Borbó Felip V, l'aspirant al tron que menys suport va rebre, en general, de part dels valencians.

Independentment del moment històric, el context intel·lectual en què es va redactar el *Triumphus Valentinus* és el de la Preil·lustració dels *nouatores*. Aquest moviment intel·lectual va ser especialment important al País Valencià. Cal no oblidar que amb els *nouatores* es va produir un ressorgiment del llatí com a llengua de cultura. Si ens cenyim al context de la redacció del *Triumphus Valentinus*, és a dir, el valencià, podem recordar entre les obres llatines les de Josep Manuel Minyana, Manuel Martí o Gregori Maïans mateix. Tots ells escrivien obres en llatí per als seus lectors coetanis. La pròpia vida de Manuel Martí va ser descrita per Maïans en llengua llatina.

El *Triumphus Valentinus* es conserva només en manuscrits i mai ha sigut portat a la impremta. Es tracta, en realitat, d'un text que ha passat pràcticament desapercebut al món acadèmic. Només un article en una brevíssima antologia recull l'estudi del text i la descripció de les poques referències bibliogràfiques anteriors. Malgrat tot, el poema va revestir un cert interès entre els seus coetanis, almenys per a Gregori Maïans, però aquest interès no va ajudar a portar-lo a la impremta o a garantir-ne l'èxit.¹⁹

De la mateixa manera que les obres *Liber gestorum* i *De uita et rebus gestis Iacobi primi* van ser escrites per a presentar Jaume I com un model de governant, respectivament, a les corts medievals i dels Àustria, el *Triumphus Valentinus* va ser redactat amb la intenció de servir de model per a Felip V, rei que va protagonitzar el principal conflicte monàstic en terres valencianes i que va castigar durament el regne de València per les seues simpaties amb l'aspirant rival. Potser la simpatia de l'autor amb el nou rei de la nissaga dels Borbó pretenia atenuar el càstig patit pels valencians. Malgrat tot, la filiació de Josep Ignasi Barberà amb els partidaris de la dinastia borbònica és, segons es dedueix del poema, indubtable i absoluta.

L'autor és descrit al poema com a «generós». Açò implica que formava part de la petita noblesa valenciana. També sabem per altres fonts que exercia les seues funcions militars. Ho proven altres obres seues, com són el poema *Esphera española reformada*, publicat l'any 1701, i l'opuscle *Describe la entrada que hizo de capitan en propiedad de la noble y real Guarda de Corps don Juan Francisco de Castelví, marqués de Laconi, vizconde de Sanluri, sábado a 23 de enero de 1700*. Ambdues obres mostren l'alegria de Barberà pel canvi dinàstic a la Corona espanyola, i ho representen amb referències

19. Vegeu Biosca (2013a).

mitològiques. Aquestes obres, novament, evidencien la simpatia de l'autor per la causa borbònica.

El *Triumphus Valentinus* mai ha sigut editat. Es conserva en dos manuscrits de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3688, de 127 folis de 290 × 195 mm, i el 3682, de 127 folis de 300 × 205 mm.²⁰ El poema està format per dotze llibres d'uns sis-cents versos cadascun, estructura que mostra haver pres l'*Eneida* de Virgili com a model, amb la qual concorda en nombre de llibres. La coincidència amb el poema nacional romà és constantment cercada per Barberà, fins al punt de descriure amb referències mitològiques olímpiques tots els fets que envolten la vida de Jaume I, a pesar de tractar-se de fets d'època medieval.

L'esquema mètric dels versos del *Triumphus Valentinus* és, novament, coincident amb el seguit per Virgili. Barberà va redactar el seu poema amb hexàmetres dactílics, propis del gènere èpic clàssic. Únicament uns pocs versos inicials, que formen la dedicatòria a Felip V, estan compostos en dístics elegíacs, propis de la poesia elegíaca llatina. Els versos, ben estructurats, respecten la mètrica clàssica quantitativa i segueixen un ritme basat en l'ordre de la quantitat sil·làbica.

El model virgilià és també fàcilment deduïble pel contingut del poema, ja que Barberà descriu tots els fets humans, especialment els bèl·lics, amb un prisma mitològic en què tot té el seu reflex en un món superior dominat pels déus. Es tracta d'un model tret clarament del poema de Virgili i els anteriors models homèrics. La identificació de Jaume I amb Enees com a heroi nacional fundador de la pàtria converteix Barberà, com a poeta, en un emulador de Virgili, narrador dels fets gloriosos dels temps mítics. Aquesta identificació ve marcada per les coincidències evidents i intencionades del *Triumphus* amb l'*Eneida*. Però, igual que l'*Eneida* transmet una lloança a la gran reforma del seu contemporani August, inspirador del poema, el paral·lelisme converteix Felip V en el gran reformador de l'època del poeta i en un legislador tan important per a la història del regne de València com ho va ser August dins la història de Roma.

La gran aspiració del *Triumphus Valentinus*, tant per extensió i temàtica com pels paral·lelismes amb l'*Eneida* de Virgili, no va tenir en absolut ressò. Només els dos manuscrits esmentats mantenen el record d'aquell ambiciós projecte que va convertir el rei Jaume I en un heroi clàssic que caminava entre déus olímpics.

20. Actualment n'estem preparant una edició crítica completa a partir dels dos manuscrits.

TRES LLATINS DIFERENTS PER A UN MATEIX REI

Les tres obres ací estudiades estan redactades en tres tipus diferents de llatí. El *Liber gestorum* de Pere Marsili utilitza el propi d'un catalanoparlant culte del segle XIV. Aquest llatí, poc estable gràficament, de sintaxi poc complexa i marcat per la influència de les llengües vulgars, és conegut com a llatí medieval, encara que es tracta d'un concepte prou ampli que inclou moltes variants literàries d'una extensió cronològica i geogràfica enorme. L'obra de Gómez Miedes, del segle XVI, pertany al llatí humanístic, fruit del Renaixement i de la intenció de seguir al màxim els models clàssics. Es tracta d'un llatí que, de vegades, resulta artificios per l'excessiva complexitat sintàctica. Aquesta artificiositat es veu augmentada al llatí neoclàssic de la Il·lustració, propi del poema de Barberà, del segle XVIII, en què l'admiració pels models llatins clàssics més elevats dona forma a unes expressions i a un lèxic innovadors que, fins a cert punt, mostren un excés d'artificiositat. Cada tipus de llatí conforma una llengua literària amb les seues pròpies característiques, que no el fan ni inferior ni superior al llatí clàssic. Seria una errada tan greu considerar que el pas del temps ha implicat una degeneració del llatí com creure que aquesta llengua s'ha perfeccionat amb els segles.

Per a poder comparar els tres tipus de llatí i els tres estils dels autors, pot resultar molt útil la confrontació de passatges en què es narra el mateix esdeveniment. Per a aquesta comparació hem triat una escena, apareguda al capítol 70 del *Llibre dels fets*, que cal ubicar al setge de la ciutat de Mallorca per part de les tropes de Jaume I. Segons la narració del rei, els fets són els següents. El campament de Jaume I depenia de l'aigua d'una riera que baixava des de cert tossal no massa allunyat de la ciutat.²¹ Un cabdill musulmà, de nom Ifantilla, o Ifantil·là, que venia de les muntanyes amb altres soldats, va ajudar els seus compatriotes assetjats prenent el naixement de la riera i desviant l'aigua perquè no arribara al campament dels assetjadors. El rei Jaume, ple de còlera, va enviar Nunó Sanç a prendre el lloc per a recuperar la font i protegir, consegüentment, el proveïment d'aigua. Les tropes del rei ataquen les islàmiques, que fugen derrotades, i capturen i maten Ifantilla. El rei ordena tallar el cap del cabdill islàmic i llançar-lo amb una catapulta dins la ciutat per a provocar el terror i l'abatiment entre els habitants de Mallorca. Fins ací, el resum d'allò narrat al *Llibre dels fets*.

21. La font citada és la coneguda com a font de la Vila, i el lloc de la batalla és el tossal conegut com a puig des Corral dels Moros, molt pròxim a l'actual campus de la Universitat de les Illes Balears.

Donem a continuació els fragments de les tres obres llatines on apareix aquesta escena. Hem actualitzat l'ús d'algunes grafies (com *s/ss*, *v/u*, *i/j*) i la puntuació dels textos. Els acompanyem de la nostra traducció:

Marsili, *Liber gestorum*, II, 25:

Surrexit unus filius diaboli, nomine Ifantilla, et congregavit omnes qui habitabant in montanis, et fuerunt bene quinque milia peditum et centum in equis. Et uenerunt ad montem satis fortem qui est super fontem qui ingreditur ciuitatem. Et ibi, uolens sibi facere nomen, parauit bene quadraginta tentoria, et fregit aqueductum, et deuicare fecit aquam ab exercitu, et per torrentis medium perdebatur. Sed, quia huius aque penuria erat intolerabilis Christianis, cognita huius rei occasione, deliberauit rex mittere contra eum unum caput uel duo cum trecentis militibus, ut cum illis preliarentur et aquam necessariam rehaberent. Iniunctum est Nunoni, et factus est dux missorum, missique sunt sub eo milites trecenti, non tamen omnes sui, sed suis superadditi, et recessit. Sarraceni autem uoluerunt montem occupatum defendere, sed Christiani ascenderunt contra eos insultu mirabili, et deuicerunt eos in monte. Et uenit ad manus eorum Ifantilla, qui erat dux eorum, et absque misericordia extitit interfectus, priuatique sunt uita cum eo bene quingenti, ceteris ad montana fugientibus, et tentoria eorum data sunt in predam, et spolia in direptionem. Caput autem Ifantille tulerunt ad regem in rei geste testimonium, quod rex fecit poni in funda machine et in ciuitatem proici ad terrorem. Reddita est taliter aqua exercitui, de cuius recuperatione omnes gauisi sunt, quia magnam penuriam passi erant.²²

(Va aparèixer un fill del dimoni, de nom Ifantilla, i va congregar tots els qui habitaven a les muntanyes, i van ser més o menys uns cinc mil soldats a peu i cent a cavall. I van anar a una muntanya prou forta que està sobre la font que entra a la ciutat. I allà, volent fer-se un nom, aquell va plantar unes quaranta tendes i va trencar el canal, i va fer desviar-se de l'exèrcit l'aigua, que es perdia per mig d'una riera. Però, ja que la pèrdua d'aquesta aigua era insuportable per als cristians, coneguda aquesta situació, el rei va decidir enviar contra ell un capità o dos amb tres-cents soldats perquè lluitaren contra aquells i recuperaren la necessària aigua. Li va encarregar la missió a Nunó, i aquest va ser nomenat cap dels expedicionaris, i van ser enviats sota les seues ordres uns tres-cents soldats, no tots seus, sinó també amb altres afegits als seus, i va marxar. Malgrat tot, els sarraïns van voler defensar la muntanya ocupada, però els cristians van pujar

22. En donem la versió procedent de la nostra edició (Biosca, 2015b). El passatge correspon al capítol 25 del llibre segon, que apareix a la pàgina 111. L'edició de San Pedro inclou el passatge a les pàgines 188-189.

contra ells amb un ímpetu admirable, i els van vèncer a la muntanya. Va caure en les seues mans Ifantilla, que era el cap d'aquells, i va ser mort sense misericòrdia, i amb ell van ser privats de vida uns cinc-cents, mentre els altres fugien a les muntanyes, i les seues tendes van ser donades al saqueig, i les restes, al botí. Van portar el cap d'Ifantilla al rei com a testimoni del que havia passat, el qual el rei va ordenar que el posaren a la fona d'una màquina i que el llançaren dins la ciutat per a causar terror. D'aquesta manera l'aigua va tornar a l'exèrcit, amb la recuperació de la qual tots es van alegrar, perquè havien patit una gran penúria.)

Miedes, *De uita et rebus gestis Iacobi primi*, VI, p. 111-112:

Cum interim Infantillus, eius insulae praepotens Sarracenus, collectitio exercitu ex rusticis et paganis, qui se ex suburbiis in montanas cryptas et inaccessibleas speluncas, quales ibi sunt, metu exercitus receperant, peditum numero quinque millium, equitum uero centum, in collem quendam ascenderat, ibique tentoria fixerat, unde fons oriebatur, eiusque aqua per media Christianorum castra ducebatur. Sed, fonte ab illis partim obturato, partim per alia loca et alueos illius deriuata aqua, exercitum uehementer commouit. Qua graui iactura turbatis omnibus, eiusque causam suspicantibus, Nunnius, iussu regis cum trecentis leuis armaturae equitibus aduersum riuuli alueum secutus, eo peruenit, ubi Infantillum cum suis imparatum inueniens ex improuiso est adortus, ac cum eis uiriliter pugnavit, dum, interfectis quingentis, reliquos in fugam coniecit. Capto Infantillo duce, qui grauius uulneratus fuerat, direptisque castris, necnon fonte, eodem quo amissus die fuerat, recuperato atque in natium alueum reducto, demum graui uulnere exanimato Infantillo, cum in castra deduci uiuus non posset, abscissum eius caput ad regem delatum est. Qua uictoria uehementer delectatus rex fuit ac, collaudato Nunnio et suis, protinus Infantilli non uiuum corpus, ne Sarracenorum immanitatem imitaretur, sed mortuum caput pro saxo maiori machinae apponi iussit et in urbem proiici. Quo ab urbanis cognito, tamque portentoso expauescentibus iactu, magnus ortus est plangor atque illico desperari coeptum.

(Entretant, Ifantilla, un sarraí poderós de l'illa, després d'agrupar un exèrcit de llauradors i camperols que, per por a l'exèrcit, s'havien retirat dels ravals a les caves de les muntanyes i a les coves amagades que hi ha allà, havia pujat a cert tossal amb cinc mil soldats i cent cavallers, i allà havia plantat les tendes, al lloc on naixia una font que donava aigua al campament cristià. Però, quan la font va ser tapada i l'aigua va ser desviada per altres llocs i canals, l'exèrcit es va preocupar molt. Preocupats tots per aquell sabotatge, i sospitant el seu origen, Nunó, havent eixit per ordre del rei cap a la font del riu amb tres-cents soldats a cavall d'armament lleuger, va anar al lloc, on va atacar de sobte Ifantilla, a qui havia

trobat desprevingut junt amb els seus soldats, i va lluitar fortament contra ells, de manera que en va matar cinc-cents i va expulsar els restants. Capturat el cabdill Ifantilla, que havia sigut greument ferit, i recuperada la font i redirigida al canal original el mateix dia que s'havia perdut, finalment mort Ifantilla per les greus ferides, li van tallar el cap i li'l van portar al rei, ja que no havien pogut portar-lo viu al campament. El rei es va alegrar moltíssim amb aquesta victòria i, després de donar els agraïments a Nunó i als seus, de seguida va ordenar que posaren a una de les grans màquines de setge no el cos viu d'Ifantilla, sinó el seu cap mort, i que el dispararen a la ciutat, perquè així no es repetira l'atreviment dels sarraïns. Quan els de la ciutat ho van saber i van atemorir-se per tan terrible llançament de projectil, va produir-se un gran plor i va començar allà la desesperació.)²³

23. Miedes mateix, com hem explicat abans, va fer una traducció castellana, prou lliure, de la seua obra, titulada *La historia del muy alto e invencible rey don Jaime de Aragón, primero deste nombre llamado el Conquistador*, publicada a València l'any 1584. La versió castellana d'aquest passatge, aparegut a les pàgines 119-120 de l'edició, i de la qual hem actualitzat grafies i puntuació, és la següent: «A esta razón que el rey con todo el campo se estaba en la real, un moro principal de la isla, de los más ricos y valerosos de ella, llamado Infantillo, había ayuntado cierta gente de los rústicos y aldeanos de la isla y, hecho un ejército de hasta cinco mil infantes y cien caballos, los cuales de miedo de los nuestros habían estado muchos días escondidos por las cuevas, o, como allí dicen, garrigas, que están en unos montes muy altos a vista de la ciudad y campo de los cristianos, de manera que se congregaron media legua más arriba de la real, donde nace una fuente cuya agua pasaba por medio del ejército, a fin de tener sus inteligencias con los de la ciudad para cuando saliesen a escaramuzar, dar ellos de través contra los cristianos. Acaeció pues que Infantillo, por hacer tiro y quitar el agua al ejército, mandó cerrar el ojo a la fuente, y la que no pudo estacar, echóla por otra canal, de suerte que quitó del todo el agua al ejército. De lo cual admirados los del campo, y turbados por tan súbita sequedad de tan grande arroyo, sospechando la causa, porque en lo alto a la parte donde nació la fuente se descubría gente nueva, mandó el rey a don Nuño se pusiese en orden con gente para ir a descubrir este daño y remediarlo. Partió luego el día siguiente don Nuño antes de amanecer, por no ser descubierto, con trescientos de a caballo, y subió por la canal arriba hasta llegar donde estaba Infantillo con su gente. Y, hallándolos muy descuidados y durmiendo sin tener puesta centinela, de improviso dio sobre ellos, de manera que mató quinientos, y los demás, huyeron. Pero tomó preso al capitán Infantillo, al cual, por estar herido de muerte y que no podía llegar vivo ante el rey, le mandó cortar la cabeza y llevarla consigo, dando a saco las cabañuelas de los moros, que no fue de poco provecho para los soldados. Mandó luego abrir el ojo de la fuente y restituir toda el agua a su canal y corriente antigua. Maravillosa hazaña, dentro de un día vencer y saquear el real de los enemigos, restituir el agua a su ejército, volver sin ninguna pérdida de los suyos, y traer en triunfo la cabeza del general contrario a su campo. Quedó el rey contentísimo de tan pronta y gloriosa victoria, y alabó muy mucho la valor y diligencia de don Nuño por haber llegado tan presto al agua de la fuente, como la nueva de la victoria, de lo cual se holgó extrañamente todo el campo. Como se descubrió la cabeza de Infantillo, mandó luego el rey, por pagar a los de la ciudad con la misma moneda, que de presto fuesen antes del día

Barberà, *Triumphus Valentinus*, VI, 1-31:

- Barbarus interea, densissima millia ductor
Infantilla regens, collem conscenderat altum,
unde perennis aquae riuus, gratissimus agris,
uoluitur, et regis recreabat castra fluentis.
- 5 Hinc primo cursus alueo tolluntur aquarum,
Christiadum semoti acie, ne arentiae dirae
lenimen uitale sitis compesceret ora.
Trecentos equites acie Iacobus ab omni
imperat electos inimica inuadere castra,
- 10 uictoresque iterum uetitum conducere fontem.
Nunnius audentis dux strenuus agminis ibat,
aduersumque, sequens alueum, quia defluit unda,
improuisus adest, densosque erumpit in hostes.
Rupibus in celsis Mauors furit, impia dextris
- 15 arma fauent, sequitur miseros uiolentia fati.
Monticolas equitata manus dare terga cateruas
compulit effugio tandem, passimque cadentum
caede cruentatur collis. Fugit ipsa Diana
saxigenas cum forte feras pharetrata fatigat,
- 20 Nympharumque choros secretis condit in antris.
Numina letiferos horrent quoque magna furores.
Barbara quingentis animus disiuncta scelestis
occubuerunt, truci gratissima corpora Diti.
Dux ipse Infantilla cadit, partumque triumphum
- 25 abscissum ducis inde caput uictoribus auget.
Laetatur tristi aspectu Iacobus, et urbis
illud pro saxi mole intra moenia mitti
ballista stridente iubet. Stupet incola uisu,
ut tantum periisse ducem, uiresque suorum

gente y artilleros a armar un trabuco junto a la ciudad, en el cual fuese puesto, no el cuerpo vivo, sino la cabeza muerta de Infantillo, envuelta en muchos paños, porque no se hiciese pedazos del golpe y se desfigurase. Armada la máquina, se asestó hacia la plaza mayor de la ciudad. Pues, como los de dentro sintiesen disparar el trabuco y, volviendo los ojos por aquella parte, vieses venir por el aire un tan grande bulto, acudieron al lugar donde cayó. Y, desenvueltos los paños, como vieron ser cabeza de hombre cortada, no faltó quien la conoció muy bien y afirmó ser del capitán Infantillo, en quien tenían puesta mucha parte de su esperanza de remedio. Espantados de tan portentoso tiro, hicieron gran llanto sobre ella, y luego comenzaron a desconfiar de su reparo y defensa».

30 deffecisse dolet nec spem restare salutis,
horrendusque pauor languescere pectora cogit.²⁴

(Entretant, el cabdill bàrbar Ifantilla, dirigint molts milers, va pujar al cim d'un tossal, d'on sortia un riuet d'aigua constant, gratíssim per als camps, que alegrava el campament del rei. El curs de les aigües des d'ací és apartat del seu canal original, lluny de les tropes cristianes, perquè un tap retenga el vital alleujament de la terrible i seca set. Jaume ordena que tres-cents cavallers triats de tot l'exèrcit envaïsquen el campament enemic, i que, després de vèncer, reconduïsquen la font ara vedada. L'audaç Nunó anava davant de capità de la valenta tropa, i, seguint la canal, perquè faltava l'aigua, apareix de sobte, i ataca el gran grup d'enemics. El déu Mart s'enfureix al cim de les roques, les armes impies afavoreixen els vencedors, i la violència del destí persegueix els derrotats. Finalment, la cavalleria fa que les tropes de la muntanya giren l'esquena en desbandada, i el tossal s'ompli tot de sang per la mort dels derrotats. Fuig també Diana en persona amb el seu carcaix mentre fatiga freqüentment les feres de les roques, i amaga els cors de les nimfes dins caves secretes. També les grans divinitats temen els furors assassins. Els cossos dels bàrbars, gratíssim regal per al cruel Plutó, cauen separats dels cinc-cents culpables d'esperit. El mateix cabdill Ifantilla cau, i amb la seua decapitació augmenta el nou triomf dels vencedors. S'alegra Jaume amb semblant afligit, i ordena que amb l'estrident ballesta llancen dins les muralles de la ciutat el cap en comptes d'un tros de roca. Els habitants queden atordits amb la visió de tan gran cabdill que havia mort, i senten que els falten les forces i que no queda lloc per a l'esperança de salvació, i un horrible temor fa que els cors es consumesquen.)

La simple comparació dels tres fragments permet contemplar les diferències entre els textos en llatí medieval, llatí humanístic i llatí neoclàssic de la Il·lustració. El text medieval de Marsili presenta la substitució dels diftongs *ae/oe* per la grafia *e* (*aque* < *aquae*; *preliarentur* < *proeliarentur*), característica pròpia de les grafies del llatí medieval. El llatí humanístic i l'il·lustrat recuperaran posteriorment les antigues grafies clàssiques *ae, oe*.

El nom dels protagonistes varia. El *Llibre dels fets* dona com a nom del cabdill sarraí *Ifantilla*, possiblement derivat de *Fati Allah*. Tots els manuscrits del text català donen el nom *Ifantilla*, llevat del manuscrit 9-4769 de la Biblioteca de la Real Acadèmia de la Historia de Madrid, del segle XVI, conegut en els treballs especialitzats sobre la tradició del *Llibre dels fets* amb la si-

24. El fragment apareix als fulls 50r-50v del manuscrit 3682 i als fulls 52r-52v del manuscrit 3688.

gla N. Aquest manuscrit presenta la variant *Infantilla*. Aquesta forma del nom, possiblement influenciada pel mot *infant*, apareix també a la primera versió impresa completa del text català, efectuada a València l'any 1557 a la impremta de Joan Mey. El text medieval de Marsili presenta la forma dels manuscrits medievals, però els textos de Miedes i Barberà, posteriors a la versió impresa, ja adopten la variant *Infantilla* o *Infantillus*. El nom del noble enviat per Jaume I apareix als manuscrits catalans amb la forma *Nuno*, que cal llegir com a *Nuno* o *Nunó*. Marsili entén aquesta segona lectura i per això l'adapta al llatí amb la forma llatina *Nuno* declinada com un tema en consonant (datiu *Nunoni*). Miedes i Barberà transformen el nom en una versió més pròxima a les formes clàssiques (i emprada per a traduir el castellà *Nuño*) i donen *Nunnius*.

La sintaxi llatina d'aquest passatge de Marsili és clarament medieval, com mostra l'ús sovintejadíssim de conjuncions coordinants (*et* i *sed*, principalment), característica també de la sintaxi medieval catalana. Les coordinacions freqüents no eviten que hi haja subordinacions (*quia*, *cum*), encara que no massa assídues, i alguns ablatius absoluts (*cognita huius rei occasione*). El llatí humanístic de Miedes varia molt aquest aspecte. La subordinació és amplíssima, fins al punt que tot el fragment queda reduït a un curt nombre d'oracions.²⁵ Els ablatius absoluts són igualment extensos al text de Miedes (*capto Infantillo duce... exanimato Infantillo*). D'altra banda, el llatí del poema de Barberà presenta poca coordinació o subordinació, tal com feia el llatí del seu model virgilià.

Potser la part en què resulten més significatives les diferències entre els diversos tipus de llatí és la referida al lèxic. El text de Marsili presenta expressions procedents de la llengua vulgar que donen una nova expressivitat al text (*filius diaboli*, *facere nomen*). Les xifres es donen de forma aproximativa amb l'adverbi *bene* (*bene quinque millia*, *bene quinquaginta*). Aquestes expressions vulgars de vegades s'allunyen de les formes clàssiques, per exemple quan refereix els genets com a soldats *in equis* (*milia peditum et centum in equis*) i no com a *equites*, que és la forma clàssica i l'emprada per Miedes i Barberà. El mateix cas es produeix amb l'ambigüitat de *caput* al text

25. En realitat, la quantitat d'oracions podria haver sigut menor si no haguérem separat oracions introduïdes per relatius inicials (els coneguts com a «falsos relatius»), però hem preferit evitar una puntuació massa allunyada dels usos actuals. La puntuació apareguda a l'edició de Miedes, que, tal com es feia al segle XVI, no segueix criteris sintàctics, no resolva aquest problema.

de Marsili, en què, igual que el català *cap*, pot entendre's com la part del cos o el dirigent d'un grup. Aquesta ambigüitat no es dona al text de Miedes, que emprà *dux*, o al de Barberà, que també inclou *dux* i hi afegeix un subtil *ductor*. El llatí humanístic de Miedes tendeix a incloure lèxic clàssic, a l'estil de les cròniques llatines del Renaixement, en què el món coetani és observat amb els ulls i la llengua dels autors clàssics. Per això, els habitants del camp són *rustici* i *pagani*. Aquest últim adjectiu, que durant segles havia referit un concepte religiós (*pagà*), torna en llatí humanístic al seu significat primigeni i fa referència als habitants d'una localitat menuda, d'allò que en llatí es diu *pagus*. Seguint la mateixa distinció, els habitants de la ciutat de Mallorca són *urbani*, habitants de l'*urbs* de l'illa. Aquest lèxic coincident amb el llatí clàssic no apareix al llatí medieval de Marsili —els *rustici* i *pagani* de Miedes són, segons Marsili, aquells *qui habitant in montanis*—, però sí al llatí il·lustrat de Barberà, en el qual la intenció de formar un lèxic molt pròxim al llatí clàssic dona formes noves més aviat artificioses, com són, en aquest cas, els *monticolae* o *saxigenae*.

Aquest tipus de lèxic, format de vegades per neologismes o cultismes (*pharetrata*, *letiferos*, etc.), és propi del llatí del segle XVIII. Barberà narra la batalla com si es tractara d'un combat de les narracions mítiques (o simplement mitològiques) de l'antiga Grècia o de Roma. N'és un exemple la denominació anacrònica dels rivals com a *Barbari*, o la dels propis com a *Christiadae*. Aquest últim adjectiu, referit als cristians, és especialment interessant, ja que segueix la forma homèrica de denominar els herois pel nom del pare (com *Atrida* o *Pelida* per als fills d'Atreu i de Peleu), emprada per Virgili a la seua *Eneida* (per exemple, *Acacida*, *Dardanida*, *Tyrrhida*, etc.). El combat descrit per Barberà inclou, com les obres d'Homer i de Virgili, la participació de divinitats com Mars (*Mauors*), Diana, Plutó (*Dis*) o les nimfes.

CONCLUSIONS

El pes de la figura històrica i literària de Jaume I va provocar que hi hagueren obres llatines literàries dedicades al rei, ja que el llatí ha sigut la llengua literària de major ús a l'Europa occidental fins als segles XVIII-XIX. Tres obres fonamentals mostren aquesta literatura: les *Chronice illustrissimi regis Aragonum domini Iacobi, uictoriossi principis*, també conegudes com a *Liber gestorum regis Iacobi*, de Pere Marsili, del segle XIV; el llibre *De uita et rebus gestis Iacobi primi, regis Aragonum, cognomento Expugnatoris*, de Ber-

nardino Gómez Miedes, del segle XVI, i el poema *Triumphus Valentinus Iacobi primi Aragonum regis, Virtute partus atque Fortuna*, de Josep Ignasi Barberà, del segle XVIII. Els autors d'aquestes obres provenien de diferents parts de la Corona d'Aragó: un dominic mallorquí, un canonge aragonès establert a València, i un militar valencià.

Aquestes obres llatines descriuen Jaume I a partir de la informació obtinguda, sobretot, del *Llibre dels fets*, i converteixen les memòries del rei en el retrat d'un personatge literari i un model de governant. Les tres obres ací tractades estan ben relacionades amb els governants del moment. El *Liber gestorum* de Marsili va ser un encàrrec del rei Jaume II el Just (1291-1327) per a mostrar l'exemplaritat de Jaume I en cercles internacionals, i les obres de Miedes i Barberà van ser ofertes com a obres exemplars i van ser, així, dedicades a la família reial de Felip II (1556-1598) i Felip V (1700-1746).

Les fonts de la crònica de Marsili són difícils d'estudiar i han de cercar-se en la pròpia literatura medieval, com prova la referència a la crònica *De rebus Hispanie* de Jiménez de Rada que l'autor fa al pròleg.²⁶ Els models literaris clàssics de les altres obres llatines són, principalment, *Ab urbe condita* de Livi, que serveix de model a Gómez Miedes, i l'*Eneida* de Virgili, imitada per Barberà. Ambdues obres clàssiques formen models que van ser imitats per un gran nombre d'autors, la tria dels quals també coincideix, en part, en qüestions polítiques, ja que aquestes obres de Livi i Virgili feien referència, des de la historiografia i la poesia èpica, a la gran reforma política, cultural i social que suposava l'arribada d'August al poder romà. D'aquesta manera, els models clàssics d'aquestes obres llatines apunten de nou a l'exaltació dels governants coetanis dels autors per equiparar-los a una figura de la rellevància d'August.

Les tres obres llatines ací estudiades pertanyen a períodes històrics separats i, per tant, estan escrites en tres tipus de llatí diferents: el *Liber gestorum* és un clar exemple de llatí medieval, amb influències de la llengua vulgar i una gran riquesa lèxica; la *De uita et rebus gestis Iacobi* de Miedes és un fidel exemple de la historiografia humanística llatina, redactada en un estil que imita de forma certament artificiosa el llatí clàssic, sobretot des del punt de vista sintàctic, i el *Triumphus Valentinus* representa el llatí neoclàssic, superant l'artificiositat del llatí humanístic amb lèxic específic tret d'obres clàssi-

26. La referència a Jiménez de Rada s'inclou al pròleg del *Liber gestorum* i denuncia la poca atenció que l'historiador havia dedicat al rei Jaume I a l'obra *De rebus Hispaniae*; només en fa una breu referència al capítol quint del llibre sisè.

ques i creant-ne de nou. Són tres obres escrites en una mateixa llengua, però en variants ben diferents.

La literatura llatina de tema jaumí, com tota l'escrita en territoris catalans, per autors catalans o referida a temes catalans, és també part inseparable de la nostra literatura. Excloure i oblidar les obres escrites en la llengua més emprada durant segles pels autors catalans ens condemnaria inevitablement a tenir una visió incompleta de la història de la literatura. Tot pas per a corregir la miopia d'aquesta percepció, a més a més, obrirà al lector unes portes que donen pas a una literatura fascinant.

BIBLIOGRAFIA

- BELENGUER, Ernest (2009). *Jaume I a través de la història*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- BIOSCA, Antoni (2011). «Las anotaciones del Sermó de la conquista en el ms. 40 del Arxiu del Regne de Mallorca». *Miscelánea Medieval Murciana*, núm. 35, p. 51-65.
- (2012). «La carta contra el converso mallorquí Abdalá: una obra inédita de Pere Marsili». *Frate Francesco*, núm. 78/2, p. 387-401.
- (2013a). «Èpica llatina per a Jaume I: el poema *Triumphus Valentinus* del novator valencià Josep Ignasi Barberà». *Caplletra*, núm. 55, p. 27-47.
- (2013b). «Neologismos de origen catalán en el latín de Pere Marsili». *Bulletin Du Cange*, núm. 71, p. 127-138.
- (2015a). «La versión latina de Pere Marsili frente a los manuscritos del *Llibre dels fets*: propuesta de *stemma codicum* y reconstrucción del arquetipo». *Revue d'Histoire des Textes*, núm. 10, p. 103-140.
- (ed.) (2015b). *Petri Marsili opera omnia*. Turnhout: Corpus Christianorum-Brepols.
- BRUGUERA, Jordi (1991). *Llibre dels Fets del rei En Jaume*. Barcelona: Barcino.
- (2012). «Prioritats textuais i filiació dialectal del *Llibre dels fets* de Jaume I». A: *El 'Llibre dels fets'. Aproximació crítica*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, p. 37-46.
- CONDE SALAZAR, Matilde (1995). «Un análisis de la historiografía latina renacentista del siglo XV en la Corona de Aragón». *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, núm. 4, p. 249-276.
- DURAN, Eulàlia; VILALLONGA, Mariàngela; RUIZ, Joan (ed.) (1990). *Antonio Beccadelli: Dels fets e dits del gran rey Alfonso: Versió catalana segle XV de Jordi de Centelles*. Barcelona: Barcino.
- ESCARTÍ, Vicent (ed.) (2008). *Bernardino Gómez Miedes: La historia del muy alto e invencible rey don Jaime de Aragón, primero deste nombre llamado el Conquistador*. València: Generalitat Valenciana.

- ESCARTÍ, Vicent (2008-2009). «Els escrits jaumins de l'humanista Bernardí Gómez Miedes (1582 i 1584)». *Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, núm. 14, p. 55-57.
- (2012). «Jaume I, el *Llibre dels fets* i l'humanisme: un model "valencià" per al cesarisme hispànic». *eHumanista*, núm. 1, p. 128-140.
- FERRANDO, Antoni (2012). «Interès dels mss. C i D del *Llibre dels fets* per a la fixació textual de la crònica jaumina». A: *El 'Llibre dels fets'. Aproximació crítica*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, p. 47-84.
- (2014). «A la recerca de l'arquetip del *Llibre dels fets* del rei en Jaume I. Una *traditio* rica i multilingüe (primera part)». *Estudis Romànics*, núm. 36, p. 185-221.
- FERRANDO, Antoni; ESCARTÍ, Vicent (ed.) (2010). *Llibre dels fets del rei en Jaume*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (2005). «Los Studia Humanitatis en España durante el reinado de los Reyes Católicos». *Península: Revista de Estudios Ibéricos*, núm. 2, p. 45-68.
- LÓPEZ MOREDA, Santiago (2002). *Lorenzo Valla: Historia de Fernando de Aragón*. Madrid: Akal.
- MARTÍNEZ SAN PEDRO, M.^a Desamparados (1984). *La Crónica latina de Jaime I: Edición crítica, estudio preliminar e índices*. Almería: Gráficas Ortiz.
- PUCHE, Carmen (2012). «Dos pasajes de la conquista de Mallorca en la *Chronica gestorum Iacobi I* de Pere Marsili». *Euphrosyne*, núm. 40, p. 191-207.
- (2014). «Épica y providencialismo en el *Liber gestorum* de Pere Marsili». *eHumanista/IVITRA*, núm. 5, p. 406-423.
- (2015). «Creación literaria en Pere Marsili: el *planctus* por los Montcada en el *Liber gestorum*». *Filologia Mediolatina*, núm. 22, p. 293-317.
- RENEDO PUIG, Xavier (2009). «Dels fets a les paraules i de les paraules al *Llibre dels fets*: observacions sobre la gènesi del *Llibre del rei en Jaume*». A: *Trasllatar i transferir: La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, p. 91-120.
- (2010). «Un matrimoni no consumat: Elionor de Castella i Jaume I (Àgreda, 6 VI 1221)». A: *Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 184-191.
- (2011). «La batalla de Portopí según Jaime I (*Llibre dels Fets* 61-67)». A: *Estudios sobre la tradición épica occidental*. Madrid; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 65-82.
- (2014). «Plors i plans de fuga al palau de la Suda (*Llibre dels Fets* 22-23)». *Estudis Romànics*, núm. 36, p. 223-244.
- VILALLONGA, Mariàngela (1993). *La literatura llatina a Catalunya al segle xv*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VINAS, Agnès; VINAS, Robert (2004). *La conquête de Majorque*. Perpinyà: SASL.

Les versions catalanes de la *Vita Aesopi*

Jaume Almirall

RESUM

Aquest treball tracta sobre la versió catalana de la *Vita Aesopi* de Heinrich Steinhöwel, des de la primera edició, publicada en 1550, fins a les últimes, de finals del segle XIX. S'exposa una hipòtesi sobre la procedència d'aquesta versió i s'analitzen alguns canvis soferts pel text català en el curs de les seves reedicions. S'ofereix el repertori virtualment complet de les edicions catalanes i un complement bibliogràfic sobre els principals aspectes tractats.

PARAULES CLAU: *Vita Aesopi*, Heinrich Steinhöwel, humanisme, traduccions catalanes

ABSTRACT

This paper deals with the Catalan version of Heinrich Steinhöwel's *Vita Aesopi*, from the first edition, published in 1550, to the last ones, which appeared at the end of the 19th century. A hypothesis is proposed about the origin of this version and an analysis is made of the changes observed in the Catalan text over time. A virtually complete list of Catalan editions and a selected bibliography are presented.

KEYWORDS: *Vita Aesopi*, Heinrich Steinhöwel, Humanism, Catalan translations

Durant segles, un dels llibres més difosos i més llegits, en traduccions a moltes de les llengües occidentals, generalment de forma conjunta amb la col·lecció de faules, fou la *Vida d'Isop*. Des de bona hora, la impremta feu d'aquesta obra una de les més conegudes d'Occident. Aquesta predilecció i aquest èxit es degueren òbviament al contingut moral tant de la *Vita* com dels apòlegs, així com també a l'expressió de gust eminentment popular tant de l'una com dels altres. La notòria i prolongada presència d'aquests textos també en la tradició catalana fa preveure'n d'antuvi algun grau d'influència, ja sigui en el pla lingüístic, ja sigui en el literari. El present treball s'ocuparà d'un aspecte previ, com és la via i la forma d'accés del corpus isò-

pic, i singularment de la *Vita*, a la llengua catalana i al seu successiu procés de reedició.

La història del text de la *Vita*, una tradició manuscrita de tipus molt complex, és ben coneguda.¹ Deixant de banda un nombre reduït de fragments papiracis, es tracta d'una triple recensió d'origen bizantí. Hom sap, en efecte, que, a diferència de la tradició llatina d'Aviè i Fedre, a Bizanci la *Vita* havia acompanyat el recull de faules isòpiques.² Una d'aquestes recensions està constituïda per una dotzena de còdexs, datables entre els segles XIV i XVI i que recollí Westermann en la seva edició de 1845; per ell, hom la identifica amb la sigla W. Entorn de 1300, Máximos Planudes redactà una *Vita* com a complement de la seva edició de faules isòpiques, tot basant-se en algun model de la tradició de W, que adaptà al seu gust i intenció. Aquesta recensió, constituïda per la col·lecció de faules i la *Vita*, fou portada a Occident per Planudes mateix, que actuà com a ambaixador imperial a Venècia. Una tercera recensió, finalment, està representada per un *codex unicus*, un manuscrit de finals del segle X o inicis de l'XI procedent de Grottaferrata, desaparegut d'Itàlia durant les guerres napoleòniques i aparegut més de cent anys després, el 1929, a Nova York; la seva edició es degué a Perry.

La triple via seguida per la *Vita* s'explica per la diversitat d'intervencions exercida sobre un text procedent de l'antiguitat. Obra de naturalesa eminentment popular —una biografia novel·lada, a cavall entre el relat d'aventures seriades i l'alliçonament moral—, hom hi actuà, en èpoques i en llocs diferents, a impulsos d'unes intencions determinades, i així el text sofrí, sota els dictats del gust literari, de l'interès editorial i de l'escrúpol moral, tota mena d'alteracions, especialment notables les que afectaven la supressió d'uns determinats episodis i l'ampliació d'uns altres. Probablement el caràcter d'obra anònima també contribuï a facilitar el fenomen intervencionista, com si l'absència d'autor conegut hagués permès que al llarg dels segles tothom hagués gosat alterar a conveniència el text, tant a l'Egipte hel·lenitzat d'època imperial com, sobretot, en passar a mans cristianes.

L'humanisme conegué dues traduccions llatines de material isòpic elaborades a partir de la recensió planudea; ambdues tingueren la difusió que

1. Vegeu Bibliografia I 6, p. 101-107 i Gómez Cardó (1990, p. 80). Sobre la unitat orgànica de l'obra i la seva estructura, vegeu Ruiz-Montero i Sánchez Alacid (2005).

2. Per a la tradició faulística grecollatina antiga i medieval, vegeu Cuartero (1984: Bibliografia I, p. 62-72). Per a la presència de la faula en reculls medievals, especialment destinats a ús escolar, vegeu Taylor (2013).

permetia la novíssima invenció de la impremta, però es tracta d'obres molt desiguals quant a contingut, i aquest fet en determinà la fortuna ulterior. La primera traducció en el temps fou una breu col·lecció de faules deguda a Lorenzo Valla. El gran humanista, aleshores al servei d'Alfons, rei d'Aragó i Sicília, adreça al secretari reial Arnau Fenolleda la seva versió de trenta-tres faules, tot datant la dedicatòria a Gaeta el primer de maig de 1438. Aquesta versió conegué la impremta per primera vegada en traducció castellana a València en 1480; també en italià n'aparegué una versió impresa (Nàpols, 1485).³

Però l'Isop més difós a Europa i el de fortuna més perdurable no fou el de Valla, sinó el degut a un contemporani seu, un altre home extraordinari, Heinrich Steinhöwel. Així, per exemple, a la Península, el seu Isop s'imprimí ininterrompudament, en castellà, català i portuguès, al llarg de quatre centúries, fins a la darrerïa del segle XIX; no li feu ombra ni tan sols l'excel·lent edició bilingüe del gran Pedro Simón Abril, de finals del segle XVI.

Heinrich Steinhöwel (1412-1482), originari de Suàbia, fou un humanista brillant; feu estudis en diferents universitats —Viena, Heidelberg, Pàdua—, en algunes de les quals també ensenyà, i esdevingué metge del duc de Württemberg. Admirador del Renaixement italià, ell mateix —home enèrgic, viatger i de molts i variats interessos— fou un exemple notable d'home renaixentista. Traduí obres de Boccaccio, Petrarca i Poggio, entre d'altres.

Però l'obra més famosa de Steinhöwel és la seva edició enciclopèdica d'Isop, impresa a Ulm en 1476 o 1477, al taller de Johann Zainer. El conjunt de materials de la primera edició —un material faulístic heterogeni encapçalat per la *Vita* d'Isop— es presenta en llatí, acompanyat de la traducció a l'alemany realitzada per l'autor.

Aquí interessa conèixer en particular la procedència de la versió llatina de la *Vita* usada per Steinhöwel. Es tracta de la traducció feta per Rinucci, o Rinuccio, da Castiglione d'Arezzo (Remicius Aretinus), humanista italià que visqué durant la primera meitat del segle XV. Consta que Rinuccio, durant la seva joventut, viatjà per terres de l'Imperi bizantí, a Càndia de Creta i a la capital, on tractà personalment l'emperador Manuel II. Aqueixos viatges li proporcionaren, a més del coneixement de la llengua grega, el descobriment de molts còdexs desconeguts a Occident. Retornat a Itàlia, Rinuccio actuà com a secretari a la cúria romana de Nicolau V, on coincidí amb Poggio Bracciolini, el qual aprengué d'ell el grec, com també ho feu Valla.⁴

3. Vegeu Finch (1960).

4. Vegeu Pfeiffer (1981, vol. II, p. 59).

Traductor d'algunes obres de Plató, de Demòstenes, de Lluçia i de Plutarc, Rinuccio és cèlebre per la seva versió integral de la *Vita* i de les faules isòpiques, realitzada en 1448.⁵ El traductor disposà d'un manuscrit, avui perdut, molt proper a la recensió planudea. Aquesta obra fou impresa a Milà per Antonius Zarotus en 1474, sis anys abans, doncs, de l'edició de Bonus Accursius que a la traducció llatina de Rinuccio afegia l'edició prínceps del text grec.⁶ Rinuccio encapçalà la seva obra amb una dedicatòria —que es perpetuaria en les in comptables edicions que se'n feren i en les traduccions diverses que en partiren— adreçada al cardenal Antonius, un altre dels personatges d'aquesta història que estan relacionats amb la Corona d'Aragó. Es tracta del clergue Antoni Cerdà, natural de Santa Margarida, Mallorca, coetani de Rinuccio, nomenat cardenal «tituli Sancti Chrysogoni» per Nicolau V en 1448 i que assolí les dignitats d'arquebisbe de Messina, el mateix any, i de bisbe de Lleida, l'any següent.⁷

Dos o tres anys després de l'edició impresa de la traducció de Rinuccio, aquesta servia a Steinhöwel per a la seva pròpia edició monumental d'Isop.⁸ Aquest treball era una compilació de materials faulístics i afins, procedents d'obres manuscrites i impreses, presentat, en cada cas, en l'original llatí i en la corresponent traducció a l'alemany.⁹ Després del pròleg de l'autor, el conjunt està encapçalat per la *Vita* de Rinuccio.¹⁰ Però, a més del seu interès intrínsec, el llibre tingué un gran èxit a causa del gran nombre —dos centenars— i de la qualitat excepcional dels gravats que l'il·lustren: uns gravats copiats i imitats, però mai no igualats, per moltes de les edicions basades en la de Steinhöwel. El format bilingüe original, però, es mantingué només en un nombre breu d'edicions i l'obra es reedità al llarg d'una centúria en més de trenta edicions només en alemany.

Steinhöwel dedicava la seva magnífica obra al duc Segimon del Tirol: serà interessant de comprovar com, en les edicions en llengua castellana i en

5. Vegeu Lockwood (1923, p. 51-109) i Perry (1934, p. 53-62).

6. Es tracta d'un dels primers llibres impresos en grec; tradicionalment, hom considera que la primacia correspon a la *Gramàtica grega* de Làscaris (1476), però estrictament no és així: vegeu Layton (1978-1979, p. 63-79).

7. Vegeu Dameto *et al.* (1840-1841, vol. III, p. 676).

8. La data no consta a l'incunable, però hom accepta comunament la de 1476-1477. Sobre aquesta important obra i la seva influència, vegeu Dicke (1994).

9. Vegeu Annex A.

10. Per a una descripció detallada del contingut de la primera edició, vegeu Lacarra (2010, p. 113-117).

llengua catalana, hom substituirà aquest destinatari per l'infant Enric d'Aragó i Sicília.

A la Península, la primera traducció de l'Isop d'Ulm, en castellà, apareix poc després de la primera original. La data d'aquesta primera edició ha anat retrocedint en el temps, a mesura que, en el transcurs d'una vuitantena d'anys, han anat apareixent exemplars d'edicions més antigues abans no conegudes. En 1929 (el mateix any del descobriment del *Grottaferrata*) es publicava en edició facsímil la que hom creia aleshores primera en castellà, a partir de l'únic exemplar conegut, publicat a Saragossa en 1489.¹¹ Resultà anterior d'un any, però, una altra edició també en castellà publicada a Tolosa de Llenguadoc.¹² Però n'hi hagué encara una d'anterior, del mateix taller saragossà, publicada en 1482.¹³ Aquesta edició, doncs, fou només cinc o sis anys posterior a la del seu model, i la precedí únicament una traducció francesa, realitzada per Julien Macho i publicada a Lió en 1480.

Ha estat demostrat que l'autor anònim de la traducció castellana de l'Isop d'Ulm no depengué de la traducció francesa de Macho, com s'havia postulat, sinó que treballà a partir de l'edició original bilingüe i que posseïa el coneixement tant de la llengua llatina com de l'alemanya.¹⁴ Aquest text es re-imprimí moltes vegades al llarg dels segles XVI, XVII i XVIII.¹⁵ Però així com les diferències entre les edicions de Tolosa i de Saragossa de 1489 eren mínimes, a mesura que el text es revisava a fi de posar-lo al dia, la seva fidelitat anà empitjorant.

