

N. 41

Quaderns Catalans de Cultura Clàssica



<https://revistes.iec.cat/index.php/ITACA> ISSN (ed. impresa): 0213-6643 ISSN (ed. electrònica): 2013-9519

itaca

Quaderns Catalans de Cultura Clàssica
Núm. 41 2025

Comitè Assessor / Advisory Committee

Angelo Casanova (Universit  degli Studi di Firenze), Catherine Darbo-Peschanski (CNRS, Paris), Riccardo di Donato (Universit  di Pisa), Jürgen Hammerstaedt (Universit t zu K ln), Carlos L vy (Universit  Paris IV - Sorbonne), Emilio Suárez de la Torre (Universitat Pompeu Fabra), Isabel Rod  (Universitat Autònoma de Barcelona), Morena Deriu (Universit  degli Studi di Cagliari).

Director / General Editor

Carles Garriga (Universitat de Barcelona).

Consell de Redacció / Editorial Board

Jaume Almirall (Universitat de Barcelona), Àlex Coroleu (ICREA - Universitat Autònoma de Barcelona), Montserrat Jufresa (Universitat de Barcelona), Marc Mayer (Universitat de Barcelona), Jaume Pòrtulas (Universitat de Barcelona), Josep Lluís Vidal (Universitat de Barcelona), Mariàngela Vilallonga (Universitat de Girona).

Editora de Gest  / Managing Editor

Francesca Mestre (Universitat de Barcelona - fmestre@ub.edu).

Assistent Editorial / Editorial Assistant

Cristian Tolsa (Universitat de Barcelona - ctolsa@ub.edu).

Objectius i temàtica / Goal and themes

 tica  s la revista anual de recerca en estudis clàssics que des de 1985 publica la Societat Catalana d'Estudis Clàssics (SCEC), filial de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC), adscrita a la Secció Filològica (SF). * tica* pretén col laborar en la redimensi  de tota la cultura clàssica des d'una  ptica interdisciplin ria i amb rigor filol gic. Aplega estudis i materials relatius a aquest camp del coneixement. Sotmet els treballs publicats a un proc s d'avaluaci  extern i an nim.

 tica is a journal published once a year by the SCEC (Catalan Society of Classical Studies), a subsidiary section of the IEC (Institute of Catalan Studies) belonging to its SF (Philological Section). * tica* wants to contribute to a higher dimension of the whole classical culture from an interdisciplinary perspective and taking much care of the necessary philological rigor. It covers studies and all sort of documents related to this field. All papers submitted undergo a double-blind peer review process.

Versió electr nica / Electronic version

<https://revistes.iec.cat/index.php/ITACA>

  dels autors dels articles

  2025, Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Compost per gama, sl

Impr s a Service Point FMI, SA

ISSN (ed. impresa): 0213-6643

ISSN (ed. electrònica): 2013-9519

Dipòsit Legal: B. 35209-1986



Els continguts d'ÍTACA. QUADERNS CATALANS DE CULTURA CLÀSSICA estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari en el text o en el material gràfic— a una llicència Reconeixement - No comercial - Sense obres derivades 3.0 Espanya (by-nc-nd) de Creative Commons, el text complet de la qual es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>. Així doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

Índex

Un poema amatori amb veu femenina a una paret de Pompeia. Estat de la qüestió i propostes de lectura per a <i>CIL</i> IV, 5296, Alejandra Guzmán Almagro	7
Llucià a l'Illa dels Benaurats: una mirada crítica a la tradició literària i filosòfica grega, Pilar Gómez Cardó.....	21
<i>Vix Bene Gotholana Notata Manu?</i> Sis segles d'<i>Heroides</i> en català, Pere Fàbregas Salis	45
Traduccions catalanes dels clàssics en el tombant del segle XVIII al XIX, Maria Paredes Baulida	69
La disputa femenina per la sobirania del Partenó a <i>La flauta de l'emperador</i> de Kostís Palamàs, Ernest Marcos Hierro.....	117

Un poema amatori amb veu femenina a una paret de Pompeia. Estat de la qüestió i propostes de lectura per a *CIL* IV, 5296

Alejandra Guzmán Almagro¹
Universitat de Barcelona
ORCID: 0000-0002-3549-6451

ABSTRACT

Graffiti provide valuable insights into everyday life and, in particular, about the written culture of ancient Rome. In this regard, poetic and literary graffiti, displayed on the walls of cities such as Pompeii and Herculaneum, illustrate how popular culture and the highest literature could coexist in these spaces of written expression. These pages analyze one of these graffiti (*CIL* IV, 5296), which was discovered in Pompeii by the end of 18th century and which, due to its content and characteristics, has been the subject of various readings and interpretations. Thus, a state of the art is established and the most plausible interpretations are highlighted, and a critical apparatus is also provided where the different editions are collected.