La ràpida arribada de l'Isop d'Ulm a la Península es degué a l'activitat dels impressors Joan i Pau Hurus, alemanys establerts a Saragossa, que devien mantenir una estreta relació amb Steinhöwel, del qual publicaren en castellà també altres productes editorials. Aquesta proximitat sembla encara confirmada pel fet que per a les edicions saragossanes foren copiades molt fidelment les planxes dels gravats de l'edició prínceps, que encara havien pogut ésser reutilitzades en la de Tolosa de Llenguadoc.

11. Conservat a la biblioteca del monestir d'El Escorial (INC. 32-I-13); editat per Cotarelo (1929).

12. L'edició de Tolosa de Llenguadoc de 1488 fou donada a conèixer, en edició crítica a partir de l'exemplar conservat a la Biblioteca Nacional de París, per Burrus i Goldberg (1990).

13. Se'n conserva un exemplar a la biblioteca del Seminari Conciliar de Pamplona; fou donada a conèixer per Goñi (1974).

14. Vegeu Lacarra (2010, p. 119-121).

15. Segons Cotarelo, es tractaria del llibre més llegit a Espanya en tres segles: vegeu Bibliografia III 3, p. vi.

Així, la *Vita* d'Isop, en versions de l'edició de Steinhöwel, es difongué de bona hora per tot Europa: la francesa, que aparegué en 1480, serví per a realitzar l'anglesa (1484) i la neerlandesa (1485).¹⁶ En canvi, la primera versió catalana no apareixerà fins més de vuitanta anys després de la primera castellana.¹⁷ I si les excepcionals dates primerenques de les edicions castellanes poden ésser degudes a les especials relacions dels impressors Hurus amb l'editor de la prínceps, la relativa tardança de la primera catalana resulta sorprenent. Naturalment, edicions senceres poden haver desaparegut sense deixar cap rastre. Però el silenci és només silenci, i no cal esperar-ne que procuri arguments.

Les especulacions del medievalista i bibliòfil Miquel i Planas a propòsit d'una hipotètica versió catalana prèvia a la castellana tenen un fonament molt dèbil.¹⁸ La dedicatòria al virrei de Catalunya, l'infant Enric, que substitueix en el pròleg la de l'original alemany, al duc Segimon d'Àustria, i que es reproduirà ja sempre en totes les edicions castellanes i catalanes, no és indicatiu indiscutible que el traductor fos català. Per més que Enric II d'Empúries hagués de residir a Barcelona per raó del seu càrrec, que detingué de 1479 a 1494, la seva era una figura implicada en la política peninsular; es podria especular igualment que els impressors Hurus l'havien conegut a Barcelona abans d'instal·lar-se a Saragossa, i que foren ells els qui veieren en el prestigiós personatge el mecenes que els convenia.¹⁹

Tampoc la forma *Ysopet* del títol de l'edició de Saragossa de 1489 no presuposa necessàriament que el traductor tingués a la vista una hipotètica versió

16. Per a la història de la traducció anglesa, a través de la francesa de Julien Macho, per William Caxton, vegeu Lenaghan (1967).

17. Miquel i Planas coneixia d'antuvi un exemplar incomplet de l'edició d'Amorós, per a la qual proposava, sense seguretat, la data de 1550; posteriorment, però, tingué accés a un altre plec de fulls del mateix exemplar, inclòs el darrer, amb el colofó de l'impressor i la data exacta del 10 de juny de 1550: vegeu Bibliografia IV 19, p. xxxiii, i 20, p. x-xvii, amb la reproducció facsímil del colofó, que també es reproduceix a Aguiló i Fuster (1923, p. 576). La data indicada en el colofó és segura, malgrat els dubtes expressats per Cotarelo en el seu catàleg d'edicions peninsulars d'Isop (núm. 12). L'exemplar de l'edició d'Amorós, repartit entre quatre possessors diferents, passà finalment a pertànyer al bibliòfil Pau Font i de Rubinat, aplegant-se així 111 fulls dels 130 que degué tenir originàriament. Ignorem quin fou el destí d'aquest exemplar amb la dispersió de la rica biblioteca del bibliòfil reusenc després de la seva mort. Vegeu Quiney i Estruga (2005), p. 28-42, sobre Miquel i Planas, i p. 44-46, sobre Font i de Rubinat.

18. Vegeu Bibliografia IV 19, p. xxviii-xxxi. D'una manera poc coherent, l'autor també troba proves clares que la versió catalana fou feta a partir de la castellana.

19. Vegeu Lacarra (2010, p. 125).

catalana. Ara sabem que els títols de les anteriors versions castellanes van ser *Ysopete* i *Esopete*, respectivament. D'altra banda, *isopet* —*isopete* o *ysopete* en castellà— és el terme que havia designat, a l'edat mitjana, els reculls de faules atribuïdes a Isop, amb una forma de diminutiu que al·ludia a la modèstia del gènere, que es volia instructiu i moralitzant per a un públic no especialment cultivat. L'aparició de la forma *Ysopet* en l'edició saragossana de 1489 sembla deutora d'aquesta tradició —i potser per influència de la forma francesa—, més que no pas d'una hipotètica i indemostrable versió catalana de la d'Ulm.

Pel que fa a la procedència de la primera versió catalana —de la qual són continuadores totes les ulteriors—, d'antuvi sembla evident que es tracta d'una traducció d'alguna de les primeres edicions castellanes. Basta, en efecte, comparar els textos per a comprovar la gran semblança que presenten entre ells. La comparació entre l'edició de Tolosa i la primera de Saragossa²⁰ amb la catalana de 1576²¹ evidencia un grau de similitud —lèxica, sintàctica i expressiva— que només pot respondre a una dependència, total o parcial, de l'edició barcelonesa respecte d'alguna de les primeres castellanes. D'altra banda, l'edició catalana coincideix també amb els incunables saragossà i tolosà pel que fa a les poques modificacions que presenten en el conjunt de les faules (supressions, addicions i alteracions d'ordre);²² una particularitat, però, la diferència de l'edició i la reedició de Saragossa i l'aproxima, en canvi, a les de Tolosa de Llenguadoc i de Burgos (1496), és a saber, l'annexió de les anomenades *Fàbules afegides* a continuació de les *Col·lectes*. Però aquesta similitud no s'estén per igual a la totalitat del text: com si progressivament el traductor català hagués seguit alguna altra versió o, més probablement, hagués anat produint una interpretació més lliure.

Hem seleccionat alguns passatges de l'obra per tal d'examinar en detall algunes de les semblances i les diferències que presenten els tres textos (annexos B, C i D). De la comparació entre els passatges 1 i 2 de cada versió (corresponents, respectivament, a l'inici i a la meitat aproximada de l'obra), resulta una major proximitat de D amb B, és a dir, la traducció catalana sembla sorgida de l'edició de Tolosa.

La majoria de les poques divergències observables corresponen clarament a termes o expressions del model que el traductor no interpreta correcta-

20. Vegeu Annex B i C, respectivament. No ens ha estat accessible l'edició de Saragossa de 1482.

21. Vegeu Annex D.

22. Vegeu Lacarra (2010, p. 119-125).

ment: així, «espatlles» per «pantorrillas», «jo menjaria una d'aquestes figues» per «yo comería uno a uno estos figos», «lo senyor tendràns'ho a grat» per «el señor açotar lo ha», «Dolor y tristicia serà a Isop que sobre ses espatlles...» per «¡Dolor et tristura sera a ti, Esopo, que sobre tus espaldas...», «holla» per «olor». Pel que fa a l'expressió «grans barres», que també forma part de la descripció física d'Isop, és difícil de saber si respon a la imaginació del traductor català o bé també és fruit d'una confusió: hom pensaria en una mala interpretació de «barrigudo» si no fos perquè immediatament abans ha traduït «gran ventre». En canvi, en tots els altres passatges seleccionats, de la segona part i del final de l'obra (3, 4, 5 i 6 de cadascuna de les tres versions), hom observa que el text català és més succint i l'expressió més breu i menys detallada que no el seu antecessor, i, doncs, que la similitud entre ells és molt menor que no en els passatges de la primera part de la *Vita*. Entre els molts detalls divergents, crida l'atenció la interpretació diferent d'allò que els habitants de Delfos hagueren de fer per tal de compensar la mort d'Isop i, així, posar fi a la fam i a la pesta que s'havien abatut damunt d'ells: «qua super re consulti Apollinem oraculum habuerunt, ut manes Esopi placarent. Igitur conscientia compuncti, quod Esopum iniuste occiderant, templum sibi construxerunt».

El passatge del text original llatí fou particularment mal interpretat ja en la traducció de Tolosa de Llenguadoc, per manca de comprensió, segons sembla, del terme «oraculum» i potser també de «manes»: «Sobre lo qual demandaron consejo a Apolo & uvieron rrespuesta que fiziesen un *oraculo* del Esopo para amansar et placar los dioses. E assi compungidos & arrepentidos de coraçon porque mataron al Esopo injustamente, le hedificaron un templo».

La segona edició de Saragossa presenta el mateix text, però amb una altra anomalia, imputable igualment a la no intel·ligència del sentit del que s'hi diu, i escriu «oratorio» per «oraculo».

La versió catalana, per la seva part, resol expeditivament el passatge, resumint-lo en una frase breu, ometent tota referència a l'«oracle» i substituint sorprenentment l'esment del temple: «[...] fins que feren a Isop una bellissima imatge».

Aquest text català es reeditarà o es reimprimirà una vintena de vegades al llarg de tres-cents anys (vegeu Bibliografia IV), amb solament, en general, aquells canvis de detall morfològic, lèxic i ortogràfic que anava demanant l'evolució de la llengua i de l'escriptura (vegeu Annex E). Nombrosos errors de lectura s'anaren introduint a cada nova edició, en un procés acumulatiu que aparentment denota una notable incúria en un producte editorial esdevingut un assidu de les llibreteries. Però les alteracions més notables i signifi-

catives produïdes en el text de l'*Isopet* són deliberades i consisteixen principalment en la supressió, per raons de moral, de determinades faules i l'afegit d'unes altres, a fi de compensar aquelles supressions.²³ Ben poques, en canvi, són les alteracions efectuades en la *Vita*: es redueixen a la supressió d'un pasatge breu en un episodi només lleugerament picant:

—Havent portat jo tot lo que era mester pera'l solemne convit, diguí a la senyora que guardàs que'ls gats no s'ho menjassen. Y responent-me ella que fins les súes anques tenien vista, tornat jo poch temps après allí hont la havia deixada, trobí que dormia; per hont, sabent que les súes anques tenien potencia visiva, per que'ls gats no furtassen alguna cosa, li alcí la roba.

Restà escandalitzat Xantus de aquesta vergonyosa vista, emperò, per no enterrompre lo convit, no volgué executar en Isop la súa intensíssima ira.²⁴

La supressió del pasatge —que ja s'observa en la tercera edició catalana, la de Jeroni Margarit, en 1612— sembla ben gratuïta, per tal com la resposta d'Isop no fa sinó repetir el que l'escena anterior ja havia descrit en termes molt semblants.

Podem concloure, provisòriament, que la versió catalana de la *Vita*, continuament reeditada des de la inicial de 1555, fou realitzada sobre alguna de les primeres en castellà, de finals del segle xv, però que aquesta traducció no és constant en la seva fidelitat al seu model, fos quin fos, bé que l'autor n'usés més d'un, bé que ara i adés recreés amb una certa llibertat el seu text. Per a una més exacta determinació del model, caldria un acarament exhaustiu i acurat de la versió catalana amb les castellanques que la precediren.

Per a la història de les edicions catalanes de la *Vita*, hom disposa, avui dia, d'una notable bibliografia d'estudis sobre els editors, els impressors i els llibreters que s'ocuparen de l'obra al llarg del temps.²⁵ En un altre sentit, també és interessant l'estudi de les il·lustracions que en la totalitat de les edicions han acompanyat el text.²⁶ Manca, en canvi, un estudi de la influència de la

23. Per als detalls, vegeu la notícia preliminar de Miquel i Planas a les *Faules isòpiques* (Bibliografia IV 20, p. vii-ix).

24. Correspon al f. 15r-v en l'edició barcelonina de 1576.

25. Vegeu Comas i Miralles (2006), Comas i Güell (2009), Llanas (2002 i 2007), Madurell i Rubió (1955), Mirambell (1984 i 1987), Padrosa (1992) i Socías (1999 i 2001).

26. A la Biblioteca de Catalunya es conserven les matrius xilogràfiques emprades en l'edició de Jolis, de 1683 (MX R.P. 5405-5596), algunes de les quals procedien encara de l'edició de Samsó Arbús; vegeu Socías (1999 i 2001).

Vita en la literatura catalana, com el que sí que s'ha portat a terme amb el material faulístic.²⁷ Aquest estudi, juntament amb els ja disponibles suara citats, permetria aprofundir en el coneixement de la influència de la *Vita* en la llengua literària catalana.

ANNEX

A. *Steinhöwel's Äsop* (Ulm 1476-1477), ed. H. Österley 1873

Vita Esopi fabulatoris clarissimi e greco latina per Rimicium facta ad reuerendissimum patrem dominum Anthonium tituli sancti Chrysogoni presbiterum Cardinalem.

Das leben des hochberühten fabeldichters Esopi uß krichischer zungen im latin durch Rimicium gemachet an den hochwirdigen vatter, herren Anthonium des titels sancti Chrysogoni priestern caldinaln.

[...] Nur komen wir an das leben Esopi in latin.

Qui per omnem uitam uite studiosissimus fuit, is fortuna seruus, natione Phrygius ex Ammonio Phrygie pago fuit Esopus uir preter ceteros faciem longe deformis. Nam magno capite, acutis oculis, nigro colore, malis oblongis, breui collo, suris crassis, magnis pedibus, bucculentus, gybberosus atque ventrosus, et quod deterrimum erat lingua tardus atque blactero, sed tecgnis astu et cauillationibus supra modum peditus; hunc ad seruitia urbana cum herus inutilem censeret, ad rustica pro fossore transmisit. Una igitur dierum, cum herus rus proficisceretur, agri curator de ficibus collegit ac agri domino presentauit inquiens: Cape de primitiuis agrorum tuorum fructibus. At ille letus per salutem ait: Pulcerrime sunt ficus, iubetque seruo suo nomine Agathopus ut illas caperet custodiretque usque dum e balneo rediret. Eo tempore contigit, quod Esopus ab opere ueniens quottidianum sibi dare panem petiit. Agathopus, cuius custodie ficus commisse erant, cum ex illis duas gustasset, ait alteri de conseruis: Nisi herum uererer, ficus istas ad unum comederem. At ille ait: Una tecum manducare me uelis, uiam dabo, qua nihil mali patiemur. Tunc ait Agathopus: Quo pacto id fieri poterit! At ille inquit: Hero cum uenerit, dicas, quod Esopus ab opere ueniens illas manducauerit. Esopus cum lingue tarditate se defendere nequiuert, verberibus quidem cedetur; nos uero nostrum implebimus desiderium. His inter se compositis, dum ficus singullatim manducant, inter se inquiunt: Veh tibi scapulisque tuis, miser Esope, atque ita interloquendo ficus omnes comederunt.

27. Vegeu Martín Pascual (1994 i 1996).

Esopus ist alle zyt synes lebens über flyßig zuo der lernung gewesen; von dem glück aigner knecht uß der gegent Phrigia, dar inn Troya gelegen ist, von Ammonio dem wyler geboren. Er het für andere menschen ain langes ungestaltes angesicht, ain großen kopf, gespuczte ougen, swarczer farb, lang backen, ain kurczen hals, groß waden, grait füß, ain großes mul, fast hoferot, zerbläten buch und das an im das bösest was, er hett ain überträge zungen, darumb er ser staczget. Aber mit lüsten, geschydikait und mangerlay schimpfkallen was er über die maus begaubet. Als aber syn herr mercket, daz er zuo burgerlichen wercken untouggentlichen was, sendet er in yn das göu, das feld zebuwen. Uff ainen tag, als der herr in das gö geritten was, samelt der mayer des hofes zytig fygen, und antwart die dem herren und sprach: Herr, nim hin die ersten frucht dises iares von dinen äckern. Der herr waz fro und sprach: By hail, daz sind uber schön fygen, und schuof mit synem knecht Agatopo, daz er die fygen neme und die behielte, bis daz er wider uß dem bad käme. Von geschicht fügt sich, daz Esopus von acker kam, syn täglich brot ze holen nach syner gewonhait. Agatopus, dem die fygen waurend befolhen, als er zwo von den selben versuocht het, sprach er zuo sinem mitgesellen: Wann ich meinen herren nit fürchtet, ich wölte die fygen alle eßen, daz nit aine über belibe. Da sprach syn gesell: Laust du mich mit dir eßen, so gib ich ain weg, daz uns kain übel daur umb begegnet. Do sprach Agathopus: Wie möchtt das gesyn? Antwurt er: Wann der herr von bad komet, so sprich zu im: O herr, Esopus, als er von acker kommen ist, haut die fygen alle geëßen. So sich aber Esopus von trägl wegen syner zungen nit kan versprechen, so würt er gerschlagen und werden wir unsern lust mit den fygen erfüllen. In den wylen, als sie der ding aines wurden, außen sie die fygenn aine nach der andern und sprachen under in selber: O du, armer Esope, wee deinen schultern! Also wurden die fygen alle von in geëßen.

* * *

B. *Esopete ystoriado* (Tolosa de Llenguadoc, 1488), ed. V. A. Burrus & H. Goldberg 1990

1. Agora vengamos a la vida del [f. 3v] Esopo, la qual se sigue en esta manera:

En las partes de Frigia, donde es la **antiquissima** cibdad de Troya, avia vna **villa pequeña** llamada **Amonio** en la qual nascio vn moço difforme et feo de cara & de cuerpo más que njnguno que se fallasse en aquel tiempo, ca era de grand cabeça, de ojos agudos, de negro color, de maxillas luengas & cuello corto, & de pantorrillas gruessas & de pies grandes, bocudo, giboso & barrigudo, & **de lengua tartamuda et çaçabilloso**, & avia nombre Esopo. E como cresciesse por sus tiempos, sobrepujava a todos en saberes astuciosos. El qual a pocos dias que fue preso et captiuado & traydo en tierras estrañas, et fue vendido a un cibdadano rrico de Athenas llamado Aristes. E como este señor lo extimasse por jnutile & sin ningund prouecho para los servicios de casa, deputo lo para labrar et cabar sus campos et heredades.

E vn dia como Zenas, a quien era encomendada la amjnistracion dela heredad por su señor, se leuantasse de su reposo para trabajar como solia fazer enla dicha heredad, a poco de espacio le fue presente el señor con vn moço llamado Agathopus. E como Zenas le mostrasse la diligencia de su trabajo, acaescio **llegar** a una figuera enla qual **avian** madurado unos pocos figos principalmente mas que enlas otras figueras, delos quales dicho amjnistrador con diligencia cogio & con gran reuerencia a su señor los presento diciendo:

—A ti pertenescen los fructos primeros dela tu heredad.

E el señor, vista la belleza de los figos, dixo:

—Grandes gracias te fago, Zenas, del buen amor que a mj tienes.

E como fuesse hora, segund avia acostumbrado de yr en tal dia a bañar e limpiar se a un baño, dixo:

—O Agathopus, toma & guarda con grand diligencia estos figos porque **como sea tornado del baño con aquellos pueda facilmente alegrar el principio del mj comer.**

Empero Agathopus tomando los figos & mirando aquellos, la cubdicia desordenada de la gula se acrecentó en el & assi andando remjorando los figos delante vn compañero suyo, dos de aquellos se comjo, & dixo:

—Si non uviere mjedo al señor yo comería vno a vno estos figos.

Respondiole su compañero diciendo:

—Si tu quieres que **entreambos** [f. 4r] **et dos** los comamos, yo dare manera como no padescamos mal ninguno por ellos.

Dize Agathopus:

—¿Como podra ser eso que dizes?

Responde el otro:

—A nosotros es manifiesta cosa que Esopus viniendo de su fazienda demanda el pan que de cada dia le es acostumbrado a dar. E como el señor demandara los figos, diremos que el Esopo viniendo de su afan & obra, fallando aquellos figos enla despensa guardados, los ha comjdo. E como el Esopo **sea** llamado, conla tardança & tartamuderia que tiene, non se podrá deffender nj escusar et el señor **açotara aquel**, et nosotros compliremos nuestro desseo.

E Agathopus, oydo el consejo, conla cubdicia que tenia de comer los figos, sin mas pensar **comjençan** comer aquellos. E como los comjessen con grand plazer et alegría, dixo Agathopus rriendo:

—¡Dolor & tristura sera a ti, Esopo, que sobre tus espaldas furiosamente el señor absoluera la nuestra culpa!

E allí hablando e riendo, todos los higos se comieron.

* * *

2. [f. 11r] [...] Después de tres dias, como el filosofo se lauasse enel baño en uno con otros sus familiares & amigos, mando al Esopo:

—Ve te a casa & pon enla caldera lenteja & lo mas presto que [f. 11v] podras, cueze la.

Fue sse corriendo Esopo & entrando enla camara, tomo un grano de lenteja solamente & echo la en la caldera a cozer & aparejo luego **eso que conuenia de adreçar**.

Despues que fueron lauados, **dize** Xanthus a los amigos:

—Oy comeres conmigo **de** lenteja. E por cierto entre amigos non es de mirar tanto el valor delas viandas, mas **mayormente** es de considerar la voluntad con que se dan.

E veniendo ya a yantar, manda su señor al Esopo:

—Trahe nos **agua a manos**.

E el luego tomando el lauatorio de pies, apartando se a lugar secreto, inchio lo de agua & traxo lo a para su señor, el qual, sintiendo el olor, **dize**:

—¿Que es esto, cabeça de maldades? ¿Eres sano? Quita alla eso & trahe el bacin.

El Esopo prestamente traxo el bacin sin agua. Et el filosofo, yan con malenconia, **dize**:

—Moço, sabes ya mas desto.

Responde le:

—De ti me **esta** una vegada mandado que non **faga si non** lo que tu me **mandares**. Tu non dizes: «Pon **la** agua enel bacin, laua nos los pies & apareja los paños & manteles & las otras cosas que son necessarias» mas tan solamente dizes: «Trahe el bacin». Yo te lo he trahido.

Entonces dize el filosofo alos amigos:

—¡Non compre siervo, mas maestro & mandador!

* * *

3. [f. 16v] [...] E despues que Xanthus salio del baño lauado, llegando en su casa limpiaua el vientre estando presente el Esopo conel cantarillo de agua esperandole para que se lauasse. E pregunto le Xanthus a Esopo:

—Di me, ¿por que los ombres quando salen fuera & limpian su vientre miran luego su estiercol?

Respondio el Esopo:

—Antiguamente como un sabio en lugar secreto asentado limpiando su vientre, aviendo en ello alegria largamente tardasse, echo el seso o meollo del cerebro iuntamente con las hezes fuera & desde aquel tiempo aca los ombres por miedo de semejante caso **como** salen fuera siempre catan su estiercol. Empero tu, dexa de aver miedo de aquello, ca lo que no tienes, non puedes perder.

* * *

4. [f. 24r] [...] Después de grand tiempo Nectanabo, rrey de Egipto, considerando como Esopo era muerto segund que era publica fama de su muerte, embio questiones al rrey Licurus por esta manera:

«Nectanabo, rrey de los egipcianos al rrey Licurus de Babilonia, salud. Por quanto yo querria hedificar vna torre que non tocasse el cielo nin la tierra, embia me maestros que me hedifiquen esta tal torre & rresponde ala question & rrescibiras del mi rregño tributos & censos por .x. años».

* * *

5. [f. 27r] [...] E dixo uno dellos:

—Avn preguntemos le otra question. Es a saber, ¿que cosa es la que nunca oymos ni vimos?

E dixo el rrey:

—Ruego te, Esopo, que nos digas que cosa es aquella que nunca oymos nin vimos.

Dixo Esopo:

—Sea me dada licencia para rresponder de mañana.

Et assi como fue a su casa fizo vna fingida escriptura de contrato & obligacion en que el rrey Nectanabo confessava aver **rrescibido** emprutados del rrey Licurus mill marcos de plata, los quales se obligo a dar & pagar et restituir a vn termino que era ya enel tiempo corriente por entonçes passado. Et otro dia de mañana traxo et monstro ante el rrey aquella escriptura, la qual leyda, el rrey marabillando se dize alos **suos** rricos hombres:

—¿Uosotros oystes o vistes que yo oviesse rrescibido alguna pecunia en algund tiempo de Licurus, rrey de Babilonia, prestada?

Dixeron le ellos:

—Nosotros nunca oymos nin vimos tal cosa.

Entonçes **dixo** el Esopo:

—Si esto que **dezis** es verdad, suelta es la question.

El rrey, oyendo esto, **dixo**:

—Bienaventurado eres, Licurus, que tal ombre posseys!

* * *

6. E llegando al lugar del despeñamiento, **rrecuenta** les otra vez desta forma:

—Un hombre, seyendo preso del amor de su fija, embio a una aldea a su muger & tuvo la fija en casa. La qual como violasse & estrupasse, dize le la fija: «Padre, cosas defendidas & feas cometes. Yo **queria** mas padescer este crimen et mal de otros ciento que de ti solo».

E asi **dixo** Esopo:

—Uarones de Delfin, malos et peruersos, yo escogeria cercar toda Cicilia & todos los peligros dela mar sufrir que de vosotros assi injuriosamente morir. Ruego vos et a vuestros dioses et vuestra tierra rrequiero et amonesto a todos que me oyan a mi que muero injustamente et **rresciban** de vosotros dignas venganças de tormentos & penas.

Mas ellos, non curando de le oyr nada, de una peña aspera lo fizieron despeñar & caher & asi el coyado del Esopo finescio su vida.

E muerto Esopo, la pestilencia & fambre et un gran furor & locura de corazon comprehendio & cayo sobre los delfos, sobre lo qual demandaron consejo a Apolo & uvieron rrespuesta que fiziesen un **oraculo** del Esopo para amansar et placar los dioses. E assi compungidos & arrepentidos de coraçon porque mataron al Esopo injustamente, le hedificaron un templo. Por lo qual los principes de Grecia et los adelantados & presidentes delas provincias, oyda la muerte del Esopo, vinieron para los delfos & avida su diligente inquisicion & sabida la verdad justiciaron & castigaron alos que fueron en su muerte condignas penas & tormentos & assi vengaron la muerte del Esopo.

Aqui se acaba la vida del Esopo.

* * *

C. *Esta es la vida del Ysopet...* (Saragossa, 1489), ed. facsímil E. Cotarelo 1929

1. Agora vengamos a la vida de Ysopo, la qual se sigue en esta manera:

Enlas partes de Frigia, donde es la **muy antigua** cibdad de Troya, avia vna **pequeña villa** llamada **Amonia** enla qual nascio vn moço difforme et feo de cara & de cuerpo más que njnguno que se fallasse en aquel tiempo, ca era de grand cabeça, de ojos agudos, de negro color, de maxillas luengas & cuello corto, & de pantorrillas gruessas & de pies grandes, bocudo, giboso & barrigudo, & **tartamudo** & avia nombre Ysopo. E como cresciesse por sus tiempos, sobrepujaba a todos en saberes astuciosos. El qual a pocos dias que fue preso et captiuado & traydo en tierras estrañas, et fue vendido a un cibdadano rico de Athenas llamado Aristes. E como este señor lo extimasse por jnutile & sin ningund prouecho para los servicios de casa, deuto lo para labrar et cauar sus campos et heredades.

E vn dia como Zenas, a quien era encomendada la amjnistracion dela heredad por su señor, se leuantasse de su reposo para trabajar como solia fazer enla dicha heredad, a poco de espacio le fue presente el señor con vn moço llamado Agathopus. E como Zenas le mostrasse la diligencia de su trabajo, acaescio **que lleugo a una figura enla qual avia** madurado unos pocos figos principalmente mas que enlas otras figueras, delos quales dicho amjnistrador con diligencia cogio & con gran reuerencia a su señor los presento diciendo:

—A ti pertenescen los fructos primeros dela tu heredad.

E el señor, vista la belleza de los figos, dixo:

—Grandes gracias te fago, Zenas, del buen amor que a mj tienes.

E como fuesse hora, segund avia acostumbrado de yr en tal día a bañar e limpiar se en un baño, dixo:

—O Agathopus, toma & guarda con grand diligencia estos figos porque **quando tornare del baño comience a comer con ellos**.

Empero Agathopus tomando los figos & mirando aquellos, la cobdicia desordenada de la gula se acrecentó en el & assi andando remjorando los figos delante vn compañero suyo, comio se los dos, & dixo:

—Si non uviere mjedo al señor yo comería vno a vno estos figos.

Respondiole su compañero diciendo:

—Si tu quieres que **entramos a dos** comamos, yo dare manera como no padescamos mal ninguno por ellos.

Dize Agathopus:

—¿Como podra ser eso que dizes?

Responde el otro:

—A nosotros es manifiesta cosa que Ysopo viniendo de su fazienda demanda el pan que de cada día le es acostumbrado a dar. E como el señor demandara los figos, diremos que el Ysopo viniendo de su afan & obra, fallando aquellos figos en la despensa guardados, los ha comjdo. E como el Ysopo **fuere** llamado, con la tardança & tartamuderia que tiene, non se podrá deffender nj escusar et el señor **açotar lo ha**, et nosotros compliremos nuestro desseo.

E Agathopus, oydo el consejo, con la cubdicia que tenia de comer los figos, sin mas pensar començaron comer. E como los comjessen con grand plazer et alegría, dixo Agathopus riendo:

—¡Dolor & tristura sera a ti, Ysopo, que sobre tus espaldas furiosamente el señor absoluera la nuestra culpa!

E allí fablando e riendo, todos los higos se comieron.

* * *

2. [...] Después de tres días, como el filosofo se lauasse en el baño en uno con otros sus familiares & amigos, mando al Ysopo:

—Ve te a casa & pon en la caldera la lenteja & lo mas presto que podras, cueze la.

Fue sse corriendo Esopo & entrando en la camara, tomo un grano de lenteja solamente & echo la en la caldera a cozer & aparejo luego **aquello que convenia e necessario era**.

Despues que fueron lauados, **dixo** Xanthus a los amigos:

—Oy comeris conmigo ~~de la~~ lenteja. E por cierto entre amigos non es de mirar tanto el valor delas viandas, mas **considerar la voluntad con que se da**.

E viniendo ya a yantar, mando su señor al Esopo:

—Trahe nos **agua manos**.

E el luego tomando el lauatorio de pies, apartando se a lugar secreto, inchio lo de agua & traxo lo a para su señor, el qual, sentiendo el olor, **dixo**:

—¿Que es esto, cabeça de maldades? ¿Eres sano? Quita alla eso & trahe el bacin.

El Esopo prestamente traxo el bacin sin agua. Et el filosofo, yan con malenconia, **dixo**:

—Moço, sabes ya mas desto.

Respondio le:

—De ti me **fue** una vegada mandado que non **fiziesse sino** lo que tu me **mandasses**. Tu **no** dizes: “Pon **el** agua enel bacin, laua nos los pies & apareja los paños & manteles & las otras cosas que son necessarias” mas tan solamente dizes: «Trahe el bacin». Yo te lo he trahido.

Entonces dize el filosofo alos amigos:

—¡Non compre siervo, mas maestro & mandador!

* * *

3. [...] E despues que Xantus salio del baño lauado, llegando en su casa limpiaua el vientre estando presente el Esopo conel cantarillo de agua esperandole para que se lauasse. E pregunto le Xanthus a Ysopo:

—Di me, ¿por que los ombres quando salen fuera & limpian su vientre miran luego su estiercol?

Respondio el Ysopo:

—Antiguamente como un sabio en lugar secreto asentado limpiando su vientre, aviendo en ello alegria largamente tardasse, echo el seso o meollo del cerebro iuntamente con las hezes fuera & desde aquel tiempo aca los ombres por miedo de semejante caso **quando** salen a fuera siempre catan su estiercol. Empero tu, dexa **te** de aver miedo de aquello, ca lo que no tienes, non puedes perder.

* * *

4. [...] Después de grand tiempo Nectanabo, rey de Egipto, considerando como Ysopo era muerto segund que era publica fama de su muerte, embio questiones al rey Licurus por esta manera:

«Nectanabo, rey de los egipcianos al rey Licurus de Babilonia, salud. Por quanto yo querria hedificar vna torre que non tocasse el cielo nin la tierra, embia me maestros que me hedifiquen esta tal torre & responde ala question & rescibiras del mi regño tributos & censos por .x. años **continuos**».

* * *

5. [...] E dixo uno dellos:

—Avn preguntemos le otra question. Es a saber, ¿que cosa es la que nunca oymos **nin** vimos?

E dixo el rey:

—Ruego te, Esopo, que nos digas que cosa es aquella que nunca oymos **nin** vimos.

Dixo Ysopo:

—Sea me dada licencia para responder de mañana.

Et assi como fue a su casa fizo vna fingida escriptura de contrato & obligacion en que el rey Nectanabo confessava aver **rescebido** empréstados del rey Licurus mill marcos de plata, los quales se obligo a dar & pagar et restituir a vn termino que era ya enel tiempo corriente por entonçes pasado. Et otro dia de mañana traxo et monstro ante el rey aquella escriptura, la qual leyda, el rey maravillando se **dixo** alos **sus** ricos hombres:

—¿Uosotros oystes o vistes que yo oviesse rescibido alguna pecunia en algund tiempo de Licurus, rey de Babilonia, prestada?

Dixeron le ellos:

—Nosotros nunca oymos **nin** vimos tal cosa.

Entonçes **dixo** Ysopo:

—Si esto que **dizes** es verdad, suelta es la question.

El rey, oyendo esto, **dixo**:

—Bienaventurado eres, Licurus, que tal **hombre** posseys!

* * *

6. E llegando al lugar del despeñamiento, **reconto** les otra vez desta forma:

—Un hombre, seyendo preso del amor de su fija, embio a una aldea a su muger & tuvo la fija en casa. La qual como violasse & estrupasse, **dixo** le la fija: «Padre, cosas defendidas & feas cometes. Yo **quisiera** mas padescer este crimen et mal de otros ciento que de ti solo».

E asi **dixo** Ysopo:

—Uarones de Delfin, malos et peruersos, yo escogeria cercar toda Cicilia & todos los peligros dela mar sufrir **antes** que de vosotros assi injuriosamente morir. Ruego vos et a vuestros dioses et vuestra tierra rrequiero et amonesto a todos que oyan a mi que muero injustamente & **reciban** de vosotros dignas venganças de tormentos & penas.

Mas ellos, non curando de le oyr nada, de una peña aspera lo fizieron despeñar & caher & asi el coytdado del Esopo finescio su vida.

E muerto Esopo, la pestilencia & fambre et un gran furor & locura de corazon comprehendio & cayo sobre los delfos, sobre lo qual demandaron consejo a Apolo & uvieron respuesta que fiziesen **oratorio** de Ysopo para amansar et placar los dioses. E assi compungidos & arrepentidos de coraçon porque mataron a Ysopo injustamente, le hedificaron un templo. Por lo qual los principes de Grecia et los adelantados &

presidentes delas provincias, oyda la muerte de Ysopo, vinieron para los delfos & avida su diligente inquisicion & sabida la verdad justiciaron & castigaron alos que fueron en su muerte condignas penas & tormentos & assi vengaron la muerte de Ysopo.

Aquí se acaba la vida de Ysopo.

* * *

D. *La vida del preclarissim filosof y poeta Isop* (ed. Sanso Arbus, Barcelona, 1576)

1. Ara vengàm a la vida de Isop, la qual se segueix en aquesta manera:

En les parts de Frigia, hont es la més antiga ciutat de Troya, havia una vila petita apellada Amenias, en la qual nasqué un infant molt diforme, lleig de cara y de cors més que dengú que se'n trobàs en aquell temps: era de gran cap, d'ulls aguts y de negra color, de galtes llargues y coll curt, espatlles grosses, y de peus grans, gran boca, geperut, gran ventre y grans barres, tartamut, y havia nom Isop. Y com cresqués, per son temps sobrepujava a tots los altres en astucies. Lo qual, a pocs dies, fonch pres y captivat, y portat en terres estranyes, y fonch venut a un ciutadà rich d'Atenes apellat Aristes. Y com aquest senyor lo tingués per inútil y sens nengún profit pera'ls serveys de casa, deputà-lo a llaurar y cavar sos camps y heretats.

Y un día com Zenas, a qui era acomanada l'administració de la heretat per son senyor, se llevàs de dormir pera trevallar com solia fer, a sa heretat, a poch espay li fon present lo senyor ab un moço apellat Agathopus, y com Zenas li mostràs la diligencia de son trevall, esdevingué que aplegà a una figuera en la qual havien madurat unes poques de figues principalment més que en les altres figueres, de les quals lo dit administrador ab gran diligencia collí y ab gran * reverencia a son senyor les presentà dihent:

—A tu pertanyen los fruyts primers de la tua heretat.

Y lo senyor, vista la bellesa de les figues, dix:

—Grans gracies te fas, Zenas, de la bona amor que'm tens.

Y com fos hora, segons havia acostumat, d'anar en tal día banyarse y rentarse en un bany, dix:

—¡Oh, Agathopus! pren: guarda ab diligencia aquestes figues porque quan tornaré del bany puga començar de menjar ab elles.

Emperò Agatopus, prenent les figues y mirant aquelles, la cobdicia desordenada de la gola li cresqué, y així remirant les figues davant un companyó seu, menjàs les dues y dix:

—Si no hagués por del senyor jo menjaría una d'aquestes figues.

Respongué-li son companyó:

—Si tu vols que abdós mengem jo daré manera com no hajam mal per aquestes figues.

Dix Agatopus:

—¿Cóm porà ésser açò que dius?

Dix l'altre:

—A nosaltres es manifesta cosa que Isop venint de la faena demana lo pa que cada día li acostumen de dar. Y com lo senyor demanarà les figues dirèm que lo Isop venint de sa faena [y] trobant aquelles figues en la dispensa guardades, les se ha menjades. Y com lo Isop serà cridat, ab la tardança y tartamudesa que té de son parlar no's porà defendre ni escusar, y lo senyor tendràn's ho a grat y nosaltres haurèm complit nostre desig.

Y Agatopus, ohit lo consell, ab la cobdicia que tenia de menjar les figues, sens més pensar començaren de menjar. Y com les menjassen ab gran plaher y alegría, dix Agatopus rihent:

—Dolor y tristicia serà a Isop que sobre ses espatlles furiosament lo senyor absolrà la nostra culpa.

Y així parlant y rihent, totes les figues se menjaren.

* * *

2. Despuys de tres díes, com lo filosof se lavàs en lo bany, en una ab altres sos familiars y amichs, manà a Isop:

—Ves a casa, y pren la caldera y la lentilla; y lo més prest que poràs, coula.

Anà-se'n corrent Isop, y entrat en la cambra, prèns un gra de lentilla solament, y gità-l en la caldera a coure; y aparellà promptament les coses necessaries y que eren mester.

Despuys que foren lavats, dix Xantus als amichs:

—Vuy menjarèu ab mi de la lentilla; y per cert, entre amichs no es de mirar quant a la valor de les viandes, mes considerar la voluntat ab que's dona. Y venint ja a dinar, manà son senyor a Isop:

—Pòrtans ayguamans.

Y ell tantost, prenent lo vexell de peus, apartant-se a lloch secret homplí-l [f. 10r] de aygua y portà-l per a son senyor, lo qual sentint la **holla**, dix:

—¿Què es açò, cap de malvestats? ¡Està bo! Aparta allà açò; porta lo bací.

Y Isop prestament portà lo bací sens aygua. Y lo filosof, havent malenconía:

—Digas moço: ¿sabs ara més de açò?

Respongué-li:

—Per tu me fonch una vegada manat que no fes sinó lo que tu me manasses: tu no'm digueres posa l'aygua en lo bací, làvans los peus y aparèllans los draps y tovalles y les altres coses que són necessaries; mes tan solament me digueres: porta lo bací; y jo'l t'he portat.

Llavors dix lo filosof als amichs:

—No comprí esclau, sinó mestre y manador.

* * *

3. [f. 14r] [...] Tornant Xantus del bany a la sua posada, volgué evacuar lo ventre, y essent present Isop amb un pitxer a la mà per dar-li aygua, li demanà Xantus: —¿Per quina causa quan evacúen los hòmens en lloch descubert, miren promptament la immundicia?

Respòs Isop:

—Llig-se que evacuant lo ventre antiguament un filosof, foragità lo cervell per intèns delit amb la immundicia, per hont, recelant los hòmens que no'ls seguesca lo mateix cas, miren súbitament les súes immundícies. Emperò tu no pots perdre lo que no possehexes.

* * *

4. [f. 20v] [...] Passava ja gran espay de temps après de aquesta oculta lliberació de Isop, quan Neptanabo, rey d'Egypte, vehent que Isop era ja arribat a l'últim terme de la vida, tramès a demanar a Lyguro un entricat dubte en aquesta forma:

«Neptanabo, rey dels egipcians, al rey Lyguro, salut. Perquè jo volria edificar una altíssima torre que no tocàs en lo cel ni en la terra, te pregue que'm trametes mestres qui la'm edificuen, y rebràs tribut de mi per deu anys continuos.»

* * *

5. [f. 22r] [...] Dix un altre filosof:

—¿Quina cosa es la que jamès vem ni ohím?

A la qual dificultosa demanda suplicà Isop al Rey que li donàs temps de respondre, fins a l'altre día. Y essent a la posada, feu un fecte contracte, en lo qual lo rey Neptanabo confessava que'l rey Lyguro li havia prestat dos milia marchs d'argent, los quals se obligava restituhir-li per a un cert temps, lo qual era ja passat. Y venint lo día après al real palacio, hont estaven ajustats tots los filosofs, presentà al Rey lo fecte contracte, requerint-lo que restituhís al rey Lyguro l'argent que de aquell rebut havia. De la qual obligació admirant-se lo Rey, demanà a tots los seus prínceps si sabien que Lyguro li hagués prestat semblant argent. Y respònent-li tots que jamès havien vist ni ohit tal cosa, dix llavors Isop:

—Donchs absolta es la demanda, puix no havèu vist ni ohit.

Dix llavors lo rey Neptanabo:

—Mèritament li deuen ésser tramesos per mí los tributs a Lyguro, puix que té un tan resplendent carvoncle en la sua posada.

* * *

6. [f. 24r] [...] Atenèu encara, ¡oh crudelíssima gent de Delfos! a esta succincta similitut mia.

Un home, amant libidinosament a sa filla, tramès sa muller a casa de sa germana. Y restant tot sol ab sa filla, li robà sa virginitat súa. Emperò vent-se la adolorada donzella així violada per son pare, li dix:

—Pus prest elegiría reportar aquest dany de tots quant hòmens són en la universa terra, que de tu qui es mon pare.

Així jo, dix Isop, elegiría pus prest sotsmetrem a tots los gravíssims perills de la mar, que morir per mans vostres ab oprobiosa infamia. Y per ço requir als immortals déus, puix jo muyr immune de culpa que facen de mi crudelíssima venja.

Mas la ferocíssima gent de Delfos, no volent eixaudir-lo, lo llançaren de l'*altra* [alta] muntanya. Y així finà lo sapientíssim Isop los seus benaventurats dies. Emperò tan grandíssima fam y pestilencia après de la mort d'aquell assaltà los de Delfos, que jamás pogueren obtenir remey dels immortals déus, fins que feren a Isop una bellíssima imatge, punint ensemps crudelíssimament als qui havien perpetrat la injusta mort súa.

* * *

E. *La vida del agudíssim, y preclaríssim filosof moral Ysop* (ed. Torras, Barcelona, 1885)

1. CAPITOL PRIMER

En les parts de Frigia, hont **era** la més antiga ciutat de Troya, havia una vila petita apellada Armenia, en la qual nasqué un infant molt diforme, lleig de cara, y de cors, mes que **ningun** se trobàs en aquell temps. Era de gran cap, de ulls aguts, y de negra color, de galtes llargues, y coll curt; espatlles grosses, y **los** peus grans, gran boca, geperut, gran ventre, grans barres, y tartamut, **tenia per** nom, y **se nomenava** Isop; y com cresqués_ per son temps, sobrepujava a tots los altres en astucies: lo qual_ á pocs dies_ fonch pres, y captivat, y portát en terres estranyes, y fonch venut á un ciutadà rich de Atenes **nomenát** Aristes.

CAPITOL II *Se verifica la innocencia de Isop*

Y com aquest senyor lo tingués per inútil y sens ningún profit **per los** serveys de casa, **lo posà** a llaurar y cavar sos camps, y heretats, y un día com Zeneas, á qui era **acomodada la** administració de la heretat per son senyor, se llevàs de dormir pera treballar, com solía fer, á sa heretat, á poch espay **se li presentá devant de ell**. lo senyor ab un moso **nomenat** Agatopus, y com Zeneas li mostràs la diligencia de son treball, esdevingués que **que se posà baix** una figuera en la qual **habia maduras** unes poques de figues, principalment mes que en les altres figueres, de les quals lo dit atministrador ab gran diligencia cullí, y ab gran reverencia á son senyor les presentà, dient: «A tu pertanyen los fruyts primers de la tua heretat.» Y lo senyor, vista la bellesa de les figues, **digué**: «Grans gracies te fas, Zeneas, **del gran** amor **quem** tens.» Y com fos hora, segons **habia** acostumat, **de** anar en tal día á banyarse, y rentarse en

un bany, **digué**: «O Agathopus! pren: guarda ab diligencia aquestes figues, perque quan tornaré del bany puga comensar de menjar ab elles.» Emperò Agatopus, prenent les figues, y mirant aquelles, la cobdicia desordenada de la gola li cresqué: així remirant les figues, davant un companyó seu, menjà les dues, y **digué**: «Si no **tingués** pór del senyor jo menjaria d'aquestes figues.» Respongué-li son companyó: «Si tu vols que **las** mengem jo daré manera com no **tingàm algun enfado** per aquestes figues.» **Digué** Agatopus: «¿Cóm porá **eser asó** que dius?» **Digué** laltre: «A nosaltres es manifesta cosa, que Isop venint de la **feyna** demanará lo pa que cada día li acostumen de dar, y com lo senyor demanarà les figues, dirém que lo Isop venint de sa **feyna**, trobant aquelles figues en la dispensa guardades, **se las** ha menjades. Y com lo Isop serà cridát ab la tardansa, y tartamudesa que té de son parlar **nos** porá defensar, ni escusar, y lo senyor **tindrà assó á** grat, y nosaltres haurem **cumplit** nostre desitg.» Y Agatopus, ohit lo consell, ab la codicia que tenia de menjar les figues, sens més **penar** [*sic*] comensaren de menjar: com les menjasen ab gran plaher y alegría, **digué** Agatopus rient: «Dolor y tristícia serà a Isop, que sobre ses espatlles furiosament lo senyor absoldrà la nostra culpa.» Y així parlant y rient, totes les figues se menjaren.

6. CAPITOL XXVIII *Com Isop fou condemnat a mort*

[...] Ateneu encara, ó cruelissima gent de Delfos, á esta succinta similitut mia. Un home **anant** [*sic*] libidinosament á sa filla, **enviá** sa muller á casa de sa germana, y restant tot sol ab sa filla, li roba la virginitat sua, emperó ventse la adolorida donzella, així violada per son pare, li **digué**: **puig** prest elegiria reportar aquest dany de tots quans homens son en la universa terra, que de tu qui ets mon pare. Així digué Isop, elegiria **mes** prest **subjectarme** á tots los gravissims perills de la mar, que morir per mans vostres ab oprobiosa infamia, y **persó requeresch** als immortals Deus, **puig** yo **moro** immune de culpa, que **fassen** de mi cruelissima **venjansa**. **Mes** la ferosissima gent de Delfos no volent exaudirlo, lo llansaren **del alt de** la montanya, y així finá lo sapientissim Isop los seus benaventurats dies. Emperó tan grandissima fam, y pestilencia, après de la mort de aquell, **vingué** á los de Delfos, que ja mes pogueren obtenir remey dels immortals Deus, fins que feren á Isop una bellissima imatge, punint ensemps cruelissimament als qui havien perpetrat la injusta mort sua.

BIBLIOGRAFIA

I. LES TRES RECENSIONS DE LA *VITA*

- [W] *Vita Aesopi* ex Vratislaviensi ac partim Monacensi et Vindobonensi codicibus nunc primum edidit Antonius Westermann, Brunsvigae & Londini 1845.