KEYWORDS: Roman graffiti, epigraphy, Latin literature, erotic poetry, Roman women

RESUM:

Els grafits proporcionen una informació valuosa sobre la vida quotidiana i en particular sobre la cultura escrita de l'antiga Roma. En aquest sentit, els grafits de caràcter poètic i literari, executats a les parets de ciutats com Pompeia

1. Grup LITTERA (Laboratori d'Investigació i Tractament de Textos i Epigrafia Romans i Antics – 2021SGR00074, Generalitat de Catalunya). Aquest treball s'emmarca en el I+D «Escrito para los dioses. Escritura y ritualidad en la Península Ibérica antigua» (PID2019-105650GB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación).

i Herculà, mostren com la cultura popular i les manifestacions literàries cultes podien conviure en aquests espais d'expressió escrita. Aquestes pàgines analitzen un d'aquests grafitis (*CIL* IV, 5296), que fou descobert a Pompeia a finals del segle XVIII i que, pel seu contingut i característiques, ha estat objecte de diverses lectures i interpretacions. Així doncs, s'estableix un estat de la qüestió i es posen de relleu les interpretacions més plausibles, i també s'aporta un aparat crític on es recullen les diferents edicions.

PARAULES CLAU: grafitis romans, epigrafia, literatura llatina, poesia eròtica, dones romanes

Les inscripcions antigues són testimonis directes de la llengua i la cultura de l'antiguitat i ens han arribat sense la mediació i el pes de la tradició de segles de transmissió textual. Aquest fet ja el van posar en relleu els humanistes durant el Renaixement, que van trobar en els textos inscrits la paraula “viva dels romans”. Així i tot, sovint els textos epigràfics no han estat contemplats com a textos susceptibles de traduccions modernes, ja que en moltes ocasions han valgut més com a fonts històriques i no com a documents literaris. De fet, a la literatura científica especialitzada és habitual que els epígrafs no apareguin traduïts o bé presentin traduccions ajustades al text i poc curoses pel que fa a la llengua de rebuda. Bona part de l'epigrafia llatina no és considerada com a “text” sinó més aviat com a dada onomàstica, toponímica o històrica. Són textos generalment redactats en prosa, que s'expressen amb fórmules estereotipades, amb abreviatures i elisions, i que ofereixen una informació sumària de qui executa la inscripció, amb quina finalitat, i en quines circumstàncies. A més, moltes d'aquestes inscripcions estan deteriorades o bé són il·legibles, cosa que dificulta l'anàlisi i la traducció en tant que “textos”. Tanmateix, també n'hi ha d'altres que expressen lleis o commemoren esdeveniments significatius per a Roma que han rebut el mateix tractament pel que fa a la traducció i les consideracions textuais, que han estat tractades amb una certa deixadesa “filològica”. Es fa, però, una excepció a l'hora de curar del valor textual de l'epigrafia amb aquelles inscripcions de tipus literari, conegudes com a *carmina epigraphica* o inscripcions en vers, que connecten amb la poesia llatina i que tenen, en alguns casos, un alt valor artístic.² Per exemple, la poesia funerària en vers connecta amb la tradició epigramàtica grega i troba molts paral·lels amb els tòpics de l'elegia. Precisament, aquest camp de l'epigrafia ha estat molt prolífic pel que fa al seu estudi i edició.³