2. [Pl] Habentur hoc uolumine haec, uidelicet *Vita & Fabellae Aesopi cum interpretatione latina*, ita tamen ut separari a graeco possint pro uniuscuiusque arbitrio, quibus traducendis multum certe elaborauimus. nam quae ante tralata habebantur, infida admodum quod facillimum erit conferenti cognoscere... Aldus, Venetiis 1505.
3. [Pl] *Aesopi Phrygis fabellae* Graece & Latine, cum alijs opusculis, quorum index proxima refertur pagella, Basileae in officina Ioannis Frobenij MDXXIII.
4. [Pl] *Fabulae Romanenses* graece conscriptae ex reconsonione et cum adnotationibus Alfredo Eberhard, volumen prius, quo continentur De Syntipa et De Aesopo narrationes fabulosae partim ineditae, Lipsiae, in aedibus B. B. Teubneri MDCCCLXXII.
5. [G] B. E. PERRY. *Aesopica*. Vol. I. *Greek and Latin Texts*. Urbana, 1952.
6. [G + W] *Vida d'Isop*. Text revisat, traducció i notes per Francesc J. Cuartero. A: CUARTERO, Francesc J.; ROS, Montserrat. *Isop. Faules*. Vol. II. Barcelona, 1989, p. 89-225.

II. L'ISOP D'ULM

1. *Aesopus. Vita et fabulae latine*, Rinuccio interprete, Mediolani, Antonius Zarotus, 1474.
2. [Ulmer Äsop], Heinrich Steinhöwel, Ulm c. 1476-1477.
3. *Steinhöwels Äsop*, herausgegeben von Hermann Österley, Tübinga 1873 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart; CXVII).

III. PRIMERES EDICIONS EN LLENGUA CASTELLANA

1. *El libro del ysopete ystoriado*, ... Pablo Hurus & Juan Planck... en la muy noble & leal cibdad de caragoca enel año del señor de mil.CCCCLXXXII. [1 exemplar conservat: Biblioteca del Seminario Conciliar de San Miguel, Pamplona]
2. *Esopete ystoriado*, Tolosa, Johann Parix & Etienne Clebat, 1488. || *Esopete ystoriado* (Toulouse 1488). Edició, estudi i notes de Victoria A. Burrus i Harriet Goldberg, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
3. *Esta es la vida del Ysopet con sus fábulas hystoriadas*, Saragossa, Juan Hurus, 1489. || *Fábulas de Esopo: reproducción en facsímile de la primera edición de 1489*, ed. a cura d'E. Cotarelo Mori, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
4. *Libro del Ysopo famoso fablador historiado en romance*, Burgos, Friedrich Biel (Fadrique Aleman de Basilea), 1496.
5. *La uida de ysopo clarissimo y sabio fabulador*: nueuamente coregida: hystoriada: anotada: con muchas otras fabulas de Auiano: Pogio: y otros autores. Acabanse

las Fabulas de Ysopo: corregidas y emendadas e nuevamente anotadas por los margines. Impressas en la metropolitana cibdad de Valencia por Joan Joffre. Acabadas el segundo día de Agosto. Año de Mil. D. XX.

6. *La vida y fábulas del Esopo a las quales se añadieron algunas muy graciosas de Avieno, y de otros sabios fabuladores*, Anvers, en la oficina Plantiniana 1607.

IV. EDICIONS CATALANES

1. [Colofó] *Libre del savi he clarissim fabulador Ysop, ystoriat...* En la molt nobla ciutat de Barcelona. Per Joan Carles Amorós. a despeses de Joan Gordiola librerer. En lany M.D.L. A x. De Juny.
2. *Libre del savi he clarissim fabulador Ysop* historiat e notat als marges del libre ara novament corregit, estampat en Barcelona en casa de Sanso Arbus, any MDLXXVI.
3. (*Llibre del clarissim philosoph y poeta Ysop*), Barcelona, per Hieronym Margarit, any MDCXII.
4. *Faules de Ysop filosof moral preclarissim*, y de altres famosos autors. Historiades, y de nou corregides, ab major claredat que fins vuy se sien estampades, Barcelona, Sebastià i Jaume Matevat, 1642.
5. *Faules de Ysop filosof moral preclarissim*, y de altres famosos autors. Corregides de nou, y historiades ab major claredat que fins vuy se sian vistas. Preceheix la vida de Ysop dividida en capitols, y representada en Estampas [...], Barcelona, Antoni Lacavalleria, 1682.
6. *Faules de Ysop...* Barcelona, Ioan Iolis, 1683.
7. *Faules de Isop...* Barcelona, Joseph Altès, 1743.
8. *Faules de Isop...* Barcelona, Joseph Altès, s. d. (reimpressió)
9. *Faules de Isop...* Barcelona, Joan Forns, s. d. (darrer terç del segle XVIII).
10. *Faules de Isop* filosof moral preclarissim y de altres famosos autors; corregidas de nou, e historiades ab major claredat, que fins vuy se sien vistes; preceheix la vida de Isop, dividida en capitols, y en estampas representada, la declaració y sentència de les faules, se troba à la fi de cada una dellas. Barcelona, Companyia de Jordi, Roca y Gaspar, s. d.
11. *Faules / de Isop...* Barcelona: en casa de Matheu Barceló, Estamper [1760?].
12. *Faules de Isop...* Barcelona, Matheu Barceló, s. d. (reimpressió).
13. *Faules de Isop...* Barcelona, D. A. Sierra, s. d.
14. *Faules de Isop...* Girona, en casa Jaume Brò, Estamper e Llibretèr, en lo carrer de las Ballesterías, s. d.
15. *Faules de Isop* filosof moral preclarissim, y de altres famosos autors. Corregidas de nou, è historiadas ab major claredat, que fins vuy se sian vistas. Preceheix la vida de Isop, dividida en Capitols y en Estampas representada. Gerona, per Francisco Brò, Estampèr e Llibretèr, en lo carrer de las Ballesterías. [1790]

16. *Faulas de Isop*, filosof moral preclarissim, y de altres famosos autors, corregidas de nou, é historiadas ab major claredat que fins avuy sian vistas / preceheix la vida de Isop, dividida en capitols y en estampas representada. La declaració y sentència de les faules se troba à la fi de cada una de ellas. Figueras, per Gregori Matas y de Bodallés, estampér y llibretér, en lo carrer de Gerona, any 1842.
17. *Faules de Isop*, filosof moral, y de altres famosos autors, corregidas de nou. San Gervasi: Estampa de Torras, carrer de S. Eusebi núm. 6. en lo any 1885.
18. *Faules de Isop...* Sad [*sic*] Gervasi, Torras, 1885 (reimpressió; n'hi deu haver altres edicions amb diferents peus d'impremta, p. ex. Suc. de Font, 1885).
19. *Les faules d'Isop. Text català y gravats reproduhits de dues edicions gòtiques del segle XVI (Barcelona 1550 ? y 1576) afegida una noticia preliminar*, per Ramon Miquel y Planas (Històries d'altre temps; iv), Barcelona, Fidel Giró, 1908.
20. *Faules isòpiques* de Aviano, Alfonso, Poggio y altres autors. *Text català y gravats reproduhits de dues edicions gòtiques del segle XVI (Barcelona, 1550 y 1576)*, per Ramon Miquel y Planas (Històries d'altre temps; vi), Barcelona, Fidel Giró, 1908.

V. ESTUDIS

- AGUILÓ I FUSTER, Marià (1923). *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- COMAS, Mercè; MIRALLES, Eulàlia (2006). «La impremta a Perpinyà: Samsó Arbús». *Arxiu de Textos Catalans Antics*, núm. 25, p. 347-373.
- COMAS I GÜELL, Montserrat (2009). *La impremta catalana a l'inici de la societat liberal (1800-1833)*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2012). *La impremta catalana i els seus protagonistes a l'inici de la societat liberal (1800-1833)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- COROLEU, Alejandro (2012). «Translating Cicero in Renaissance Catalunya». *Renaissance Studies*, núm. 27/3, p. 341-355.
- CUARTERO, Francesc J. (1984). *Isop. Faules*. Vol. I. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- DAMETO, Juan [*et al.*] (1840-1841). *Historia general del Reino de Mallorca*. Palma: Imprenta Nacional a cargo de Juan Guasp y Pascual. 3 v.
- DICKE, Gerd (1994). *Heinrich Steinhöwels «Esopus» und seine Fortsetzen. Untersuchungen zu einem Bucherfolg der Frühdruckzeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- FINCH, C. E. (1960). «The Greek Source of Lorenzo Valla's Translation of Aesop's Fables». *Classical Philology*, núm. 55, p. 118-120.
- GÓMEZ CARDÓ, Pilar (1990). «L'Isopet: simple traducció o relat de tradició clàssica?». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 31, p. 79-87.

- GOÑI GAZTAMBIDE, José (1974). «Incunables de Pamplona». A: *La imprenta en Navarra*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana.
- LACARRA, María Jesús (2010). «La fortuna del *Isopete* en España». A: *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. I. Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 107-138.
- LAYTON, Evro (1978-1979). «The First Printed Greek Book». *Journal of the Hellenic Diaspora*, núm. 5, p. 63-79.
- LENAGHAN, Robert T. (1967). *Caxton's Aesop*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- LLANAS I PONT, Manuel (2002). *L'edició a Catalunya: segles XV a XVIII*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- (2007). *Sis segles d'edició a Catalunya*. Lleida: Pagès; Vic: Eumo.
- LOCKWOOD, D. P. (1923). «De Rinuccio Aretino graecarum litterarum interprete». *Harvard Studies in Classical Philology*, núm. 24, p. 51-109.
- MADURELL, Josep M.; RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1955). *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Barcelona: Gremio de Editores, de Libreros y de Maestros Impresores.
- MARTÍN PASCUAL, Llúcia (1994). *La tradició animalística en la literatura catalana medieval i els seus antecedents*. Tesis doctoral. Alacant: Universitat d'Alacant. 2 v.
- (1996). *La tradició animalística en la literatura catalana medieval*. Alacant: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- MIQUEL I PLANAS, Ramon (1911-1914). «L'Isop a Catalunya». *Bibliofilia*, núm. 1, p. 188-193.
- MIRAMBELL I BELLOC, E. (1984). «La família Bro, d'impressors gironins». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 27, p. 249-311.
- (1987). «Incidència ultrapirenaica en la producció del llibre gironí». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 29, p. 307-321.
- PADROSA I GORGOT, Inés (1992). «Els impressors figuerencs i la seva obra». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm. 25, p. 224-282.
- PERRY, B. E. (1934). «The Greek Source of Rinuccio's *Aesop*». *Classical Philology*, núm. 29, p. 53-62.
- PFEIFFER, R. (1981). *Historia de la filología clásica*. Madrid: Gredos. 2 v.
- QUINEY, Aitor; ESTRUGA, Jordi (ed.) (2005). *Col·leccions privades, llibres singulars: Catàleg de l'exposició celebrada a la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- RUIZ-MONTERO, Consuelo; SÁNCHEZ ALACID, M.^a Dolores (2005). «La estructura de la *Vida de Esop*: anàlisi funcional». *Habis*, núm. 36, p. 243-252.
- SOCIAS BATET, Immaculada (1999). «Alguns apunts biogràfics sobre Joan Jolis Santjaume». A: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 101-107.
- (2001). *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana dels segles XVII i XVIII*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

TAYLOR, B. (2013). «Spanish Glosses to Aesop and Prosper of Aquitaine in a Medieval Schoolbook (Lambeth Palace Library, MS 431)». A: TAYLOR, B.; WEST, G.; WHETNALL, J. (ed.). *Text, Manuscript, and Print in Medieval and Modern Iberia: Studies in Honour of David Hook*. Nova York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, p. 117-140.

Notes sobre la difusió dels textos clàssics a la Catalunya del Sis-cents

Alejandro Coroleu

RESUM

Aquest treball ofereix una sèrie de reflexions sobre la tipologia de les edicions de textos grecolatins publicats o transmesos en manuscrit a Catalunya entre el 1573 i el 1699. Aquesta contribució també analitza la tècnica de traducció de Francesc Fontanella, autor d'una versió catalana d'un grapat de versos d'Ovidi, i examina la presència del llegat clàssic en un dels seus poemes.

PARAULES CLAU: literatura clàssica, Catalunya, traducció, impremta, segle XVII, Francesc Fontanella

ABSTRACT

The purpose of this paper is to set out a typology of translations of the Greek and Roman authors published or penned in Catalonia in the period from 1573 to 1699. Consideration is given to extant and lost versions as well as to the influence of the classical world on one of the poems of Francesc Fontanella, who also translated a handful of verses by Ovid into Catalan.

KEYWORDS: Classical literature, Catalonia, translation, printing, 17th century, Francesc Fontanella

1. CONSIDERACIONS GENERALS

En mirar de correspondre a la invitació de les editores d'aquest volum que aplega contribucions diverses sobre *Els clàssics i la llengua literària*, conscient de les meves limitacions pel que fa a l'estudi de la cultura literària catalana de l'edat moderna, he pensat que l'única manera de contribuir a aquest recull és oferint-hi un panorama de la recepció, en llengua original i en traducció, de la literatura de Grècia i de Roma a Catalunya entre el 1573 i el 1699. El títol del meu treball és volgudament dubitatiu i imprecís perquè, a

l'hora d'estudiar la difusió dels autors clàssics a la Catalunya del Sis-cents, ens movem en el camp dels apunts, de les incerteses i de les conjectures. No és, certament, un panorama gaire engrescador, per ell mateix i si el comparem al d'altres centúries (fins i tot, a la situació dels segles XVI i XVIII). Crec, però, que paga la pena de mirar d'esbrinar quins eren els autors antics més reconeguts a la Catalunya siscentista i per quines raons van merèixer l'interès de lectors, docents i impressors. He dividit el text en dues parts, conscientment desiguals en extensió. El gruix de la meva exposició anirà dedicat a oferir una sèrie de reflexions sobre la tipologia de les edicions de textos grecolatins publicades a casa nostra entre l'últim quart del segle XVI i l'any 1699. Atès que una de les poques versions al català d'un text clàssic al segle XVII —pràcticament l'única, concretament d'un grapat de versos d'Ovidi— és obra de Francesc Fontanella (1622-1682), dedicaré la darrera secció a analitzar la tècnica de traducció de l'autor barceloní i a examinar la presència del llegat clàssic en una de les seves composicions més reeixides.

En el Renaixement, la traducció de les obres clàssiques a les llengües vernacles va lligada al moviment humanista. Originat a la Itàlia de mitjan segle XIV i concebut com un ambiciós programa educatiu orientat a donar a l'home una certa mena de cultura general a través de la recuperació, la interpretació i la imitació dels textos de l'antiguitat grecolatina, l'humanisme va arribar a Catalunya l'últim quart del segle XV. Exemples de la presència del moviment en terres catalanes són la figura de l'historiador llatí Joan Margarit (ca. 1424-1484), del poeta i hel·lenista Jeroni Pau (ca. 1458-1497), de Ferran Valentí (m. 1476) —deixeble de Leonardo Bruni, traductor dels *Paradoxa* ciceronians i autor d'un grapat de poemes llatins— i de Francesc Alegre (ca. 1450 - ca. 1510), responsable de la traducció de les *Metamorfosis* d'Ovidi publicada a Barcelona el 1494. Aquesta data és certament significativa, car, amb l'excepció de les edicions barcelonines d'Isop estudiades per Jaume Almirall en aquest mateix volum, no trobem cap edició d'una traducció catalana d'un text clàssic fins al segle XIX. Això no vol dir tampoc que els autors clàssics no circulessin a Catalunya després del 1500.¹ Ho van fer en edicions en llengua original (en llatí i en grec) o en castellà, i en versions manuscrites (en català o castellà).

L'estudi de les edicions i les traduccions d'autors antics empreses en l'àmbit català als segles XVI i XVII és un tema important. Com ha assenyalat molt encertadament Josep Solervicens, «molt sovint les edicions i traduccions dels clàssics grecolatins van lligades a l'ensenyament (són, d'alguna

1. Vegeu les observacions al respecte de Peña Díaz (1997, p. 255-334).

manera, la matèria de què s'alimenten els escriptors de l'àmbit català del moment) i en casos sorgeixen dins de projectes editorials més amplis» (Sollervicens, 2000, p. 129). I afegeix (ibídem): «seria interessant estudiar qui encarrega i emprèn aquestes traduccions, amb quina ordenació i quins criteris, quin és el contingut dels pròlegs que hi figuren i quin aparell de notes contenen els textos». Es tracta, però, d'una tasca, no diré plena d'esculls, però sí difícil, perquè hi ha traduccions que s'han perdut (en donaré exemples tot seguit) i n'hi ha que es conserven en còpies úniques en biblioteques o arxius locals. El problema és que tots aquests textos cauen en una mena de terra de ningú: no interessen els investigadors de la literatura catalana moderna perquè no són productes de creació (i, a més, moltes d'aquestes versions van ser redactades en castellà) i resulten massa marginals per als estudiosos del Siglo de Oro perquè van sorgir precisament en l'àmbit geogràfic català (un àmbit aleshores perifèric), i tampoc no mereixen l'atenció dels estudiosos de la cultura llatina impresa de l'època, més preocupats per productes i centres editorials de més volada.

2. EXEMPLES DE TRADUCCIONS PERDUDES O DUBTOSES

Tenim notícia de l'existència en algun moment de traduccions dubtoses i de versions que no ens han pervingut. Les informacions sobre aquests textos provenen en molts casos de l'erudició del segle XIX, basada en testimonis anteriors, no sempre prou fiables. Ciceró i Virgili en són dos bons exemples. El manuscrit 18 de la Biblioteca Universitària de Barcelona, del darrer terç del segle XVI, inclou traduccions catalanes i castellanques (signades per Joan Rafael Moix i Francesc Garcia) d'una tria de textos ciceronians, alguns dels quals també es copien en llatí (Coroleu, 2013). La taula del còdex (f. 1) esmenta, a més, una traducció perduda del *Somnium Scipionis* (possiblement al català) i una altra versió del llibre segon de les *Epistolae familiares*, possiblement també en català: «6. Item, lo Somni de Scipion ab comentari y en romans y llatí»; «9. Item, part del llibre 2 de les matexes epístoles, en romans». Precisament, la correspondència de Ciceró, segons Menéndez Pelayo (1950, vol. II, p. 274), hauria estat editada en català en un volum publicat a Càller a la impremta de Nicolau Canyelles pels volts del 1585.² Es tracta, sens dubte, d'una confusió:

2. Vegeu Menéndez Pelayo (1950, vol. II, p. 274): «Epístolas de Cicerón. Càller, en la imprenta de Nisolás [sic] Canyelles, antes de 1585. No se conoce ningún ejemplar de este libro,

efectivament, Canyelles va estampar un volum —aparegut, però, el 1579— que contenia les *Epistolae familiares*, però les missives que hi figuren són en llatí i no en llengua vernacle (Cadoni, 1989, p. 81).

Els textos de Virgili han patit la mateixa sort. En una carta adreçada a Menéndez Pelayo el 7 de gener del 1879, Antoni Rubió i Lluch dona notícia de dues traduccions al català del corpus virgilià: una, de les obres de Virgili, sense donar-ne més títols, a cura de Jacint Ricart, i una altra, de les *Bucòliques*, enllestida per Felip Marimon (1558-1613). Mentre que la versió de Ricart s'hauria conservat —segons Rubió i Lluch, que cita el testimoni de Torres Amat— a l'Arxiu Manxarell de Santpedor, el manuscrit de la traducció de Marimon («excelente», a parer de Rubió i Lluch) hauria estat custodiat a la Biblioteca Borrull de València.³ Cap de les dues traduccions, però, ens ha pervingut.⁴

3. TIPOLOGIA I USOS DE LES EDICIONS CONSERVADES

Durant el segle XVII, els estudis clàssics a Catalunya van seguir molt sovint les vicissituds polítiques i socials del país. La Guerra dels Segadors i la repressió posterior són una prova de les convulsions que van sacsejar el Principat al llarg del Sis-cents. Totes aquestes circumstàncies polítiques van influir també en el panorama intel·lectual de la Catalunya del moment. Això s'observa en els buits, molt clars pel que fa a la producció editorial, que hi ha, per exemple, entre el 1630 i el 1670. La llista d'edicions reproduïda en apèndix al

pero consta su existencia por la siguiente nota del inventario que se hizo a la muerte del obispo impresor Canyelles en 1585: Item tresentes cincuenta epistoles de sisero stampades en Caller que diu son de dominico de la cata jendre de mossen perot de Caller estan en penyora per lo ques mala stampa que sera sentencia conforme al acte qual esta en poder de mestre Jaume delitala». El mateix autor (1950, vol. III, p. 25) esmenta una altra traducció de les cartes de Ciceró: «versiones al lemosín [sic] de algunas cartas de Cicerón, hechas en Barcelona, año 1585. Existieron en la biblioteca de Montserrat, según Villanueva, *Viaje literario*, VII, p. 145».

3. La carta de Rubió i Lluch es pot llegir al web «Biblioteca virtual Menéndez Pelayo»: <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/micrositios/inicio.cmd>>. Dolç (1958, p. 15) també dona informació sobre la versió de Marimon.

4. Segons em va indicar molt amablement la doctora Anna Gudayol (Biblioteca de Catalunya), una part de l'Arxiu Manxarell és a l'Arxiu Històric Municipal de Santpedor. Malgrat les gestions del personal d'aquest arxiu, no he pogut localitzar la traducció de Jacint Ricart. Si més no, aquesta versió no es troba a Santpedor.

final d'aquest treball palesa un panorama molt desigual. Ciceró, Virgili i Terenci hi estan ben representats. Hi ha, però, absències molt importants que el lector mínimament familiaritzat amb la cultura de l'època podrà identificar amb facilitat. Hom no hi troba, per exemple, edicions d'historiografia romana, llevat d'una traducció d'un recull d'aforismes de Tàcit a cura de Benito Arias Montano (el 1614), i un autor tan suposadament típic del segle XVII com ara Sèneca no hi apareix representat, tret de dues edicions del Pseudo-Sèneca (estampades el 1616 i el 1638). Que un autor o un gènere literari determinat no disposin d'edicions locals no vol dir que no fos llegit i estudiat. A tall d'exemple, a partir del 1594 falten edicions de teatre grec, tot i que Eurípides era un dels autors prescrits per les ordinacions universitàries barcelonines del 1596 (Andrés, 1988, p. 77). El seu text, però, havia de circular d'alguna manera, encara que fos en edicions importades (Peña Díaz, 1997, p. 270-271).

He afirmat més amunt que aquestes edicions i traduccions dels clàssics grecolatins van lligades a l'ensenyament. La Universitat a banda, a principis del segle XVII, la institució acadèmica de més prestigi a Barcelona era el Col·legi de Cordelles o Seminari de Nobles, situat al capdamunt de la Rambla, al costat de Betlem (Borràs i Feliu, 1993). L'any 1635, Alexandre de Cordelles va transferir el control de l'escola als jesuïtes, els quals, l'any 1662, la van amalgamar al Col·legi de Betlem. Els Estatuts del Col·legi responien substancialment als preceptes pedagògics de la *Ratio Studiorum* jesuítica de 1599. En totes aquestes institucions acadèmiques, la preocupació més immediata era ensenyar els fonaments de la llengua llatina, a sis o set anys. El primer pas era la memorització de les declinacions i les conjugacions. Hi ajudaven obres destinades a enriquir el lèxic de l'estudiant, diccionaris o *thesauri*, com el *Diccionari llatí-català* del catedràtic de retòrica Pere Torra, amb nombroses reimpressions al llarg del segle XVII, i els reculls lexicogràfics de Joan Lacavalleria: la *Bibliotheca musarum sive phrasium poeticarum* (Barcelona, 1681), recull lèxic llatí amb una introducció general a la gramàtica i a la prosòdia llatines, i el *Gazophylacium catalano-latinum* (Barcelona, 1696), extens diccionari català-llatí que aporta el terme català, una succinta definició, algunes accepcions i un conjunt d'exemples amb la traducció llatina.

A continuació, els alumnes estudiaven les regles de la sintaxi. Per a aquesta pràctica, el manual emprat més sovint era l'*Arte* de Nebrija, publicat, per exemple, a Barcelona l'any 1609 (i, pel cap baix, amb quatre edicions al segle XVII). A més de l'*Arte*, un dels textos gramaticals llatins més difosos en els ambients escolars i universitaris del XVII català és la *Sintaxi* del valencià Joan Torrella, publicada per primer cop el 1571 i com a mínim amb una reim-

pressió a partir del 1600. Sabem que molts docents van utilitzar la sintaxi de Torrella com a manual de classe, tot i que possiblement es tractava d'un text massa avançat per a segons quins nivells, com es desprèn de l'advertència que ens fa el curador de l'edició barcelonina del 1662: «con anotaciones en romance castellano, para que los estudiantes la puedan aprender con mucha facilidad» (f. 1r). Per tal d'acabar d'assimilar bé els elements més bàsics de la gramàtica i la sintaxi llatines, hom llegia, a més, textos molt senzills. De la impremta d'Antoni Lacavalleria en va sortir, per exemple, una edició dels *Dístics* del Pseudo-Cató el 1670.

L'estadi següent era normalment la redacció de passatges de prosa més o menys llarga en llatí, primer frases curtes i després textos més llargs. Aquest era el moment en què als alumnes se'ls exigia redactar diàlegs i cartes en llengua llatina. Aquest exercici es concebia com l'última tasca de l'ensenyament gramatical. Per als diàlegs, un instrument emprat molt sovint eren els *Colloquis* de Vives, text que, tot i les recances dels jesuïtes envers l'humanista valencià, es difon en terres catalanes (edicions el 1617, 1620, 1634 i 1670). Per la seva banda, la carta es definia com el context en què l'alumne exhibia la seva elegància llatina. El model epistolar per excel·lència era, sens dubte, Ciceró, considerat, a més, un autor de traducció relativament fàcil. No és estrany, doncs, que de la correspondència completa o parcial de Ciceró se'n publicuessin, al llarg del segle XVII, centenars d'edicions arreu d'Europa. Val a dir, però, que un mateix text podia ser objecte d'estudi en nivells diferents i amb finalitats molt diverses.

Així, Pere Camarasa (professor de gramàtica a la Universitat de Barcelona a partir del 1556) utilitzava la correspondència de Ciceró amb estudiants de nivell intermedi («mediocres») per a les seves lliçons de composició llatina, però feia servir el mateix text per a les lliçons d'història amb nois de nivell més alt, els «maiores» (Fernández Luzón, 2005, p. 53-55). Sabem que, durant el curs acadèmic 1587-1588, Jaume Felip Gibert i Antoni Jolis feien servir les cartes de Ciceró també en classes diferents: Gibert, amb els «minores», i Jolis, seleccionant el llibre quart de les *Epistolae familiares* amb els «mediocres» (Fernández Luzón, 2005, p. 127-134). També sabem que els estudiants llegien els discursos de Ciceró a classe. No endebades eren una mina d'esdeveniments polítics i d'informació sobre personalitats polítiques dels últims anys del període republicà. Constituïen un model per a exercicis de declamació. Als estudiants barcelonins se'ls demanava que pronunciessin dues peces oratòries a imitació dels discursos de Ciceró (Fernández Luzón, 2005, p. 143). Un bon exemple d'aquesta pràctica ens el dona el manuscrit 105 de la Biblio-

teca Universitària de Barcelona, que aplega una col·lecció de discursos, la majoria dels quals van ser pronunciats per estudiants de Pere Joan Nunyes, professor de retòrica i grec a Barcelona entre el 1577 i el 1593. Presentats com a textos d'examen, molts d'aquests discursos contenen elogis de generals de l'antiguitat (Sul·la, Temístocles, Emili Paul·le Macedònic) i prenen com a model el discurs *Pro lege Manilia* de Ciceró, text que Nunyes mateix va traduir al castellà (BUB, ms. 1185, f. 400r-443r) durant el seu sojorn a Barcelona (Barbeito Díez, 2000, p. 21-35).

En el cas de Ciceró, costat per costat amb antologies titulades *Orationes et epistolae selectae* (o només *Orationes selectae*, com en l'edició lleidatana del 1643, que comprèn només cinc discursos «ad usum supremæ classis grammaticæ, humanitatis et rhetoricæ»), hi ha traduccions castellanes (sobretot amb la versió de Pedro Simón Abril). Hom troba també edicions que es fan ressò de pràctiques filològiques de major volada.⁵ A tall d'exemple, de l'edició de les *Epistolae familiares* de Ciceró a cura de Paolo Manuzio n'hi ha només a Barcelona, com a mínim, tres reimpressions (1636, 1677 i 1698), amb tot l'aparat típicament humanístic del tipògraf venecià (comentaris erudits, propostes de conjectures manuscrites, etc.), senyal que el text anava adreçat a una classe de lector molt diferent del lector del recull lleidatà suara esmentat. Un cas semblant són les nombroses edicions d'un altre tipus de recull ciceronià, també de cartes i discursos, però preparat a partir de l'edició monumental de les *Opera omnia* ciceronianes a cura de Cornelis Schrevel (1608-1664).⁶

Un cop dominades la sintaxi i la redacció, els estudiants havien de llegir i assimilar bé els autors més importants de la llatinitat. Les comèdies de Terenci eren un dels textos que van gaudir de major difusió: sabem que el teatre de l'autor romà (si més no, l'*Eunuchus*) va ser representat a Barcelona en català, segons es pot desprendre del rètol preparat per l'actor Andreu Solanell el 1542 (Rubió i Balaguer, 1990, p. 156). Al segle XVII (i dècades abans, també), les obres de Terenci van circular en edicions en la llengua original (sovint reimpressions dels volums enllestits per Marc Antoine Muret) i en castellà, amb la traducció de Pedro Simón Abril. Respecte a la tria de textos poètics, sembla que Virgili i Marcial van ser els poetes més difosos al llarg del

5. Per exemple, CICERÓ, *De officiis, De senectute, De amicitia, Paradoxa et de Somno Scipionis*, Barcelona, Jerònim Margarit, 1621.

6. *Orationes et epistolae selectae iuxta accuratissimam editionem Cornelii Schrevelii*, Barcelona, Antoni Lacavalleria, 1678.

segle XVII. Eren lectura prèvia i preparatòria a la composició de versos llatins per part de l'alumne o a la traducció del llatí al castellà. Crec que Marcial és un bon exemple de les pràctiques d'impressió, quant als autors clàssics llatins, del Sis-cents català. Malgrat les normatives, no hi ha usos uniformes i les aplicacions pedagògiques assignades a un autor determinat depenen normalment de les circumstàncies diguem-ne locals. Així, un mateix text pot ser objecte d'estudi en nivells diferents i amb finalitats molt diverses. En el cas de Marcial, cal recordar que forma part de l'antologia escolar de poesia llatina preparada pel jesuïta Josep Morell (1649-1696), professor de retòrica i filosofia als col·legis de la Companyia a Manresa i Girona.⁷ Es tracta d'un volum que recull l'original llatí i la traducció en vers de poemes de Marcial, Horaci i Ausoni, a més de poetes neollatins. Dels poemes de Marcial se'n preparen, a més, dues edicions barcelonines, aparegudes el 1677, una en octau i una altra en dotzè. Totes dues estan confeccionades a partir d'una edició europea, aquest cop a cura del filòleg holandès Peter Scriverius (Schrijer, 1576-1660), editor també d'Ausoni.

4. FRANCESC FONTANELLA

Francesc Fontanella és l'autor de l'única versió catalana conservada d'un escriptor clàssic que es redactà al segle XVII. Fontanella s'exercitè en la traducció d'Ovidi; concretament, d'un parell de versos del llibre setè de les *Metamorfosis* [518: «FleBILE principium melior fortuna secuta est» (A un començament deplorable ha succeït una millor sort), i 796: «Gaudia principium nostri sunt, Phoece, doloris» (El meu goig, Focus, és començament del meu dolor)] i de l'elegia IX del llibre primer dels *Amores*, que comença amb el vers «Militat omnis amans» (És cada amant un soldat). La traducció dels dos versos de les *Metamorfosis* forma part del poema «O, contento dels humans» en què, a més dels dos hexàmetres ovidians, Fontanella inclou un poema de collita pròpia («Miro lo abril apasible») i hi trasllada un passatge del poeta neollatí Girolamo Vida (1485-1566) i l'estança IX del cant dotzè de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1544-1595). Els dos versos de les *Metamorfosis* són reproduïts en el volum de la poesia de Fontanella preparat per Maria-Mercè

7. *Poesías selectas de varios autores latinos. Traducidas en verso castellano e lustradas con notas de la erudición que encierran, por el padre Joseph Morell religioso de la Compañía de Jesús*, Tarragona, Joseph Soler, 1684 (Biblioteca Universitària de Barcelona, C-186/5/24).

Miró (Miró, 1995, p. 169, núm. 18), editats, però, d'una manera confusa: el text llatí de *Met.* VII, 796 que hi figura («Gaudia principium nostri sunt plena doloris») és de difícil comprensió (les variants «Phexe», «Phepe» o «foco» enregistrades en l'aparat crític de Miró corresponen molt millor al vocatiu «Phoce» de l'original ovidià) i la disposició de l'hexàmetre d'Ovidi immediatament abans del poema «Miro lo abril apasible» pot fer pensar que aquesta composició és una traducció amplificada del vers llatí, mentre que, en realitat, no hi té res a veure. El text 2 editat per Miró («Als accidents deplorables / segueix lo contento dols, / y el més alegre prinsipi / és prinsipi del dolor») presenta, ara sí, la traducció prou fidel de Fontanella, que recull en una mateixa quarteta dues idees paradoxals, extrems dels parlaments d'Èac i Cèfal en el poema d'Ovidi.

La quarteta assonant —en rima 7, 7a, 7-, 7a— és l'esquema mètric emprat també per Fontanella per traduir l'elegia IX del llibre primer dels *Amores*. A cada membre del díptic elegíac en llatí corresponen dos versos catalans que —malgrat un error de comprensió en el vers 36 que duu Fontanella a traduir el mot «galeam» per «gelada» i no pas per «casc» (v. 71)— traslladen d'una manera prou acurada el sentit de l'original. De vegades, aquesta tria l'obliga a amplificar retòricament la seva versió per tal de mantenir l'esquema escollit de quatre versos per estrofa. Els procediments emprats per l'autor en aquests casos són la repetició (per exemple, en traduir l'exhortació «crede mihi» del segon vers per «no duptes, Àttic, no duptes», v. 3), la inversió de l'ordre de l'original (28 «militis et miseri semper amantis opus» per 55-56 «és, de l'amant infelís / y del soldat, lo treball» per evitar un vers massa curt) o simplement la inclusió de paraules que completen el vers en català, però que no corresponen exactament al llatí de l'original (46 «qui nolet fieri desidiosus, amet» per 91-92 «qui no vol ser peresós / ame, doncs, y no u serà»). Fontanella segueix un text documentat per la tradició i reproduït, per exemple, en edicions renixentistes d'Ovidi que tinc a la vista (en la de Venècia del 1518 o en la d'Estrasburg del 1522). Ho demostren trasllats com ara «anys» (v. 11), «doncs» (v. 49), «enomenarà» (v. 62) i «vigilant» (v. 89), que tradueixen respectivament els mots llatins «annos» (v. 5), «nempe» (25), «vocabit» (v. 31) i «vigilem» (v. 45), variants de les lectures «animos», «saepe», «vocabat» i «agilem», que són les solucions que han estat adoptades pels editors moderns dels *Amores*.

Les traduccions d'Ovidi demostren la familiaritat de Fontanella amb els autors de l'antiguitat clàssica, familiaritat que havia de ser el resultat de la pràctica escolar. Un altre indicatiu del coneixement de les fonts grecollatines per part de Fontanella ens el pot donar la seva poesia original, tema que ha d'inte-

ressar per força els estudiosos de l'autor barceloní.⁸ Aquí, i a tall de conclusió, em limitaré a insinuar un grapat de possibles ressons clàssics en un dels dos elogis del pare del poeta, el jurisconsult Joan Pere Fontanella, titulat «La pau, de la abundància acompanyada» (Miró, 1995, p. 108-109, núm. 2). Redactat el 1645, l'any en què s'inicià la Conferència de pau de Münster, el poema «La pau, de la abundància acompanyada» conté tot un seguit d'imatges que recorden sobretot el to mil·lenarista de l'ègloga quarta de Virgili. Tot invocant el seu «pare y senyor... ab toga consular» (v. 17-18), tal com Virgili s'adreça a Pol·lió («te consule»), Fontanella anuncia la tornada («venit», «redeunt» en Virgili) «dixosa» de la pau, després de la qual començarà (v. 3) «lo sigle feliz, la edat dorada» (calc de «saeculorum nascitur ordo» i «tot surget gens aurea mundo»). Bel·lona, la deessa romana de la guerra, (v. 6) «dexarà la palestra bel·licosa» (ressò del «pacatum orbem» virgilià) i les armes, «o mudas o confusas» (v. 7), cediran el seu lloc a les muses (semblant al «tuus iam regnat Apollo» de Virgili). Segueix l'elogi de Joan Pere Fontanella, (v. 25) «de Astrea glòria» (hom pot pensar en els mots «iam redit et Virgo» de l'ègloga quarta), la doctrina del qual «viurà perenne» (v. 27), adjectiu que podria evocar el vers de l'oda horaciana «Exegi monumentum aere perennius» (III, 20, 1). No podem parlar de fonts segures, però el lèxic i les imatges emprats per Fontanella en la seva composició fan pensar en una voluntat d'imitar el poeta romà.

APÈNDIX

Presento aquí un catàleg molt bàsic d'edicions d'autors clàssics —en la llengua original, en català i en castellà— publicades entre el 1573 i el 1699. Les edicions sense lloc d'edició van ser publicades a Barcelona. Abreviatures: BC (Biblioteca de Catalunya, Barcelona), BMVB (Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú), BNE (Biblioteca Nacional de España, Madrid), BPE (Biblioteca Pública del Estado), BPEB (Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona) i BUB (Biblioteca Universitària, Barcelona).

1573

Aftoni, *Progymnasmata*, BUB, B-59/8/8-1.

8. Per a la qüestió de les fonts clàssiques de Fontanella, vegeu Pòrtulas (2007, p. 10-11), que relativitza la síntesi de Miró.

1574

Virgili, *Bucólicas*, traducció castellana de Juan Fernández de Idiáquez, BNE, R/8852.

1575

Ciceró, *Epistolae familiares*, Bayerische Staatsbibliothek, Munic, A. Lat. B. 418.

Ciceró, *Epistolarum, ut vocant familiarium*, Maó, BPE, 12644.

1576

Isop, *Libre del savi he clarissim fabulador Isop istoriat e notat*, traducció catalana d'autor desconegut, BC, 11-VI-23.

1577

Eurípides, *Alcestis* (en grec i en traducció llatina manuscrita acarada), BUB XVI-469.

Terenci, *Comoediae sex*, BUB, B-41/3/19.

1579

Terenci, *Terentius, a M. Antonio Mureto locis prope innumerabilibus emmendatus et argumentis in singulas fabulas illustratus*, Palma, BPE, 10540.

1585

Foci, *Photii selecta ex locis laudabilibus quos Proclus ex grammaticis excerpserat, interprete Andrea Schotto*, Tarragona, custodiat en una biblioteca valenciana, però sense permís de divulgació.

Terenci, com Terenci 1579, BUB, B-59/8/17 (i la mateixa edició publicada també el 1585 a Girona, BUB, XVI-629).

1586

Ovidi, *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima*, Tarragona, BNE, R/12941.

1592

Apià, *Historia de las guerras civiles de los Romanos*, traducció castellana de Jaime Bartolomé, BC, 1-IV-50.

Ciceró, *Los deziseis libros de las epistolas o cartas de M. Tulio Ciceron vulgarmente llamadas familiares*, traducció castellana de Pedro Simón Abril, BUB, XVI-470-I (inc.).

1593

Eurípides, *Euripidis satyrus cyclops* (en la traducció llatina de Dorotheus Camillus, pseudònim de Rudolph Collin), BPEB, 875=71 Eur.

1594

Terenci, *Comoediae sex*, BUB, XVI-594.

1596

Sententiae veterum poetarum, BUB, XVI-412.

Suetoni, *Las Vidas de los doze Cesares*, traducció castellana de Jaime Bartolomé, Tarragona, BUB, B-1/5/16 (inc.).

1599

Ciceró, *De officiis libri III*, Vic, Bibl. Pública Episcopal, R. 6768.

Terenci, *Las seys comedias*, traducció castellana de P. Simón Abril, BC, 9-II-63.

1600

Ciceró, com Ciceró 1592, Palma, BPE, 17933.

Terenci, com Terenci 1579, Palma, BPE, 10986.

1602

Virgili, *Opera omnia*, Osa, BPE, B-6-1036.

1606

Pseudo-Sèneca, *Espejo de bienchores y agradecidos*, traducció castellana de Fray Gaspar Ruiz, BC, Tor. 428-12.

1608

Flavi Josep, *Los Siete libros de Flavio Josepho los quales contienen las guerras de los Indios*, traducció castellana de J. Martín Cordero, Perpinyà, BPEB, 72.071.

1612

Isop, com Isop 1576, BNE, R/6617.

Virgili, *Opera omnia*, BUB, XVII-2334.

1614

Tàcit, *Aforismos sacados de la historia de Publio Cornelio Tácito*, traducció castellana de Benito Arias Montano, Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, GOc 528.

1615

Ciceró, *De officiis, De senectute, De amicitia, Paradoxa et de Somno Scipionis*, Osca, BPE, B-59-8962.

Ciceró, com Ciceró 1592, BNE, R/20305, i una altra edició a cura de Sebastià de Comelles també a BNE, 3/26274.

1616

Virgili, *Opera omnia*, BUB, XVII-L-22.

1617

Terenci, com Terenci 1579, Biblioteca Central dels Caputxins, Pamplona, 503-6-09.

1621

Ciceró, com Ciceró 1615, Arxiu Històric Municipal de Castelló, 604 (una altra edició del *De officiis*, publicada per Jerònim Margarit, BUB, XVII-2361).

Terenci, com Terenci 1579, Vic, Biblioteca Pública Episcopal, R. 6320.

1624

Terenci, com Terenci 1579, Biblioteca Borja, Sant Cugat del Vallès, Pas-I-7.

1628

Terenci, com Terenci 1579, Maó, BPE, 1885.

1635

Epictet, *Obras*, traducció castellana de Francisco de Quevedo, Real Academia de la Historia de Madrid, 4, A-L8, M7.

1636

Ciceró, *Epistolae* (amb el comentari de Paolo Manuzio), BC, 14-III-110.

1638

Pseudo-Sèneca, *De los remedios de cualquier fortuna*, traducció castellana de Francisco de Quevedo, BUB, XVII-2378-3.

1643

Ciceró, *Orationes selectae*, Lleida, BUB, B-66/9/12.

1648

Ciceró, com Ciceró 1615, Centre de Lectura de Reus, 822.7Cic.

1666

Ciceró, *Epistolae*, BC, 8-547-8.

1670

Pseudo-Cató, *Disticha*, BPEB, 105871.

1672

Virgili, *Opera omnia*, Vic, Biblioteca Pública Episcopal, R. 6395.

1676

Virgili, *Opera omnia*, BUB, XVII-3322.

1677

Ciceró, com Ciceró 1636, Biblioteca Pública Lambert Mata, Ripoll, R. 1517.
Marcial, *Marci Valerii Martialis opera, ex museo Petri Scriverii*, BMVB, XVII/248.

1678

Ciceró, *Orationes et Epistolae selectae ad quartam et tertiam classem grammaticae*, BPEB, 871 Cic.

1679

Virgili, *Obras*, traducció castellana de Diego López, BPEB, 106113.

1682

Isop, com Isop 1576, BNE, 2/67594.

1683

Isop, com Isop 1576, BNE, R/9195.

1684

[Poemes d'Ausoni, Horaci i Marcial] *Poesías selectas de varios autores latinos. Traducidas en verso castellano e lustradas con notas de la erudición que encierran, por el padre Joseph Morell religioso de la Compañía de Jesús*, Tarragona, BUB, C-186/5/24.

1698

Ciceró, com Ciceró 1636, Biblioteca del Col·legi dels Pares Escolapis, Saragossa, Z-CEP, 54-e-56.

Euclides, *Los seis primeros libros*, traducció castellana de Francisco Larrando de Mauleón, BNE, 2/61595.

Virgili, *Opera omnia*, BUB, XVII-2358.

1699

Horaci, *Horacio español*, traducció castellana d'Urbano Campos, BC, 15-I-36.

BIBLIOGRAFIA

ANDRÉS, Enriqueta de (1988). *Helenistas españoles del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

BARBEITO DÍEZ, Pilar (2000). *Pedro Juan Núñez, humanista valenciano*. València: Biblioteca Valenciana.

BORRÀS I FELIU, Antoni (1993). «La fundació del Col·legi de Betlem de la Companyia de Jesús de Barcelona». *Pedralbes*, núm. 13/2, p. 203-212.

CADONI, Enzo (1989). *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500*. 1: *Il 'Llibre de spoli' di Nicolò Canyelles*. Sàsser: Gallizzi.

COROLEU, Alejandro (2013). «Translating Cicero in Renaissance Catalunya». *Renaissance Studies*, núm. 27/3, p. 341-355.

DOLÇ, Miquel (1958). *Virgili i nosaltres*. València: Lo Rat Penat.

FERNÁNDEZ LUZÓN, Antonio (2005). *La Universidad de Barcelona en el siglo XVI*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1950). *Bibliografía hispano-latina clásica*. Santander: Aldus.

MIRÓ, Maria-Mercè (ed.) (1995). *La poesia de Francesc Fontanella*. Barcelona: Curial. 2 v.

PEÑA DÍAZ, Manuel (1997). *El laberinto de los libros: Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

PÒRTULAS, Jaume (2007). «Eros i Príap en *Lo Desengany* de Francesc Fontanella». A: MALÉ, Jordi; MIRALLES, Eulàlia (ed.). *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 9-26.

RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1990). *Humanisme i Renaixement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SOLERVICENS, Josep (2000). «Literatura catalana del Renaixement: una renovació inspirada en els clàssics». A: *Col·loquis sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*. Tortosa: Arxiu Comarcal de les Terres de l'Ebre, p. 99-134.

Una nota sobre Ausoni en el Barroc (amb una coda sobre gèneres poètics)*

Eulàlia Miralles
A la memòria de C. M.

RESUM

En aquest estudi ens ocupem d'alguns aspectes de tradició clàssica en l'obra del poeta Francesc Fontanella. S'hi estudien un conjunt de poemes, majoritàriament escrits entre 1643 i 1648, que fan pensar en la possibilitat que Fontanella hagués llegit la *Mosella* d'Ausoni i que la tingués en el record en escriure el seu «Coronats de llarga boga», el tercer poema del Cicle de Münster. Partint d'aquests poemes, s'analitza també l'ús que fa el poeta de les etiquetes genèriques *idil·li*, *ègloga* i *elegia*, amb la voluntat d'advertir que no són per a ell sinònims i que cal una anàlisi aprofundida de les obres per delimitar amb precisió la caracterització que els associava.

PARAULES CLAU: Ausoni, Francesc Fontanella, tradició clàssica, Barroc, poesia, idil·li, elegia, ègloga

ABSTRACT

In this paper we deal with some aspects of classical tradition in Francesc Fontanella's poetry. A group of Fontanella's poems, mostly written between 1643 and 1648 and especially including *Coronats de llarga boga*, the third poem of his Cycle of Münster, suggests that he had a knowledge of Ausonius's *Mosella*. These poems also allow us to analyse Fontanella's use of the generic labels "idyll", "elegy" and "eclogue", pointing out that they are not synonymous for him and that a thorough analysis is necessary to define accurately their meaning.

KEYWORDS: Ausonius, Francesc Fontanella, classical tradition, Baroque, poetry, idyll, elegy, eclogue

* L'article s'inscriu en la línia de recerca dels projectes PR 2015-S4 JUFRESA, de l'IEC, i FFI2012-37140/FILO, del MEyC. Citem a partir de la nova edició de Fontanella (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015); els poemes que no s'inclouen en aquesta edició són citats a partir del número de referència de l'edició de Miró (Miró, 1995), però editats per nosaltres prenent com a base el manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll (BLM; ms. R). Agraïxo a Carles Garriga, Albert Rossich i Pep Valsalobre les seves valuoses observacions.

I

No són gens estranys els estudis que s'ocupen, de maneres diverses, de mirar de detectar les fonts clàssiques en autors de totes les èpoques. L'empremta dels clàssics grecolatins en l'obra del poeta i dramaturg Francesc Fontanella, el màxim representant de la segona generació barroca al Principat, ha estat posada en valor diverses vegades, per exemple, per la seva editora M. Mercè Miró, que ha assenyalat com l'autor va gaudir d'una important formació humanística i que coneixia Virgili, Ovidi, Estaci, Tàcit o Teòcrit; també, que part d'aquest coneixement li podia venir a través dels autors hispànics. Jaume Pòrtulas (2007, p. 10-11), en un estudi sobre l'obra dramàtica *Lo desengany*, va fer veure, però, que l'argumentació de Miró, quant al coneixement dels clàssics per Fontanella, era fruit potser de l'optimisme: les fonts de Fontanella són les escolars i previsibles, i les lletres gregues no formaren part del seu currículum. Més recentment, Alejandro Coroleu (2017, en aquest mateix volum) ha remarcat, en la mateixa línia, però ara sobre la traducció de l'elegia IX del llibre primer dels *Amores* d'Ovidi feta per Fontanella, que sembla ser el resultat de la pràctica escolar. De tot plegat en resulta, *grosso modo*, que el barceloní hauria sovintejat els clàssics gràcies a l'ensenyament rebut a l'Estudi General i a les lectures d'autors hispànics, i que les seves lectures eren les previsibles per a algú de l'època amb la seva formació.

La meva intenció no és ocupar-me de fonts clàssiques segures en Fontanella, sinó mirar de posar en evidència un parell d'aspectes que m'han cridat l'atenció a l'hora de rellegir la seva obra i que es poden connectar amb la tradició clàssica, encara que sigui passada pel sedàs de l'humanisme o del Siglo de Oro hispànic. D'una banda, el seu possible coneixement, com a lector, de la *Mosella* d'Ausoni; de l'altra, l'ús que fa dels termes *idil·li*, *ègloga* i *elegia* per caracteritzar els seus poemes. Per fer-ho, m'ocuparé d'un conjunt de composicions poètiques escrites majoritàriament entre 1643 i 1648, és a dir, quan Fontanella era encara jove —havia nascut el desembre de 1622— i devia tenir prou frescos els ensenyaments rebuts en la seva etapa d'estudiant a Barcelona.

L'any 1643, Francesc Fontanella va viatjar de Barcelona cap a Münster amb el seu germà gran, el polític i diplomàtic Josep Fontanella. A Münster i a Osnabrück, els representants de les potències participants en la Guerra dels Trenta Anys (1618-1648) miraven de trobar acords que permetessin arribar a la pau. Francesc acompanyava Josep,¹ escollit per la Diputació del General i

1. Per al tractament que fa Francesc Fontanella del càrrec que ocupava i del seu paper en aquest viatge, vegeu Miralles (2015b).

el Consell de Cent de la ciutat de Barcelona com a representant de la delegació catalana, amb la missió d'arribar a un bon acord en les negociacions europees pel que feia al futur del Principat. L'itinerari comença el 20 d'agost d'aquell any: havent sortit de Barcelona, van passar per Girona, Perpinyà, Nîmes, Lió, Roanne i Moulins abans d'arribar a París, on romangueren pràcticament tot l'octubre abans de tornar-se a posar en marxa camí de Münster. De nou cap a la seva destinació, els Fontanella s'embarcaren al riu Mosa i el 7 març de 1644, set mesos més tard d'haver sortit de Barcelona, i amb unes quantes anècdotes al sac, hi arribaren: després de sortir de París havien travessat els Països Baixos espanyols amb dificultats, malgrat els salconduits; el 14 de novembre de 1643 arribaren a Dordrecht, Holanda, i fins a principis de març de 1644 s'estigueren a la Haia.

Josep Fontanella romangué a Münster fins al començament de 1645 i, havent partit cap a París, deixà el seu germà petit, Francesc, a Münster amb la intenció que fes d'informador per al Consell de Cent. No sabem amb certesa, encara ara, fins a quina data s'hi estigué Francesc, però hipòtesis recents apunten que degué tornar just després del seu germà cap a París, on es retrobaren tots dos, i d'aquí partiren cap a Barcelona; el que és cert és que el 1646 consta com a comandant d'un regiment destacat al front lleidatà.² M'agradaria assenyalar, en aquest context, que hi ha un poema seu que potser permetria refermar la hipòtesi esmentada sobre el retorn quasi paral·lel dels dos germans des de Münster: en una rúbrica a una de les seves Giletes, el cicle de poemes fontanellans que potser ha gaudit de més difusió abans i ara, hi podem llegir: «Després de dos anys d'ausent, se rendeix Gilet, constant en son amor, a les ares de l'adorada Gileta» («Dos vegades flors i plantes»; Miró, 1995a, núm. 104); l'anada a Münster és, possiblement i que sapiguem, el període més llarg que va passar Fontanella fora del Principat (i del Rosselló), i no seria estrany que ho reflectís en una rúbrica d'autor.³ Així, de la seva poesia també podem arribar a intuir que degué estar fora de casa dos anys, els que

2. Per exemple, Valsalobre (2014, p. 283-285), que també és del parer que potser retornà poc després d'escriure una lletra al Consell de Cent, el 21 de gener de 1645, via París, i s'estigué allà amb el seu germà fins a la tornada de tots dos a Barcelona, que s'hauria produït després del 10 de març de 1645. El 7 i el 21 de gener de 1645, Francesc Fontanella va escriure dues cartes des de Münster als consellers barcelonins que han estat editades per Costa, Quintana i Serra (1991, p. 292-294). Sobre la documentació que situa el nostre protagonista, l'any 1646, com a comandant d'un regiment al front de Lleida, vegeu Valsalobre (2010, p. 60-61).

3. Les rúbriques de R sembla que són d'autor (Miralles, 2015a); són les que uso per a aquest treball.

van des de 1643 fins a 1645 com a molt, és a dir, no gaire més enllà del gener de 1645.

La història del viatge dels germans Fontanella a Münster és prou coneguda, i a hores d'ara la tenim força ben documentada, però avui ens interessa especialment perquè, recordant aquest periple, el petit de la nissaga Fontanella, Francesc, escrigué una sèrie de poemes que relaten les anècdotes del primer tram del viatge, des de Barcelona fins a Münster, i les impressions que li causà.⁴ Es tracta d'almenys tres romanços («En lo bullici inquiet», «Ja m'aguarda altra ribera» i «Coronats de llarga boga»; Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. v, vi i vii), que majoritàriament viatgen plegats en la transmissió fontanellana (Miralles, 2015a; Valsalobre, 2015) i que en el manuscrit R (BLM, ms. 68), el més autoritzat de Fontanella (Rossich i Miralles, 2014; Miralles, 2015a), van acompanyats de les rúbriques següents: «Romanç que escrigué Fontano a sos amics, embarcats en lo Leure [= Loira] camí de París», «Romanç que escrigué Fontano des de Charlavila, estant per embarcar-se en lo riu Mossa, camí de Münster» i «Romanç que escrigué Fontano embarcat, caminant per lo riu Mossa». Aquest grup de poemes, que coneixem amb el nom de Cicle de Münster, no són, però, possiblement, els únics que fan memòria d'aquest viatge.

Tot sembla indicar que en aquest paquet també s'hi ha d'incloure el sonet «Aquest fang que Lutècia denomina», que porta com a rúbrica «A la usança d'anar tapades de cara les dames de París» (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. ix), malgrat que no podem assegurar amb certesa que fos escrit per rememorar aquesta estada de Francesc a París el 1645 i no una altra.⁵ A favor d'aquesta estada, crec que és important remarcar el que ja observava Alegret (2006, p. 247-253), que en l'esmentat manuscrit R la composició és copiada immediatament després del sonet «Tronc infeliç que en rames dilata-des» (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. xiii), que podem datar amb certesa després de la mort de Lluís de França el 14 de maig de 1643, és a dir, uns tres mesos abans de la marxa dels Fontanella de Barcelona. En aquest so-

4. Són realment encertades les consideracions de Rubió (1953 [1985, p. 205-207]) sobre alguns d'aquests poemes; l'estudiós afirma que «són com cartes a companys, amb al·lusions avui difícils d'interpretar» i assenyala la necessitat de «reproduir íntegres les poesies que marquen les fites del viatge diplomàtic de Fontanella». Això és el que fan Costa, Quintana i Serra (1991) en un treball monogràfic sobre aquest viatge dels germans Fontanella; sobre el particular, s'han de llegir també Boadas (2012) i Miralles (2015b).

5. Hi ha tres estades més documentades de Josep Fontanella a París, en les quals no sabem si anava acompanyat de Francesc: 1645, 1648 i 1650-1651.

net funeral per al rei francès, deutor de la tradició gongorina, el poeta lloa el caràcter guerrer i conqueridor del monarca.

També sembla que, en aquest conjunt poètic que recrea el viatge dels germans a Münster, s'hi hauria d'afegir l'ègloga urbana «Íncrita, excelsa Lise generosa» (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. VIII), que la tradició historiogràfica ha considerat dedicada a la seva segona esposa, Estàsia d'Ardena, i datada el 1652. Valsalobre (2014) ha proposat la possibilitat de llegir la composició com a endreçada a una jove Estàsia, de qui el poeta hauria estat enamorat, i datar-la el 1645, en el retorn cap a Barcelona. Si el que remarca és cert, i també ho és el que deia jo més amunt sobre la possibilitat que l'esment dels dos anys d'absència de Gileta tingui relació amb aquesta estada a Münster, haurem de concloure o bé que el poeta sovintejava dues dames alhora, o bé que el poema que la tradició ha llegit com a dedicat a Estàsia no hi va dirigir; de fet, hi ha altres arguments que fan pensar que potser no és la destinària final d'aquesta ègloga (Miralles, 2015a).

Valsalobre remarca que l'ègloga en qüestió, més que un lament tradicional per l'absència de l'estimada, amagada sota el nom d'Elisa, el que fa és oferir-nos una visió del present històric: són totes dues coses alhora, però a nosaltres ara ens interessa la darrera, perquè el que fan els tres romanços fluvials fontanellans que centren la meua atenció és el mateix, recrear el present històric. Convé remarcar, en aquest sentit, que en l'ègloga en qüestió veiem la ciutat de París reflectida a través del Sena, que s'erigeix en mirall i protagonista, com ho seran també els rius Loira i Mosa en els tres romanços que detallen la primera part del viatge dels germans Fontanella camí de la Conferència de Münster. Els dos anys fora de casa foren, doncs, fructífers literàriament parlant per a Francesc.

Hi ha encara un altre poema, l'ègloga «De Fontano la queixa llastimosa», que també guarda referències al viatge a Münster i que tot sembla indicar que s'ha de situar en aquests anys (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. XXVI; Miralles, 2015a). El pastor Tirsis hi demana a una dama de nom Amaril·lis que escolti el trist lament d'amor del seu amic Fontano (àlter ego de Fontanella): Fontano suplica a Amaril·lis ser correspost o morir, i imagina el retrobament de tots dos als Camps Elisis un cop hagin finit la vida. El riu Ems (que passa per Westfàlia i arriba als Països Baixos) és un dels elements que ha de portar la queixa de l'enamorat fins al mar d'Espanya, és a dir, a oïda d'Amaril·lis.⁶

6. Hi ha encara una sèrie de poemes sobre el galant Alva que Miró havia cregut oportú circumscriure, amb reserves, als mateixos anys del viatge a Münster; a propòsit d'això, vegeu Vallverdú (2015). No crec que, ara per ara, tinguem prou dades per mantenir-ho.

II

Els tres romanços que s'han de relacionar amb la primera etapa del viatge, de Barcelona a Münster, parlen d'una navegació fluvial. Fins a arribar a París, els Fontanella van fer dos trams navegant: de Roanne a París, pel riu Loira,⁷ i des de Charleville-Mézières fins a Dordrecht, pel Mosa. La descripció del viatge fluvial pel Loira la podem llegir en el romanç «En lo bullici inquiet», i la del Mosa, en els dos altres romanços de Münster: «Ja m'aguarda altra ribera» i «Coronats de llarga boga». El Cicle de Münster s'ha de llegir plegat i en l'ordre establert, però tot i així hi ha un dels poemes, el darrer, que presenta ressons de l'obra potser més coneguda (epigrames a banda) d'Ausoni, la *Mosella*. Malgrat que la composició del poeta llatí i la de Fontanella són difícilment comparables pel que fa a la forma, el contingut i la intenció, és possible que l'autor barroc tingués al cap la peça ausoniana quan va decidir cantar les seves peripècies pel riu Mosa.

La *Mosella* d'Ausoni fou un poema celebrat ja d'antic, la fama del qual va perdurar al llarg dels segles, com prova el fet que era llegit entre els contemporanis del poeta Fontanella. No es tracta ara de mirar de traçar la fortuna de la seva recepció en l'àmbit europeu, i concretament hispànic,⁸ però sí de donar algunes pistes sobre la seva difusió en un espai que podria ser el mateix que freqüentava Fontanella. Diego de Saavedra y Fajardo, l'ambaixador plenipotenciari espanyol en el congrés de Münster i amb qui els Fontanella van tractar un cop arribats a la ciutat, l'esmenta com a punt de comparació amb el poeta Luis Barahona de Soto, entre els lírics que cita en la primera redacció de la *República literaria*: «Ya con más luz nació Luis de Barahona, varón docto y de levantado espíritu, pero sucediole lo que a Ausonio, que no halló con quien consultar, y, así, dejó correr libremente su vena sin tiento ni arte» (García, 2006, p. 139); l'editor modern de Saavedra indica, en nota, que aquest «dejó correr libremente su vena» amb referència a la varietat d'obres, temes i formes mètriques del poeta llatí.

Ausoni era certament un poeta llegit al Sis-cents: obra completa o selecta de l'autor, comentaris i antologies circulaven en territori peninsular; només

7. Boadas (2012, p. 155-156) va aclarir que el primer tram del viatge dels dos germans Fontanella es va fer pel Loira i no per l'Eure, com s'havia mantingut fins aleshores.

8. Alvar (1990, vol. I, esp. p. 160 i seg.) fa notar com es tracta d'un autor pràcticament desconegut durant l'edat mitjana, però que es recupera a finals del segle XV i principis del XVI; Jeroni Pau, Antonio de Nebrija, Lluís Vives, Diego Hurtado de Mendoza, etc., són alguns dels autors que demostren haver-lo llegit i que el citen.

cal fer un cop d'ull a les marques dels possessors d'alguns exemplars anteriors a 1650 guardats en les actuals biblioteques per corroborar-ho. Vegem el cas concret d'un coetani de Fontanella, poeta com ell: el tarragoní Josep Blanch (Tarragona, 1620-1672) tenia, a la seva biblioteca, un exemplar de *Chorus poetarum classicorum duplex, sacrorum et profanorum, lustratus illustratus* publicat a Lió (per Ludovicum Muguet) el 1616;⁹ pel que fa als poetes profans, en el volum hi llegim l'obra de Virgili, Horaci, Ovidi, Sèneca, Juvenal, Marcial, Ausoni o Boeci, entre d'altres, i entre les obres d'Ausoni hi ha, efectivament, la *Mosella*. Que Fontanella hagués pogut llegir aquesta composició precisament en aquesta edició no ho podem assegurar de cap de les maneres, però li podia haver arribat en una compilació d'aquesta mena o bé per un altre imprès coetani; que circulaven i que llegir els clàssics i traduir-los (i fins i tot abusar-ne) era un exercici freqüent ho deixa veure ben a les clares Lope de Vega:

No habéis de decir bien de Garcilaso,
ni hablar palabra que en romance sea,
sino latinizando a cada paso.

Cada mañana vuestro paje os lea
a *Flores poetarum*, y estudiadle,
aunque Chacón a Rodrigo crea. [...]

Presumid por momentos de latino,
y aunque de Horacio están las obras todas
más claras que en seis lenguas Calepino,
traduciréis algunas de sus odas.¹⁰

A diferència d'altres composicions d'Ausoni d'atribució dubtosa, la *Mosella* és un poema que l'autor mateix diu que va compondre, escrit en 483 hexàmetres dactílics. Es tracta d'una composició que narra un viatge i s'ha destacat que és escrit amb una voluntat possiblement política i propagandística d'exaltar la pau i la civilització romanes, alhora que hi prevalen les escenes sobre la història narrada, el detall per damunt de la totalitat (Alvar, 1990, vol. II, p. 59-60). Dona, per entendre'ns, una visió del present històric, que és pre-

9. Actualment, l'exemplar de la biblioteca de Blanch es guarda a la biblioteca particular d'Albert Rossich, a qui agraeixo que me l'hagi deixat consultar.

10. Prové de la carta en vers «Epistola de Lope de Vega al poeta toledano Gregorio Angulo» (v. 187-192 i 198-202), publicada per primera vegada a *La Filomena* (1621); vegeu Blecau (1969, p. 758-769).

cisament el que fa Fontanella en els seus poemes del Cicle de Münster. El barceloní ens narra un viatge que té una finalitat política, per bé que la seva intenció no és propagandística,¹¹ i ho fa des d'una perspectiva personal. Es val d'un romanç heptasil·làbic, ben lluny de la grandiloqüència de l'hexàmetre dactílic, i d'un to satíric i burlesc molt habitual seu, però que el distancien del poeta llatí. Val a dir que el Mosa (en francès, *la Meuse*) i el Mosel·la (en francès, *la Moselle*) són dos rius diferents, afluents del Rin. Res fa pensar que Fontanella no ho sabés; era un home viatjat i amb cultura. Però el barceloní no volia emular al peu de la lletra la composició ausoniana; si ho hagués pretès, hauria pogut intentar-ne una traducció, com fa, per exemple, amb la *Traducció de l'Elegia nona del llibre primer dels amors d'Ovidi* («Tots los amadors militen»; Miró, 1995a, núm. 19). La *Mosella* devia ser per a ell un referent podríem dir que accidental (en el sentit d'inherent a les seves lectures, no buscat, però feliçment present en la memòria) i no pretén fer altra cosa que el que fa. Tergiversant la solemnitat de la situació (s'ha de tenir present que en aquest viatge s'havia de debatre sobre la sort del Principat), se situa en un registre diferent a Ausoni i escriu unes epístoles en vers, literàries, per narrar als seus amics el periple de la comitiva francesa, catalana i portuguesa.

En el primer dels poemes del Cicle de Münster, «En lo bullici inquiet», Fontanella es trobava embarcat en el primer tram del viatge, navegant pel Loira camí de París, i s'adreçava a uns amics per l'absència dels quals sospirava i plorava; aquests amics, a qui diu que envia els seus poemes, seran també presents en els dos poemes del tram de Münster i, en algun moment, se singularitzaran en un de sol: «Ja m'aguarda altra ribera» recrea el moment abans d'embarcar-se a Charleville, i «Coronats de llarga boga», la navegació.¹² De la mateixa manera que Ausoni descrivia el país mosellà, el viatge cap a Münster seguint el curs del Mosa dona peu al poeta barceloní a dreçar una descripció del riu i els seus voltants. En «Ja m'aguarda altra ribera», Fontanella es dirigeix d'entrada a un amic (tot i que, al final de la composició, els destinataris són els amics) per recordar-li que sent enyorança («aquí suspiro ta ausència, / amic perla, amic coral, / aquí culpo tos descuits / i disculpo mos pesars. / Tos descuits, puix no m'escrius; / mos pesars, puix sento tant / tibieses d'una me-

11. La poesia fontanellana, tot i que ens remet a la situació política del Principat en els anys convulsos de la Guerra dels Segadors, no pot ser qualificada de propagandística (Miralles, 2010 p. 453-454).

12. Els tres es troben editats i anotats *in extenso* a Valsalobre, Miralles i Rossich (2015, núm. V-VII).

mòria / com gels d'una voluntat», v. 21-28; «que jo ab moltes tovalloles / mes llàgrimes he estroncat, / que com altre temps de versos / he tingut fluix de plorar», v. 37-40), però el protagonista d'aquest romanç no és el riu on es troba, sinó una «càndida nimfa del Mossa» (v. 44) que festeja i la bellesa de la qual ha deixat impressionat el poeta:

Jo ploro, doncs, prop la Mossa,
no la mossa que ja saps,
que si per mossa plorara
fora mossa més distant.
Ab tot, festejo una Mossa
tan linda com un cristall
perquè m'admeta en sos braços
que abracen camps alemanys (v. 5-12).

La «mossa» en qüestió, de qui el poeta fa un elogi literari, és la dona del governador de Charleville (v. 52-53), envejat per posseir tan bella esposa («viu, quan lo governador, / son marit, nos convidà / més a envejar sa fortuna / que a admirar sa urbanitat», v. 53-55). Aquesta dona és també la responsable de la grafia «Mossa» per referir-se al riu que trobem en tots els manuscrits que transmeten aquests poemes de Fontanella, que és evident que deu ser d'autor perquè, altrament, el joc «mossa» (dona) / «Mossa» (riu) no seria possible des del punt de vista fonètic. Tot i la bellesa de la dama, el poeta és conscient que la situació relatada no respon ben bé a la realitat dels seus sentiments: així com és cert que, per norma general, és la dona que l'home té al davant la que li atreu l'atenció (v. 101-104), encara és més cert que en el seu cas sempre hi ha una dona vencedora per damunt de les altres, una «napea del Llobregat» (v. 97-100). El poeta ens ha fet saber que era a Charleville, ciutat que descriu («Des de Carlavila, vila / de mediana gravetat, / vila ignorada als compassos / dels mapistes catalans», v. 13-16) i que compara amb Mézières (v. 17-20). Fins aquí, doncs, poques concomitàncies amb la descripció mose llana d'Ausoni, tot i que la composició ha servit per situar el lector (o l'oïdor) al riu on es troba el poeta, que és el primer que fa Ausoni en la seva *Mosella*.

«Coronats de llarga boga», el segon poema del Mosa, fa pròpiament referència al riu i Fontanella ens diu que es troba «embarcat, caminant per lo riu Mossa» (rúbrica de R). Quatre veus s'alternen en el poema: la del poeta que es dirigeix als amics (Ausoni també es feia present en el seu poema), la dels amics (és una veu present, però imaginada, perquè no són físicament amb el poeta,

v. 19 i 145), la del riu personificat, el «pare Mossa», i la d'una sirena «socarro-na». La descripció del riu repeteix els tòpics sobre els cursos fluvials de les aigües cristal·lines, present en Fontanella i Ausoni, i ambdós poetes són coincidents a remarcar la verdor de les seves aigües i el silenci que s'hi respira (el «pare Mossa», és a dir, el riu, «alçà la caduca veu» sobre el silenci que li era habitual; v. 48).

Després d'una descripció del «pare Mossa» segons el tòpic clàssic del déu-riu, amb algunes referències a la grandesa de França («gran monarca francès», «lliris»; v. 11-12), que és comparada a la grandesa romana (v. 15-16; recordem, en aquest sentit, que la intenció última d'Ausoni era exaltar la civilització de l'Imperi romà), la veu dels amics que no són presents en la realitat, però sí en la ficció, irromp en el poema (v. 18-20). Aquesta segona veu és només una excusa discursiva, perquè el poeta continua amb la descripció del riu i hi insereix un petit catàleg de peixos:

Sis barbs baios cabos negres
tiraven lo carro excels;
era l'auriga un tritó
i una anguila lo flagell;
pies, remuntades truites,
ab salmons per cavallers,
feien corona circumstants
i relíquia, los *brochets* (v. 25-32).

El de Fontanella és un breu fragment de tan sols set versos que ens remet, instintivament, al famós catàleg de peixos de la *Mosella* d'Ausoni (però sense balena). Els versos següents de Fontanella fan aparèixer les sirenes (amb l'inevitable humor seu: «que al Carnestoltes semblaven / tant per sa forma insolent / com per començar en carn / lo que es rematava en peix», v. 41-44) i el trident de Neptú (v. 46); ambdós són esperables en un poema d'aquesta temàtica, i també els trobem en Ausoni.

Canvia de nou la veu, i ara és el «pare Mossa» qui parla, dirigint-se a les nimfes, per exaltar la grandesa de França:

Mirau, nimfes hermoses,
volant tanta bandera
on les flores resplandeixen generoses,
flors que propaguen, en l'adversa zona,

del Júpiter francès sacra corona;
 mirau per cristal·lina vidriera
 als dos ambaixadors que, ab nova glòria,
 sobre els llores marcial·s de sa victòria
 sol·liciten pacífica olivera;
 mirau aquesta armada
 dels canons, de les plomes artillada
 mentres suau tranquil·litat observa
 Marte, dormint en braços de Minerva (v. 49-61).

La comitiva es troba dividida en vuit barques: en primer i segon lloc, les del comte d'Avaux i d'Abel Servien (i l'esposa d'aquest últim; v. 62-81); en tercer, Josep Fontanella, el delegat català (v. 82-88); en quart, el representant portuguès, Luiz Pereira de Castro (v. 89-93), i, finalment, quatre barques amb la flor i la nata de la joventut francesa (v. 94-103).¹³ Josep Fontanella hi branda, a l'aire, les quatre barres de la bandera de Catalunya i de Barcelona, amb l'honor de les empreses de les quals se suportaran les aspiracions franceses:

Mirau també a Monsiur de Fontanella
 surcar ab altra barca esta ribera
 i tremolar a l'aire altra bandera
 perquè s'aclamen en remota zona
 barres de Catalunya i Barcelona
 i resten, ab l'honor de ses empreses,
 quatre columnes de les flors franceses (v. 83-61).

No es tracta d'un poema polític de caire propagandístic, com ja ha estat dit, però les referències a una esperada victòria com a conseqüència de l'aliança francocatalana i al poder civilitzador de França hi són evidents.

Calla el «pare Mossa» (amb la veu greu, víctima d'un refredat; v. 104-105) i canten les sirenes. Una d'elles, la més «socarrona» (v. 108), es dirigeix al pobre pastor Fontano i li retreu que hagi hagut de passar de pastor a pelegrí i de pelegrí a barquer (v. 112-115), alhora que es demana per quina raó el poeta ha abandonat els seus antics costums i s'ha embarcat en aquesta aventura (v. 116-119). Per acabar, la sirena remata:

13. Posats a trobar reminiscències clàssiques, el catàleg de naus podria rememorar el clàssic d'*Iliada* II, 484 i seg.

I al fi, no content d'ofendre,
líric infeliç tant temps,
les nimfes del Llobregat
ab veu ronca, ab cant funest,
vens a profanar del Mossa
los caudalosos corrents,
on, ab la veu i color,
peix i no cisne pots ser.

Si vols ésser font sonora
mira que en lo curs violent
tanta atrevida fonteta
lo nom i la vida perd (v. 120-131).

Fontanella, com a poeta, pot ser equiparat a un peix a l'hora de cantar el riu Mosa, però no a un cigne, un animal consagrat al déu Apol·lo, que regeix la música i els poetes i que la tradició diu que canta dolçament abans de morir. És evident que aquí hi ha una referència a la capacitat poètica de Fontano/Fontanella i a la inspiració poètica («fonteta»), però també és lícit que ens preguntem si el cigne no podria ser Ausoni, de qui hem mirat de seguir la pista en aquesta composició fontanellana.¹⁴

El riu Mosa apareixerà una altra vegada en la poesia de Fontanella: es tracta de la composició «Qui domarà de Maastricht», que ha estat datada l'any 1673 pel tema que s'hi tracta (Miró, 1995a, p. 62, núm. 16) i que porta per rúbrica «En lo rendiment de Maastricht a les armes franceses».

La Mosa i lo Reno junten
l'orgull a la resistència,
mes ja lo Reno i la Mosa
lliri vencedor veneren.

*Alegria què causa?
Victòria excelsa!*

14. En el primer poema del Cicle de Münster, «En lo bullici inquiet», el poeta s'havia imaginat que era un cigne, però per una altra raó: marejat per les incomoditats del viatge, pensava més en la possibilitat de vestir la mortalla (de morir) que en cap altra cosa: «haveu de saber, amics, / que cisne m'he imaginat / (i sobre el tornar-me negre / sols me falta vestir blanc), / puix ha vuit dies que canto / en un riu, i n'hi ha altres tants / que més que roda la barca / me roda encara lo cap: / mirant córrer les muntanyes, / mirant caminar los camps, / tant com altres se maregen / me trobo jo riuejat» (v. 29-40).

*Tributari lo Reno
és de la Sena
i la rosa dels lliris
les plantes besa* (v. 11-20).

Es tracta d'un poema de to diferent dels del Cicle de Münster, en què el riu no és protagonista (i el poeta tampoc). S'ha de remarcar que Fontanella aquí usa l'article femení abans del nom del riu («la Mosa»), segurament per influència del francès, una llengua que escrivia bé i que devia parlar, i que aquesta és la forma que devia conèixer i usar habitualment. En el Cicle de Münster, d'uns anys abans, s'havia valgut del masculí perquè el riu hi és personificat i de la doble ss per remarcar un joc de mots.

III

Hi ha encara un poema de Fontanella —i potser d'altres, però no els he sabut trobar— que podríem relacionar amb el de ressons ausonians «Coronats de llarga boga». Es tracta de l'epitalami «On lo cristal·lí Neptuno», escrit amb motiu del casament de Joan Mora i Magdalena Xammar (Miró, 1995a, núm. 305). La rúbrica del manuscrit R l'intitula així: «Ambaixada que feu Fontano essent anomenat ambaixador en los esquellots, en què fou abat don Pedro Soler, quan Joan Mora casà ab la senyora Madalena Xammar». Tant en la rúbrica com en altres moments de la composició (v. 66), Fontano és presentat com l'ambaixador de les segones núpcies del seu amic Mora; aquesta figura, la d'ambaixador, podria respondre a una equiparació en clau jocosa amb el paper que desenvolupava a Münster com a ajudant del seu germà (Miralles, 2015b).

Tot fa pensar que el poema ha de ser escrit quan Fontanella ja ha tornat a Barcelona després d'una estada a fora: Fontano hi diu que ha arribat, ignorant del casament, a la «cèlebre Favèntia» (v. 50-53). Pep Valsalobre m'ha proporcionat la data de les capitulacions matrimonials dels Mora-Xammar, que són de finals de 1647, de manera que versemblantment el poema és d'aquesta època i l'estada a fora es deu poder identificar amb la campanya de Cervera de 1646, cap on partí l'autor poc després d'haver arribat de Münster.¹⁵

15. Pel que fa a la datació del poema, convé remarcar que s'hi esmenta l'abat Peretti (v. 54), versemblantment Francesco Peretti, fill del príncep Michele Peretti, que fou nomenat

«On lo cristal·lí Neptuno» presenta imatges, versos, lèxic i *iuncturae* paral·lels a «Coronats de llarga boga», el tercer poema del Cicle de Münster. En el primer, el vell Llobregat (v. 13), com ancià era el riu Mosa present a «Coronats...», «tragué lo cap venerable» (v. 17), una acció que reproduïx exactament el mateix vers que fa servir Fontanella per descriure l'aparició del Mosa (v. 5); un riu i l'altre són personificats i parlen (en decasíl·labs el Llobregat i en silves el Mosa, mentre que la veu del poeta ho fa en heptasíl·labs totes dues vegades: és a dir, en tots dos poemes es combina romanç i art major), i narren què passa al seu voltant. Si el pare Mosa descrivia les nimfes i les naus de l'ambaixada francesa, catalana i portuguesa, el Llobregat es dirigeix a les nimfes i els proposa un enigma per resoldre (v. 31) que té a veure amb els cognoms dels nuvis.¹⁶

En «Coronats...» i en l'epitalami, com en la majoria de poemes fluvials, hi són descrites la transparència del riu i la verdor de les aigües, i hi són presents una «turba esquellera» en el cas d'«On lo cristal·lí Neptuno» (v. 4), en clara referència a la comitiva que acompanya els nuvis, i «una turba de sirenes» (v. 33) i els membres del seguici profrancès (francesos, catalans i portuguesos) cap a Münster a «Coronats de llarga boga». Hi ha també altres elements lèxics particulars que es repeteixen en els dos poemes: els monjos de la comitiva nupcial van «ordenats de *laudes*» (v. 3) i les sirenes del Mosa canten *laudes* (v. 110), un mot que, que jo sàpiga, no té cap altra ocurrència en la poesia de Fontanella. Podríem trobar altres paral·lelismes, filant prim, entre els dos poemes, però pel que m'interessa ara ja n'hi ha prou: voldria remarcar el que vaig insinuar fa un temps: que en Fontanella la construcció del discurs poètic proper en el temps es podria, potser, arribar a detectar a través de les repeticions d'algunes imatges, versos i lèxic (Miralles, 2009, p. 297-298).

abat el 1631 i que el 1646, un any abans, doncs, de la redacció d'aquesta composició, ja era cardenal. Dubto que la notícia encara no hagués arribat a Barcelona; potser, senzillament, el còmput mètric demanava un abat i no un cardenal.

16. «De l'aire, oh nimfes!, en la vaga esfera / vola un eixam d'abelles generoses / i les flames segueixen generoses / eixa volada altivament lleugera. / En va segueixen, que Himeneo espera / estes de l'alba filles amoroses / i, ab fineses, les junta venturoses / en lo tronc corpulent d'una morera. / Ja a la mora de Tisbe mal-lograda / les desdixes olvida vencedora / d'abelles dolçament picada. / Oh!, eixam feliç a qui mon cor adora, / qui no t'envejarà tan dolça mora?» (v. 33-45). L'«eixam» fa referència al cognom de la dona a qui va dedicat el poema, Xammar; «el tronc corpulent d'una morera» és el del nuvi, Joan Mora. «Ja a la mora de Tisbe mal-lograda» ha de ser una al·lusió a la primera esposa del nuvi, morta un temps abans i ara substituïda per les abelles que formen l'eixam.

Ara, però, voldria plantejar una altra qüestió: els poemes de la sèrie de Münster són escrits mentre dura el viatge? Els enviava el poeta realment als seus amics com diu que fa? No ho sabem del cert. Una lectura que havia quedat en la memòria, com ara la *Mosella* d'Ausoni, pot servir al poeta per construir el seu «Coronats de llarga boga», i aquest li pot servir per bastir, temps després, «On lo cristal·lí Neptuno». Però un viatge com el de Münster podria ser recuperat, a la tornada a Barcelona i amb el seu públic d'amics fidels al davant, per relatar-lo? Perquè una cosa és l'experiència que conta l'autor, i que podem lligar amb alguns moments de la seva biografia, i una altra el moment en què la poetitza. Fontanella i la seva obra no es poden entendre si no tenim ben present que l'autor vivia dins la literatura, i que la seva literatura li servia també per distreure els seus amics i amigues. Té sentit que els escrigui quan no hi són? O té sentit que ho faci quan els torna a veure i recupera un record? Pel que fa a aquest particular, ara per ara, tampoc no es pot oferir cap resposta segura. Hi ha diversos públics en el Barroc, diferents, per a Fontanella: un grup d'amics i amigues que eren els únics a entendre algunes les seves bromes; una dama per a qui, en la vellesa, compilà un manuscrit i per a qui reservà en exclusiva algunes composicions, i que també devia ser l'única a entendre alguns dels versos del poeta, i, finalment, els altres coetanis o immediatament posteriors del poeta que van tenir la fortuna de llegir les seves obres.

IV

Tornem, però, a Ausoni. Sobre el gènere literari de la *Mosella*, i tot i les oscil·lacions al llarg de la tradició entre considerar-lo un himne, una sàtira odepòrica pel seu contingut autobiogràfic, un idil·li o un epil·li (Alvar, 1990, vol. II, p. 68 i seg.), el que ens interessa ara assenyalar és que, a l'època de Fontanella, l'obra era catalogada entre els idil·lis de l'autor. En les edicions ausonians del Cinc-cents i de la primera meitat del Sis-cents que he pogut consultar,¹⁷ alguna de les quals per bona lògica hauria pogut veure Fontane-

17. A banda de l'edició en poder de Blanch que comentàvem *supra*, vegeu, per exemple, els seus *Opuscula varia* (Lió, Seb. Gryphium, 1597) o bé el comentari glossat d'Ausoni fet per Élie Vinet (*Omnia, quae adhuc in veteribus bibliothecis inveneri potuerunt, opera adhaec Symmachi et Pontii Paulini litterae ad Ausonium scriptae...*, 2a edició augmentada i revisada, amb comentaris d'Élie Vinet, Bordeus, S. Millangium, 1590-1591).

lla, les obres del poeta llatí es troben habitualment distribuïdes en l'ordre següent: en primer lloc, hi trobem en general els epigrames, seguits immediatament dels idil·lis i les epístoles. Entre els idil·lis més coneguts s'hi pot llegir la *Mosella*, l'*Ecgloga in qua Cupido cruciatur* o el *Cento Nuptialis* i, en algun cas, precedint la *Mosella*, hi ha la Carta de Símmac a Ausoni (*Symmachus Ausonio suo*) precisament sobre aquest poema, del qual és el primer lector conegut. Tal com ens indiquen aquestes edicions antigues, la valoració del poeta era màxima:

Fuit [Ausonius] enim Graecae ac Latinae peritissimus [...] De fluvio Mosa, qui Lingonum fines praegrediens in Rhenum influit, in quo maximam laudem (ut est autor Symmachus) iure optimo sibi vendicavit. Siquidem incredibili elegantia utitur in eo describendo (Ausoni, 1597, p. 4).

D'Ausoni, se'n van escriure moltes ratlles, però entre els comentaris de l'humanista del Cinc-cents Élie Vinet als seus idil·lis en destaca un sobre el gènere d'algunes composicions del poeta llatí:

Quod Carmen [Idil·li I] et quae sequuntur, *Amor crucifixi affixus*, *Mosella* et aliquot alia, haec non ante Edyllia fuisse inscripta arbitror, quam Ausonii scripta, quae veteres libri confundebant, typographi sic nuper distinxissent, ut nunc edi solent, in Epigrammata, Edyllia, Epistolas et alia. Edyllia auctor ipse nusquam vocavit, nisi forte Edyllia malis legere, quam Epyllia in litteris ad Symmachum de Gripho Ternarii numeri. Significat autem εἶδος, formam et speciem, eamque speciem, quae generi subjicitur: sed Pindarus poeta Lyricus, quum suorum certaminum victores celebrat, εἶδος etiam vocat, quod de unoquoque Carmen canit. Hic factum constat εἰδύλλιον diminutivum vocabulum, parvum εἶδος significans, breveque (Ausoni, 1590-1591, p. 233).

La digressió em val per mirar de justificar l'existència del mot *idil·li* en algunes rúbriques d'un altre poema de Francesc Fontanella, «Era del dia aquella edat primera»: «Honor enamorat. Idil·li de Fontano» (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. xxiv). És propi de l'autor el mot *idil·li* per rubricar un poema seu o és un afegit que ha passat a part de la tradició? Diria que ha de ser de Fontanella, perquè la rúbrica la trobem en el manuscrit R (i en algun altre còdex) i perquè qui el va emprar havia de saber quin significat tenia, o quin li volia donar. No conec cap altre poema de tradició catalana, de l'època, que l'usi, i m'ha semblat almenys significatiu fer-ho notar. Sembla que *idil·li* té en Fontanella el sentit de petit poema; ara bé, no puc assegurar

que el mot provingui de les edicions de Teòcrit, de Virgili o d'Ausoni mateix a través de la tradició humanisticorenaixentista. Fontanella estava, ja ho he remarcat, familiaritzat amb els clàssics, però els poetes hispànics, com ara Quevedo o Lope de Vega, entre d'altres, també feien ús del terme.¹⁸ A les *Anotaciones*, el sevillà Fernando de Herrera definia l'idil·li: «Significa *Idilio* figurilla o imagen pequeña, porque consiste en él cierta forma de dialogismo o acción pastoral» (H-461).¹⁹

Com ja va assenyalar Schnabel (1995, p. 37) a partir de la definició de «dialogismo» a *Autoridades*,²⁰ el mot s'empra aquí per fer referència a la figura retòrica que presenta un subjecte que parla amb ell mateix, com si tingués un interlocutor. I això és exactament el que fa Fontanella en aquest poema. La veu poètica d'«Era del dia aquella edat primera», que es lamenta a Lise dels seus mals d'amor per una altra dama de nom Elisa, obre i tanca el poema (v. 1-34 i 119-148), i en l'endemig dona peu perquè Fontano (el pseudònim bucòlic de Fontanella) expressi, en estil directe, el seu plany d'amor. En aquest poema, més tardà que els que hem comentat fins ara (segurament de la dècada dels anys cinquanta), la veu poètica sembla que remet a la situació expressada (cant d'amor a Elisa i prec a Lise perquè l'escolti) en una composició a què ja m'he referit abans, de l'època del viatge a Münster: l'ègloga urbana «Inclita, excelsa Lise generosa».

Els límits entre l'ègloga i l'idil·li són fins i difusos des d'antic,²¹ perquè els punts de contacte són molts i les diferències, a primer cop d'ull, poc substantives. «Era del dia aquella edat primera», l'inici de la qual ens remet a la

18. Convé assenyalar, però, que Schwartz (2003, p. 93-94) afirma, a propòsit de Quevedo, que «el cambio de designación genérica con la que aparece en *Parnaso* [el idilio 385] sugiere contextos pastoriles para estas composiciones y se debe probablemente al editor».

19. Apareix definit així a *Autoridades*: «Term. de Poesía. Poema corto y festivo, con narraciones y representaciones de sucesos alegres o poesías pastoriles. Quevedo intitula así algunas poesías de su Cuarta Musa. Es voz griega que significa figura o representación. Lat. *Idyllion*, is. VALVERD. Copacav. Prolog. Si bien Theócrito guardó siempre en sus *Idylios* servir al mundo el plato de la simplicidad pastoril, que a dos bocados empalaga» (*Aut.*, s. v. «idyllo»).

20. «Figura retórica y especie de Prosopopeya que se comete quando uno, sea supuesto o verdadero, dirigiendo a solas un pensamiento se hace preguntas y respuestas como si hablase con otro» (*Aut.*, s. v. «dialogismo»).

21. Plini el Jove, a propòsit d'uns versos seus, afirmava: «Cogitare me has meas nugas ita inscribere "hendecasyllabi", qui titulus sola metri lege constringitur. Proinde sive epigrammata sive idyllia sive eclogas sive, ut multi, poematia seu quod aliud vocare malueris, licebit voces, ego tantum hendecasyllabos praesto» (*Epist.* IV 14). Sobre aquest passatge, vegeu Pòrtulas (2009, p. 21).

Soledad I de Góngora («Era del año la estación florida»), ha estat considerat tradicionalment una de les èglogues de Fontanella, el poeta que inaugura en literatura catalana el gènere pastoral sobre el model últim de Virgili i Teòcrit, però degudament actualitzat al període barroc (Valsalobre, 2014, p. 290). Les altres èglogues fontanellanes són la ja esmentada «Ínclita, excelsa Lise generosa» (rúbrica de R: «Retrato imposible. Ègloga de Fontano a una hermosura»), a què ja m'he referit, i «De Fontano la queixa llastimosa» (rúbrica de R: «Ègloga amorosa de Tirsis i Fontano»).²² Si Fontanella, en les seves rúbriques, diferenciava entre *idil·li* i *ègloga* d'una manera conscient, seria bo tenir-ho en compte a l'hora d'estudiar aquestes composicions.

Miró (1982, p. 96) es preguntava de quina manera «arribà Fontanella a intimar amb els Idil·lis de Teòcrit, les Eclogae virgilianes i les Metamorfosis» i responia que a través de l'Estudi General i dels models hispànics; a propòsit de «De Fontano la queixa llastimosa» afirmava, a més a més, que fou escrita segons el model fixat per Teòcrit a l'Idil·li III: «ens trobem davant una serenata (*kômos*) precedida d'una introducció a càrrec de l'amic del poeta, Tirsis. El cant dual repartit en dos metres ben distints —octaves per a la introducció de Tirsis, lires per al cant de Fontano— té el seu colofó en una última octava en boca de Tirsis que tanca el poema amb ressons virgilians, que també apreciàvem en la figura del pastor no correspost en l'amor (*Bucòlica* VIII)» (Miró, 1982, p. 105). En general, els poemes de Fontanella, les èglogues i l'idil·li als quals m'he referit, com els de tants altres poetes, comparteixen, si els busquem, paral·lelismes amb Teòcrit: l'ús de la forma dramàtica en alguns d'ells, que dona com a resultat quadres escenificats, teatrals; el recurs a l'humor i a la ironia; estrofes d'extensió variable que creen jocs de simetries i asimetries, amb una consegüent musicalització del poema; la combinació de gèneres diferents (relat, cançó, diàleg, etc.) per adaptar-se als personatges, i l'adaptació de la llengua i la dicció als personatges.

Alguns d'aquests aspectes d'estil han quedat com a marques formals de la poesia bucòlica,²³ i res ens assegura que els poetes que els empren haguessin llegit directament els clàssics. També els noms d'alguns personatges teocri-

22. Per a «De Fontano la queixa llastimosa» i «Ínclita, excelsa Lise generosa», vegeu Miró (1982); per a la darrera, vegeu també Valsalobre (2014). Les dues figuren a l'edició més recent de Fontanella (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. xxvi i viii). Tradicionalment s'havia considerat també obra de Fontanella l'ègloga «Ja del tot apaciguada» (Miró, 1995, núm. 31), que ara sabem espúria (Miralles, 2014).

23. Una síntesi de les característiques d'estil de Teòcrit, a Brioso (1986, p. 31-34).

teus han passat a la tradició i els trobem en Fontanella: Tirsis o Amaril·lis,²⁴ per exemple, protagonistes, amb Fontano, del poema «De Fontano la queixa llastimosa»; és ben sabut, però, que els mateixos noms els retrobem en Virgili i, ja jerarquitzats per la tradició clàssica, en la literatura àuria de, per citar-ne ara un únic exemple, Fernando de Herrera.²⁵ A Fontanella, les fonts clàssiques, ja ho he dit més amunt, poden arribar-li passades, o reelaborades, per altres tradicions.

«Ínclita, excelsa Lise generosa» és un poema que mereix que ens hi aturem un moment, perquè hi ha una sèrie d'elements que podrien permetre que establíssim una relació amb «Era del dia aquella edat primera». Aquest últim és un poema d'absència en què reapareix una de les protagonistes de l'amor del poeta, Elisa, així com una dama de nom Lise, a qui no és la primera vegada que es dirigeix el poeta («Altra vegada, doncs, oh Lise bella, / dels més nobles afectes venerada», v. 11-12). De fet, Lise només apareix en dos poemes de tota la producció fontanellana (Elisa hi apareix d'una manera més recurrent), que són aquests idil·li i ègloga esmentats, i que es troben vinculats per remissions internes i per altres elements estructurals i lèxics (Miralles, 2015a). A «Era del dia aquella edat primera», el poeta recorda un moment del passat que, per les referències, ha de ser el descrit a «Ínclita, excelsa Lise generosa», i ens fa saber que aleshores tenia cap a vint-i-cinc anys (v. 74-79: «Jo, que en cinc lustres de l'edat primera / tinguí sols per contento lo retiro, / la soledat inculca per grandesa, / ara, il·lustrat de tan divina esfera / (divina esfera a què, abraçat, aspiro), / aspiro altiu a la major empresa»).²⁶ Tot plegat permet situar la redacció d'«Ínclita, excelsa Lise generosa» cap a l'any 1648 i fa bona la hipòtesi de Valsalobre que situa el referent de la composició en l'estada a París de 1645, quan els germans Fontanella tornaven de Münster cap a Barcelona.

Aquí convindria fer un excurs pel que fa a la vida sentimental de Fontanella. He dit, més amunt i a propòsit d'«Ínclita, excelsa Lise generosa», que o bé el poeta sovintejava dues dones, Gileta i Elisa, l'any 1645 o bé Elisa no s'havia d'identificar amb Estàsia d'Ardena. Estàsia era una amiga de la família, de joventut, amb qui Fontanella s'acabarà casant en segones núpcies, se-

24. El cas d'Amaril·lis, i d'altres dames de nom clàssic en la poesia fontanellana, ha estat estudiat per Sogues (2016).

25. Vegeu, per a aquest cas, Schnabel (1995, p. 66-67).

26. Sembla que l'acció s'esdevé un mes d'agost («i era de l'any l'estació fogosa / en què el planeta coronat de flames / de flames ciny la coronada fera», v. 4-6) i que Fontano, «destrat» (v. 16), possiblement per afers militars (vegeu el v. 39: «de l'honor militar dura cadena»), sospirava per l'amor de l'estimada.

gurament (com en el cas del primer matrimoni amb Helena Serra) per interessos familiars. El germà de Francesc, Josep Fontanella, i el germà d'ella, Josep d'Ardena, eren bons amics, i ella podria ser també l'Elisa de la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia*, el *terminus post quem* de la qual és possiblement 1647 (Miralles, 2009, p. 298). Hi havia un joc, de galanteig fingit, de Francesc amb Elisa quan tenien vint anys? No tinc una resposta certa, però em venen al cap aquests versos en què Fontano es disculpa a una dama de nom Amaril·lis i en què apareix, de nou, Elisa:

Puga, Amaril·lis, jo saber la causa
que així ha pogut ofendre ta bellesa;
meresca percibir qui tos danys causa,
si mereix mon amor esta finesa.
Fes, a explicar tanta tristesa, pausa,
o la causa m'explique ta tristesa;
o mostra l'ocasió de tan gran queixa,
o el dany olvida, o la tristesa deixa.
Si perquè Elisa amí, queixa severa
(ferides per causar la pena mia),
sentiment és injust lo que t'altera,
puix quan ausent de ton fulgor vivia,
quan del Besòs vivia en la ribera,
de ta ausència divertit, amor fingia,
i així serà, si ton rigor no deixes,
injust lo sentiment, vanes les queixes
(«Líquido ja instrument, trompa canora», v. 17-32).²⁷

Tot i que caldria resoldre qui són Elisa i Amaril·lis (Miralles, 2015a; Sogues, 2017),²⁸ no és això el que ara ens interessa, sinó remarcar que aquestes dues dones són les protagonistes de les dues èglogues que va compondre Fontanella i que va etiquetar així: Elisa és l'eix del discurs a «Ínclita, excelsa Lise generosa» i Amaril·lis a «De Fontano la queixa llastimosa».

Amb les dues èglogues fontanellanes ens hem tornat a situar, doncs, en l'eix cronològic dels poemes del Cicle de Münster, els centrals de la dècada dels quaranta. D'altra banda, la datació de l'idil·li «Era del dia aquella edat

27. L'edició d'aquest poema és d'Albert Rossich; vegeu també Miró (1995, núm. 34).

28. De Gileta és el mateix poeta qui en revela el nom: Maria Teresa (H)am. Elisa o Amaril·lis podrien ser un altre nom poètic d'ella.

primera» és incerta, però crec que de l'etapa perpinyanesa (és a dir, posterior a les èglogues), com també de l'única elegia, és etiquetada així per Fontanella: la *Selva* [= silva] *elegíaca* que comença «Ara sí que ets divina, Elisa mia» (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. xxv; Miralles, 2015a). L'autor es val del substantiu «silva» per rubricar el poema, i l'acompanya amb l'adjectiu «elegíaca», de manera que és la forma mètrica la que predomina per damunt de la caracterització genèrica.

L'ús de la silva mètrica el retrobem, entre d'altres poemes fontanellans, en una elegia funeral que l'autor no etiqueta genèricament en la rúbrica, «Llàgrimes tristes, llàgrimes confuses» (rúbrica: «Llàgrimes de Fontano en la mort de Nise»; Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. xxiii), en el madrigal a Francesc Barra «Per coronar-se d'estivals espigues» (Valsalobre, Miralles i Rossich, 2015, núm. iv),²⁹ i parcialment, per exemple, en l'idil·li «Era del dia aquella edat primera» i l'ègloga «Ínclita, excelsa Lise generosa» (que ja he explicat que es troben connectades per la temàtica i per les seves protagonistes), o en l'epigrama a Claris «Ànima pura, que en regió divina» (Miró, 1995a, núm. 13). Considerada la forma barroca per excel·lència, consagrada per la *Soledad I* de Góngora, la silva s'amara de permeabilitat i ductilitat en aquest període i s'allunya del model clàssic d'Estaci i de l'humanístic: el concepte perd el seu valor genèric i n'adquireix un de mètric.³⁰

A propòsit de les elegies de principis del xvii, Novo (1998, p. 1122-1123) assenyalava com l'estrofisme i les marques genèriques de les rúbriques dels poemes no sempre són concloents: així, l'elegia admetia diverses varietats versificatòries i podia ser etiquetada com a «cançó», «epístola», «ègloga», «elogi», «idil·li», «silva», etc., de manera que es crea una paradoxa interna entre l'aparença modal del text en funció de la marca que el caracteritza i la seva naturalesa en essència. La transformació que adverteix l'estudiosa amb l'elegia es pot aplicar a altres gèneres: els motlles genèrics genuïns s'han esquinçat, i les imbricacions i contaminacions entre alguns gèneres (que actuen com a contragèneres) es poden establir en funció de les etiquetes autorials. Fontanella fa ús dels termes *idil·li*, *ègloga* i *elegia*; a banda d'advertir que no són per a ell sinònims, com he fet en aquest paper, caldria una anàlisi aprofundida dels poemes per poder delimitar amb precisió la caracterització que els associava.

29. El *Calamus Primus* de Juan Caramuel (1663) distingeix entre madrigal i silva en funció del nombre de versos: si en té menys de 20, és un madrigal; si en té més d'aquesta xifra, una silva (Paraíso, 2007, p. 312).

30. Rocha (1994, p. 50-51); vegeu també Egido (1989, p. 8), entre d'altres.

Ara per ara, podem avançar el que ja he dit més amunt, que per al poeta l'idil·li és un petit quadre bucòlic, un lament amorós en què la veu poètica parla amb ell mateix com si tingués un interlocutor; així, el mot «dialogismo» que he explicat que emprava Herrera per definir l'idil·li sembla, doncs, que és clau en la seva caracterització. En canvi, a l'ègloga «Íclita, excelsa Lise generosa» sí que hi ha un interlocutor, Lise (presumiblement Lluïsa d'Aragó i d'Aybar, muller de Josep d'Ardena), que ha d'escoltar la queixa de Fontano «a una forçosa ausència»; també hi ha un interlocutor a l'ègloga «De Fontano la queixa llastimosa», que és Amaril·lis, a qui Tirsis prega d'escoltar el lament de Fontano. Es podria adduir, a aquesta caracterització de l'idil·li fontanellà, que a «Era del dia aquella edat primera» hi ha també una imprecació a Lise, i és cert, però tot el poema se sustenta sobre el record del passat: Fontano demana que de nou es torni a escoltar el seu lament, però parla amb ell mateix i per a ell mateix; hi torno: *com si tingués* un interlocutor al davant.

Finalment, i pel que fa a les elegies fontanellanes, la *Selva elegíaca* («Ara sí que ets divina, Elisa mia») és funeral per a una dona i de caràcter espiritual i cristià; per contra, «Llàgrimes tristes, llàgrimes confuses» és també una elegia funeral per a una dona, però de caràcter pastoral i, tot i que no s'etiqueta genèricament en la rúbrica («Llàgrimes de Fontano en la mort de Nise»), en el v. 244 és considerada una «ègloga fúnebre» (en contraposició, entenc, amb les èglogues que no són de temàtica funeral). Era l'etiqueta «ègloga fúnebre» la que Fontanella associava a les elegies? En les dues composicions, sembla ben bé que el poeta parli de la mort d'una mateixa dona sota dues perspectives diferents, en dos moments distints de la seva vida: en el conjunt de la producció fontanellana, «Llàgrimes tristes, llàgrimes confuses» és cronològicament anterior (de 1648, perquè forma part del Cicle de Nise), mentre que possiblement s'hagi de situar «Ara sí que ets divina, Elisa mia» cap a una dècada més tard (Miralles, 2015a).

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRET, Joan (2006). «El sonet “Tronc infeliç...”». A: SANSANO, Gabriel; VALSALOBRE, Pep (ed.). *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Bellcaire d'Empordà: Vitel·la, p. 245-254.
- ALVAR, Antonio (ed.) (1990). *Ausonio: Obras*. Madrid: Gredos. 2 v.
- ASENSIO, Eugenio (1983). «Un Quevedo incògnito: las silvas». *Edad de Oro*, núm. 2, p. 13-48.

- AUSONI, Dècim Magne (1590-1591). *Omnia, quae adhuc in veteribus bibliothecis inveneri potuerunt, opera adhaec Symmachi et Pontii Paulini litterae ad Ausonium scriptae...* 2a ed. augmentada i revisada. Bordeus: S. Millangium. [Amb comentaris d'Élie Vinet]
- (1597). *Opuscula varia*. Lió: Seb. Gryphium.
- BLECUA, José Manuel (ed.) (1969). *Lope de Vega: Obras poéticas*. Vol. I. Barcelona: Planeta.
- BOADAS, Sònia (2012). «Grandes diplomáticos en el congreso de Münster: Diego de Saavedra y Fajardo y Josep Fontanella». A: BOADAS, Sònia (ed.). *Literatura en la Guerra de Treinta Años*. Vigo: Academia del Hispanismo, p. 151-168.
- BRIOSO, Máximo (1986). *Bucólicos griegos*. Madrid: Akal.
- Chorus poetarum* (1616). *Chorus poetarum classicorum duplex, sacrorum et profanorum, lustratus illustratus*. Lió: Ludovicum Muguet.
- COROLEU, Alejandro (2017). «Notes sobre la difusió dels textos clàssics a la Catalunya del Sis-cents». A: JUFRESA, Montserrat (ed.). *Els clàssics i la llengua literària*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 71-85. [En aquest volum]
- COSTA, Jaume; QUINTANA, Artur; SERRA, Eva (1991). «El viatge a Münster dels germans Josep i Francesc Fontanella per a tractar les paus de Catalunya». A: SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte; SCHÖNBERGER, Axel (ed.). *Polyglotte Romania: Homenatge a Tilbert Didac Stegmann*. Vol. I. Frankfurt del Main: Domus Editoria Europaea, p. 257-294.
- EGIDO, Aurora (1989). «La silva en la poesia andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de Fray Luis)». *Criticón*, núm. 46, p. 5-39.
- GARCIA, Jordi (ed.) (2006). *Diego de Saavedra y Fajardo: República literaria*. Barcelona: Crítica.
- MIRALLES, Eulàlia (2009). «Per a una lectura de l'*Ambaixada del príncep Licomandro a l'emperador de Bugia* de Francesc Fontanella». A: VALSALOBRE, Pep; SANSANO, Gabriel (ed.). *Fontanellana: Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*. Girona: Documenta Universitària, p. 271-301.
- (2010). «Poesia i política en la Guerra dels Segadors». A: MIRALLES, Eulàlia (ed.). *Del Cinc-cents al Set-cents: Tres-cents anys de literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Vitel·la, p. 439-465.
- (2014). «Un itinerari sentimental de Fontanella (o un desengany amorós en boca de Silvano)». *eHumanista/IVITRA*, núm. 5, p. 533-545.
- (2015a). «Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroc (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre-ofrena i un testament literari». *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 28, p. 187-230.
- (2015b). «L'«ambasciatore» Fontanella, dalla realtà alla finzione». *Dialogoi: Rivista di Studi Comparatistici*, vol. II, p. 201-217. [Giuseppe Grilli ed., *Viaggi rari*]
- MIRÓ, Maria Mercè (1982). «Francesc Fontanella: èglogues». *Els Marges*, núm. 25, p. 95-107.

- MIRÓ, Maria Mercè (ed.) (1995a). *Francesc Fontanella: La poesia de Francesc Fontanella*. Barcelona: Curial. 2 v.
- (1995b). «Introducció». A: FONTANELLA, Francesc. *La poesia de Francesc Fontanella*. Vol. I. Barcelona: Curial, p. 11-101.
- NOVO, Yolanda (1998). «Apuntes sobre la elegía poética en el primer tercio del siglo XVII». A: GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. (ed.). *Siglo de Oro: Actas del IV Congreso Internacional de A.I.S.O.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, p. 1119-1131.
- PARAÍSO, Isabel (ed.) (2007). *Juan Caramuel: Primer cálamio de Juan Caramuel. Rítmica*. Vol. II. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PÒRTULAS, Jaume (2007). «Eros i Príap en *Lo Desengany* de Francesc Fontanella». A: MALÉ, Jordi; MIRALLES, Eulàlia (ed.). *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 9-26.
- (2009). «Els malentesos de l'idil·li». A: MALÉ, Jordi; MIRALLES, Eulàlia; CANADELL, Roger (ed.). *L'idil·li als segles XIX i XX: Literatura, música i arts plàstiques*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum: Universitat Rovira i Virgili, p. 13-34.
- ROCHA DE SIGLER, María del Carmen (1994). «Introducción». A: QUEVEDO, Francisco de. *Cinco silvas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ROSSICH, Albert; MIRALLES, Eulàlia (2014). «Un pròleg desconegut de Francesc Fontanella». *Els Marges*, núm. 102 (hivern), p. 106-118.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1985 [1953]). *Història de la literatura catalana*. Vol. II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. [1a ed., en castellà, 1953]
- SCHNABEL, Doris R. (1995). *El pastor poeta: Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*. Kassel: Reichenberger.
- SCHWARTZ, Lia (2003). «Estacio y Quevedo nuevamente: el idilio 385 de *El Parnaso español*». *Lexis*, núm. XXVII/1-2, p. 91-105.
- SOGUES, Marc (2017). «Noms femenins de l'antiguitat clàssica en la poesia de Francesc Fontanella». A: MALÉ, Jordi; MIRALLES, Eulàlia (ed.). *Mites clàssics en la literatura catalana i contemporània*. Vol. II. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 15-49.
- VALLVERDÚ, Jordi (2015). *Noces de paper. El cicle de casaments de Francesc Fontanella*. Treball de final de grau inèdit. Universitat Oberta de Catalunya.
- VALSALOBRE, Pep (2010). «*Mudats tots los perfils: Aportacions a la biografia de Francesc Fontanella*». *Els Marges*, núm. 92, p. 54-81.
- (2014). «L'egloga urbana: un ossimoro fontanelliano». A: CARRERAS I GOICOECHEA, Maria; PUIGDEVALL, Núria; RIGOBON, Patrizio; RIPA, Valentina (ed.). *Ciutat de l'amor: Scrivere la città, raccontare i sentimenti*. Alessandria: Dell'Orso, p. 281-302.
- (2015). «Sobre la transmissió manuscrita de Francesc Fontanella: els cançoners principals i l'ordenació dels textos». *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 28, p. 167-186.
- VALSALOBRE, Pep; MIRALLES, Eulàlia; ROSSICH, Albert (ed.) (2015). *Francesc Fontanella: O he de morir o he d'amar*. Barcelona: Empúries.

Les versions glossades de les *Heroides* ovidianes a l'edat moderna: Agustí Eura*

Pep Valsalobre

RESUM

A Agustí Eura (1684-1763), poeta, preceptista, apologista de la llengua catalana, acadèmic i bisbe, se li atribueixen les traduccions amplificades o parafràstiques de tres heroides ovidianes en vers català: Safo a Faó, Medea a Jàson i Fil·lis a Demofont. S'ofereixen els detalls de cadascuna de les composicions, es reforcen les atribucions i s'hi analitzen els processos d'amplificació respecte de l'original i alguns aspectes de les traduccions del frare agustí català.

PARAULES CLAU: literatura moderna, poesia catalana barroca, Ovidi en català, traduccions de clàssics llatins, Agustí Eura

ABSTRACT

The amplified or paraphrastic verse translations of three Ovidian *Heroides* (Sappho to Phaon, Medea to Jason and Phyllis to Demophoon) into Catalan are attributed to Agustí Eura (1684-1763), a poet, preceptist, Catalan language apologist, academic and bishop. In this paper details of each of the compositions are provided, their attribution is supported and an analysis is made of the processes of expanding the original and of some other aspects of the Catalan Augustinian friar's translations.

KEYWORDS: Early Modern literature, Catalan Baroque poetry, Ovid in Catalan, translations of Latin classics, Agustí Eura

UN ACTIVISTA CULTURAL

L'activitat literària del barceloní Agustí Eura (Barcelona, 1684 - Ourense, 1763) va tenir dos grans fronts: d'una banda, la literatura subsidiària de la

* Aquest treball s'insereix en el projecte de recerca del MINECO ref. FFI2012-37140. Agraïxo les aportacions i les observacions d'Eulàlia Miralles i Albert Rossich. Les sigles dels diferents centres documentals citats són: BC (Biblioteca de Catalunya), BUB (Biblioteca de la Universitat de Barcelona) i RABLB (Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona).

seva condició de religió, i de l'altra, l'activisme a favor del desplegament sense complexos d'una poesia culta en llengua catalana.

D'entrada, convé destacar la seva activitat cultural en un dels períodes potser més conflictius i difícils de la nostra història: la Guerra de Successió i els decennis immediatament posteriors. Sobre la seva rellevant activitat cultural a la Barcelona d'aquest període, em permeto remetre tant a les publicacions derivades de la meua tesi doctoral (Valsalobre i Gratacós, 2001; Valsalobre, 2002)¹ com a la descripció de la seva activitat acadèmica (Valsalobre, 2001-2002).

Pel que fa al primer dels àmbits esmentats a l'inici, aquest frare agustí va ser prior dels convents de Girona i de Barcelona, es va desplaçar a Madrid amb motiu de la construcció del nou convent a l'actual carrer del Carme —per la destrucció de l'antic al barri de la Ribera per tal de deixar espai a l'esplanada al voltant de la ciutadella— i allà va ser nomenat bisbe d'Ourense el 1737 pel rei Felip V, càrrec que va exercir fins a la mort el 1763. En relació amb els escrits deutors d'aquesta seva condició eclesiàstica, recordem ara els dos sermons impresos en llengua castellana, un de predicat a les Borges Blanques (1715?) i l'altre a Madrid (1736), així com els seus dos tractats d'apologètica catòlica en llatí que es conserven manuscrits a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

Pel que fa ara al segon dels aspectes apuntats, després d'una època inicial de provatures literàries, Eura va desplegar una intensa activitat cultural amb un objectiu ben definit: recuperar el prestigi de la llengua catalana per al conreu de la literatura culta. En aquest sentit, va redactar una art poètica —el *Tractat de la poesia catalana*—, inacabada i que va romandre manuscrita, i, sobretot, va excel·lir en la poesia religiosa, seguint els models de l'ascètica castellana —amb un component macabre considerable— i de les arts de ben morir, una poesia basada en el menyspreu del món a través del pensament de la mort en el seu aspecte més plàstic. Les composicions més reeixides i difoses són *Anatomia mental del cos humà*, *En memòria de la sepultura*, *La mort suavizada* i sobretot la *Poesia sacra per les agonies de la mort*. És conegut també el seu llarg poema epicodescriptiu sobre Montserrat. Les poesies catalanes d'Eura van obtenir una difusió notable que fa que en conservem encara nombrosos testimonis manuscrits. Paral·lelament, va gaudir de gran renom com a

1. En destacaria ara mateix els textos en vers de caràcter propagandístic en favor de la resistència contra les pretensions borbòniques o d'encoratjament davant la repressió filipista (Valsalobre, 2002, p. 493-496).

poeta al tombant del segle XVIII i al llarg del XIX, al costat de Vicent Garcia i de Francesc Fontanella, constituint una mena de tríada clàssica de la tradició poètica catalana. Va ser autor també de poemes en castellà, en menor nombre i la major part breus i circumstancials, vinculats en bona part a l'Acadèmia de Barcelona, i d'un poema llatí. Agustí Eura va exercir, finalment, de «traductor» en vers català fent versions amplificades de la primera *Lamentació de Jeremies* i de tres heroides ovidianes, de les quals tractarem en els apartats següents.

Solidàriament amb aquest activisme per a una literatura culta en català, Eura va redactar dues versions d'una apologia de la llengua, la *Controvèrsia sobre la perfecció de l'idioma català*.

Malgrat que alguns historiadors de la literatura catalana l'han inserit en corrents *avant la lettre* com el Preromanticisme o la Il·lustració, la poesia d'Eura és de filiació indubtablement barroca. La vena barroca de la seva poesia, si més no aquella que ell mateix va considerar com a digna de conservar i apta per a ser difosa, és a dir, la religiosa, no és ni intranscendent, ni circumstancial, ni humorística, ni vallfogonesca —en el sentit que aquest mot ha pres sovint entre els estudiosos, és a dir, en el pitjor sentit—, ni participa de la retòrica gongoritzant, ni es tracta d'un discurs retòric eixorc i banal. No parlo ara de la qualitat poètica de l'obra d'Eura —que és notable en molts moments—, sinó de l'esperit que la informa quan usa la llengua catalana. La seva reivindicació de l'ús de la llengua catalana en l'àmbit literari sacre era, als seus ulls, la màxima dignificació que se li podia atorgar, en tant que tocava, seriosament i culta, amb dignitat literària, temes religiosos. En aquest sentit, és important la composició que va adreçar a l'Acadèmia de Barcelona perquè protegís la literatura en català (Valsalobre, 2001-2002).

El nostre autor viu en l'època que transita entre l'exhauriment de la cultura i de les estructures barroques i la cultura francesitzant i il·lustrada de la segona meitat del segle; és l'època dels homes formats en la cultura barroca (Bastero, Serra i Postius, Eura, Tegell, els primers acadèmics...) que van conèixer els darrers anys de l'autogovern català, la Guerra de Successió i la derrota subsegüent. Tots ells van viure, amb aquests antecedents, l'aplicació de la Nova Planta, i, en l'inici del procés de desnacionalització que acabaria a final de segle —amb la integració dels nostres intel·lectuals com a intel·lectuals orgànics del projecte polític il·lustrat de la nació espanyola—, són algunes de les poques veus que clamen, i treballen, pel sosteniment i la recuperació d'una cultura i una literatura catalanes que s'expressin en la llengua del país, modernitzada i prestigiada amb els models i els arguments que van considerar més

adients. Parlant en general, la seva proposta va fracassar: els models barrocs estaven exhaurits i les circumstàncies històriques no els van acompanyar quan van intentar la formulació d'una proposta que anés d'acord amb els temps que s'acostaven.

LA MODA DE LES VERSIONS PARAFRÀSTIQUES

Com he dit més amunt, entre l'obra profana d'Eura conservem les extenses versions que glossen —«parafràstiques versions» en la terminologia de l'època— tres de les divuit lletres fictícies d'heroïnes ovidianes en què aquestes s'adrecen a l'amat absent: la que adreça Safo al seu enamorat Faó, la de Medea a Jàson i, finalment, la de Fil·lis a Demofont. Aquests formats de traducció d'Ovidi s'inscriuen en un context: la «moda» de les versions glossades o parafràstiques de textos clàssics i bíblics en el tombant del Sis-cents al Set-cents.

Francisca Moya del Baño (1986, p. XLVI-LVII) va fer un repàs de les traduccions de les *Heroides* en l'àmbit peninsular al llarg de l'edat mitjana i la moderna i esmentava sis d'aquestes traduccions glossades o parafràstiques: una d'anònima de la de Filis a Demofont, impresa en plec solt a la primera meitat del segle XVI;² una de Sebastián Alvarado de la de Dido a Enees, publicada a Bordeus el 1628, en prosa; la de José Núñez de la de Dido, impresa a París el 1708; una d'Eugenio Gerardo Lobo de les d'Enone i de Dido, i, finalment, la de Luis Bado de la d'Hipermnestra, publicada a Múrcia el 1795. Puc afegir encara aquí un parell de notícies que mostren l'interès per les epístoles amoroses ovidianes ja al Cinc-cents. En la sessió trenta-tresena de l'Acadèmia dels Nocturns valencians, l'octubre de 1592, Recogimiento (és a dir, Manuel Ledesma) va presentar «Una carta en nombre de Medea a Jasón» (Canet *et al.*, 1988-1994, vol. III, p. 42-45). Per la seva banda, sorprèn el gran nombre d'exemplars de les lletres fictícies d'Ovidi que hi havia als prestatges de les llibreries de la Barcelona cincentista, per damunt del de les *Metamorfosis* (Peña Díaz, 1997, p. 265).

Si fem un cop d'ull a la circulació manuscrita de principi del Set-cents a Catalunya, observem una notable concentració de composicions d'aquesta mena en un cercle molt definit. En efecte, als manuscrits 3-I-9 i 3-I-10 de l'Arxiu de la RABLB, procedents del convent de Sant Agustí de Barcelona,

2. Vegeu també Rodríguez-Moñino (1970, p. 301, núm. 428 bis): *Carta de Philis a Demophon en coplas*, que atribueix, però, a un tal Cristóbal Payn.

bona part de les composicions poètiques dels quals són copiades de la mà d'Eura, hi ha diverses mostres del gènere. En el 3-I-9, hi ha una parafrasi dels Psalms: *Paráfrasis del Psalmo Misere [sic] mei etc. de Dn. Gabriel Alvarez de Toledo y Pellizer* (f. 101v-104). D'altra banda, Eura mateix va deixar una versió glossada o parafràstica d'un altre text de l'Antic Testament, els *Trenos* o *Lamentacions* de Jeremies (Valsalobre, 2002, p. 303-324). El segon manuscrit del mateix fons, el 3-I-10, conté diverses versions parafràstiques d'Ovidi. Ben bé a l'inici hi ha una còpia autògrafa de la *Parafràstica versió de la carta ovidiana de Medea a Jàson* que atribueixo a Eura. En altres punts del manuscrit hi trobem còpia manuscrita d'algunes de les esmentades ara fa un moment: la *Paráphrasis de la epístola ovidiana de Dido a Eneas*³ de Núñez (p. 310-345) i les dues de Lobo: la *Paraphrástica versión de la carta ovidiana de Enone a Paris [...]* Lyras (p. 346-363) i la *Paraphrástica versión de la carta ovidiana de Dido a Eneas* (p. 363-378). Totes tres versions castellanes són esmentades per Moya del Baño (1986, p. LIII); són les úniques del segle XVIII que aquesta es-tudiosa coneix, fins al 1795. Si a aquests textos castellans hi afegim els tres d'Eura, sembla manifest que es tracta d'un gènere que tenia un cert predicament a principi d'aquella centúria, data de còpia dels còdexs.

SOBRE LES VERSIONS OVIDIANES D'EURA

Eura va versionar, doncs, en mode parafràstic, tres *Heroides*: la de Safo a Faó, la de Medea a Jàson i la de Fil·lis a Demofont.

El primer historiador de la nostra literatura a parlar-ne va ser Jordi Rubió. Va esmentar la de Safo a Faó i la de Fil·lis a Demofont, que coneixia a través de la versió anònima del manuscrit 1577 de la BC, i fins en va transcriure algun fragment de cadascuna (Rubió i Balaguer, 1958 [1986, p. 147-149]). També Antoni Comas va al·ludir a l'epístola de Safo (i en va transcriure fragments) i a la de Fil·lis, per bé que pel que fa a la darrera simplement es referia a la conjectura autorial de Rubió⁴ (Comas, 1972 [1985, vol. VI, p. 338-339]). Cap dels dos no era conixedor de la versió de l'epístola de Medea. En els apartats específics dedicats a cadascuna de les versions, més avall, entraré en detall en les valoracions de cadascun.

3. La rúbrica precisa: «Es del padre Joseph Nuñez, de la Compañía de Jesús, confessor de la excelentísima señora Duquesa de Alva. La compuso en París».

4. Vegeu, més avall, la presentació d'aquesta versió.

Anys després, en canvi, Manuel Balasch (1979, p. 527), a l'entrada «Ovidi als Països Catalans» del *Diccionari de la literatura catalana*, oferia poques dades sobre el tema de les *Heroides* als països del domini català. Hi esmenta que n'hi havia un exemplar a la biblioteca de Bernat Metge i que se'n va fer una versió catalana al segle XIV. Pel que fa a l'edat moderna, al·ludeix a una imitació en llatí feta a final del XVIII per «l'humanista mallorquí Josep Pueyo [...] amb títol *Lincaeus Procne*».⁵ Res no hi diu, sorprenentment, de cap de les versions d'Eura.

Moya del Baño (1986, p. LII) coneixia la versió de l'epístola a Safo per Eura,⁶ que diu que «tradujo varias veces», però la seva informació és confusa i deficient: cita una versió parafràstica de l'epístola de Safo del manuscrit 1496 de la BC i una altra en castellà del manuscrit 1571 del mateix fons. Ambdues les atribueix a Eura tot pressuposant que primer va dur a terme la traducció del llatí i que posteriorment, sobre aquesta, va confeir les glosses catalana i castellana. Fins i tot va aventurar la possibilitat que la suposada traducció partís del text que es conserva al manuscrit 623 de la mateixa biblioteca, a Catalunya des del segle XV. La referència al manuscrit 1496 de la BC és, efectivament, la de la versió d'Eura. Però el 1571 de la BC el que reporta és una anònima versió castellana acèfala de la mateixa heroïda d'Ovidi, amb el títol *Carta de Sapho a Paon* [sic], en romanç decasil·làbic (f. 29-37), que és una versió força lliure del model llatí que no té cap relació amb el poema d'Eura.

Quan va dur a terme Agustí Eura les versions ovidianes i per quina raó les va fer? Els dos còdexs de la RABLB esmentats contenen textos copiats molt a principi del segle XVIII. Tot condueix a pensar que va constituir un llibre de provatures diverses i de models d'una primera etapa d'exercitació escolar. Ens ho explica l'autor mateix: al pròleg «Al lector» a un «epílogo⁷ de poesies varies», sacres, l'únic text que posseïm en què l'autor fa referència a la seva obra, Eura esmentava una línia divisòria que separaria els escrits profans i de joventut dels estrictament religiosos, compostos posteriorment. El text va ser redactat no gaire més enllà de 1725, si no és anterior:

5. Pueyo apareixia ja al repertori de Bover (1868, vol. II, p. 168-195), el qual li dedicava un article extens; a les p. 193-195 transcrivia aquesta epístola llatina d'imitació ovidiana: *Lincaeus Progne*.

6. A través de la informació que li havia facilitat Marc Mayer.

7. En l'accepció de col·lecció, recopilació.

Un epílogo de poesies vàries, amic lector, te presento, fruit d'aquells ratos que em feria la professió de facultat més alta, temps que ocupen alguns en actes d'eutrapèlia⁸ i jo dedico a la sacra poesia. Sagrades són totes, no profanes, en tant que per major seguretat tua i confusió mia no dubto dir-te que lo principal fi d'epilogar-les és per a què los desenganys d'estes recompensen les locures d'altres componia quan tenia menos seny, si bé he tingut també altres menos principals motius, com és provocar ab estes poesies a les catalanes muses a inseguir lo útil dels assumptos, elevar l'estil i subtilisar l'agudesa, com també satisfere als amics que, volent llegir algunes d'estes poesies, no podia servir-los per no tenir-les.

Així doncs, *grosso modo*, l'obra profana seria una producció juvenívola (de «quan tenia menos seny»), i la religiosa, d'una etapa posterior. Notem també l'estimulant propòsit de «provocar» les muses catalanes i la voluntat d'eleva-les a registres més cultes dels que, fins aleshores, els eren propis. N'he parlat a l'inici d'aquest paper. Però, quan era que tenia «menos seny»? Quan parafrasejava Ovidi? Hem d'entendre que els textos profans eren provatures amb les quals s'exercitava? Ben segur.

Convindria fer aquí un breu comentari sobre la complexa qüestió de l'autoria de les tres obres que no sempre han estat atribuïdes amb convicció al nostre autor. En principi, la decisió sobre l'autoria es complica especialment perquè els trets peculiars de la poètica d'Eura són difícils de detectar quan es tracta d'un text que ve «pautat» per l'original llatí que versiona. L'anàlisi podria ser, probablement, més concloent si fóssim davant d'una composició no condicionada pel fet de ser una versió, per exemple, en què l'autor podria fer un desplegament retòric i lingüístic més lliure i estructurar el discurs —en el poema i dins cada estrofa— segons la seva conveniència. Aquí les característiques venen, necessàriament, diluïdes per la constricció al text ovidià.

Sigui com sigui, la versió parafràstica de l'heroida de Safo a Faó no presenta cap mena de dubtes: un dels tres manuscrits l'atribueix al nostre autor. A més, ofereix un gran nombre de paral·lelismes amb el poema d'Eura a Montserrat (Valsalobre, 2002, p. 361-400). Més incerteses es plantegen a l'hora d'atribuir-li els dos altres textos, molt similars. Tractaré la qüestió més a fons en comentar cadascun dels textos a continuació.

PARAFRÀSTICA VERSIÓ DE LA CARTA OVIDIANA DE SAFO A FAÓ

Aquesta versió desenvolupa en 630 versos disposats en sextets-lira (6a 10B 6a 10B 10C 10C; excepte a l'estrofa inicial) els 220 d'Ovidi. Es conserva als manuscrits 3-I-3 RABLB (p. 9-37), 1496 BC (f. 1-13) i 1571 BC (f. 38-47v). Tots tres testimonis disposen el text en dues columnes, de manera que a l'esquerra hi llegim l'inici, només els primers mots, del díctic llatí i, a la dreta, el text català. La traducció apareix precedida d'un argument:

Dos dones anomenades Safo ha conegut l'antigüedat, refereix Eliano, lib. 12, *De var. hist.*⁹ La primera florí en l'any 1476, en temps de Tarquino Prisco,¹⁰ segons diu lo Bergomense,¹¹ lib. 4, *Supl. Chron.* La segona (autora d'esta carta) és molt menos antiga. Fou sapientíssima, reputada dècima musa, inventora dels versos sàfics, i tan cèlebre i famosa en poesia que li alçaren estàtua en la ciutat de Mitilene.¹² Fou casada ab Cereolo, home riquíssim, i d'ell tingué una filla, anomenada Cleis. Quedà viuda essent encara molt jove, i s'enamorà de Faon, lo més hermós dels mortals. Havent-la Faon deixada, procurà Safo reintegrar-lo a la passada amistat ab esta carta, que, segons diu Victòria, tom 2, llib. 6, en opinió de tots los hòmens doctes, és la més grave, docta, de més art i elegància de quantes referí Ovidi. Però, o fos que Faon desprecià sa carta, o no respongués a ella, Safo, desesperada, des de lo promontori d'Èpiro se despenyà al profundo del mar Leucàdio.

Heus-ne aquí la primera estrofa:

9. Claudi Elià (Palestrina, final segle II - mitjan segle III), filòsof llatí. L'obra esmentada aquí per Eura és *Variae Historiae*, llibre XIV, un llibre històric fet de dades, personatges, fets, tot en fragments discontinus i aïllats, que sovint recorre a l'exposició de curiositats i d'anècdotes fabuloses.

10. Luci Tarquini Prisc, cinquè rei de Roma (c. 616 aC - 579 aC).

11. Felip de Bèrgam o Jacopo Filippo Foresti da Bergamo (Soldio, 1440-1520), prior al convent agustinà de Bèrgam; la seva obra fonamental, d'una difusió extraordinària, és el *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi usque ad annum 1482*, llibre XV (Venècia, 1483), llibre que aviat va ser traduït al castellà per Narcís Vinyoles (València, 1510). La biblioteca del convent de Barcelona disposava d'un exemplar incunable del *Supplementum chronicarum* (Venècia, 1486), avui a la BUB (vegeu *Catàleg*, 1995, núm. 314).

12. Des de l'edat mitjana, Lesbos va ser coneguda amb aquest nom.

Acàs coneixeries
la lletra d'esta carta estudiosa¹³
si en ella no llegies
firma de Safo, ta infeliç esposa?
No, ingrát Faon, no la coneixeries,
que ja no atens a tot lo que solies.

Ecquid, ut adspecta est studiosae littera dextrae,
Protinus est oculis cognita nostra tuis,
An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,
Hoc breue nescires unde uenirent opus?

En aquesta «parafràstica versió» de l'heroida ovidiana de Safo a Faó, Agustí Eura trasllada cada díctic llatí a una «lira catalana» (excepte les dues primeres lirs, que versionen dos díctics cadascuna).

Les notícies sobre aquesta versió dels versos ovidians no són pas poques, i algunes són del segle XVIII mateix. En un manuscrit trobat dins la gramàtica del banyolí Josep Ullastre¹⁴ hi ha notícia d'una col·lecció de poesies catalanes al sisè llibre de la qual, entre d'altres, es recollien «4 poesias del Rt. F. [= P?] M. fra Agustí Eura, agustino, bisbe de Orense». Aquest mateix manuscrit, més avall, contenia «una carta de Ovidi de la ingeniosa Sapho a son marit Phaon, que comensa “Nunquod... etc.”»,¹⁵ sense esmentar el nom d'autor.¹⁶ Potser era una còpia del nostre text? Per tal com s'expressa l'anotació sembla referir-se a un text llatí. Ara bé: un text d'Ovidi en un cançoner català no té gaire sentit. L'inici llatí pot referir-se al text ovidià copiat en paral·lel als versos catalans. Que deu tractar-se d'una versió al català sembla confirmar-ho, finalment, el fet que a continuació hi havia «vàries traduccions al cathalà que van adjuntas al fi de la Eneida de Virgili, feta per lo Dr. J. U[llastre]».

La primera dada crítica sobre el nostre text prové de l'acadèmic Sala i Guàrdia a principi del Vuit-cents, en el comentari final a la seva transcripció del text, en què es va mostrar molt encertat i lúcid.

Estas sextinas tendrían el mayor mérito por su elegancia y estilo, como por sus toques y valientes entusiasmos que añade el author, si no lo rebaxase aquella molesta repetición de voces y la continuada licencia de dicciones castellanas como *pisar*, *escollo*, *templadas*, *llama*, *fahenas*, *orbe*, *consorte*, *desvelos* y muchos otros que no son de nuestro dialecto, y tienen expresión propia en catalán sin aver de mendigar agenos sufragios. Sólo podría escusarse en que en la

13. *estudiosa*: en el sentit etimològic, del ll. *studiosum*, 'anhelosa'.

14. Vegeu Anguera (ed.) (1980).

15. Amb tot, hi deu haver un error en la transcripció del mot llatí, perquè no hi ha cap heroida ovidiana que comenci amb «Numquod». La que més s'hi acostava és la d'Helena a París, que comença «Nunc oculos tua».

16. El document és transcrit a Miquel i Vergés (1938, p. 665 [1989, p. 163]).

época en que escribió se admitiesen aquellas dicciones (que ignoro) así como ahora son recibidas otras muchas en nuestro estilo familiar, o bien que, teniéndose por poeta consumado, no reparase en ello.

*Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis.*¹⁷

Ja al segle xx, Jordi Rubió en va parlar breument i en feia aquesta valoració: «Cada dístic fou diluït gratuïtament pel traductor en els sis versos de les seves lires, més planyívols encara que llur model i de vegades desfigurant les al·lusions més atrevides» (Rubí i Balaguer 1958 [1986, p. 147-148]). Contràriament, Antoni Comas considerava que

[...] potser és aquesta traducció una de les composicions més reeixides de l'autor agustiní [...]. Aquesta «versió parafràstica» és molt fidel a l'esperit de l'original llatí, car el traductor sap sempre mantenir-se dins un equilibri que no l'allunya del sentit dels versos ovidians. Sens dubte podria figurar dignament en una antologia de versions catalanes (Comas, 1972 [1985, vol. vi, p. 338-339]).

Finalment, Comas (1973 [1985, p. 161-179]) va editar-ne el text, precedit d'unes notes breus en què donava diverses notícies de l'autor i de la seva obra. Després d'exposar l'estructura de l'obra i els dos manuscrits (desconeix el de la RABLB) en què s'ha basat per a fer l'edició, torna a reafirmar l'elevada consideració que li mereixia el text: «és potser l'obra més reeixida de fra Agustí Eura. [...] Els decasíl·labs i hexasíl·labs d'Eura solen ésser dúctils i àgils. [...] Potser seria difícil de trobar, en altres moments més esplendorosos de la nostra literatura, una traducció feta amb més traça».¹⁸

Crec que les justes paraules de Rubió sobre la dilució a què sotmet Eura l'original s'expliquen pel més que probable caràcter escolar d'aquesta versió —i de les dues de què parlaré a continuació—, probablement redactada per Eura en la seva joventut. Entre altres coses, en el poema sovintaja la repetició de mots i mots-rima, i presenta una pobresa notable de rimes (moltes formes verbals, participis...), coses que indueixen a pensar que ens trobem davant d'una composició força immadura, segurament pertanyent a una etapa d'exercitació poètica, de tempteig i seguiment de modes i models. En la seva

17. «On hi ha moltes bel·leses en un poema, no estaré ofès amb algunes taques». El text prové del ms. 3-I-3 de l'Arxiu de la RABLB (p. 37).

18. Aquesta edició de Comas no conté aparat crític, ni notes hermenèutiques ni lingüístiques, ni justificació dels canvis que introdueix l'editor sobre les lliçons que li proporcionen els manuscrits.

obra més coneguda —i posterior— no compareixen tals dèficits de traça poètica. La composició, a més, deu molt a l'artifici més barroquista, d'ascendència gongorina en molts passatges (vegeu els v. 24-28, 55...; Valsalobre, 2002, p. 415-447).

PARAFRÀSTICA VERSIÓ DE LA CARTA OVIDIANA DE MEDEA A JÀSON

En aquest cas, l'autor desenvolupa els 215 versos d'Ovidi en 582 versos disposats en sextets-lira idèntics als de la versió anterior (6a 10B 6a 10B 10C 10C). El text es conserva als manuscrits 3-I-10 de la RABLB (p. 7-22, còpia autògrafa) i 4288 de la BC (f. 1-22). En el primer dels testimonis, el de la RABLB, de tant en tant s'hi reporten fragments inicials dels díctics llatins al costat del text català; en el testimoni de la BC no hi figura text llatí. Com l'anterior, la versió ve encapçalada per un argument:

Havent Jàson arribat a Colcos, fou a l'instant acariciat de Medea, filla d'Oetes i Hècates, reis d'aquella isla, la qual, ja apassionada i baix promesa de casament, li facilità los medis per conseguir la desitjada conquesta del velló d'or. Lograda venturosament esta empresa, disposà sa fuga Jàson i ocultament se'n portà a Medea. Oetes, mogut de l'agravi, determinà seguir-los, i Medea, per a salvar-se, resolgué matar a son germà Absirto que anava en sa companyia i, trossejant lo cadàver, anà repartint-lo per lo camí a fi de que, detenint-se admirat i atònit Oetes, regoneixent los ossos del fill, los donàs lo temps necessari per a escapar-se. Ab esta diligència, arribaren los fugitius ditzosament a Tessàlia, a on, trobant ja decrepit a Èson, pare de Jàson, artificiosa Medea lo retornà a la juvenil edat. Aquí Jàson repudià a Medea i prengué per sa muller a Creüsa, filla de Creonte, rei dels coríntios, de què, irritada, escrigué a Jàson acusant-li sa ingritud i amenaçant-lo ab la venjança si luego, regonegut, no retrocedia; i és creïble foren estes ses expressions.

I la seva primera estrofa és aquesta:

Jo, Medea, gloriosa
reina de Colcos (me'n recordo encara),
t'assegurí, oficiosa,
quan de mon art ta súplica s'empara;
tos aplausos degueres a ma ciència,
i jo, en paga, què et dec sinó insolència?

At tibi Colchorum, memini, regina uacui,
Ars mea cum peteres et tibi ferret opem.

Aquesta versió ovidiana d'Eura és desconeguda per a Moya del Baño (1986). No n'he trobat tampoc cap esment en la historiografia literària catalana fins a la meua tesi doctoral.

La més que probable hipòtesi que es tracta d'un text de provatura poètica escolar, com en les altres dues versions d'Ovidi, es confirma en aquest cas pel fet que apareix copiat en els folis inicials del manuscrit 3-I-10 de la RABLB, el qual —segons argumenta Rossich (1984, p.112-113)— ha de ser datat a final del segle XVII o molt al principi del XVIII, probablement entre 1700 i 1703, és a dir, que seria redactat quan Eura tenia encara no vint anys.

Tot i que hi ha alguns elements que inicialment em van fer dubtar de l'atribució a Eura,¹⁹ considero que els factors més determinants són també els més concloents en aquest sentit. Tenim el fet que és una còpia autògrafa que figura anònimament en el manuscrit; el poeta és autor segur de la versió parafràstica de l'heroida de Safo al català i la mètrica és idèntica en ambdós casos —i encara en altres poemes de fra Eura (el poema a Montserrat, núm. 7 de la meua edició, i dos poemes castellans, els números 21 i 27). En fi: l'anàlisi de diversos elements del poema (to, expressió literària, estrofisme, lèxic i construccions estilístiques en general)²⁰ permet sostenir que aquell text ha de ser seu. Si analitzem les rimes, gairebé totes apareixen en altres poemes d'Eura. Així mateix, moltes parelles de mots en rima les trobem igualment en composicions seves, i, novament, aquesta situació es dona preferentment en tres dels poemes esmentats, el de Montserrat i les altres dues versions d'Ovidi.²¹ Finalment, i aquesta crec que és una dada concloent, en el v. 98, un dels dos accents rítmics (en 8a) recau damunt d'un monosíl·lab àton, peculiaritat mètrica del nostre autor.

19. Per exemple, al mateix manuscrit hi ha un nombre relativament important d'altres poemes anònims, catalans i castellans, copiats de la mà d'Eura: són tots, per aquestes raons, suspectes de pertànyer al nostre autor? D'altra banda, no hi trobem copiat cap altre dels textos d'Eura fora d'un de breu sobre el santuari de Montserrat, en castellà, tot i que hi apareix com a anònim. Quant a l'àmbit lingüístic, hi trobem usat dues vegades el castellanisme *quiça* (391 i 468), que no apareix en cap text segur d'Eura (que sol usar com a equivalents *per ventura* o *acàs*), tot i que el trobem dues vegades en la versió parafràstica de Fil·lis a Demofont, que comento a continuació, en principi amb problemes d'atribució similars a aquest.

20. Per a més detalls, vegeu Valsalobre (ed.) (2002, p. 468-469).

21. És simptomàtic que aquestes circumstàncies relatives a la rima s'observin en les tres versions ovidianes (a més del poema sobre Montserrat: *Descripció de la muntanya i santuari de Montserrat*; cf. Valsalobre, ed., 2002, p. 361-400). Aquest fet situa aquest grup de textos en una època poètica propera, sens dubte incipient, per la qual cosa han de ser considerats exercicis literaris escolars de joventut d'imitació i glossa dels clàssics llatins.

VERSIÓ PARAFRÀSTICA DE LA CARTA OVIDIANA DE FIL·LIS A DEMOFONT²² EN LIRES CATALANES

La tercera de les versions ovidianes aquí considerades es conserva en un únic testimoni, el manuscrit 1577 de la BC (f. 74-83), en què apareix sense nom d'autor. L'estrofisme, el sextet-lira, coincideix amb el dels altres dos textos anteriors, per bé que la formulació mètrica i de rima és lleugerament distinta: 6a 10B 6a 10B 6c 10C. Aquesta vegada, l'autor desenvolupa els 150 versos d'Ovidi en una versió de 444. A diferència dels testimonis que transmeten les heroides anteriors —en què el text ovidià és transcrit d'una manera molt fragmentària—, el seu reporta en dues columnes el text sencer d'Ovidi (columna dreta) i la versió parafràstica catalana (columna esquerra).

Comença així:

A Demofoont, queixosa,
Fil·lis la tràcia sentiments envia,
aquella que, ditzosa,
en sa casa i son pit junt te rebia,
puix romps sa confiança
passant més del promès en la tardança.

Hospita, Demophoon, tua te Rhodopeia Phyllis
ultra promissum tempus abesse queror.

En aquesta versió de l'*Heroida* II d'Ovidi *Phyllis Demophoonti*, de Fil·lis a Demofont, com en els casos de les de Safo a Faó i de Medea a Jàson, Eura tradueix cada díptic llatí en una «lira catalana», com diu la rúbrica.

Potser, en aquest cas, l'atribució a Eura ha estat més controvertida. Jordi Rubió —que en transcrivía també els sis primers versos— deia, relacionant aquesta versió amb la de Safo a Faó esmentada: «¿Deu ésser també d'Eura? La presentació del text recorda la de l'altra *Heroida* [la de Safo]. La versió sembla més àgil i el llenguatge és més correcte» (Rubió i Balaguer, 1958 [1986,

22. En el text, mantinc la forma *Demofoont* (sempre *Demofoon* al ms.), perquè de vegades és considerada com a tetrasíl·laba (v. 278 i 440 del text). Fora del text, regularitzo en la forma *Demofont*, proposada per Alberich i Ros (1993). Demofont és fill de Teseu i germà d'Acamant, conjuntament amb el qual ha participat en els combats i la conquesta de Troia; en el viatge de retorn cap a Atenes, a Tràcia, té una aventura amorosa amb Fil·lis, filla de Sitó, rei d'Anfípolis; s'hi casa i, com a dot, el sogre li atorga el dret de succeir-lo en el tron. Demofont, però, només pensa a tornar a Atenes i decideix embarcar-se, no sense haver fet tota mena de promeses a Fil·lis sobre el seu prompte retorn, però passa el temps i no torna, i tot fa presagiar a Fil·lis que ha estat enganyada: aquest és el punt en què l'amant abandonada redacta aquesta carta a l'espòs escàpol.

p. 148-149]). Antoni Comas, que seguia Rubió, va fer un pas més enllà en la suposició: «probablement també és obra d'Eura la traducció de l'heroida de Filis a Demofó» (Comas, 1972 [1985, vol. VI, p. 339]).²³ De fet, el poema és tan similar als altres dos —tot i que la mètrica difereix lleugerament— que no hi hauria d'haver cap dubte a l'hora d'atribuir-lo a Eura si no fos per una anotació trobada a l'Arxiu de la RABLB. En efecte: cap al final del lligall 1-II-1, plec *Índice de poesías de la Academia* (a la primera pàgina hi figura el títol: *Índice de los papeles en verso de la Real Academia de Buenas Letras, de que se han hecho cargo los socios redactores del Periódico Semanal*), amb títols de poemes datats entre 1729 i 1806, data de la relació, hi ha un *Índice de las poesías que por no tener fecha ni haberse podido averiguar se han reunido en un legajo separado y se continúan aquí conforme se hallan en él*. Entre els títols que hi figuren, n'hi ha un que diu: «Sentiment de Filis engañada de Demofont. Lyras. Per don Pau Ignasi de Dalmases», és a dir, Pau Ignasi de Dalmases i Vilana, canonge i acadèmic en l'època d'Agustí Eura.

Hi ha encara una altra dada afegida que ens podia fer dubtar: com he dit, l'esquema d'aquest sextet-lira és diferent de l'emprat per Eura als poemes anteriors. Ara bé, en primer lloc, pel que fa a l'atribució a Dalmases, és feta a principi del segle XIX, i les autories que es van atribuir aleshores —quan es preparava una antologia de poesia acadèmica que no va reeixir; cf. Valsalobre (2001-2002, p. 176-181)— no són gaire fiables, per motius que ara serien molt llargs de comentar. I, en segon lloc, pel que fa a l'inusual esquema mètric del sextet-lira, hem de dir que Eura el coneixia perfectament: va ser l'única formulació de sextet-lira que va descriure al seu *Tractat de la poesia catalana*, § 8 (Valsalobre, 2002, p. 596-637). A aquests dos matisos, no pas poc importants, hi podem afegir algunes altres consideracions. Només de llegir la versió de l'heroida ovidiana de Fil·lis a Demofont a continuació de les versions anteriors advertim immediatament els mateixos trets lingüístics, expressius, figures retòriques, sentenciositat, etc. En suma: l'*usus scribendi* de l'Eura jove en aquesta mena de versions. Si ens atenim a la mètrica, l'atribució es referma, igual com si hi analitzem les rimes, com he esmentat més amunt (nota 21). Més encara: gran part de les parelles de mots en rima coincideixen en tots tres textos. Finalment, hi ha una *iunctura*, l'expressió *fúria brava*, que apareix dues vegades en aquest text (v. 45 i 208), que ja havíem trobat en textos segurs d'Eura. Si ho sospesem tot, ens inclinem per adjudicar aquest text, com els dos anteriors, al nostre autor.

23. Una afirmació similar a Comas (1973 [1985, p. 164]).

SOBRE LA MECÀNICA DE LES VERSIONS AMPLIFICATEDES

Una versió glossada és una versió amplificada respecte de l'original per diferents motius i mitjançant distintes estratègies. Vegem quina és la mecànica de la glossa d'Agustí Eura. En general, l'autor és molt fidel al text ovidià, tot i que l'amplifica mitjançant la sinonímia o diversos procediments paral·lelistics. En altres moments, el segueix de prop en els quatre primers versos de l'estrofa i utilitza els dos darrers per a fer una aplicació de caràcter més general i sentenciosa, l'epifonema característic de la poesia de l'autor barceloní. Vegem-ne alguns exemples a partir de la versió de la carta de Safo:²⁴

Eura, *Safo a Faon* v. 73-78: Si la Naturalesa, / que poques voltes sol ser generosa, / m'ha negat la bellesa, / per sos fins no volent que fos hermosa, / en ma capacitat ha fet usura,²⁵ / negociant a canvi l'hermosura. // Ov. *Sappho Phaoni*, 31-32: Si mihi difficilis formam natura negavit, / Ingenio formae damna repende meae. [Si la natura difícil em refusà la bellesa, compensa amb enginy el dany de la meva bellesa.]

Eura, *Safo a Faon* v. 391-396: Allí dins l'espessura, / loca d'amor i de passió arrastrada, / pel coll, sens compostura, / del cabell la madeixa emmaranyada,²⁶ / m'embosco, agitada de les Fúries,²⁷ / en l'intrincat procés de les injúries. // Ov. *Sappho Phaoni*, 139-140: Illuc mentis inops, ut quam furialis Erichtho / Impulit [Attigit], in collo crine iacente feror. [Allà, indigent del seny, com una cosa que ha tocat Ericto enfollidora, porto la cabellera estesa sobre el coll.]

En aquest darrer cas, en paral·lel al fet d'endinsar-se en l'espessor vegetal, també ho fa «en l'intrincat procés de les injúries», amb el cabell embullat,

24. En les citacions del text d'Eura fetes a partir d'ara, hi afegeixo el text corresponent del pas d'Ovidi i la versió al català de la Fundació Bernat Metge de Trepà i Saavedra (1927). El text llatí prové de les *Opera omnia*, Leiden, Petrum Neffen, 1661 (exemplar de la BUB XVII-L-1335), que considero un text equivalent al que el nostre autor podria tenir a les mans a final del segle XVII o principi del XVIII. (Un exemple: al v. 73 de l'heroida de Fil·lis a Demofont, el manuscrit diu «post illum titulo», coincidint amb l'edició esmentada; en canvi, les edicions contemporànies —tant l'esmentada de la FBM com la de Moya 1986— fan «post illos titulo».) Si en l'edició canònica de la FBM hi ha alguna divergència respecte del text de l'edició del XVII, la faig constar a continuació del mot afectat, entre claudàtors. La traducció catalana actual, és clar, és la de l'edició de Trepà i Saavedra (1927).

25. La naturalesa ha fet *usura*, és a dir, ha fet recapte de capacitat intel·lectual en Safo, en detriment de la bellesa.

26. «La madeixa del cabell emmaranyada pel coll, sens compostura».

27. *de*: per.

presa de la folia amorosa i arrossegada per la passió, en una estrofa plena d'agitació i desordres de tota mena, reelaboració ben barroca del díptic d'Ovidi. No sabem per què ha substituït *Erichtho* per les *Fúries*.²⁸

De vegades, l'amplificació comportarà l'addició de figures o jocs de paraules. L'*amplificatio* és feta, algun cop, a base de l'ús de l'al·legoria i/o la metàfora, amb un encert notable, com en aquests exemples:

Eura, *Safo a Faon* v. 259-270: Torna, torna a mos braços, / hermós Faon, a sossegar ma pena, / que, entre blandos enllaços, / d'esclavitud seran suau cadena; / no que me ames tu goso pregar-te, / sols te prego que deixes adorar-te. / Los ulls se m'humedeixen / mentres escric, Faon, aquesta carta; / alba trista apareixen²⁹ / que al fil del sentiment perles ensarta; / lo que escriu al paper la negra tinta, / l'aigua que cau dels ulls luego ho despinta. // *Ov. Sappho Phaoni*, 95-98: Huc ades inque sinus, formose, relabere nostros; / Non ut ames, oro, uerum ut amare sinas. / Scribimus, et lacrimis oculi rorantur obortis: / Aspice [Adspice] quam sit in hoc multa litura loco. [Torna cap al meu si! No et demano que estimis, sinó que et deixis estimar. Escric, i els meus ulls escampen llàgrimes, com una rosada; guaita quantes taques hi ha en aquest lloc!]

Eura ha aplicat en l'exemple anterior dues imatges; una és inexistent en l'original ovidià i l'altra és una reelaboració d'una comparació en el text llatí.

Eura, *Safo a Faon* v. 19-24: Ausent, Faon habita / en Sicília de l'Etna les campanyes,³⁰ / i aquí pena infinita / dilata tant mes càlides entranyes / que continc, abrusada d'ànsies tantes, / un Etna dins del pit, si ell baix ses plantes. // *Ov. Sappho Phaoni*, 11-12: Arua Phaon celebrat diuersa Typhoidos Aetnae / Me calor Aetnaeo non minor igne coquit [tenet]. [Faó sovinteja camps allunyats en l'Etna tifoide. A mi em pren una cremor no més petita que el foc de l'Etna.]

SOBRE ALGUNS ASPECTES DE LA TRADUCCIÓ

Una traducció parafràstica, glossada, no és una traducció en el sentit habitual del terme. I, per tant, no hi podem aplicar els mateixos esquemes analí-

28. Per bé que podríem aventurar la possibilitat que l'adjectiu *furialis* aplicat a Ericto, afegit al fet que aquest nom té una certa semblança amb el de la Fúria Al·lecto, conduís el poeta a la confusió.

29. *apareixen*: 'pareixen, semblen', que té com a subjecte «los ulls» que figuren dos versos més amunt.

30. *Anàstrofe*: «Faon habita les campanyes de l'Etna en Sicília».

tics que en el cas convencional. Convindria remarcar com, algunes vegades que la versió s'aparta de l'original llatí, Eura assoleix moments prou inspirats, com ara els dos darrers versos d'aquesta estrofa:

Eura, *Safo a Faon* v. 151-156: Oh Venus, adorada / de Sicília en les àspères muntanyes, / ma sort desgraciada / commoga, piadoses, tes entranyes, / pués so ta profetissa i tan de veres / blandejo³¹ els tafetans de tes banderes. // Ov. *Sappho Phaoni*, 57-58: Tu quoque, quae montes celebras, Erycina, Sicanos, / Nam tua sum, uati consule, diua, tuae. [Tu també, Ericina, que sovinteges les muntanyes sicilianes, perquè soc teva, aconhorta, oh deessa, el teu poeta!]

Safo és profetessa i abanderada de Venus perquè és la poetessa de l'amor. O en aquesta altra:

Eura, *Safo a Faon* v. 223-228: Los empleos³² segueixen / la qualitat del geni, indispensables,³³ / jamai se desuneixen: / si és dur, són durs; si amable, són amables. / I en mi Talia³⁴ ha col·locat, severa, / dintre d'un pit de foc un cor de cera. // Ov. *Sappho Phaoni*, 83-84: Siue abeunt studia in mores artesquae [artistique] magistrae [magistra] / Ingenium nobis molle Thalia facit. [...o bé que els gustos es tornen hàbits, i Talia, mestre del meu art, em feu un esperit tendre.]

Altres vegades, tot i seguir la lletra d'Ovidi, construeix paràfrasis amb un resultat feliç, com és el cas de les estrofes següents, en què reelabora hàbilment el discurs d'Ovidi:

Eura, *Safo a Faon* v. 157-162: ¿Sempre de la Fortuna / ha de durar, injusta, la querella? / ¿I sempre ha de ser una / la influència de ma adversa estrella / que fa de la Fortuna roda vana, / involuble³⁵ en mos mals, sempre inhumana? // Ov. *Sappho Phaoni*, 59-60: An grauis inceptum peragit fortuna tenorem / Et manet in cursu [curso] semper acerba suo? [O bé és que la meua fortuna feixuga continua la marxa començada, i roman sempre amarga en el seu curs?]

31. *blandejo*: 'brandejo', 'brando' (DCVB, s. v. 2. *Blandir* i *Brandir*).

32. 'Ocupacions', però aquí en un sentit potser més abstracte d'actuacions de l'individu, 'fets'.

33. En el sentit que 'no es poden repartir', perquè no són destriables, separables.

34. Musa de la comèdia i de la poesia lleugera que, juganera, ha fet una mala passada a Safo; per això aquesta li fa un retret irònic.

35. 'No voluble', és a dir, 'sempre fixa'; per això, la Fortuna esdevé una *roda vana*, perquè, en el cas de Safo, essent l'influx negatiu dels astres perenne, no gira.

Eura, *Safo a Faon* v. 169-174: D'una vil prostituta / cego d'amor, Caraxo,³⁶ a la bellesa, / que, harpia cruel i astuta, / l'ha deixat en l'extrem de la pobresa; / rabiós pirata i en injusta guerra / busca en lo mar lo que perdé en la terra.³⁷ // *Ov. Sappho Phaoni*, 63-66: Arsit inops frater uictus meretricis amore / Mixta-que cum turpi damna pudore tulit; / Factus inops agili peragit freta caerulea remo, / Quasque male amisit, nunc male quaerit opes. [El meu germà foll s'abrandà, pres per l'amor d'una cortesana, i suportà la ruïna mesclada amb vil vergonya; esdevingut indigent, ressegueix el freu blavís amb el rem àgil, i els béns que miserablement perdé, els cerca ara miserablement.]

Ara bé: hi ha cops —pocs— en què Eura se separa clarament del text ovidià. Per què? Recupero uns mots, novament tan encertats, de la valoració que feia Jordi Rubió de la primera de les versions, la de Safo: «[...] de vegades desfigurant les al·lusions més atrevides» (Rubí i Balaguer, 1958 [1986, p. 148]). En efecte: de vegades Eura se separa de la lletra del text llatí per raons morals, a través de correccions o afegits. Per exemple, Faó i Safo són en la versió del barceloní «esposos» (vegeu el v. 4 de la primera estrofa, més amunt, o aquest altre: «Si tan resolt estaves / tu de partir [...] / haguesses dit: “Adeu, esposa mia”», v. 271-272 i 276). En un altre moment masculinitza les amants de Safo:

Eura, *Safo a Faon* v. 37-42: Cidro ja no m'agrada; / Atis (i altres que amí) no m'accontenta; / en tu tan embovada³⁸ / que tot lo que no és tu me descontenta; / tu tens, ingrat, tot sol, i ho desprecies, / lo que a molts ha costat tantes porfies. // *Ov. Sappho Phaoni*, 17-20: Vilis Anactorie, uilis mihi candida Cydro / Non oculis grata est Atthis ut ante, meis, / Atque aliae centum quas non sine crimine amaui. / Improbe, multarum quod fuit, unus habes. [M'és vil Anactòria, m'és vil la blanca Cidro; no és plaent als meus ulls Atis, com abans, i altres cent, que no vaig amar sense blasme. Malvat! Allò que era de moltes, tu sols ho tens.]

Ens trobem davant d'una versió *lighth* del text ovidià: com és sabut, els amors que Safo canta en els seus poemes, i als quals al·ludeixen els v. 37-38, eren femenins; el v. 42 hauria de dir «moltes» (cf. *multarum* al text ovidià) i no pas *molts*.

36. Càrax era el germà de Safo, que es va empobrir per comprar una meretriu. l a: 'per'.

37. Hipèrbaton que barreja elements de dues oracions coordinades, una de causal («Cego d'amor a la bellesa d'una vil prostituta que...») i la seva conseqüència («Caraxo busca en lo mar...»).

38. Hem de pressuposar la forma verbal elidida «estic».

De la mateixa manera, desapareix aquí l'al·lusió a la relació amorosa amb les donzelles de Lesbos:

Eura, *Safo a Faon* v. 571-576: Dames de Lesbo hermoses, / ab ma lira altres voltes decantades:³⁹ / no vingau pressuroses / a ma escola a tocar dolces tonades / que està infamada i altament sospira / tota aquella habilitat de lira. // Ov. *Sappho Phaoni*, 199-202: Lesbides aequoreae, nupturaque nuptaque proles, / Lesbides, Aeolia nomina dicta lyra, / Lesbides, infamem quae me fecistis amatae, / Desinite ad citharas turba uenire meas. [Donzelles lèsbies, filles de l'aigua, nissaga per maridar i maridada; oh lèsbies, noms dits per la lira èolica; oh lèsbies que em féreu estimada amb blasme, deixeu de venir en esbart per escoltar les meves cítares!]

O bé suavitza l'abast dels besos dels amants, convertits en breus i superficials en la versió d'Eura:

Eura, *Safo a Faon* v. 367-372: Dels favors no m'olvido / que a mos llavis fogosos imprimies, / i d'aquells que sens ruido / de mi a l'instant en paga recebies, / bé que tenint duració tan poca / és cert que no passaven de la boca. // Ov. *Sappho Phaoni*, 129-130: Oscula cognosco, quae tu committere linguae / Aptaque consueras accipere, apta dare. [Reconec les besades que solies confiar a la llengua i rebre avinents i avinents donar.]

Ara bé, de vegades pot semblar que no entén el vers. O bé podem pensar que el text llatí que versiona és corromput. Vegem-ne alguns pocs exemples.

Eura, *Safo a Faon* v. 475-486: Aquí, des d'una penya, / Deucalion, enamorat de Pirra, / sobre el mar se despenya, / i, buscant monument, àloes i mirra,⁴⁰ / en la vaga regió de l'aigua pura / trobà bressol buscant la sepultura. / Luego, Amor una fletxa / contra Pirra posà a l'arc, dorada,⁴¹ / i obrint-li al cor suau bretxa / tan rendida quedà d'enamorada / que després Deucalion se recreava / en les flames que Pirra s'abrasava. // Ov. *Sappho Phaoni*, 167-170: Hinc se Deu-

39. *decantades*: lloades en alt grau.

40. Aquesta és una típica *amplificatio*. *Monument* sovint s'usa per 'sepulcre'; la *mirra* és una resina olorosa usada en la preparació de perfums i per a amortallar els cadàvers; també és símbol de «penitència o sacrifici» (DCVB). L'*àloe* (que sovint és usat en mixtures aromàtiques amb la mirra) s'usava antigament com a bàlsam perfumat; els egipcis l'utilitzaven en el procés d'embalsamament dels cadàvers. Ambdós apareixen sovint en els textos bíblics (Sl 45,9; Pr 7,17; Jo 19,39, on són les espècies aromàtiques amb què van amortallar Jesús). Es tracta, doncs, d'una enumeració d'elements simbòlics per la «mort».

41. *dorada* és adjectiu de *fletxa*.

calion, Pyrrhae succensus amore / Misit, et illaeso corpore pressit aquas; / Nec mora, uersus amor tetigit [fugit] lentissima Pyrrhae / Pectora; Deucalion igne leuatus erat. [D'allí estant, Deucalió, abrandat d'amor per Pirra, es llança i oprimí les aigües amb el cos il·lès; i sense trigança, l'amor girat de Pirra li fugí del cor obstinadíssim: Deucalió fou alliberat del foc.]

Per començar, el text d'Ovidi no diu pas que Deucalió se suïcidés i morís, sinó que va entrar a l'aigua «illaeso corpore». Després, la versió d'Eura no té res a veure amb el text llatí, sinó que, en comptes d'expressar l'alleujament amorós de Deucalió, capgira la situació i fa que sigui Pirra la que no pot evitar la passió amorosa, de la qual cosa s'alegra Deucalió.⁴²

En la versió de la carta de Medea llegim aquest fragment:

Eura, *Medea a Jason* v. 299-300: Ah, que era jo la que devia, irada, / restar ab tu, Jason, despedaçada! // Ov. *Medea Jasoni*, 116: Sic ego, sed tecum, dilaceranda fui. [Així jo devia ésser esqueixada, però amb tu.]

Es tracta d'una interpretació defectuosa del traductor: el text original s'adreça en aquest segment al germà mort, en segona persona (*germane*, al v. 113 ovidià), i, per tant, «sed tecum» es refereix a Absirt, no pas a Jàson: Medea hauria d'haver estat esquarterada juntament amb el seu germà.

En el mateix poema, Eura tradueix «Nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt» (v. 168) [Res no fan la deessa ni els sacrificis a la poderosa Hècate] per «Ni sàvia Prosèrpina, / ni els secrets misteriosos de la diosa» (v. 445-446), substituint, incomprensiblement, Hècate, com diu Ovidi, divinitat que presideix la màgia i passa per ser la inventora de la fetilleria, per Prosèrpina, la deessa romana assimilada a Persèfone, deessa dels inferns. Aquí més aviat hauríem de pensar en un original llatí errat?

O, ja a la versió de l'heroida de Fil·lis a Demofont, quan canvia els conceptes dia/nit ovidians per temps calorós / temps fred:

Eura, *Fil·lis a Demofont* v. 367-370: Tant si el calor sensible / arriba a estat de clavillar la terra,⁴³ / com si el fred insofrible / de les gents lo comerç humà desterra.⁴⁴ // Ov. *Phyllis Demophoonti*, 123: Siue die laxatur humus, seu frigida

42. De fet, l'afer entre Deucalió i Pirra exposat aquí per Ovidi no té cap altra referència en la cultura clàssica.

43. *clavillar*: 'clivellar'.

44. *comerç humà* té el sentit de 'tracte', 'comunicació'.

lucent. [Tant si la terra és dilatada per la [*calor del*] dia, com si lluen les estrelles fredes.]

Crec que els exemples seleccionats, majoritàriament de la versió de Safo a Faó, són eloqüents dels diversos aspectes de la tasca traductora-parafrasejadora d'Agustí Eura. Podia haver triat exemples diferents d'algun dels altres textos, amb un resultat equivalent. Aquesta activitat va ser, en tot cas, estrictament formativa i circumscrita als inicis del jove poeta setcentista per tal d'assajar les eines que desplegaria després amb més originalitat en la poesia ascètica més personal.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERICH, Joan; ROS, Montserrat (1993). *La transcripció dels noms propis grecs i llatins*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- ANGUERA, Montserrat (ed.) (1980). *Josep Ullastrà: Grammatica cathalána*. Barcelona: Biblograf.
- BALASCH, Manuel (1979). «Ovidi als Països Catalans». A: MOLAS, Joaquim; MASSOT I MUNTANER, Josep (dir.). *Diccionari de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62, p. 527.
- BOVER, Joaquim Maria (1868). *Biblioteca de escritores baleares*. Palma: Imprenta de P. J. Gelabert. 2 v.
- CANET, José Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís (1988-1994). *Actas de la Academia de los Nocturnos*. València: Alfons el Magnànim. 3 v.
- Catàleg (1995). *Catàleg dels incunables de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona*. Introducció, edició i índexs de Jordi Torra i catalogació de Montserrat Lamarca. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- COMAS, Antoni (1972). *Història de la literatura catalana*. Vol. IV. Esplugues de Llobregat: Ariel. [4a ed., vol. v i vi. Barcelona: Ariel, 1985]
- (1973). «Una traducció catalana d'Ovidi, de fra Agustí Eura». A: *In memoriam Carles Riba (1959-1969)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 141-164. [Reproduït a: *Estudis de literatura catalana (segles XVI-XVIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona: Curial, 1985, p. 161-179]
- MIQUEL I VERGÉS, Josep M. (1938). «La filologia catalana en el període de la Decadència». *Revista de Catalunya*, núm. 90 (setembre), p. 63-80; 91 (octubre), p. 261-285; 92 (novembre), p. 429-452, i 93 (desembre), p. 641-672. [Reed.: Barcelona: Crítica, 1989, p. 53-172]
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (1986). «Introducción». A: OVIDIO. *Heroidas*. Madrid: CSIC.

- PEÑA DÍAZ, Manuel (1997). *El laberinto de los libros: Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970). *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia.
- ROSSICH, Albert (1984). *Francesc Vicent Garcia: assaig d'edició crítica*. Vol. I. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1958). «Literatura catalana». A: DÍAZ-PLAJA, Guillermo (dir.). *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vol. V. Barcelona. [Trad. cat.: *Història de la literatura catalana*. Vol. III. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986]
- TREPAT, Adela M.; SAAVEDRA, Anna M. de (ed.) (1927). *P. Ovidi Nasó: Heroides*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- VALSALOBRE, Pep (2001-2002). «Agustí Eura i les muses catalanes a l'Acadèmia de Barcelona». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. XLVIII, p. 161-212.
- (ed.) (2002). *Agustí Eura: Obra poètica i altres textos*. Barcelona: Curial: Fundació Pere Coromines.
- VALSALOBRE, Pep; GRATACÓS, Joan (2001). *Agustí Eura, O.S.A. (1684-1763), escritor y obispo: Un clásico de la poesía catalana de la Edad Moderna*. Madrid: Revista Agustiniana.

Tragèdies neoclàssiques de tema romà: una aproximació*

Maria Paredes Baulida

RESUM

El text tracta sobre la influència dels temes i els personatges historicollegendaris de l'antiga Roma en les tragèdies neoclàssiques. Està dividit en quatre parts: la primera se centra en el discurs teòric sobre la tragèdia al llarg del segle XVIII. La segona en la visió setcentista de la Roma antiga, des de l'anomenat «retour à l'antique» fins al republicanisme revolucionari. La tercera, en els autors setcentistes més rellevants que conreenen el gènere i els temes i els personatges romans que tractaren. I, per acabar, es planteja un estat de la qüestió sobre la fortuna del gènere en català, un idioma aleshores desprestigiats com a llengua de cultura.

PARAULES CLAU: tragèdia neoclàssica, visió setcentista de l'antiga Roma, literatura neoclàssica catalana

ABSTRACT

This paper deals with the influence of ancient Roman historical/legendary topics and characters in Neoclassical tragedies. It is divided into four parts: the first one focuses on the theoretical discourse on tragedy in the 18th century. The second looks at the vision of ancient Rome in that century, from the so-called “retour à l'antique” to Revolutionary republicanism. The third part revolves around the most significant authors of this period who cultivated the genre and the Roman themes and characters they spoke about. The last part deals with the current status of the issue of the genre's fortune in Catalan, a language which enjoyed little cultural prestige at that time.

KEYWORDS: Neoclassical tragedy, 18th-century vision of ancient Rome, Catalan Neoclassical literature

* Aquest treball s'inclou en el projecte Mimesi (i. p. Josep Solervicens. FFI 2011-22910) de la Universitat de Barcelona.

PRELIMINAR

Al llarg del segle XVIII, la tragèdia es consolida a tot Europa com un dels gèneres predilectes de la literatura i esdevé l'espectacle escènic escollit per a restaurar la dignitat de la cultura: intel·lectuals i literats il·lustrats n'escriviren i intentaren dur-les a escena. El títol de «neoclàssic» s'aplica generalment a les tragèdies que respecten les unitats i altres preceptes formals imposats per les poètiques de l'època. Moltes d'aquestes obres estan mancades del veritable alè tràgic dels autors grecs antics; tot i així, van ser prou eficaces per a transmetre el nou missatge de la raó il·lustrada. Però no solament Èdips, Idome-neus, Orestes i Antigones fecundaren la literatura dramàtica setcentista; també hi trobem nombrosos exemples de l'empremta que hi deixà la història més o menys llegendària de Roma. Val a dir que la tradició ve de lluny, des dels fragments que ens han pervingut de les antigues *praetextae*: uns pocs del *Clastidium* i del *Lupus* de Nevi, de les *Sabinae* i *Ambracia* d'Enni, del *Paulus* de Pacuvi i del *Brutus* d'Acci, entre d'altres, fins a una de completa, l'*Octàvia*, d'autor desconegut, però que s'ha transmès juntament amb les *cothurnatae* de Sèneca.

Grans noms de la literatura del segle XVI renoven el gènere. Serveixin com a mostra Cervantes amb un tema hispanoromà, *El cerco de Numancia* (1585), i Shakespeare, que de jove havia escrit el poema *The Rape of Lucretia* en alexandrins el 1593, amb les seves tragèdies romanes: *Titus Andrònic* (1594), *Julius Caesar* (1599), *Antonius and Cleopatra* (1606) i *Coriolanus* (1608). Però no serà fins entrat el XVII, en el marc del Théâtre Classique, que Pierre Corneille i Jean Racine en faran una lectura nova. Corneille, apassionat de Sèneca i Lucà per la seva formació jesuítica, escrigué i representà amb èxit *Horace* (1640), *Cinna* (1642) i *La mort de Pompée* (1643) a Rouen, i *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664), *Attila* (1667), *Pulchérie* (1672) i *Su-rena* (1672) a París. Racine, per la seva banda, ens llegà els seus *Britannicus* (1669) i *Mitridates* (1673). La consideració d'ambdós autors com a models tràgics no solament a França, sinó a tot Europa, és determinant en l'evolució que tingué el gènere al llarg del XVIII, ja sigui pel mestratge, ja per la discrepància i la crítica que sorgiren de la mentalitat il·lustrada, que cercava noves fórmules dramàtiques per al teatre seriós. Val a dir, però, que, tot i que els corrents il·luministes i les modes estètiques no arribaren al mateix temps ni amb la mateixa intensitat als diferents territoris, en tots ells trobarem tragèdies que, reeixidament o no, volien ser l'expressió de la nova mentalitat.

1. LA POÈTICA DE LA TRAGÈDIA AL LLARG DEL SEGLE XVIII

L'èxit de públic que obtingué l'*Oedipe* de Voltaire, el 1718 (Pòrtulas, 2005), i la polèmica que generà el seu prefaci són un bon reflex del debat, aleshores encara viu, entre «les Anciens et les Modernes» i dels esforços de teòrics i crítics per convertir la tragèdia en el gènere rei de la nova mentalitat. Per això, durant les primeres dècades del segle XVIII anaren sorgint diverses propostes més o menys doctrinàries, formulades sovint a través de la confrontació d'opinions, i aparegué la necessitat d'escriure tragèdies en la llengua pròpia, com un primer pas per a restaurar l'antiga dignitat de la cultura, tal com proposava Muratori en el seu tractat *Della perfetta poesia* (1706). En serien una mostra la *Dissertation critique sur l'Art Poétique d'Horace*, de Dacier (1713); la *Suite de réflexions sur la tragédie*, d'Houdar de La Motte (1730), i el «Discours sur la tragédie» amb què Voltaire prologà el seu *Brutus* (1730) a França, així com el tractat *Della tragedia* (1715), de Gravina, i *Il paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, de Calepio (1732), que conté una *Aggiunta tocante alla tragedia de M. della Motte*, a Itàlia.

Cal establir, però, diferències de concreció al llarg de l'àmbit geogràfic europeu: mentre que a França i a Itàlia (en diferent mesura també a Anglaterra i a Alemanya) des de la segona meitat del segle XVII ja era vigent una teoria estètica i literària classicista que es perllongaria fins a finals del XVIII en convivència amb les noves propostes dramàtiques, a la península Ibèrica aquesta doctrina s'hagué de quadrar amb un altre «classicisme» hispà siscentista (Pinciano, González de Salas, Pedro de Valencia, Cascales) que poques vegades es concretà en especulacions teòriques (Pérez Magallón, 1991, p. 190).

A grans trets, podem dir que la preceptiva neoclàssica legitimà la seva eficàcia en tres pilars: el seguiment de la tradició grecollatina, les noves exigències del destinatari de la literatura i l'aplicació de la raó com a valor suprem. A partir d'aquí, la intel·lectualitat il·lustrada es proposà desvetllar la consciència cívica amb nous instruments legals, però també amb mitjans persuasius indirectes canalitzats a través d'un discurs teòric, i, en la pràctica, amb el «delectando pariterque monendo», emprant l'art i la literatura com a eines d'ensenyament «involuntari» a fi d'arribar a un ampli sector de població. I el teatre era, sens dubte, la millor eina per a aconseguir-ho.

L'abast i els sentits que adquireix el concepte d'*utilitat* en el discurs teòric que es generà al llarg del segle XVIII sobre la literatura escènica ens mostra que el gènere dramàtic escollit per a articular, a través de l'embolcall estètic del cànon neoclàssic, la reforma social que propugnava la raó il·lustrada va

ser, precisament, la tragèdia. Així, la significació del concepte d'*utilitat* que ja trobem en el discurs inicial sobre el gènere tràgic a la poètica aristotèlica està associat a nocions (*páthos*, *metabolé* i, sobretot, *catharsis*) que constitueixen el paradigma sobre el qual es reformularà l'«aut prodesse aut delectare» horacià i arribarà, a través de Scaligero, al cant III de l'*Art Poétique* de Boileau. Tot seguint Boileau es legitimarà preceptivament a partir de Luzán (1737), primer, i en la desconstrucció i nova construcció de Diderot (1758), Lessing (1768) i Marmontel (1787). Horaci havia formulat ja per a la posteritat el seu principi d'*utilitat* poètica, que resumeix en l'asserció final de la tercera part de l'*Epistula ad Pisones*: «omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo» (v. 343-344). Aquesta divisa esdevindrà un lloc comú en les poètiques posteriors, i fou coneguda a tot Europa a través de l'*Art Poétique* de Boileau, el 1674, una *imitatio* del text horacià en alexandrins, a la manera de les *belles infidèles*, deutor també de Corneille (*Discours sur la Pratique du Théâtre* 1665), l'Abbé d'Aubignac i Scaligero, entre d'altres.¹

En el cant III de l'*Art Poétique*, dedicat als tres grans gèneres (comèdia, tragèdia, èpica), Boileau parla d'*utilitat* tràgica supeditant-la a l'acompliment de la preceptiva clàssica. Posa l'èmfasi en nocions associades com la mimesi, la versemblança, la simplicitat de la peripècia, el respecte a les tres unitats i, sobretot, el *decòrum*. A més, modifica l'estructura de la tragèdia clàssica, abolint l'element sobrenatural i mitològic i també els cors estables. Aquestes novetats, juntament amb la nova concepció de l'heroi de Corneille i la introspecció psicològica de Racine, marcarien les noves propostes teòriques del segle XVIII. El nou discurs programàtic de Boileau fonamentarà el de Luzán i el d'altres poètiques classicistes, i la seva influència es perllongarà fins a les primeres dècades del XIX. Per esmentar-ne un exemple proper: l'any 1787 es publica a València la primera traducció castellana de l'*Art Poétique* a càrrec de Joan Baptista Madramany, amb pròleg i notes del traductor.

Luzán ofereix, en la seva *Poética* (1737 i 1789), un veritable exercici d'intertextualitat a partir de la doctrina aristotèlica sobre la tragèdia, seguint el discurs classicista d'Horaci, d'algunes poètiques renaixentistes (Castelvetro o Scaligero), de cartesianistes francesos (Abbé d'Aubignac, Boileau, Rapin, Batteux) i de les *Riflessioni* de Muratori. Educat a Milà i a Nàpols, Luzán havia arribat a la península Ibèrica amb el bagatge cultural que li havia propor-

1. Partidari dels *anciens* en la *Querelle*, Boileau publicà també una traducció del Pseudo-Longí *Traité du sublime*, i unes *Réflexions critiques sur Longin* vint anys després.

cionat el contacte amb cercles intel·lectuals erudits afrancesats instal·lats a Itàlia i no era aliè a les controvèrsies sobre el gènere tràgic que havien sorgit a principis de segle, tant en un país com en l'altre, sempre a partir del prestigi dels models francesos. Ell mateix va escriure diverses peces dramàtiques, entre les quals *La clemencia de Tito*, adaptada de Pietro Metastasio. A la *Poética* hi trobem, configurant una preceptiva, tots els conceptes que s'associen a la *utilitat* de la tragèdia, tractats en el capítol sobre la *utilitat* poètica del llibre II, i en el llibre tercer, dedicat a la poesia dramàtica. Ja des de la definició que en fa, li atorga una genèrica *funció educativa*, una indispensable *utilitat poètica*, una clara *funció moral* i una convenient *missió política*. Hi associa: la necessària adaptació de nocions aristotèliques (*catarsi*, «purga de pasión»; *metabolé*, «mudanza de fortuna»; *pathos* «turbación», i *prepòn* «decòrum») i la formulació de conceptes epicals (il·lusió dramàtica, «mágico engaño», «buen gusto»). En tot moment, exhorta els seus lectors a emprar la tragèdia com un mitjà per a allunyar-se de la quotidianitat i reflexionar sobre els errors de la naturalesa humana (Sebold, 2008, p. 486-497).

Però, a partir de la segona meitat de segle, el discurs teòric evoluciona: Jean-François Marmontel (1723-1799), autor tràgic i crític teatral, autor de *Réflexions sur la Tragédie*, afegides a la seva tragèdia *Aristomène* (1750), i d'*Éléments de Littérature* el 1787, proposa, entre altres innovacions, que els personatges tràgics no han de ser, forçosament, reis o herois, i nega que aquest punt sigui clar per a diferenciar la tragèdia de la comèdia. Posa com a exemple l'*Amphitruo* de Plaute:

Mal à propos l'a-t-on distinguée de la tragédie, par la qualité des personnages; le roi de Thèbes, et Jupiter lui-même, sont des personnages comiques en l'Amphitryon, et Spartacus, de la même condition que Sosie, est un personnage tragique à la tête des conjurés (Marmontel, 1846, vol. I, p. 306).

Diderot també intentà reformular un nou concepte d'art escènic i dels gèneres teatrals. El 1757 publica a Amsterdam *Le fils naturel*, comèdia en cinc actes i en prosa, acompanyada de tres *Dialogues sur le fils naturel*; el 1758 publica *Le père de famille*, també comèdia en prosa, acompanyada d'un *Discours sur la poésie dramatique*; el 1759 escriu diversos projectes de tragèdies, i el 1770 inicia la redacció de la *Paradoxa del comediant*. Diderot, ferm defensor del veritable *pathos* de la tragèdia i de la tragicitat d'alguns esdeveniments de la història antiga, ataca durament allò que anomena les «fatxenderies» de Corneille i reflexiona sobre la distància entre comèdia i tragèdia en el seu se-

gle: pel que fa a la tragèdia, l'àmbit dels conflictes de l'ésser humà és, per a ell, el de la condició social i les relacions, en especial les familiars; Diderot anomenarà «tragèdia domèstica» la seva proposta de teatre seriós, i nosaltres, «drama burgès» (Goldzink, 2005).

Des de la nostra perspectiva, però, Lessing fou el veritable renovador del gènere tràgic. A la seva *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) critica la tragèdia francesa i, citant els antics grecs, exalta el geni com a força de la composició poètica, coincidint amb la representació a Alemanya dels drames de Diderot, traduïts per Lessing mateix el 1760. Genuí representant de l'Aufklärung, confia en la raó, en la instrucció i en els recursos de l'enteniment per a assolir una humanitat lliure de prejudicis i oberta a aquelles necessitats que la raó lògica proposi. Un dels retrets que fa als tragediògrafs francesos és la seva manca d'alè tràgic, deguda a una dependència excessiva del classicisme; els retreu l'obsessió pel decòrum.² Admirador del geni de Shakespeare, està convençut que la tragèdia s'ha de reinventar amb temes del segle, però mantenint la tragicitat del discurs aristotèlic, no tan sols en la pròpia construcció interna de l'obra, sinó també en una funció educativa individual, moral i cívica que considera òbvia. Defensa, abans de res, el caràcter metafísic del gènere i la seva capacitat per a fer reflexionar l'ésser humà sobre la pròpia naturalesa i sobre la fatalitat.

2. LA ROMA DELS ILLUSTRATS: *ANTIQUAIRES*, RETORN A L'ANTIC I REPUBLICANISME REVOLUCIONARI

Des de les primeres dècades del XVIII, els tragediògrafs van cercar els temes i els personatges de les seves obres en l'antiguitat bíblica o clàssica, el món medieval i l'exotisme oriental o en les cultures indígenes americanes que havien donat a conèixer els missioners jesuïtes. Foren anys de convivència del Théâtre classique i dels primers intents de reformulació teòrica del gènere. A partir del 1748, però, el ressò que tingueren les excavacions de Pompeia i Herculà en tots els àmbits de la cultura europea incrementà notablement l'interès per l'antiguitat clàssica i, en especial, per l'antiga Roma, enaltint el gust per l'estètica neoclàssica tant en les arts plàstiques com en la literatura.

2. «Els drames francesos tenen decòrum. Totes les seves complicacions són decoroses, i monòtones; tots els seus cops de teatre són decorosos, i banals; totes les seves situacions són decoroses, i forçades. Tot plegat és conseqüència del decòrum» (Lessing, 1987, p. 256; trad. F. Formosa).

Marc Fumaroli afirma, al·ludint a Momigliano i Leo Strauss (Fumaroli, 2006, p. 498-534), que la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, iniciada el 1687 i finalitzada, teòricament, el 1700 havia perdut el seu ancoratge històric i enfrontava encara els vells «laudatores temporis acti» als joves moderns, que representaven «el futur, el progrés». Al llarg del segle XVIII, filòsofs i filòlegs de renom denunciaren una suposada modernitat decadent i proposaren un retorn regenerador a l'antiguitat: Rousseau demana tornar a la natura i a l'antic, Winckelmann cerca el geni de l'art antic i Edward Gibbon, a *Decline and Fall of the Romane Empire* (1776), les causes de la caiguda de Roma. Fumaroli distingeix, amb encert, entre els *antiquaires* i els defensors del «retour à l'antique». Entre els primers, n'hi hagué de «creients» que propugnaren un retorn simultani al paganisme i a la puresa de l'Església primitiva (en seria un exemple l'agustinisme doctrinari de Port-Royal) i de «laics», com Gibbon, que, en la seva condició d'historiador de l'antiguitat tardana, gosà atribuir al cristianisme la descomposició de l'Imperi (Fumaroli, 2006, p. 502-503).

Rousseau proposa, en canvi, un «retour à l'antique», a les llums del geni antic, que permetria la regeneració de l'home i de la societat. Arribà un moment en què es produí la fusió d'ambdós: la teoria de l'art de Diderot i la pintura històrica de Jacques-Louis David a partir de 1785. De fet, un dels representants més estrictes dels *antiquaires*, el comte de Caylus (1692-1765), habitual en la cort de Lluís XV i magistrat de la République des Lettres et des Arts, fou l'autor d'un *Recueil d'Antiquités* que tingué un ressò extraordinari a tot Europa³ i que no faltava en cap dels tallers dels pintors de la jove generació, entre els quals Gavin Hamilton i David. De fet, vint anys després de la mort de Caylus, el 1785, s'exposa al saló de l'Académie Royale de París *Le serment des Horaces* de David, que ja estava empeltat del «retour à l'antique» de Winckelmann i que esdevingué la icona de l'heroï republicà que després trobaríem en altres dels seus *tableaux historiques* i en les tragèdies d'aquells anys.

Els il·lustrats eren conscients del deute de Roma envers Grècia, però la notable presència del llatí a l'ensenyament (que s'emprà com a llengua de la ciència, la filosofia, la diplomàcia i la correspondència privada fins ben entrat el segle XVIII) feu assequible el món romà als estudiants d'elit, que més endavant es convertirien en polítics (Gay, 1977, p. 95). Un dels autors més admirats fou Tàcit, considerat per Hume un dels genis més grans de l'antiguitat (ídem,

3. Per posar un exemple: un dels més ferotges enemics de Caylus, Diderot, el 1763 es meravellà amb *La marchande d'amours* de Vien, inspirada directament en una pintura antiga d'Herculà, reproduïda a les *Pitture antiche d'Ercolano* (I, planxa VIII) publicades a Nàpols.

p. 117), font directa de Diderot i Gibbon, tot i que Voltaire el considerés una mica pessimista i admirés més la seva capacitat satírica (Albrecht, 1999, p. 1004). Tàcit, juntament amb Sèneca, havia estat l'inspirador de tragèdies de Corneille (*Othon*, 1664) i de Racine (*Britannicus*, 1669) i, ja en el segle XVIII, el caràcter tràgic del seu discurs influí també l'*Ottavia* d'Alfieri (1780-1783).

En les dues darreres dècades del segle XVIII, eren habituals les referències a l'antiga Roma en diferents àmbits de la cultura i la política, ja fos per a establir paral·lelismes entre els fets històrics antics i els contemporanis, ja per a parlar de la ideologia republicana romana com a base de la revolucionària o per a recórrer al model de les institucions polítiques i jurídiques. Són nombroses les al·lusions a la història o la pseudohistòria romana en els discursos i escrits dels capdavaners de la Revolució, la majoria formats amb els jesuïtes i els oratorians (Martin, 1975, p. 215-226). Interpretessin o no correctament la història romana, que coneixien bé a través dels textos originals i per les obres crítiques, l'empraven per a explicar fets contemporanis. Livi és un dels autors més citats. Ja Corneille l'havia seguit en el seu *Horace* i Montesquieu parlaria sobre els tirans inspirant-se en ell a partir d'una famosa edició de l'època, la de Du Rier (Carolus Ruæus) el 1722. Àdhuc Rousseau havia traduït una selecció de discursos extrets de Livi que serien utilitzats pels oradors de la Revolució (Albrecht, 1999, p. 798-799). Tàcit, Livi i també alguns historiadors grecs de Roma, com Plutarc i Dionís d'Halicarnàs (que es coneixien a través de traduccions en llatí), eren ben coneguts per Danton, Desmoulins, Robespierre i Fouché, entre d'altres. Per posar-ne alguns exemples, els revolucionaris associen els fets de l'any II als primers herois republicans: Danton anomena «Horatius Cocles» a Robespierre; a partir de 1791, en una França dividida, Robespierre oposa Paule Emili a Cèsar i Catilina a Cató d'Útica, i el procés i la mort de Lluís XVI es compara a l'expulsió de Tarquini el Superb amb l'assassinat de Cèsar (Martin, 1975, p. 215-226). A la fi, els revolucionaris acudiren als antics càrrecs polítics de la República per donar nom a les noves institucions (*legislative*, *tribunus*, *triumvirat*, *senatus...*), que combinaren amb altres de moderns com «diputat» o «comissari».

3. LA TRAGÈDIA NEOCLÀSSICA DE TEMA ROMÀ: AUTORS, TEMES, PERSONATGES

No podem (tampoc no és la nostra intenció) establir una cronologia d'allò que podríem anomenar *praetexta* neoclàssica. Al llarg de tot el segle XVIII

s'escriuen i es representen moltes tragèdies que, tot i el nou embolcall estètic, insisteixen a transmetre els mateixos valors que les del segle anterior (amor, honor, pàtria, llibertat, virtut) fent minvar, a vegades, el *pathos* tràgic amb una pretesa il·luminació de la raó. A més, el *tempo* varia segons els diferents territoris i les polèmiques que es generen sobre el tema, tot i que, cal dir-ho, el deute envers la «tragédie cornélienne et racinnienne» és reconegut arreu. A més, com ja hem dit abans, per als autors de primera i de segona fila, escriure una tragèdia era *conditio sine qua non*, un tràmit necessari per a accedir al *cursus litterarum*, a les acadèmies de l'època. En conseqüència, inicialment parlarem, simplement, de *praetextae*, de tragèdies de tema romà.

A França, Crébillon, autor exclusiu de tragèdies, fou el responsable d'una de les primeres que hi ha documentades com a neoclàssiques: *Radamiste i Zenobie*, representada amb un gran èxit el 1711, i Antoine-Vincent Arnault, amb *Horatius Cocles*, representada en plena Convenció republicana, el 1794, d'una de les darreres. En les primeres dècades del segle XVIII, cal destacar *Annibal* (1720), l'única tragèdia de Marivaux, i *Brutus* (1730), *La mort de Cèsar* (1734) i *Rome sauvée* (1752) de Voltaire, que tingueren una allau d'imitadors. També en els mateixos anys, Antoine Houdar de La Motte, autor d'una *Suite de réflexions sur la tragédie* (1730), ja havia escrit *Romulus* (1722). Durant la segona meitat de segle, Jean-Jacques Rousseau deixa inacabada la seva tragèdia en prosa *La mort de Lucrèce* (1754), Belloy representa *Titus* (1759) i Saurin, amb un gran èxit, la seva *Spartacus* (1760), només dos anys després que Diderot publicués *Le fils naturel* i *Le père de famille*. Després de la mort de Voltaire, el 1778, Jean-Antoine Beaufort escriu el seu *Brutus* i, en els anys anteriors a la Revolució, La Harpe escriu *Coriolan* (1784) i *Virginie* (1786), en uns anys en què s'intensificà la reflexió teòrica sobre el gènere amb la publicació dels *Éléments de littérature* (1787) de Marmontel. Ja en plena Revolució, dues Lucrècies: *Lucrèce* (1792) d'Arnault i *Lucrèce ou la royauté abolie* (1793) de Riou, i la *Virginie* (1790) de Lemierre.

A Itàlia, Scipione Maffei compongué la seva *Merope* (1713), considerada una de les primeres tragèdies neoclàssiques. Cal esmentar Metastasio, ja que els llibrets de les seves tragèdies líriques no solament serviren a les òperes del seu temps, sinó que foren la base d'altres tragèdies. Entre les seves composicions de tema romà destaquen la *Didone abbandonata* (1724) i *Catone d'Utica* (1728), representades a Itàlia, i *Adriano, La clemenza di Tito* (1734) i *Attilio Regolo* (1750), a Viena. Però el gran renovador del gènere tràgic fou Vittorio Alfieri (1749-1803), controvertit a causa del seu estil lacònic i alhora admirat per la força del seu discurs. Va viure llargues temporades a França fins que va

haver de fugir de París, el 1792. Representà *Cleopatra* (1775) amb un gran èxit i publicà, en vida, *Ottavia* (1783), *Sofonisba*, *Bruto primo*, *Bruto secondo* i *Virginia* (1789). Traductor de Virgili i Terenci, coneixia bé Plutarc i Ciceró, així com Voltaire, Montesquieu i Rousseau.

Entre les tragèdies romanes publicades a Anglaterra, destaquem *Cato* (1713), de Joseph Addison, i *The Fall of Tarquin* (1731), *Virginia* (1754) i *Lucius Junius Brutus* (1779), de Hugh Downman, d'aquelles que es produïren a Alemanya; una *Lucretia* (1749) inacabada de Johann Elias Schlegel, *Virginia* (1755) de Johann Samuel Patzke, *Das befreite Rom* (1756), una Lucrècia inacabada de Lessing, que el 1768 escriuria la seva *Hamburgische Dramaturgie* i el 1772 *Emilia Galotti*, una Virgínia innovadora.

Un cas a part és la tragèdia neoclàssica espanyola. El gènere s'inicia no com a conseqüència d'un procés evolutiu natural, sinó arran d'una polèmica. Les primeres tragèdies en castellà foren traduccions d'obres estrangeres destinades a ser representades a la cort, però les de nova creació sorgiren a partir del rebombori que havien generat a la Península les afirmacions de Du Perron, que, en el pròleg a la seva antologia *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec ses réflexions*, obra publicada a París el 1738, parlava de la incapacitat històrica dels espanyols per a compondre tragèdies i comèdies classicistes. Agustín de Montiano intentà respondre amb dos *Discursos*, als quals afegí dues tragèdies escrites per ell mateix: *Virginia* (1750) i *Ataúlfo* (1753). Tot i la dignitat de les dues obres, no passaren de ser publicades: mai no es representaren. De fet, a Espanya, el gènere tràgic no tingué una entitat pròpia, ja que, majoritàriament, va prendre els temes i els personatges del teatre francès del XVII, tot acomodant-los a les unitats i la versificació neoclàssiques i imbuint-los del missatge il·lustrat bàsic: la passió ha d'estar sotmesa a la raó. La Il·lustració hispana no fou (a banda de notòries excepcions) ni laica ni republicana, i arribà tard, essent encara deutora, fins ben entrada la segona meitat de segle, del sensualisme barroc. Cal reconèixer, però, l'esforç fundacional de Montiano (la seva *Virginia*, ho hem dit, és ben digna) i, sobretot, l'aportació singular que feu Luzán a la preceptiva amb la seva *Poética* a partir del 1737, que s'anà perfilant en altres textos poetològics, habitualment pròlegs de tragèdies.

Pel que fa a les *praetextae*, cal destacar les traduccions. De Corneille, Lafarga i Pegenaute (2009) esmenten *Cinna*, traduït pel marquès de San Juan el 1713 i per Francisco Pizarro Piccolomini el 1731, i *Horace*, traduïda com *Los Horacios*, d'Antonio de Saviñón. De Racine, una versió en prosa del *Britannicus* (1752) a cura de Juan de Trigueros s'edità a Madrid i a Barcelona, i una altra en vers (1746) de Sebastian Latre, així com altres traduccions de Jo-

vellanos i Olavide (*Mitridate*). Entre els autors del XVIII, cal remarcar l'èxit de Metastasio, ja que els seus melodrames basats en la tragèdia grecollatina van ser representats també a la Península després de ser musicats per altres autors italians, en alguns casos, i convertits en tragèdies, en d'altres. Metastasio mateix adaptà la seva *Didone abbandonata* i *Adriano* al gust espanyol i Ignacio de Luzán traduï, el 1747, *La clemenza di Tito*. Pel que fa a Voltaire, va gaudir d'un èxit notable si tenim present la prohibició de la seva *opera omnia* per part de la Inquisició, que explicaria l'aparició tardana de traduccions d'algunes tragèdies: *La muerte de César* (1791), de Mariano Luis de Urquijo, i, ja en el segle XIX, *Bruto* (1805), del comte de Montijo. Destacables són també les traduccions d'Alfieri: la *Virginia* fou traduïda per Mauricio Solís, i el *Bruto primo*, per Antonio de Saviñón, fou representat amb el títol *Roma libre* en l'obertura de les primeres corts constitucionals a Cadis, el 1812.

Entre les tragèdies de nova creació cal destacar, a més de la *Virginia* de Montiano, la *Lucrecia* (1763) de Nicolás Fernández de Moratín i dues peces de temàtica romanohispànica: la *Numancia destruida* (1775), d'Ignacio López de Ayala, i *La Numantina*, de José Cadalso, possiblement de 1770, avui desapareguda.

Com veiem, la temàtica, els arguments i els personatges romans estan inspirats en la història i la pseudohistòria, amb l'excepció de les tragèdies sobre Dido (i una sobre Enees) que beuen directament de l'*Eneida*. La República romana és, amb diferència, el període més fructífer; tant els esdeveniments que en provoquen el naixement després de la caiguda dels Tarquini, com el final, amb l'assassinat de Juli Cèsar. La tria obeeix a la transcendència dels fets per al naixement d'un nou ordre, en moments clau de la història setcentista, en especial els anys prerevolucionaris: als inicis, corresponen els Tarquinis (2) les Lucrècies (7) i el primer Brutus (Luci Juni Brutus), i al final, Juli Cèsar (2), el segon Brutus (1) i Antoni i Cleòpatra (2). Però són molt nombroses les tragèdies sobre personatges republicans que, pel seu heroisme, esdevenen models de virtut i civisme i que, al llarg del Set-cents, es representaren referits a individus concrets.

Entre els personatges masculins, la revolucionària *Horaci Cocles* (Arnault, 1794), dedicada a Robespierre, rememora l'heroisme del personatge que evita, ell sol, el 508 aC, el retorn dels Tarquini a Roma; Màrius (157-87 aC) i Cató d'Útica (3) són models positius. En canvi, l'actitud de *Coriolà*, un enemic dels seus i antimodel (493 aC), dona peu a una obra de Le Harpe (1784) en què es posa de manifest l'ambigüitat dels governants. Els enemics valerosos també són lloats a partir d'Hanníbal i Espàrtac (en principi, com a esclau, una figura antitragica), tot i que en menor proporció. Després de Lu-

crècia, el personatge femení modèlic és Virgínia (449 aC), a la qual es dediquen un mínim de vuit tragèdies, a més de la versió de Lessing *Emilia Galotti*.⁴ Menys nombroses són aquelles que s'inspiren en la història imperial i que beuen de Tàcit, Sèneca i Suetoni: Títus, Britànic, Octàvia i Adrià, de l'alt imperi, i Zenòbia⁵ gairebé al baix imperi.

4. LA TRAGÈDIA NEOCLÀSSICA DE TEMA ROMÀ EN L'ÀMBIT CATALÀ

La producció teatral setcentista està marcada pel descrèdit del català com a llengua de cultura. Habitualment, salvant algunes excepcions, la literatura culta produïda en el territori durant aquest període és en castellà i hi ha poques tragèdies que no siguin traduccions del francès o de l'italià. També en castellà, trobem textos que demostren un gran interès per les poètiques i les preceptives teatrals clàssiques franceses i espanyoles, i els traductors es plantegen novament arguments de la *Querelle* entre antics i moderns. Entre aquests textos poetològics, n'hi ha alguns que es refereixen a aspectes relacionats amb el gènere tràgic. En citem quatre que ens semblen significatius.

El primer, d'un jesuïta expulsat, Joan Andrés, és una *Lettera dell'Abate D. Giovanni Andrés al Sig. Commendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga... sopra una pretesa cagione del corropimento del gusto italiano nel secolo XVII* (Madrid, 1780) en la qual, tot citant Scipione Maffei, Gregori Maians i Ludovico Muratori, defensa la poètica classicista davant del que anomena «corrupció de la literatura», el didactisme dramàtic davant del «passatemps plebeu» i, com a conseqüència, la utilitat de la tragèdia. El segon, també del 1780, és l'*Apologia de l'idioma cathalà vindicant-lo de les impostures d'alguns estrangers que lo acusen d'aspre, incult i escàs*,⁶ un discurs d'Ignasi Ferreres llegit en una de les sessions de la societat Comunicació Literària en el qual ataca la

4. També Sofonisba, filla d'Hàndrubal, promesa de Massinissa, rei dels númides, tot i que fou cedida per raons polítiques a Sífax, amb qui es va casar el 206 aC. Però Sífax fou derrotat per Massinissa, i Cirta, la capital, va caure en les seves mans. Massinissa es casà amb ella per evitar que caigués en mans dels romans. Escipió, però, va exigir el lliurament de la princesa i Sofonisba va acceptar un verí del marit i se suïcidà.

5. Zenòbia (245-275), reina de Palmira i també sobirana d'Egipte fins al 272, any en què fou derrotada pels romans i enviada a Roma.

6. Ha estat editada a l'*Anuario de Filología*, núm. 3 (1977, p. 457-507), de la Universitat de Barcelona.

imposició del castellà en tots els àmbits de la cultura i reivindica la capacitat literària del català, amb alguns exemples. El tercer és el pròleg a *El arte poética de Nicolás Boileau Despreau* [sic] *traducida del francés al castellano* per Joan Baptista Madramany (València, 1787), en el qual menysprea el Barroc, defensa el *prodesse* per damunt del *delectare* de la funció de la literatura i en especial de la tragèdia, i cita Luzán, Maïans, Muratori i Rapin. Finalment, Joan Masdéu, en la seva *Arte poética fácil* (1801), parla de la nova construcció dels gèneres i de la racionalitat del discurs literari.⁷

Durant la segona meitat del segle XVIII es tancaren molts teatres forçats per les lleis imposades pel despotisme il·lustrat borbònic, entre les quals la prohibició dels actes sacramentals (1765 i 1777) i de les representacions en altres llengües que no fossin el castellà (1799). Tots aquests fets propiciaren que, a excepció dels entremesos i els sainets, a la Península, la majoria de les tragèdies restessin manuscrites i, en molts casos, es perdessin, i que l'únic teatre culte en català es produís i es representés a la perifèria: al Rosselló, incorporat a França des del Tractat dels Pirineus, el 1659, i a Menorca, sota el domini britànic des del Tractat d'Utrecht, el 1713. Com ens diu Pep Vila (2001, p. 86), a la resta del territori només es representaven passions, comèdies de sants i peces abarrocades de tema medieval, essent molt escàs el teatre profà. Així, dins el marc estricte del Set-cents, enmig d'una mediocritat general, ens resten algunes traduccions del francès i de l'italià al català (Lafarga i Pegenau-te, 2009), algunes pastorals rosselloneses i les tragèdies de Joan Ramis. Caldrà esperar fins al tombant del XVIII al XIX per poder veure les peces teatrals traduïdes per Vicenç Albertí i per Antoni Febrer i Cardona. Enmig d'aquest panorama desolador, intentarem ara ressenyar els pocs testimonis que ens han pervingut sobre la presència de la tragèdia de tema romà en el nostre àmbit lingüístic, ja sigui en català o en altres llengües.

Comencem per la Barcelona austriacista. Des que Carles d'Àustria fou proclamat rei per les Corts catalanes el 1706 fins que va marxar a Frankfurt a

7. Pep Vila (2001, p. 83-84) assenyala que un barceloní, Jaume d'Oms, escriu una carta a Agustín de Montiano l'any 1753 en la qual polemiza sobre el seu *Discurso sobre las tragedias españolas* de 1750. Jaume d'Oms va redactar la carta en forma de diàleg entre tres personatges: l'autor es presenta com a defensor de Montiano i els altres dos l'ataquen. L'eix principal és sobre l'aptitud dels espanyols per a escriure tragèdies. Cal situar l'observació de Vila en la discussió que sorgí arran de les afirmacions de Du Perron, que, en el pròleg a la seva antologia *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec ses réflexions* (obra publicada a París el 1738), parlava de la incapacitat històrica dels espanyols per a compondre tragèdies i comèdies clàssiques, a la qual hem al·ludit *supra*.

causa de la mort del seu germà, Barcelona es convertí en cort reial. El 1707 es representaren dues òperes en italià al teatre de Cort: *La Conquista delle Spagne di Scipione l'Africano il Giovane*, d'Antonio Bonnocini, i *Napoli ritornata ai Romani*, de Carlo Badia, ambdues per a celebrar la incorporació de Nàpols als Habsburg. Tot i no tractar-se de tragèdies, cal remarcar que foren les dues primeres òperes italianes representades a la Península i que eren de tema romà. A banda, l'1 d'agost de 1708 se celebraren les noces de Carles amb Elisabet de Brunsvic a Santa Maria del Mar. Els festeigs inclogueren l'escenificació de l'òpera *Il più bel nome* amb música d'Antonio Caldara i llibret de Pietro Pariati, escenificada a la Llotja de Mar o bé el 2 d'agost o bé el 5 de novembre de 1708, l'onomàstica de la reina. Durant aquells anys, l'escenografia d'aquesta i altres obres anà a càrrec del gran Ferdinando Galli «Bibiena» (1657-1743). S'hi representaren algunes operetes i espectacles de tema mitològic, però, que nosaltres sapiguem, cap tragèdia, tot i que destaquem *Zenobia in Palmira*, el 9 de gener del 1709, i el drama pastoral *Dafni*, el mateix any (Massip, 2012, p. 18).

A partir de la Nova Planta s'esdevé el desert en el teatre culte en català. Les causes foren diverses: en primer lloc, el monopoli del Teatre de la Santa Creu, que frenà noves iniciatives, i en segon, el centralisme. Aquesta situació va fer que proliferessin els escenaris clandestins, en casos particulars, les anomenades de «sala i alcova», que permetien gaudir de l'òpera a la noblesa i a la incipient burgesia. Pep Vila esmenta la representació de la *Zaida*, traducció de la *Zaïre* de Voltaire, a la casa de Jeroni Borràs, al carrer del Pi (Vila, 2012). Excepcionalment, es representaren algunes tragèdies a Barcelona, però en castellà. Si mirem la cartellera barcelonina entre 1790 i 1799 (Sala Valldaura, 1999), entre les obres representades a la ciutat en aquest període hi trobem divuit tragèdies de tema clàssic, la meitat de tema romà, entre les quals *Anibal el cartaginés* (1794), de González del Castillo; *Dido abandonada* (1795), de Vicente Rodríguez Arellano; *El triunfo de Marco Antonio y Cleopatra* (1793), de Ramírez de Arellano; la *Clelia triunfante en Roma* (1792), una traducció de Metastasio de José Ibarra; *Las crueldades de Nerón* (1796), de Furmento Bazo, i *Julio César y Catón* (1793), adaptació de Metastasio de José López de Sedano.⁸

8. Tot i que la tria de les obres es feia sobre la base dels gustos de la burgesia i de la moda, i que es preferia la comèdia sentimental, es triaven autors antics de fama (Lope, Calderón, Molière) i alguns de moderns com Moratín. L'autor francès més representat era Voltaire (quatre obres en dotze representacions) i també una *Andròmaca* de Racine en versió del pare

Al Rosselló, l'edecte de 1700 que ordena la redacció en francès de tots els actes públics obre la porta a la francesització del teatre que encapçalaren els jesuïtes en l'àmbit de l'ensenyament, en el qual Boileau i Corneille eren obligatoris. Coneixem la producció teatral rossellonesa a través d'una col·lecció de textos de l'anomenat grup de Tuïr: hi ha pastorals, traduccions i teatre hagiogràfic des de la dècada dels vuitanta fins a la Revolució (Vila, 2012). En especial durant la segona meitat del segle XVIII trobem, en català, tragèdies de tema religiós formalment neoclàssiques (cinc actes, respecte de les unitats, alexandrins);⁹ la *Tragèdia o festex d'Affrànio, cavaller noble, y Constantina, princessa d'Espanya*, en realitat una obra de caràcter popular, copiada en dos manuscrits del segle XVIII i un del XIX (ídem, p. 42), i algunes traduccions del francès, en especial de tragèdies bíbliques, un segle després de ser representades en els escenaris parisencs. N'hi ha de Molière, de Racine i de Voltaire (les úniques que podríem considerar neoclàssiques). És notable la presència de traduccions de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), seguidor de les teories d'innovació de la tragèdia de Diderot i teòric brillant sobre el tema. Destaca també la traducció de la *Zaïre* de Voltaire del pare Sabiuda de finals del XVIII, mentre que Miquel Ribes tradueix l'*Athalie* de Racine. És posterior (1818) una traducció anònima de la tragèdia de Voltaire *La mort de Cèsar*; Bonaventura Ques és autor de *Josep reconegut per sos germans*, tragèdia en cinc actes, en alexandrins apariats, que segueix una obra de l'Abbé Genest estrenada a París el 1710. També es fa esment d'una perduda traducció catalana, de qualitat, de *Mithridate* (segons Jaubert, *apud* Vila, 2012, p. 60).

Pel que fa a Mallorca, Joan Mas (2012-2013), tot parlant de la confluència entre el Barroc, el Rococó i el Neoclassicisme a l'illa en les representacions teatrals, esmenta Lluís Fosco i Palou (1699-1767), que va traduir al castellà la tragèdia *Merope*, de Scipione Maffei, versió que es representà el 1742; el text que se'n conserva va acompanyat d'una defensa explícita del teatre neoclàssic en oposició al barroc. També Josep de Togores i Sanglada, comte d'Aiamans (1767-1831), tingué entre el seu cercle d'intel·lectuals Joan de Salas i Cotoner (1741-1817), autor del drama *Marc Antoni*, obra citada per Bover, però avui perduda.

Silva (Sala Valldaura, 2006). Entre els italians, Goldoni i Metastasio, i també Alfieri, del qual es documenta una tragèdia, *Polinice*, traduïda per Saviñón (Sala Valldaura, 2006, p. 215).

9. *Tragèdia dels Sants Sixto, Llorenç, Hipòlit i Romà* (1772), de Joan Balandà Sicart; *Tragèdia de l'il·lustríssim màrtir San Fructuós* (1774); *Tragèdia de Cosme i Damià* (1780) (Vila, 2012, p. 50), i *Tragèdia lamentable de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist* (1804), de Miquel Aujaleu.

A Menorca, la influència de la cultura anglesa i francesa i del seu teatre es fa ben palesa en els fons de les biblioteques de l'illa. Pel que fa al teatre anglès, Massip (2012-2013, p. 15) assenyala la representació de *The beggar's*, òpera satírica sobre un text de John Gay, en el Teatre de Maó abans del 1733, poc després de la seva estrena a Londres el 1728. El teatre francès també fou ben acollit al Teatre de la Comèdia de Maó. Podem veure, a partir d'un manuscrit conservat a la biblioteca de l'Arsenal de París, les obres que s'hi van representar entre 1756 i 1763 (Vila, 1992, p. 59-80), entre les quals, per cert, no hi ha cap tragèdia. Igualment, dos olis exposats al Musée des Arts Decoratifs de París ofereixen una panoràmica de l'antic teatre de Maó, el 1760, ple de públic assistent a la representació del *Malalt imaginari* de Molière. Entre els assistents, membres de la burgesia i de la classe dirigent: anglesos i francesos, intel·lectuals, militars i comerciants ofereixen una mostra de la vitalitat del teatre durant la dominació francesa de l'illa (1756-1761) (Massip, 2012-2013, p. 14-15).

Anys més tard, la Societat Maonesa (1778-1785), que celebrava les seves reunions periòdiques a casa de Joan Ramis, reunia els màxims representants de la intel·lectualitat illenca, però també alguns francesos i anglesos, que feien comandes de llibres a diversos punts d'Europa, llegien les seves pròpies traduccions i discutien sobre temes lingüístics, sovint en català. Conscient de la validesa de la seva llengua materna com a llengua de cultura, Joan Ramis havia escrit, anys abans, la tragèdia *Lucrècia* (1769), el drama *Arminda* (1771) i, més tard, la tragicomèdia *Rosaura o el més constant amor* (1783). No sabem si mai arribaren als escenaris les obres dramàtiques de Ramis, ni tan sols si es representaren en cercles i espais més reduïts, però és probable. De les traduccions que es llegiren en les sessions de la Societat Maonesa ens n'ha arribat una: *Sapphira*, la versió menorquina d'una especulació d'Addison i Steele publicada al número 431 de *The Spectator*, que llegí Joan Soler i Sans el 4 de març de 1779 a la seu de la societat (Hernández Sanz, 1921, p. 353-394). L'argument: *Sapphira*, bella i virtuosa muller del noble Danvelt, és violada pel nou governador de Zelàndia. Són noranta versos alexandrins amb rima aparellada, estructurats en catorze estrofes: la primera du per títol «La innocència venjada» i la segona és una dedicatòria a Joan Ramis, amb un esment implícit a la *Lucrècia*.¹⁰

10. Gabriel Julià (2012, p. 84-129) ha estudiat les representacions als espais teatrals de Maó a partir de 1750. Esmenta, entre d'altres, que el 5 de febrer de 1786 s'estrenà al Teatre de Maó la tragèdia *El delincuente inocente*, molt probablement una adaptació de la tragèdia *El delincuente honrado* de Jovellanos, i que el 1796 es representà la tragèdia *Arminda*, cap de tema clàssic.

En el panorama teatral menorquí de les dècades següents, en plena dominació espanyola, destaquen les traduccions de Vicenç Albertí (Miralles, 2007). Entre 1769 (*Lucrècia*) i 1841, Febrer i Cardona tradueix algunes de les tragèdies escrites en llatí pel jesuïta Gabriel Le Jay (Mas i Ripoll, 2004), dos drames d'escenari en l'antiguitat clàssica: *Dàmocles o el filòsof regnant*, ambientat a Siracusa, i *Filocrís o l'avar*, a Roma (en prosa i en tres actes, datats el 1833). Les tragèdies són de tema bíblic: *Josef venut pels seus germans*, *Josef intentant de tota l'Egipte* (en alexandrins apariats, 1833), una de perduda (*Josep coneixent els seus germans*, en vers i del mateix any) i *Daniel o el vertader culte de Déu establert a l'Orient*, en prosa, datada el 1836.

En aquest estat de coses, *Lucrècia*, de Joan Ramis, continua essent, ara per ara, l'única tragèdia de tema romà creada *ex novo* en català que coneixem. L'obra del jove Ramis veié la llum el 1769, sis anys després que finalitzés la Guerra dels Set Anys i, amb ella, la dominació francesa de Menorca. Livi i els *Fastos* d'Ovidi foren la font d'inspiració d'una tragèdia de factura neoclàssica escrita en alexandrins, dividida en cinc actes, que l'autor escrigué en la seva llengua materna, amb afany de dignificar-la. Amb independència de les crítiques que es puguin fer de l'obra, de ben segur encertades (Pòrtulas, 2006, p. 547), no deixa de ser un bon intent, de moment l'únic que coneixem en tot l'àmbit català, i no desmereix gaire si la comparem amb altres tragèdies homònimes d'aquells anys, per cert, també criticades en el mateix sentit per alguns.¹¹ Altres vegades ja hem comparat la *Lucrècia* de Ramis amb les de Rousseau (1754) i Moratín (1763) i, sens dubte, la més digna és la de Ramis: pensem que Rousseau desvirtua l'impacte tràgic convertint Lucrècia i Tarquini en antics amants, i Moratín, que dirigia l'obra als aristòcrates, maltracta l'heroïna anomenant-la «matrona de alientos varoniles», una mala traducció de la «matrona animi virilis» de Livi (Paredes, 2013).

Per a establir una altra analogia, fixem-nos, per exemple, com tracta Ramis el desvetllament de Brutus i comparem-lo amb el que podem llegir a la

11. Jean de Viguerie (2003, p. 1399-1402) usa temes similars quan, parlant de la tragèdia francesa del XVIII, diu: «Voltaire et ses émules font effort pour la ranimer. Leurs remèdes achèvent de la tuer. Pourtant Voltaire sait ce que doit être une tragédie: une action où se développent les caractères et dont les passions humaines font la force et la vie. Mais il n'a pas le soufflé créateur. [...] Les autres auteurs tragiques copient Voltaire et sont aussi mauvais que lui si la chose est possible. [...] Le Théâtre est didactique. Il enseigne. La scène est une chaire, une tribune. C'est la confusion des genres. Cet enseignement est celui de la philosophie des Lumières. On dirait que les auteurs n'ont qu'une idée en tête: prêcher les idées nouvelles: les rois sont constamment rabaissés, la république est sans cesse exaltée...».

Lucrèce de Riou, escrita el 1793, després de cinc mesos de la mort de Lluís XVI i a pocs mesos de la proclamació de la unitat i la individualitat de la República. Ambdós es basen en les fonts llatines: tant Livi com Ovidi¹² parlen de la *devotio*, el jurament de venjança ritual de Brutus, presentant-lo en forma de discurs directe, però allò que posteriorment ells citen indirectament, la crida a la mobilització, Ramis i Riou ho presenten en un altre discurs directe i abraonat. Ramis fa èmfasi en la necessitat de no suportar més la tirania dels Tarquini i d'assolir la llibertat, i Riou a reivindicar la República i la igualtat. El matís en els subtítols també és prou significatiu: de la *Roma libre* de Ramis a la *Royauté abolie* de Riou.

Lucrècia o Roma libre (Joan Ramis 1763)
v. 1276 i seg.

Del jugo dels Tarquins ja és temps que
[sortiguem,
de les sues crueldats ja és temps que nos
[vengem.
Tantes vils accions, tantes indignitats
nos tenen commoguts, nos tenen irritats.
Amb esta indigna acció, los cors de los
[romans
s'acaben d'excitar contra los cruels tirans.
Qui será aquell romà d'un ànimo tan vil,
d'un sentiment tan baix i un cor tan servil,
qui podrà contemplar este horrorós succés,
adular los Tarquins i defensar-los més?

Lucrèce, ou la Royauté abolie (F. J. Riou,
1793)

Mais ce n'est point assez [...] il faut armer
[vos bras,
que les républicains deviennent tous
[soldats,
les rois vont se liguier et, contre Rome libre,
de nombreux bataillons couvrir les bords
[du Tibre.
Sur leur trône fragile ils craignent notre
[effort,
et de la liberté l'impetueux essor [...]
Qu'ils tremblent [...] leurs sujets
[combattront pour un praitre
et vous, vous défendez le toit qui vous vit
[naître.

CONCLUSIONS

1. La necessitat de restaurar l'antiga dignitat de la cultura i l'adveniment de la mentalitat il·lustrada propiciaren un nou discurs teòric sobre el teatre que pugnà per convertir la tragèdia en una tribuna de les noves idees. Luzán, en la seva definició de tragèdia neoclàssica, partirà del discurs aristotèlic, de

12. Diu Livi (I, 59, 2-3): «Totique ab luctu uersi in iram, Brutum iam inde ad expug-nandum regnum uocantem sequuntur ducem...»; i Ovidi (*Fastos* II, v. 846-848): «Brutus cla-more Quirites / concitat et regis facta nefanda refert».

les poètiques renaixentistes i de la lectura d'Horaci que havia fet Boileau i que el *prodesse* s'anticipi al *delectare*, que s'empelta de la noció de «bon gust» sustentada en la sensibilitat i en la reflexió. A partir de la segona meitat del segle XVIII, el discurs varia per adaptar-se als nous temps: Diderot i Marmontel reivindicaran el *pathos* tràgic de les relacions humanes i de la vida quotidiana i Lessing proposarà retornar al caràcter metafísic de la tragèdia antiga.

2. A partir de 1748, amb el ressò que tingueren les excavacions de Pompeia i Herculà, sorgí un interès de la intel·lectualitat per l'antiguitat clàssica i en especial per l'antiga Roma, que es concretà en la *imitatio* artística i literària dels *antiquaris* i en els corrents regeneradors en la història i el pensament del «retour à l'antique» rousseaunià. Ambdós corrents es fusionaren en les teories dramàtiques de Diderot i en la pintura històrica de Jacques-Louis David. La generalització del llatí com a llengua d'ensenyament en totes les branques del saber familiaritzà amb el món romà els estudiants d'elit que després serien els polítics capdavaners de la Revolució Francesa: Livi i Tàcit seran referents obligats per a ells.

3. Temes, arguments i personatges extrets de la història o la pseudohistòria romana (alguns ja presents en la tragèdia siscentista) serveixen d'inspiració per a les noves tragèdies. La República és el període més fructífer, en especial el seu naixement i la seva caiguda, ambdós emprats per a suggerir l'inici d'una nova era, des de la caiguda dels Tarquini fins a la mort de Juli Cèsar. Herois republicans modèlics masculins com Brutus, Màrius, Tiberi Grac o Cató, al costat de personatges ambigus com Coriolà i enemics valerosos com Hanníbal o Espàrtac, comparteixen protagonisme amb heroïnes femenines com Lucrècia, Virgínia o Sofonisba. En menor nombre, personatges tràgics de l'alt imperi extrets de Tàcit i Suetoni: Titus, Britànic, Octàvia i Zenòbia.

4. Tot i les fites en la preceptiva, la tragèdia romana en castellà, sotmesa a la censura inquisitorial i a la persecució que patí el teatre per part dels governants, donà fruits tardans, en la majoria dels casos en forma de versions d'obres d'autors de referència, deutors del sensualisme barroc.

5. En aquesta situació, en un àmbit territorial català majoritàriament castellanitzat amb la Nova Planta, no serà possible l'existència d'un teatre culte en general i de la tragèdia en particular. Els pocs testimonis d'alguna cosa semblant a representacions de *praetextae* neoclàssiques els trobem a la cort austriacista de Barcelona, abans del 1714, en les versions operístiques italianes i, a finals de segle, en les tragèdies que es representaren en castellà. Enmig d'aquest desert cultural sabem que, en un Rosselló francès, s'adaptaren i es traduïren al català algunes tragèdies de tema romà de Corneille, Racine

ne i Voltaire, i que *Lucrècia*, sorgida d'una Menorca anglesa, és, ara per ara, tristament, l'únic testimoni del gènere tràgic de tema romà en català.

BIBLIOGRAFIA

- ALBRECHT, Michael von (1999). *Historia de la literatura romana*. Vol. 2. Trad. Dulce Estefanía i Andrés Pociña. Barcelona: Herder.
- BENEDETTO, Arnaldo di (ed.) (1977). *Vittorio Alfieri: Opere (I)*. Introducció de Mario Fubini. Milà; Nàpols: Ricciardi.
- CASAS, Joan (1986). *Diderot i el teatre*. Barcelona: Institut del Teatre.
- CHECA BELTRÁN, José (2004a). *Razones del buen gusto: Poética española del neoclasicismo*. Madrid: CSIC.
- (2004b). *Pensamiento literario español: Antología comentada*. Madrid: CSIC.
- CHEVALIER, R. (ed.) (1975a). *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne: Caesarodunum, XII bis: Actes du Colloque*. París: Les Belles Lettres.
- (1975b). «Les peintures découvertes à Herculanum, Pompéi et Stabies vues par les voyageurs de XVIII^e siècle. Influence des critères d'appréciation en vigueur à cette époque». A: CHEVALIER, R. (ed.). *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne: Caesarodunum, XII bis: Actes du Colloque*. París: Les Belles Lettres, p. 173-200.
- COOK, John (1974). *Neoclassic-classic Drama in Spain: Theory and practice*. Connecticut: Greenwood Press Publishers.
- DELON, Michel (1997). *Dictionnaire européen des Lumières*. París: PUF.
- ESCAL, Françoise (ed.) (1970). «Nicolas Boileau: "L'Art Poétique"». A: BOILEAU, N. *Oeuvres complètes*. Introducció d'Antoine Adam. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade; 180), p. 157-188.
- FRANTZ, Pierre (1997). «Tragédie». A: DELON, Michel (ed.). *Dictionnaire européen des Lumières*. París: PUF, p. 1059-1061.
- FUMAROLI, Marc (2006). «Anciens et modernes, decadence ou progrès. Le Retour à l'Antique au XVIII^e siècle». A: *Exercices de lecture: De Rabelais à Paul Valéry*. París: Gallimard, p. 598-534.
- GAIFFE, Félix (1971). *Le drame en France au XVIII^e siècle*. París: Librairie Armand Colin.
- GAY, Peter (1977). «The Roman Enlightenment». A: *The Enlightenment: an Interpretation*. Nova York: Norton, p. 94-126.
- GOLDZINK, Jean (ed.) (2005). *Denis Diderot: Entretiens sur Le fils naturel; De la poésie dramatique; Paradoxe sur le comédien*. París: Flammarion. GF 1178.
- GOMILA, Jaume (ed.) (2004). *Joan Ramis: Lucrècia o Roma libre*. Barcelona: Proa.
- GOUMELOT, Jean Marie (1975). «Éléments pour l'analyse du texte. Brutus au XVIII^e siècle». A: CHEVALIER, R. (ed.). *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident*

- moderne: Caesarodunum, XII bis: Actes du Colloque*. París: Les Belles Lettres, p. 201-214.
- HERNÁNDEZ SANZ, Francesc (1921). «Una sociedad de cultura, establecida en Mahón durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Revista de Menorca*, núm. XVI, p. 353-394.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine (1730). *Suite de réflexions sur la tragédie*. París: Dupuis.
- JULIÀ, Gabriel (2012). «El teatre a Maó (1750-1850). Espais i temporades». A: *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma: Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43), p. 84-129.
- LAFARGA, F.; PEGENAUTE, L. (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1987). *Dramatúrgia d'Hamburg*. Trad. de Feliu Formosa. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre: Edicions 62.
- LION, H. (1970). *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*. Ginebra: Slatkine Reprints. [1a ed. París, 1895]
- MARTEL, Jean-François (1763). *Poétique française*. París: Lesclapart. 2 v.
- (1846). *Éléments de littérature*. París: Librairie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut. 3 v.
- MARTIN, M. Paul-M. (1975). «Présence de l'histoire romaine dans la Révolution française». A: CHEVALIER, R. (ed.). *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne: Caesarodunum, XII bis: Actes du Colloque*. París: Les Belles Lettres, p. 215-226.
- MAS, Joan (2012). «La literatura a Mallorca entre 1750 i 1833». A: SALORD, Josefina (coord.). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43), p. 230-248.
- MAS, Joan; RIPOLL, Isabel (ed.) (2004). *Antoni Febrer i Cardona: Versions teatrals*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Palma: Universitat de les Illes Balears. Departament de Filologia Catalana i Lingüística General: Institut Menorquí d'Estudis. (Biblioteca Marian Aguiló; 36)
- MASSIP, Francesc (2012). «El teatre català entre la Il·lustració i el Romanticisme». A: SALORD, Josefina (coord.). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43), p. 4-30.
- MCCLELLAND, I. L. (1998). «Pathos» *dramático en el teatro español de 1750 a 1808*. Trad. de Fernando Huerta i Guillermina Cenoz. Liverpool: Liverpool University Press.

- MIRALLES, Eulàlia (2007). «Vicenç Albertí, traductor de Metastasio». A: MALÉ, Jordi; MIRALLES, Eulàlia (ed.). *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona: Aula Carles Riba. Universitat de Barcelona, p. 39-58.
- PAREDES, M. (2013). «Lucrècia i les altres Lucrècies». A: SALORD, Josefina (coord.). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. II. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 44), p. 30-78.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1991). *En torno a las ideas literarias de Mayans*. Alacant: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- PÒRTULAS, Jaume (2005). «Èdip a l'època de les Llums». A: DE MARTINO, Fr.; MORENILLA, C. (ed.). *Entre la creació y la recreación*. Bari: Levante, p. 481-489.
- (2006). «La Lucrècia de Joan Ramis: Drama d'honor clàssic». A: BANULS, J. V.; DE MARTINO, Fr.; MORENILLA, C. (ed.). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante, p. 533-566.
- RIOU DE KERSALAUN, Joseph (1793). *Lucrèce ou la royauté abolie: Tragédie en trois actes représentée pour la première fois par les Citoyens Comédiens de la ville de Brest, le 5 juillet 1793*. Brest: Gauchet.
- ROSSICH, Albert (2001). «El teatre barroc (segle XVII)». A: VALSALOBRE, Pep; SERRÀ, Antoni (ed.). *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger; Girona: Universitat de Girona, p. 57-80.
- ROSSICH, Albert; VALSALOBRE, Pep (2008). *Literatura i cultura catalanes: Segles XVII i XVIII*. Barcelona: UOC.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1964). *Oeuvres*. Vol. II. París: Bibliothèque de la Pléiade.
- SALA VALLDAURA, Josep M. (1999). *Cartellera de teatre de Barcelona: 1790-1799*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2000). *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*. Lleida: Milenio.
- (2001). *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid: CSIC.
- (2006). *Història del teatre a Catalunya*. Lleida: Pagès.
- SALA VALLDAURA, Josep M. (ed.) (2007). *Nicolás Fernández de Moratín: Tragedias*. Barcelona: Crítica. (Clásicos y Modernos; 16)
- SALORD, Josefina (coord.) (2012-2013). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 2 v. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43-44)
- SALORD, Josefina; SALORD, Maite (2001). «Les traduccions teatrals dels il·lustrats menorquins: una recreació de modernitat». A: VALSALOBRE, Pep; SERRÀ, Antoni (ed.). *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger; Girona: Universitat de Girona, p. 409-418.
- SEBOLD, Russell P. (ed.) (2008). *Ignacio de Luzán: La poética*. Madrid: Cátedra. (Letras Hispánicas; 624)

- SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni (ed.) (2014). *La poètica europea de la Il·lustració. Raó i cànon*. Barcelona: Punctum. (Poètiques; 4)
- TIETZ, Manfred (1989). «La figura de Lucrecia, la romana, vista por la Ilustración alemana y española». A: NIEWÖHNER, F.; MATE, R. (ed.). *La Ilustración en España y Alemania*. Barcelona: Anthropos. (Pensamiento Crítico; 40), p. 71-93.
- TRUCHET, Jacques (ed.) (1974). *Théâtre du XVIII^e siècle*. París: Gallimard: La Pléiade.
- (1975). *La tragédie classique en France*. París: PUF.
- VALSALOBRE, Pep (coord.) (2004). «Literatura catalana moderna». *Serra d'Or*, núm. 529, p. 33-56.
- VALSALOBRE, Pep; ROSSICH, Albert (2008). *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*. Barcelona: UOC.
- VALSALOBRE, Pep; SERRÀ, Antoni (ed.) (2001). *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger; Girona: Universitat de Girona.
- VIER, Jacques (1970). *Histoire de la littérature française: XVIII^e siècle*. Vol. II. París: Armand Colin.
- VIGUERIE, Jean de (2003). *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières (1715-1789)*. París: Robert Laffont.
- VILA, Pep (1990). «Escenografia i preceptiva dramàtica en el teatre rossellonès dels segles XVIII i XIX». *Caplletra*, núm. 9, p. 179-224.
- (1992). «Dues mostres del teatre representat a Maó durant la dominació francesa (1756-1763)». *Revista de Menorca*, vol. I, p. 59-80.
- (2001). «El teatre a l'època de la Il·lustració». A: VALSALOBRE, Pep; SERRÀ, Antoni (ed.). *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger; Girona: Universitat de Girona, p. 81-102.
- (2012). «El teatre al Rosselló durant la primera meitat del segle XIX: un iceberg de grans dimensions encara per explorar». A: SALORD, Josefina (coord.). *Vicenç Alibert i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43), p. 31-83.
- ZURADELLI, Gianna (ed.) (1973). *Vittorio Alfieri: Tragedie*. Torí: Unione Tipografico-editrice Torinese. 2 v.

Catalunya és Grècia? La desmitificació de l'herència clàssica a *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries* (1925), de Manuel Brunet*

Francesc Montero Aulet

RESUM

Manuel Brunet va publicar el 1925 *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries*, una narració que tenia per objectiu la desmitificació de la identificació classicitzant de Catalunya amb Grècia. Es tracta d'una obra rellevant a l'hora d'analitzar, comprendre i interpretar les causes que van provocar a Catalunya durant els anys vint l'esgotament de l'estètica noucentista i la reacció a la crisi de la novel·la. La comparació d'aquesta narració amb les primeres temptatives literàries de Manuel Brunet —produïdes durant el període 1910-1916 i inserides plenament en l'estètica noucentista—, dedicant una atenció especial a aquells elements relatius a la reivindicació de l'herència clàssica empordanesa i, per extensió, catalana, a partir de l'arribada dels grecs, permet fer aflorar els elements més destacats de la paròdia delicada i subtil al corrent noucentista que apareixen a l'obra, i que il·lustren la reacció general al model.

PARAULES CLAU: Manuel Brunet, Noucentisme, classicisme, humorisme, *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries*

ABSTRACT

Manuel Brunet published the narrative entitled *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries* in 1925, with the aim of demystifying the identification of Catalonia with classical Greek culture, an outlook which emerged in the Catalan culture in the first decades of the 20th century. This identification, rooted in the Greek classical heritage in Catalonia, was symbolized by the establishment of the Greeks in Empúries (Emporion) as from 7th century BC, their first settlement on the Iberian Peninsula. Manuel Brunet's story is important for analyzing, understanding and interpreting the causes that led in the 1920s to the wane of the classicist, Mediterranean and intellectual movement called "Noucentisme" in Catalonia, and the aesthetic re-

* El present article s'emmarca en els resultats del projecte «El impacto de la "guerra civil europea" en la figura del escritor-periodista (1914-1945): nuevos oficios, nuevos géneros, nuevas interrogaciones críticas» de la Universitat de Girona, finançat pel MINECO, ref. FFI2012-35868.

action to the crisis of the novel. The comparison of this story with Manuel Brunet's first literary attempts – produced in the period 1910-1916 and fully positioned within the aesthetics of Noucentisme –, with special attention to the elements relating to the claim of the classical heritage in the Empordà region and in all Catalonia by extension from the time of the arrival of the Greeks, enables us to highlight the prominent elements of the delicate and subtle parody of the Noucentisme movement appearing in the narrative, and to illustrate the general reaction to the movement's aesthetic models.

KEYWORDS: Manuel Brunet, Noucentisme, Classicism, humor, *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries*

Durant el primer quart del segle xx, el Noucentisme va capitalitzar la reivindicació de l'herència clàssica grecollatina en la cultura catalana. No obstant això, l'auge d'aquest corrent va començar a apaivagar-se pels volts dels anys vint, i el seu declivi va tornar a posar sobre la taula el debat sobre la manca de novel·la en català, en una polèmica que s'havia anat allargant des de 1917. La crítica la dona per tancada a partir de 1925 (Yates, 1975, p. 186; Arnau, 1987), precisament la data de publicació de la primera edició de l'obra de Manuel Brunet que aquí ens ocupa.

Durant el debat, el tema principal era la crítica sobre com, durant l'hegemonia noucentista, les institucions havien controlat excessivament el mercat editorial i arraconat el gènere novel·lesc. A poc a poc, precisament en temps d'una dictadura que reduïa els marges de maniobra per a la llengua catalana, es van anar alçant veus assenyalant la necessitat que apareguessin autors no solament de prosa, sinó també de novel·la, que satisfessin les necessitats del públic lector:

És la desfeta del Noucentisme o, si es vol, de la institucionalització cultural per donar pas a la diversitat —al contrast i la polèmica, a la competència entre les diverses posicions— allò que caracteritza la nova situació. Paradoxalment, es produeix dins un règim dictatorial que coarta la llibertat política i posa traves a la vida cultural. La introducció d'una situació adversa al catalanisme i a la llengua obliga a multiplicar els esforços de connexió amb el públic, un punt en el qual coincideixen la ja iniciada renovació editorial i les necessitats culturals del moment, unes necessitats que posaran en un primer pla la novel·la (Arnau, 1987, p. 15).

Així doncs, en aquesta data, i contribuint precisament a la liquidació del model anterior, Manuel Brunet va publicar *El meravellós desembarc dels*

grecs a Empúries, una narració que tenia per objectiu la desvirtuació del tòpic classicitzant de la identificació de Catalunya amb Grècia, una característica rellevant a l'hora d'analitzar, comprendre i interpretar les causes que van provocar l'esgotament de l'estètica noucentista.

El meravellós desembarc dels grecs a Empúries és l'obra literària més coneguda de l'autor. En el moment de la seva aparició va gaudir del favor de la crítica, i les set reedicions de què ha estat objecte des de llavors —la més recent és de 2014, incorporant a l'edició l'assaig *L'empordà i els empordanesos*, que va aparèixer per primera i única vegada en català el 1956 (Montero, 2014)— denoten que a l'Empordà encara avui és una obra reconeguda en allò que es coneix com el «mite de l'Empordà» dins la cultura catalana.

D'altra banda, aquesta narració és l'única que va publicar Manuel Brunet d'una certa extensió i entitat. La resta de volums publicats per l'autor —*Biografia de Jaume Balmes i Urpià* (1910), *Transformacions*, amb el pseudònim Hermes (1912), *Cada dia és festa* (1946), *Salteri de la Mare de Déu de Montserrat* (1947), *Actualidad del Padre Claret* (1952) i *Pàgines de la Vida de Jesucrist* (1956)— estaven marcats per un to religiós, o bé no tenien prou entitat. La seva trajectòria literària no va ser més fructífera perquè principalment va desenvolupar la seva carrera professional com a periodista i va esdevenir un dels publicistes liberals —de tendència conservadora a partir dels anys trenta— més destacats de la primera meitat del segle xx.

Nascut a Vic el juny de 1889, amb setze anys, encara estudiant del seminari de Vic, va iniciar el seu periple a *La Gazeta Montanyesa* del canonge Jaume Collell, on va publicar uns quants articles. Uns anys més tard, entre 1912 i 1913, va abandonar la institució eclesiàstica per dedicar-se al món de les lletres i es va traslladar a Barcelona, on a partir de 1916 va treballar per a *La Publicidad* com a comentarista de les evolucions de la Gran Guerra. Més tard, va passar a *Las Noticias* —hi va col·laborar fins al 1931—, el 1919 va ingressar també a l'agència Havas-Fabra de Barcelona i als anys vint va col·laborar, a més, a *La Publicidad* ja catalanitzada —de la qual va arribar a ser redactor en cap i en va ser un membre destacat fins al 1932. Va ser el primer director de l'extraordinària revista *Mirador* entre 1929 i 1931, el comentarista polític més destacat de *La Veu de Catalunya* durant els anys 1933-1936 i durant la primera postguerra va col·laborar a la revista *Destino* com a analista de política internacional en la secció «El mundo y la política» amb el pseudònim Romano, fins a la seva mort el 1956. A grans trets, aquests van ser els elements més rellevants de la seva trajectòria professional com a periodista, i no ens aturem aquí en el repàs exhaustiu de la seva producció com a articulista en

altres mitjans, com *La Nau* o la *Revista de Catalunya* durant els anys vint, o *La Vanguardia* ja a la postguerra, entre força d'altres, o en altres mitjans de caràcter local (Montero, 2011). En total, una producció periodística de més de 5.000 articles, que justifiquen plenament el seu reconeixement com a periodista.

UNA PROMESA DEL NOUCENTISME

Malgrat la trajectòria professional sumàriament exposada, cal indicar que la dedicació a l'ofici del periodisme no havia estat l'aspiració inicial de l'autor: en començar la seva carrera, havia pretès guanyar-se un nom com a escriptor literari. Així mateix, cal tenir en compte també que Manuel Brunet va fer la seva aparició en el món de les lletres en el punt àlgid del Noucentisme, entre 1910 i 1916, període durant el qual va adoptar plenament la seva estètica. Aquest fet contrasta amb el caràcter heterodox de la narració posterior *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries*, i és per això que aquestes primeres temptatives i aparicions públiques prenen interès en ser analitzades d'una manera contextualitzada respecte al *Desembarc*. El radical canvi d'estètica i de model que trobem en aquesta obra en relació amb els textos de joventut ens pot ajudar a entendre i analitzar els factors i els condicionants que entre 1917 i 1925 van propiciar a Catalunya l'esgotament del model noucentista, el debat sobre la necessitat de recuperació de la novel·la, el partit pres a favor del realisme i l'aparició de nous gèneres literaris. Tanmateix, la interpretació d'aquesta evolució també pot contribuir a l'estudi dels epígons del Noucentisme i, en el cas que aquí ens ocupa, de la liquidació del model d'idealització del classicisme noucentista en la cultura catalana, de devoció per l'estètica classicitzant i de reivindicació de l'herència cultural grecollatina.

Entrant en matèria, hem d'acotar els inicis literaris de l'autor entre els anys 1910 i 1916-1918. A principis de la segona dècada del segle XX, Manuel Brunet es debatia entre la voluntat d'escriure amb tota llibertat sobre els temes que més li interessaven —els propis del Noucentisme, amb especial atenció a la pintura i l'escultura— i l'obligació de cenyir-se a les rígides normes del seminari, des d'on es devien supervisar les obres publicades pels alumnes. Així doncs, s'observa com el jove escriptor va haver de combinar l'escriptura d'obres de tipus religiós, que podia signar sense impediments amb el seu nom, amb d'altres de tipus profà, que van burlar aquesta censura a través de

pseudònims. Aquestes últimes segurament eren les que el satisfieien més, les que li permetien identificar-se amb la modernitat i les noves tendències del moment, i a través de les quals va lluitar per fer-se un nom entre els cercles literaris durant els primers anys d'estada a Barcelona. Concretament, i després de publicar el 1910 l'esmentada biografia sobre Jaume Balmes amb motiu del centenari del seu naixement, ens interessa ressaltar especialment una de les composicions següents, titulada *La vestal Clàudia*, amb la qual va ser guardonat al XII Certamen Literari-Artístic d'Olot, corresponent a 1911. Malauradament, aquesta petita obra no s'ha conservat sencera, sinó que només en resten els dos últims capítols (III i IV) i una nota final, continguts al recull de convocatòries dels Jocs Florals d'Olot que es conserva a la Biblioteca Marià Vayreda de la mateixa ciutat.

Aquesta composició constitueix el text noucentista més primerenc que hem pogut rescatar de l'autor i, si ens atenim a una primera valoració de Lluís Rius sobre les obres premiades aquell any al certamen i al conjunt de l'edició, eren composicions de poca qualitat amb abundants «temes, patrons mètrics i referències mitològiques grecolatines» (Casacuberta i Rius, 1988, p. 84-86). Efectivament, l'obra premiada de Brunet és una recreació en prosa narrativa sobre el miracle de la vestal Clàudia contat per Ovidi en els *Fasti*. Segons el mite, Clàudia havia rebut unes acusacions sobre l'existència d'un amant i, per tant, de desobediència al vot de castedat. Davant les protestes i peticions de condemna, la vestal va demanar ajut a la deessa Cíbele per demostrar la seva innocència. Com a prova, va aconseguir desencallar un vaixell que segons els déus havia d'arribar a la capital perquè els romans poguessin guanyar la guerra contra els cartaginesos. L'embarcació, que duïa una estàtua de la deessa, havia quedat embarrancada a Òstia, a l'entrada del riu, camí de Roma. Clàudia la va fer tornar a avançar sense esforç, estirant-la tan sols amb una cinta, i la va portar fins a Roma, on l'estàtua va ser col·locada al temple de Victòria Palatina.

Manuel Brunet tan sols ofereix una nova versió d'aquest episodi, amb una retòrica accentuada i un estil inserit dins el cànion noucentista. El lirisme de la descripció de la posta de sol prèvia al miracle, construïda amb frases molt curtes i a través d'un conjunt de personificacions evocadores dels elements climàtics, n'és una prova:

L'última vibració de la diada's difonia y aletejava per l'espai ab indolencia.

La posta s'expandia solemniament demunt del mar; les aigües s'encenien y'ls nuvols se abrandaven de rojor.

L'inquietut y'l frenesí del cel era de temença per la próxima obscuritat, y ab vertiginosa rapidesa esdevenia la maravella de ses transformacions.

Els nuvols en flama empalidien y prompte per anunciar la mort de son esplendor s'apoderá d'ells una tonalitat violàcia (Brunet, 1911, p. 111).

La composició es tanca amb l'entrada de l'estàtua de Cíbele a Roma, una escena breu, però plenament cenyida als tòpics del moment:

El miracle fou celebrat esplendorosament com se requeria; ab joya imponderable s'organisé un amistós convit, s'orná la popa del navili ab garlandes de flors y s'aixecà un altar ahont s'inmolà una bedelleta blanca que no coneixia ni'l jou ni l'amor.

Cibeles definitivament arribá a Roma. El simulacre anava colocat sobre un espléndit carro arrastrat per badelletes completament vestides de flors. Entrá per la porta Capena, y Nasica rebé a la Deesa en nom de tot el poble que per sa part tributava a la mare dels deus una arribada delirant.

Alguns per reverència a la Gran Mare filla del Cel y de la Terra, seguien descalços la carroça y altres passaven cantant els afectuosos amors de Cibeles i Atis.

Interinament se deposità'l simulacre en el temple de la Victòria Palatina y sa maravellosa eficacia s'experimentá immediatament. La cullita de l'any fou extraordinària y les guerres punica i de Macedonia tingueren un acabament felis.

La nota final del text fa referència principalment a les fonts consultades, entre les quals destaquen els *Fasti* d'Ovidi i el *Teatro de los dioses de la gentilidad* del reverend Joan Baptista Aguilar, de 1738. En definitiva, aquesta obra mostra la identificació del jove autor amb el corrent estètic noucentista imperant en la literatura de l'època, i marca l'estil dels seus escrits posteriors que perseguiran aquest mateix objectiu, com les *Transformacions* o els articles per a la «Pàgina artística» de *La Veu de Catalunya*.

Precisament, *Transformacions* és una composició semblant a *La vestal Clàudia*, però apareix signada amb el pseudònim Hermes, ja que possiblement Manuel Brunet va rebre alguna crítica dins el seminari pel caràcter profà de la primera. No obstant això, el jove escriptor no va fer cas de les restriccions morals i va compondre aquesta altra obra, que també s'inseria plenament en el corrent noucentista. L'autor la va presentar als renovats Jocs Florals de Girona de 1911, presidits per Eugeni d'Ors, i el treball va ser reconegut amb un premi. Davant l'èxit, Brunet va atrevir-se a fer imprimir l'obra, ja que, d'aquesta manera, podia distribuir-la entre les seves amistats de Barcelona,

algunes de les quals formaven part dels cenacles literaris de relleu, i rebre la seva opinió. A finals de 1912, el jove autor es mostrava entusiasmada de l'acollida rebuda i manifestava clarament en una carta a la família que les rígides normes de la institució eclesiàstica només eren impediments a l'hora de desenvolupar les seves inquietuds:

El P. Casanovas està entusiasmada amb les *Transformacions*. Fa pocs dies que les havia llegit en el volum que li havien dut expressament perquè les veiés. Després jo —que encara no n'hi havia dit res— li he donat un exemplar. No troba mal fet que les hagi fet imprimir i es riu dels que diuen que són extremes. Ja ho veu, mossèn Gudiol té prejudicis! Aquí a Barcelona entre els noucentistes han fet excel·lent impressió.¹

Amb l'objectiu de donar-se a conèixer, Manuel Brunet va enviar una carta a Ramon Rucabado, amb la qual li feia arribar uns exemplars de la seva obra i —notem l'ambició del jove escriptor— li sol·licitava que en fes arribar un, de dedicat, a Josep Carner, el màxim exponent literari de l'estètica noucentista:

Sr. D. Ramon Rucabado.

Molt Sr. meu: Li envio aquests dos exemplars de les *Transformacions* y li estimaré vulgui publicar-ne en la *Cataluña* nota bibliogràfica de la qual ja va encarregar-se'n l'amich López-Picó. Serveixis fer a mans den J. Carner l'exemplar que va signat ab el seu nom.

[...] Per tot grans mercès y disposi d'aquest afm y admirador seu.

Manuel Brunet

Barcelona (Seminari) 27-XI-1912.²

El petit opuscle *Transformacions* té una dedicatòria «A l'amich l'escultor Josep Clarà», a qui l'autor havia conegut per mediació de l'olotí Josep Maria de Garganta. Manuel Brunet havia coincidit amb Clarà durant uns dies amb motiu del lliurament dels premis dels Jocs Florals d'Olot de 1911. En una visita posterior de l'artista a Vic el mateix any, durant la qual, com explica

1. Carta de Manuel Brunet a la seva família (s. d.), Fons Manuel Brunet i Solà, Universitat de Girona. No està datada, però per les informacions que s'hi recullen es pot deduir que és de finals de 1912.

2. Carta de Manuel Brunet a Ramon Rucabado, 27 de novembre de 1912, Fons Ramon Rucabado, Arxiu Nacional de Catalunya, núm. 143, unitat 1.

en una carta a Garganta datada el 24 de setembre de 1911, es van fer «verdadament amichs» (Vila, 2009, p. 268), Brunet va consolidar la relació fent-li de cicerone. De la impressió que l'escultor es va endur del jove Brunet, hem d'afegir, segons conta Garganta, que Josep Clarà li va confessar el següent: «Aquest xicot no serà pas capellà. Parla de tots els déus menys el veritable» (Garganta, 1950).

L'afició de Brunet per l'antiguitat clàssica pròpia de l'estètica noucentista queda clarament reflectida en l'obra, que consta de cinc episodis breus, definits pel poeta Josep M. López-Picó com a «prosas singulares, desiguales e inquietantes» en el resum (López-Picó, 1912, p. 510), en els quals despuntava l'estil planer i naïf que va caracteritzar la prosa literària de l'escriptor. A cadascun s'hi narra l'origen metamòrfic d'objectes tan diversos com l'àmfora, la garlanda, la columna salomònica, les cariàtides i el corn de l'abundància. Vegem-ne l'exemple corresponent al poètic origen de l'àmfora:

D'un cèlebre artífex de la ceràmica, fill de la Magna Grècia, jo sé qu'amava una hermosa dona, les formes de la qual per mes perpetuïtat volgué informà en un vas.

Donà a n'aquest per pèu un ròssech suau y una cama gentil de fàcil agafar, après uns flanchs poderosos y un ventre bombat que denotés una exuberant i inexhausta feconditat, y un coll senyoril y erecte, y orgullós com el de Junon, y a l'anar per enarguir la testa, per un descuit feu no mes que boca, feu l'amphora tota llavis perquè li recordés per sempre les fèrvides ànsies y la follia d'un besar...

Y quedà creada l'amphora gentil d'escayenta feminitat, semblant a una dòna opulent qu'al cim se desclou y s'obre en uns grans llavis que remembren l'avidesa d'uns petons.

Uns grans llavis que'ns inviten a nosaltres a tastar furtivament el xarrup de vi, que com als déus també'ns farà immortals (Brunet, 1912, p. 11-12).

Tota l'obra presenta aquest to juganer, idealitzant, amb un tractament del tema de l'amor que segueix els principis estètics noucentistes del moment, fixats principalment per la poesia carneriana, tal com va descriure Jaume Aulet:

Ara l'amor interessa en tant que joc poètic. La reflexió sobre el tema no és mai fruit d'una experiència moral aprofundida. Tot és un joc superficial de simple enamoriscament, perquè la poesia, en el fons, també és un entreteniment aparentment superficial (Aulet, 1991, p. 61).

Segurament cal atribuir les reticències que l'obra va suscitar entre els sectors seminaristes més reaccionaris al regust eròtic que destil·len les composicions. D'altra banda, tot i la brevetat, el text està farcit de referències a la voluptuositat dels déus i altres personatges olímpics, com es veu en un altre exemple, en aquest cas prenent com a pretext el motiu de les tres Gràcies per poetitzar l'origen de les garlandes:

Les tres Gràcies reien i cantaven tot dansant. I perquè s'encomanessin llur jocunditat dansaven guardant enllaçades les mans.

Natura era encisada de tanta admiració i escoltava les cançons que defallien bosc endins, i aprenien els arbres un murmur nou sentint el trepig d'elles lleuger i joguín.

Aquell bellugueig de cames, que n'era d'escaient! Com uns lliris novells els cossos blincaven o com flams d'amor, diria's al veure'ls resplandir.

[...] I a les flors jovençanes dels rosers tot just aponcellades, degué dir-los algú, que elles, l'emblema de l'amor, devien ser semblants i amigues de les dones, perquè petites encara, esclataren vermelles com els llavis de les Gràcies i com oferint-se a un bes ardent.

I quan ja mes superbes i luxuriantes, fent dolça remor volgueren regronxar-se, per apagar o encendre el voc de voluptat, sapigueren les roses el murmur de les besades, la música de petons i el fregadís suau que tenien els cabells de les gràcies dats al vent.

Després perquè s'estimaren volgueren aplegar-se. Era una tarda quan ja el crepuscle és mort. I protegides per la fosca i per la solitud volgueren com les Gràcies dar-se les mans per recordar la corva dels seus braços amorosos.

L'autor no es va reprimir i va crear uns personatges humanitzats i propensos a l'erotisme. En trobem un exemple a l'últim capítol, quan la deessa Abundància apareix amb el seu corn:

Oh el corn gloriosament torrencial!

Ell recordà a n'els deus la poderosa força de les germinacions y al veurel com en plena opulència y incomparablement triomfal se reclinava en el bras miraculós y bronsejat de la deessa y com se somovien sos pits y com arran d'ells pantejaven els fruits, cada un sentí en secret la punyida d'un incitament.

En definitiva, aquesta obra ens permet confirmar plenament els intents de Manuel Brunet de formar part del corrent noucentista que imperava a Catalunya durant la segona dècada del segle XX.

Posteriorment, Brunet va aconseguir introduir-se en algunes de les revistes i publicacions noucentistes rellevants del moment, com *Cataluña* o *Cenacle* i, especialment, la «Pàgina artística» de *La Veu de Catalunya*, on va publicar entre 1912 i 1913 un total de dotze articles amb el pseudònim Josep M. de Pedralbes, que complien escrupolosament els principis orsians. Com a mostra, trobem la defensa a ultrança de la creació de la «Galeria de Catalanes Hermoses» que havia proposat Eugeni d'Ors, «la sèrie narrativa que va acabar donant forma a *La Ben Plantada*» (Pla, 2004, p. 18). El jove Brunet, en el seu article, demanava incloure en lloc preeminent de la Galeria la creació orsiana de Teresa, la Ben Plantada, la qual admirava. Segons ell, mereixia el lloc tant per les seves qualitats (símbol de l'ordre, finesa, seny...) com pel notable parentiu que mantenia amb les escultures del període clàssic, el Renaixement i les obres de Josep Clarà, i així ho va declarar en el seu article del 22 d'agost de 1912, titulat significativament «La Ben Plantada a la Galeria de Catalanes Hermoses»:

Mes alta que ella —diu el Glosador— no hi ha sinó el cel y la nit». Per això jo voldria que tots sapiguéssim esguardar-la, perquè de la seva gràcia, ordenació y bon seny, ens en pervingués a tots. Per això vos demano que'm permeteu donar mon vot per a que Teresa, la més Ben Plantada de totes, sia la primera de muntar el vestíbol d'eternitat, el pòrtich de la Galería de catalanes Hermoses.

En altres textos, va elogiar amb entusiasme les obres de Clarà pel seu mediterranisme i classicisme, i va reivindicar l'esperit mediterrani en l'art de qualitat, al qual havia d'aspirar el de Catalunya per produir grans obres. Aquest mateix principi havia estat formulat per Eugeni d'Ors el 1906, prenent com a símbol l'enclavament d'Empúries:

Emporium... Empúries... Tota l'amplària d'un immens horitzó s'obre dins nosaltres a l'encís de la Paraula. És un horitzó blau en què estén la seva serenitat el pare mediterrani.

[...] De vegades penso que tot el sentit ideal d'una gesta redemptora de Catalunya podria reduir-se avui a descobrir el Mediterrani. Descobrir lo que hi ha de Mediterrani en nosaltres i afirmar-ho de cara al món, i expandir l'obra imperial entre els homes (Pla, 1996, p. 31-32).

La concepció classicitzant, segons el pensament noucentista, havia de traspasar les fronteres artístiques i aplicar-se a tots els àmbits de la societat per convertir-la en un conjunt civilitzat, proporcionat, és a dir, en un producte d'inspiració totalment mediterrània i clàssica d'acord, en paraules de Jaume

Vallcorba, amb el «retrobatment amb la pròpia tradició» i una «unitat d'esperit i tradició a tots els pobles mediterranis» (Vallcorba, 1994, p. 42-44). En aquest sentit, Manuel Brunet estava molt interessat per l'art, i no tenia cap reserva a l'hora de teoritzar des de l'òptica noucentista defensant en tot moment la contenció i la racionalitat —el classicisme, al capdavant— davant el desaforament apassionat propi d'altres èpoques. En l'article ««L'Art», de Theophile Gautier», corresponent al 31 d'octubre de 1912, va prendre com a referent les teories de l'autor francès del segle XIX expressades al poema «L'Art» i el va parafrasejar, utilitzant els versos com a arguments per continuar reblant els principis de l'estètica amb la qual s'identificava:

Un veritable cànon o llei de la producció artística està intensament resumit en la poesia «L'Art» d'en Gautier.

Que l'art no sia una violència, una mal articulada expressió demostrativa de un estat de primitivisme vergonyosament barbre, aquí està tot lo que'ns vol dir el poeta.

Com a norma directiva en la generació de l'obra ens signa la depuració y un element dòcil tansols a l'esforç y a l'energia.

Ve a ésser aquesta poesia una vigorosa amonestació y encoratjament a la tasca constant y heròica, y un elogi vibrant al llur treball.

[...] En l'estrofa final se resumeix y concentra la ment del poeta.

Talla, puleix y lima,
del somni que't du'l vent
anima
el bloc més resistent.

Batuda amb despietat tan extrema la fatal doctrina de l'espontaneïtat ab tan greu y elegant parlament, pero tan copiós en ensenyances, ja's compendrà quant a prop estava el poeta y com era vident precursor de l'estètica lliberal —però de llibertat molt regulada— voluntariosa y guerrera de l'Arbitrarietat, que en l'infancia del noucents devia ésser proclamada a Catalunya com l'evangeli d'una nova era pel Mestre que porta el Ritme del nostre Renaixement.

[...] Ens resta després d'això tancar-nos en nostre taller o cambra de treball a depurar l'obra, a definir y arbitrar un estil. Tot lo que no sia això, tot lo que vulgui dir sinceritat, naturalitat, espontaneïtat, son paraules vanes, normes que inflen de suficiència.

[...] Sinceritat, naturalitat, espontaneïtat son sinònims d'inconsciència, y l'inconsciència marca l'estultícia en el rostre de les obres.

No és estrany que una proclamació d'adhesió a l'estètica noucentista com aquesta, dins el suplement d'art de *La Veu*, fos llegida i captada per al-

gun dels prohoms del corrent, que en aquella època estava en plena efervescència. Segurament, l'orientació estètica dels articles que l'autor havia anat publicant havia cridat l'atenció en els cercles intel·lectuals barcelonins, fet que va provocar que Ramon Rucabado, impressionat per aquesta figura que no encertava a identificar, traduís aquell article i el publicqués a la primera pàgina de la revista *Cataluña* amb una nota d'elogi. La lloança va omplir de goig el jove Brunet, perquè feia temps que perseguia aquest reconeixement, i així ho feia notar al mateix Rucabado en la carta de 1912 que hem esmentat anteriorment: «Li agraeixo coralmnt l'inserció que feu dies passats en la seva volguda revista del meu articlet de la "Pagina", "L'art de Théophile Gautier" y l'amabilitat de la nota que'l precedia».

Més endavant van aparèixer alguns articles del mateix estil que les *Transformacions* a la revista *Catalunya*, que consignem només per constatar la continuada identificació amb el model noucentista.

Amb els reconeixements en els diversos Jocs Florals catalans i les paraules elogioses de Ramon Rucabado, Manuel Brunet es va convertir en un dels joves valors de la prosa catalana de les primeres dècades del segle XX. Els literats coetanis així ho reconeixien, en afirmacions com la de Salvador Perarnau a Fidel Riu Dalmau, que en una carta de desembre de 1915 considerava que Manuel Brunet «és un artista», o la d'un jove Josep Pla, que declarava el 1917 també a Riu Dalmau: «Sovint veig en les planas de *Cenacle* el nom den Brunet, un dels mes forts prosistas d'avui, en el meu entendre» (Riu de Martín, 2008, p. 322-328).

Per tant, hem anat veient diverses temptatives de Manuel Brunet per convertir-se en un autèntic escriptor i professionalitzar-se a través de la literatura. No obstant això, va acabar professionalitzant-se, com hem dit, com a periodista, i per aquest motiu la seva trajectòria literària va sofrir un parèntesi d'uns set anys durant els quals el paisatge de les lletres catalanes va canviar sensiblement. Així doncs, en la seva reaparició, trobem un autor que aposta per una nova estètica, que defensa clarament el punt de vista realista i que fins i tot posa en pràctica una paròdia de l'estètica classicitzant. On hi havia partit pres a favor del classicisme, trobarem ara una paròdia del model.

LA PARÒDIA DELS TÒPICS NOUCENTISTES

Aquestes dissonàncies estilístiques de la nova obra de Manuel Brunet respecte al Noucentisme s'han de relacionar també amb el context historico-

cultural de la creació de la narració. Hem indicat a l'inici que l'any 1925 l'estètica noucentista es trobava en fase epigonal, i Jordi Castellanos ja apuntava que la desfeta del Noucentisme va obrir la porta a una renovació de l'estètica existent, que tenia per objectiu «superar l'escissió» que s'havia produït entre literatura i públic arran de l'elitista política cultural noucentista, i la renovació de la creació literària per tal que respongués «als problemes de l'actualitat, de la realitat concreta» (Castellanos, 2002, p. 7).

El meravellós desembarc dels grecs a Empúries va ser publicat l'any 1925 per Edicions Diana, que perseguia amb el seu projecte un objectiu molt relacionat amb la superació d'aquesta crisi de públic provocada per una literatura massa intel·lectualitzada. Un dels impulsors del projecte va ser Josep Pla que, conjuntament amb l'editor Ignasi Armengou, es va posar al capdavant del repte de recuperar el terreny perdut, promovent la fundació d'Edicions Diana i la seva Biblioteca d'Autors Independents, tal com va explicar degudament Marina Gustà:

Després d'haver-se passat pràcticament un any a Alemanya, Pla torna a instal·lar-se a París el març de 1924. I són alguns aspectes de l'actualitat literària parisenca els que utilitzarà com a terme de comparació per plantejar l'anacrònica misèria d'una literatura sense fons de polèmica ni un marc de competència comercial que n'estimulin la vitalitat. Tant aquestes crítiques de l'anquilosament temàtic i formal, com les demandes que s'hi associen i que impliquen la responsabilitat del ram de l'edició, desembocaran, al cap d'un any, en la presentació d'Edicions Diana, feta gairebé a tall de manifest, i en la publicació, com a llibre insígnia, de *Coses vistes*. I no cal dir que [...] la seva ofensiva amb pretensions de desintoxicació [...] s'ha d'entendre inserida en el clímax del debat sobre la crisi de la novel·la (Gustà, 1995, p. 391).³

Per tenir una vida plenament satisfactòria i normal, Josep Pla creia que la literatura catalana s'havia de prodigar en tots els gèneres i, per tant, calia potenciar la prosa en tots els seus vessants. Per aconseguir aquest objectiu, proposava treure al carrer un mínim de quatre llibres en prosa d'autors diversos cada any. Precisament, l'obra de Manuel Brunet, conegut de Pla i amic personal d'Armengou (Ferrer, 2009, p. 54), va ser una de les escollides per posar en marxa el projecte d'Edicions Diana, acompanyant l'edició de *Coses vistes* de Josep Pla mateix. Els altres dos llibres previstos, unes «memòries divertidíssi-

3. Sobre la intervenció directa de Josep Pla en el projecte editorial d'Edicions Diana, vegeu també Josep PLA, *Cartes a Pere*, edició de Xavier Pla, 2006, p. 80, 87-89 i 334-336.

mes» d'Eugeni Xammar i un recull d'obra dispersa de Ramon Raventós, no van ser oferts al públic malgrat les ambiciosos aspiracions inicials. Després de publicar altres llibres de Josep Pla (*Rússia, Relacions i Llanterna màgica*) i obres de Cèsar August Jordana, Millàs-Raurell, Francesc Madrid i Joan Santamaria, Edicions Diana va acabar desapareixent i va deixar sense acabar el projecte pel qual havia nascut.

Tenint en compte la sintonia personal de Brunet amb els impulsors d'Edicions Diana, la qual tenia un programa estètic clarament definit a favor de la narrativa sòbria, propera al lector i sense retòriques supèrflues, i atinent-nos també al tema triat per Brunet, és natural que l'autor donés a la seva obra un caràcter paròdic, convertint-la en un irònic i subtil atac als principis estètics noucentistes, en especial, de la reivindicació de l'herència clàssica. Tal com va escriure Jaume Guillamet, al marc estètic existent en aquells anys, Manuel Brunet hi «oposa un relat ingenu a la visió literària i arqueològica dels qui proclamen que l'Empordà és com Grècia» (Guillamet, 2009, p. 85).

Concretament, *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries* és una narració sobre el mite de l'arribada dels grecs a l'Empordà i a Catalunya. La trama és molt simple i propera a la realitat. Manuel Brunet va imaginar d'una forma viva com devia succeir l'episodi real de l'arribada dels grecs a Empúries, i va intentar recrear-lo amb autenticitat. Així doncs, ens trobem davant una escena completament natural per explicar l'arribada dels grecs: els mariners hel·lens, governats per un capità amb un gran esperit comercial, van arribar a Empúries procedents de Marsella per casualitat; una arribada en la qual, com diu Brunet, «els déus no hi foren per res [...], i el bon temps tampoc» (Brunet, 1925, p. 19). A partir d'aquí, l'obra desenvolupa els seus dos fils narratius que, malgrat que són tractats de forma força superficial i amb un to lleuger, són el motor del relat: d'una banda, l'enamorament de la indígena Tamariu i el fill del capità grec Mariner, i de l'altra, la introducció gradual dels productes amb què comercien per part dels mercaders grecs. Els dos eixos s'entrellacen amb el lirisme de les descripcions, acostant la narració al gènere de la novel·la lírica, i s'acaben fonent en el previsible desenllaç: l'establiment definitiu dels grecs a Empúries, exemplificat a través de la consolidació i l'oficialització de la relació entre els dos protagonistes, i l'obertura de nous mercats al llarg de la Costa Brava.

El tractament lleuger i paròdic del tema va ser elogiat per la crítica de l'època. La ressenya apareguda sense signatura a la secció literària de *La Veu de Catalunya* el 10 d'octubre de 1925 destacava aquesta característica com un mèrit, i es fixava principalment en l'antítesi entre el to del títol de l'obra i el

seu contingut, i insistia en la idea de la contribució del llibre a la desmitificació de la influència clàssica grega:

Ha sortit el nou volum d'«Edicions Diana», titulat *El desembarc dels grecs a Empúries*, de Manuel Brunet. Contra el que podria fer creure el títol, no es tracta d'una obra de caràcter històric, sinó més simplement d'un elogi de l'Empordà, però d'un elogi senzill i cordial que pren la forma d'una narració. És el paisatge empordanès pintat amb una certa suavitat i amb un cert entendiment contingut. De tant en tant, l'espectacle d'aquest paisatge s'anima amb les figures dels grecs i de la gent del país. Però aquests grecs d'En Brunet, quan desembarquen a l'Empordà ho fan en una forma tan poc solemne, tan poc èpica, que es veu ben clar que no tenien en compte el prestigi de clàssics que després els fou adjudicat. Aquests grecs que no podrien servir com a personatges de certamen literari, són d'una qualitat molt terrenal, perquè si en alguns moments es mostren dignes de la fama de la raça, en altres moments ens ensenyen les seves febleses i queden com uns plagues. No podem perdre de vista, després de tot, que els grecs eren uns homes com els altres. Per això aquest llibre pot servir, en darrer terme, per evitar d'emocionar-nos excessivament davant la concepció llibresca de la història.

És ben palès que a *El meravellós desembarc* trobem una reacció contra l'intel·lectualisme i l'idealisme que havien dominat bona part de la literatura catalana durant les dècades anteriors. La descripció de la primera presa de contacte amb la nova terra no deixava cap dubte sobre el tractament que rebrien els grecs en l'obra:

Enllà de la badia de Roses feien camí fent tombarelles sobre les onades i dansant com closques de nou quatre vaixells amb l'ala apagada. Rondaven la platja de lluny a lluny cercant un recer propici on passar la nit. Sobreixint de la lluentor marina, un illot de la llargada i amplada d'una corredissa, semblava oferir una platja solitària als quatre vaixells grecs.

Remant com uns mals esperits i barbotejant unes paraulotes estranyes, talment com renecs, sotjaren les platges i cales com si anessin a fer una malifeta i com que no es veia ànima vivent saltaren a l'aigua quatre galifardeus que amb poques gambades guanyaren el pedreny més alt de l'illot. D'allà estant miraren l'Empordà a contrallum (Brunet, 1925, p. 20-21).

Com es pot comprovar, l'autor va intentar despullar el text de retòriques supèrflues per presentar un relat que tenia com a element més destacat el realisme poètic i ingenu, fidel al seu estil literari, que ja havia estat definit durant els

anys de joventut. Amb tot, aquest tractament del tema va ser reivindicat pels crítics de l'època, que van elogiar la renúncia a l'herència essencialment grega de la gent empordanesa i van destacar la manera com l'autor havia aconseguit posar de manifest la personalitat pròpia del poble català i empordanès. Domènec Guansé ho va expressar de la manera següent a la ressenya apareguda a la secció «Les Lletres» de la *Revista de Catalunya* el novembre de 1925:

L'Empordà deixa d'ésser una terra clàssica, pastada pels grecs. Esdevé, per contra, una terra plena de vitalitat que s'assimilà els grecs, com s'assimilà després els romans i tota la gent d'altres pobles que hi arribava i s'hi quedava, «deixant-hi els ossos i la personalitat», segons la pròpia expressió de Manuel Brunet. Perdem, doncs, un bell mite, però guanyem una realitat molt més afalagadora, una realitat que enforteix la nostra personalitat catalana, que tantes arrels té dintre l'Empordà. [...] Parem esment, tanmateix, que Brunet no vol escriure amb cap mena de precisió històrica. Només conta els fets com, per intuïció, creu que aproximadament podien haver estat. Però, així i tot, s'esdevé que la manera de fer de Brunet és molt més pròxima a les nostres cròniques que ens donen testimoniatges d'esdeveniments semblants —malgrat que no es tracti de grecs—, que totes les reconstruccions escenogràfiques de telons pintats i sedes arnades que s'acostumen a bastir sobre tots els grans esdeveniments històrics.

Així doncs, amb aquest gest, Manuel Brunet reaccionava contra les maneres noucentistes i s'unia a altres veus que criticaven obertament el seu encotillament i excés de formalisme, com per exemple la de Carles Pi i Sunyer, des de les pàgines de *La Publicitat*, el 6 de març d'aquell any:

Perquè com a resultes d'un excés mal paït de correcció, mesura, escepticisme, finor, elegància i altres trucs respectables que hom inventa per convertir-nos en un poble civilitzadíssim anem tornant-nos tan «clàssics» que aviat de tan arrodonits no hi haurà per on agafar-nos...⁴

En l'article «L'antinoucentisme a Catalunya» aparegut a la *Revista de Catalunya* el setembre de 1925, Antoni Rovira i Virgili compartia la idea anterior, recollint unes declaracions de Màrius Vidal —pseudònim d'Ignasi Armengou— a la revista *Justícia Social* del 15 d'agost de 1925:

4. La novel·la objecte de l'article és *L'home que tenia més d'una vida*, de Joan Puig i Ferrer, però creiem que la reflexió és útil per il·lustrar la reacció a les formes noucentistes present en aquella època a la cultura catalana.

[*Màrius Vidal*] Creu que el noucentisme, entre moltes altres coses, significa el divorci entre el poble i la seva literatura. [...] El noucentisme ha significat la superposició de la cultura al sentiment, a l'emoció i a la passió. La cultura ha predominat, i la literatura s'ha ressentit del seu pes, i per això sembla que li manqui força, naturalitat i sobretot humanitat.

Ignasi Armengou mateix, en una elogiosa —per raons òbvies— ressenya d'*El meravellós desembarc* publicada el 30 d'octubre de 1925 a *Justícia Social* titulada «Un llibre interessant» i signada de nou amb el pseudònim Màrius Vidal, assenyalava precisament com Brunet havia aconseguit donar la volta a un tòpic que semblava esgotat, donant-li un caire diferent, nou i original:

Aquella descripció tan brillant i tan entusiasta de l'Empordà no la pot fer sinó un home finament sensible i enamorat d'aquest país. Però el més interessant d'aquest enamorament és que Manuel Brunet no ha pas caigut de la seva passió, dient quatre paraules hiperbòliques, barrejades amb quatre tòpics empordanístics. Manuel Brunet, després que l'empordanisme semblava literàriament una cosa exhaurida, ha reeixit a parlar de l'Empordà amb una gràcia particularíssima i nova.

Al seu torn, Josep M. Batlle va publicar a *La Publicitat* l'1 de desembre un article en el qual qualificava l'obra de «paròdia» i, entre d'altres elogis, destacava el tema al qual fem referència, associant-lo a una reacció contra la retòrica noucentista i al seu afany de convertir la literatura en gaudi tan sols d'elits erudites:

Aquest «desembarcament» de Brunet [...] és, encara millor, una reacció contra aquesta literatura, contra tot el que té de convencional, i de fantasia basada en l'arqueologia i en l'erudició: un llibre antierudit i antiarqueològic. [...] Els grecs de Brunet trasbalsen la vida i la gent del país. Però no la trasbalsen sinó en coses epidèrmiques. Els empordanesos ja eren els empordanesos abans de l'arribada dels grecs. En realitat, els grecs són els absorbits.

En quasi totes les ressenyes aparegudes arran de la publicació del llibre es ressalta el rebuig a l'academicisme basat en les restes arqueològiques que proven l'estada dels grecs a Empúries. Els descobriments recents realitzats a l'enclavament emporità havien reforçat l'impuls al classicisme en la cultura catalana i contribuït notablement a forjar el que avui dia es coneix com el «mite de l'Empordà» en la cultura catalana. Aquest mite naixia d'una tradició

verdageriana i, especialment, maragalliana, de la visió del territori, tot i que, com ha explicat Jordi Pla, altres autors, com Damas Calvet o Carles Bosch de la Trinxeria, «ja havien preparat, amb anterioritat a Verdaguer, el gresol del mite empordanès» (Pla, 2003, p. 27). La síntesi i màxim exponent d'aquesta idealització la trobem en la definició de l'Empordà formulada per Maragall com el «capçal de la pàtria, mirall de Catalunya» (Maragall, 1970, p. 746) i, després, dins *L'Empordà*, quan el poeta modernista va intentar recuperar el sentiment de catalanitat a través d'aquest racó de país, atorgant-li un paper fonamental per al conjunt de Catalunya:

Vetlleu, vetlleu, empordanesos, pel nom sagrat de Catalunya i pel vostre particular. [...] Si tot Catalunya se perdés, però restés l'Empordà, Catalunya podria tornar a ser un dia o altre més gran i més forta que mai hagués estat, i que si, pel contrari, de tot Catalunya sols l'Empordà es perdés, la pàtria ja no seria ella mateixa (Maragall, 1970, p. 748).

Amb tot, com hem assenyalat, va ser especialment arran de l'inici de les excavacions a les ruïnes d'Empúries que la idealització de l'Empordà es va accentuar, i els descobriments arqueològics van convertir aquest lloc en «un dels elements, i no el menor, del mite de la Catalunya grega» (Tarradell, 1982, p. 18). Tal com va escriure Carles Miralles, Empúries va anar guanyant pes en l'imaginari noucentista:

Eugeni d'Ors, [...] a les seves gloses des de 1906 predicava, ni que fos químicament, coses com el descobriment del Mediterrani —naturalment des d'Empúries—, la mesura àtica o la refundació en la cultura catalana, del Renaixement sobre la base del pensament i l'art dels grecs [...].

L'interès per les ruïnes d'Empúries va anar de bracet amb el projecte de dotar d'institucions la cultura i de posar el català en condicions no només de ser parlat i usat en literatura correctament des del punt de vista gramatical i de lèxic sinó també d'esdevenir una veritable llengua moderna de cultura (Miralles, 2008, p. 51).

El tòpic d'Empúries com a bressol de l'herència grega va anar guanyant força en la concepció noucentista de la cultura catalana, sobretot quan el 25 d'octubre de 1909, tot just uns mesos després de la revolta de la Setmana Tràgica, es va fer pública la troballa de l'estàtua d'Esculapi, que va reafirmar els postulats del corrent:

Va constituir, enmig de la inquietud i de la incertesa provocades per la revolta popular d'aquell estiu, ara així com una injecció de moral per al projecte noucentista i, més en particular, per al muntatge ideològic que desplegava aquest a l'entorn del concepte vertebrador de classicisme: allò que ara sorgia de les ruïnes d'Empúries era com la confirmació de la continuïtat que existiria entre la Catalunya grega, clàssica, i la Catalunya actual; era el passat, degudament idealitzat, el que semblava venir en ajut i en validació de la Catalunya exultant i alhora convulsa de començaments del xx (Murgades, 2005, p. 21-22).

Aquesta troballa va donar impuls i fonament a les teories noucentistes. Com va explicar Josep Murgades, Eugeni d'Ors va prendre la descoberta anterior d'un cap de marbre, atribuït a la deessa Diana o Afrodita, com a motiu d'inspiració per a la seva glosa de l'11 de desembre d'aquell any, titulada «Petita oració». També Josep Carner la va situar en l'origen del seu famós sonet «Camperola llatina», composició que va constituir una síntesi poètica de la idea de l'herència hel·lènica. Així doncs, Empúries va perdurar en l'imaginari noucentista les dècades següents, convertit en un tòpic fonamental per justificar l'esperit mediterrani i la tradició clàssica.

Manuel Brunet no era aliè a aquesta veneració d'Empúries i, per extensió, de tot l'Empordà professada pels noucentistes. Per tant, i malgrat declarar al pròleg la seva admiració devota a la terra empordanesa i a la seva gent a través de la consideració que «tots [els catalans] duem sobre el pit la imatge de l'Empordà, clara i precisa com un esmalt» (Brunet, 1925, p. 5), hem de convenir també que en les descripcions del paisatge va intentar adoptar una perspectiva distanciada i trencadora amb la tradició, tal com havia fet amb el tractament de la influència grega en la història. Al mateix temps, i com va escriure a continuació en el mateix pròleg, va intentar allunyar-se de la visió idealitzada i reduccionista pròpia d'un conjunt d'escriptors barcelonins de principis del segle xx, entre els quals hi havia Josep M. de Sagarra, J. V. Foix o Tomàs Garcés, que havien descobert l'Empordà a partir de les seves estades a la zona i en parlaven molt elogiosament en les seves obres:

Sota les palmeres del pati de l'Ateneu Barceloní un amic m'havia parlat de l'Empordà amb exaltació. Em ponderava el paisatge empordanès, el seu mar, la gent i llurs bregues i la facilitat amb què de la cridòria revé la calma, igual com el fer del mar. I recordo que em deia: «Allò és Grècia». —Això no té res d'estrany: en aquell temps aquest xarampió feu molts estralls. —Però com que mai no m'he resignat que la literatura m'emboirés la vista, reaccionava contra la dèria de la comparança i contra l'emoció del meu amic.

En l'obra s'establia un diàleg implícit entre l'escriptor nouvingut que arribava a l'Empordà —l'autor del pròleg— i un narratori barceloní a qui explicava com era «aquell país» i la «gent d'allà dalt». En aquest moment, el lector de l'època, previngut de l'estètica noucentista, podia pressuposar que el narrador oferiria una visió del territori completament idealitzada, embafada de tòpics i allunyada de la realitat. Brunet, com hem vist, va adoptar un estil ben diferent, manifestant que havia intentat construir un relat realista. Per aconseguir-ho, havia optat pel distanciament i la ferma autoimposició de mantenir l'esperit crític quan el record de la civilització grega se l'enduria a un terreny on ell no volia anar a parar: «Altra vegada fou del cas reaccionar per no deixar-me endur per complet pel prestigi literari, històric i arqueològic, i de tot el que no fos la vida, la carn i els ossos, la configuració i la llum del país».

L'autor, per tant, es va desmarcar dels cànons establerts retratant una arribada dels grecs amb un estil realista i amb una certa dosi d'humorisme, allunyat de tòpics literaris imposats. Amb tot, cal assenyalar que el propòsit de Brunet d'allunyar-se d'aquests tòpics només va ésser reeixit pel que fa al de la identificació de l'Empordà amb Grècia, perquè respecte a la descripció del paisatge no va poder evitar la visió idíl·lica.

Des d'aquest mateix punt de vista, en l'article «Manuel Brunet» aparegut a la revista *Justícia Social* corresponent al 2 d'octubre de 1925, Josep Roure i Torrent oferia un retrat de l'autor i de la seva obra i era molt contundent en les seves afirmacions:

La conclusió de l'obra d'En Manuel Brunet és que un país tan bell, tan esplèndid, tan ric, no necessitava per res els grecs per a ésser el que és; és el paisatge, res més que el paisatge, el que ha fet els empordanesos. [...] El llibre d'En Brunet és doncs, també, una formidable rebentada a tots els historiadors. En Brunet és el primer autor català que trenca el concepte que teníem dels clàssics; l'academicisme fa un paper mullat al costat de la seva obra, car creiem que En Brunet està més a prop de la realitat que no pas tots els que s'han deixat impressionar pels grecs per la sola raó que han passat molts cents anys pel mig. Cal saber apreciar les genialitats dels grecs —ve a alliçonar-nos Manuel Brunet— però cal comprendre també que no tots els grecs eren genis.

L'obra d'En Brunet és no solament una magnífica primera obra, sinó també una bona obra de la literatura catalana.

Una altra de les crítiques destacades va ser la de Josep M. de Sagarra, titulada «L'humorisme de Manuel Brunet», publicada a *La Publicitat* el 6 de novembre de 1925:

El llibre d'En Brunet [...] és, potser, una de les mostres més completes i més intel·ligents d'humorisme realista que ha publicat la nostra jove generació literària.

En Brunet ha cercat la deformació en un sentit antiheroic, en sentit ariosesc i volterià [...]; en aquest sentit que és el que lliga més amb una escèptica i sorneguera tradició mediterrània. En Brunet ha agafat els actuals —que, naturalment, són eterns— motius del paisatge de la badia de Roses per a fondre-hi, dintre del seu transparent realisme, l'aventura dels col·lonitzadors hel·lènics. D'aquesta barreja, en surt tot l'humorisme de Brunet. Els grecs perden la seva qualitat heroica, la seva rigidesa decorativa de terrisses prestigioses, per convertir-se en uns desarrapats i encibornadors pocapenes; una visió críticohumorística de la història és el que aporta Brunet a la nostra literatura dins d'aquest breu i deliciós llibre (Garolera, 2001, p. 497-498).

Hem vist més amunt el tractament que feia Manuel Brunet de la història, amb la qual cosa creiem fermament que no es poden posar objeccions a la certesa de les apreciacions d'aquests crítics que hem anat repassant. Malgrat tot, per si encara quedava algun dubte, també ens podríem recolzar en l'opinió de Josep Pla sobre la narració expressada en l'article «*El meravellós desembarc dels grecs a Empúries* i el classicisme tolerable», aparegut a *La Publicitat* el 18 de novembre de 1925:

La història, filosòficament parlant, no té cap importància si no ens serveix per demostrar alguna cosa o per marxar en una determinada direcció. El primer que s'ha de fer, doncs, per entendre'ns sobre aquest punt és donar als esdeveniments històrics el lloc que realment tenen i presentar-los d'una manera apassionada, dintre de la claredat i de la sobrietat necessàries. La història l'han creat uns senyors que quan la feien no se n'adonaven. [...] El llibre d'En Brunet és un llibre d'història absolutament veritable, és a dir, antiprofessoral. Què representa —ens ve a dir En Brunet— el famós desembarc dels grecs? Representa l'arribada de l'escultura, és a dir, de la sensualitat, de la cerebralitat, de la malícia. Els grecs portaven escultures per a vendre però alhora portaven uns ulls disposats a aprofitar-se de les escultures vivents que ja hi havia a l'Empordà. [...] Es pot dir més: aquest llibre de Brunet està poblat de formes del nostre inoblidable Manolo Hugué. No hi cerqueu, doncs, el classicisme de cartó de les acadèmies. És un altre classicisme, el que honradament avui es pot fer.

En definitiva, amb aquesta obra, Manuel Brunet nedava contra corrent, perquè la realitat cultural de l'època portava temps amarada d'una estètica idealitzadora de l'antiguitat clàssica. L'autor va abandonar tots aquests refe-

rents i va exposar la seva visió del moment històric des d'un punt de vista personal i particular, marcadament realista i natural, distanciant-se de la literatura que havia convertit l'Empordà en «un pretext sentimental de literats i historiadors» i contribuint dins el panorama literari català d'aleshores a superar uns esquemes obsolets, reivindicar un estil realista, sobri i proper i acostar la literatura al públic lector.

Estrictament en relació amb el «mite de l'Empordà», és ben cert que l'obra de Brunet no el va poder liquidar, ja que en les dècades posteriors, i podríem dir que encara fins avui, la seva herència, la tradició pròpia i inclús el paisatge han mantingut un pes molt específic dins la cultura catalana. Fins i tot, i malgrat la intenció paròdica, podem afirmar que la seva obra, despullant el mite d'idealitzacions classicitzants, va contribuir a enriquir-lo. Al capdavant, amb una mirada irònica i sorneguera, Brunet defensava que a l'Empordà, i per extensió a Catalunya, no li calia ser Grècia per ser excepcional.

BIBLIOGRAFIA

- AULET, Jaume (1991). *L'obra de Josep Carner*. Barcelona: Teide.
- ARNAU, Carme (1987). «Crisi i represa de la novel·la». A: *Història de la literatura catalana: Part Moderna*. Vol. X. Barcelona: Ariel, p. 9-101.
- BRUNET, Manuel (1911). «La vestal Clàudia». A: *XXII Certamen Literari-Artístich d'Olot*. Olot. [Incomplet]
- [Hermes] (1912). *Transformacions*. Vic: Tipografia G. Portavella.
- (1925). *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries*. Barcelona: Diana.
- CASACUBERTA, Margarida; RIUS, Lluís (1988). *Els Jocs Florals d'Olot (1890-1921)*. Olot: Editora de Batet.
- CASTELLANOS, Jordi (1996). «Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)». *Els Marges*, núm. 56, p. 5-38.
- (2002). «Literatura catalana i compromís social en els anys trenta». *Els Marges*, núm. 69, p. 7-23.
- FERRER I SANXIS, Miquel (2009). *Memòries*. Barcelona: Fundació Josep Comaposada.
- GARGANTA, Josep M. de (1950). *Evocacions i altres poesies*. Olot: Biblioteca Olotina.
- GAROLERA, Narcís (ed.) (2001). *Josep M. de Sagarra: L'ànima de les coses*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GUILLAMET, Jaume (2009). *L'Empordà dels escriptors*. Barcelona: L'Avenç.
- GUSTÀ, Marina (1995). *Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla*. Barcelona: Curial.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep M. (1912). «Jocs Florals de Girona, Any MCMXI - Jocs Florals de Barcelona, Any 1912». *Cataluña*, 17 d'agost.

- MARAGALL, Joan (1970). *Obres completes*. Vol. 1: *Obra catalana*. Barcelona: Selecta.
- MIRALLES, Carles (2008). «Empúries i els grecs». *L'Avenç*, núm. 335, p. 50-52.
- MONTERO, Francesc (2011). *Manuel Brunet i Solà (1889-1956). El periodisme d'idees al servei de la «veritat personal»* [en línia]. Tesi doctoral. Girona. <<http://hdl.handle.net/10803/51996>>
- (ed.) (2014). *Manuel Brunet: El meravellós desembarcament dels grecs a Empúries. L'Empordà i els empordanesos*. Girona: Diputació de Girona. (Col·lecció Josep Pla)
- MURGADES, Josep (2005). «Ús ideològic del concepte de classicisme durant el Noucentisme». A: *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 9-32.
- PLA, Jordi (2003). «L'Alt Empordà». A: *Atles literari de les terres de Girona, segles XIX i XX*. Vol. I. Girona: Diputació de Girona, p. 24-145.
- PLA, Xavier (ed.) (1996). *Eugeni d'Ors: Glosari 1906-1907*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2004). «Presentació». A: ORS, Eugeni d'. *La Ben Plantada*. Barcelona: Quaderns Crema, p. 14-25.
- PLA, Xavier (ed.) (2006). *Josep Pla: Cartes a Pere*. Barcelona: Destino.
- RIU DE MARTÍN, M. Carmen (2008). *Literatura epistolar de noucentistes catalans: Correspondència amb Fidel S. Riu Dalmau (1896-1981)*. Lleida: Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs.
- TARRADELL, Miquel (1982). «L'arqueologia catalana. La situació actual i els precedents». *Serra d'Or*, núm. 269, p. 17-20.
- VALLCORBA, Jaume (1994). *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme: Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- VILA, Pep (2009). «Algunes lletres adreçades a Josep Maria de Garganta». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, núm. 20, p. 253-285.
- YATES, Alan (1975). *Una generació sense novel·la?* Barcelona: Edicions 62.

ELS PEUS D'ÍCAR

Títols publicats

- 1 Montserrat JUFRESA (cur.), *Informació i comunicació a Grècia i Roma* (2011)
- 2 Jaume ALMIRALL (cur.), *ΜΟΥΣΙΚΗ / MUSICA. La música en el món antic i el món antic en la música* (2014)
- 3 Montserrat JUFRESA (cur.), *Els clàssics i la llengua literària* (2017)



9 788499 653839