2. L'edició fundacional del poemes llatins en vers va ser publicada per Pieter BURMANN a Leipzig al segle XVIII, *Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poematum* (amb una reedició de 1835. A aquella primera obra li segueix el corpus de referència de Franz BÜCHELER i Ernst LOMMATZSCH, *Carmina Latina Epigraphica* (= *CLE*). També AMANTE 1912, PURDIE 1935, COURTNEY 1995 i CUGUSI 1982 i 1996.
3. Per als aspectes literaris i la relació entre epigrafia i literatura llatina, CHEVALIER 1972, CUGUSI 1996. Vegeu, per exemple, les edicions i traduccions en català de MIRÓ 2016 i en castellà

A banda del món funerari, on trobem un 80% de les inscripcions mètriques⁴, a Roma hi hagué un espai on l'escriptura adquirí una dimensió molt vivaç i íntima com són els grafits executats a les parets en espais públics i privats. Aquestes expressions escrites, tan diverses, reflecteixen les aptituds literàries dels agents d'escriptura i també el seu bagatge formatiu i literari. Pompeia i Herculà, com a espai privilegiat per les circumstàncies excepcionals de conservació arqueològica, n'han deixat constància de nombrosos exemples. El grafit que tractarem a continuació és potser un dels més interessants, no només perquè és un dels més extensos i complexos, sinó també perquè suposaria, pel que sembla, un dels pocs documents antics que conserven una veu poètica femenina. El text ha estat objecte d'estudi des del seu descobriment l'any 1888, però, amb tot, encara persisteixen algunes ambigüitats a l'hora d'interpretar-ho i certs punts obscurs, com el fet mateix que sigui un text inacabat.

La inscripció correspon a *CIL* IV, 5296 (= *CLE* 950) i es va localitzar a una paret interior de la *insula* IX.9.f de Pompeia juntament amb altres grafits⁵. Actualment, la inscripció *in situ* no es conserva, ja que el guix que revestia la paret va corroir-se, però es conserva un pedaç de revestiment que es va poder salvar i que es custodia al Museu Arqueològic de Nàpols. La primera edició del grafit la van dur a terme August Mau i Karl Zangemaister en el suplement del volum del *Corpus Inscriptionum Latinarum* corresponent a Pompeia el 1871. Els dos editors van proveir del dibuix que, des d'aleshores, és la referència per a la lectura de la inscripció (Fig. 1)⁶.

Des d'aleshores, s'han proposat diferents edicions i interpretacions del text. La transcripció realitzada a per Alessandra Tafaro a *Ancient Graffiti Project* és del 2024⁷:

O utinam · liceat · collo · complexa tenere /· braciola (:brachiola) · et · teneris
oscula · ferre · labellis. /· i nunc, · ventis · tua · gaudia, pupula, · crede /
crede · mihi, · levis · est natura · virorum /· saepe · ego cu (:cum) media
vigilare (:vigilarem) · perdita · nocte /· haec · mecum meditas (:meditans) multos
fortuna · quos · supstulit (:sustulit) · alte, /· hos modo · proiectos subito

de FERNÁNDEZ 1998 o RODRÍGUEZ PANTOJA 2020. Actualment, existeix el projecte CARMEN, coordinat des de diverses universitats, amb la finalitat d'editar i presentar on-line els poemes epigràfics llatins: <https://carmen-itn.eu/research-projects-overview> [23/11/2024].

4. SCHMIDT 2014, 772.

5. COOLEY 2004, 73, afirma que es va trobar a un passadís de la *insula* IX.8. Per a l'escriptura a aquest edifici vegeu també WALLACE-HADRILL 2011, 401-414, esp. 409 per a la *insula* 9. El pànel de l'illa amb la ubicació precisa del grafit es pot consultar a *Ancient Graffiti Project*: <https://ancientgraffiti.org/Graffiti/graffito/AGP-EDR193264> [20/04/2025]

6. *Corpus Inscriptionum Latinarum* (= *CIL*) IV, p. 589. Els editors la ubiquen, juntament amb altres grafits de la mateixa paret: "*in ostii sexti a septentrione pariete dextro*". En van fer l'apògraf (el calc, perdut) i en van proporcionar una primera edició l'any 1889 (*Römmischer Mitteilungen*, p. 122, n. 12). L'apògraf més recent, amb fotografia del revestiment, a VARONE 2012, 437 i VARONE en *CIL* IV, 2023, 2166-2167.

7. <https://ancientgraffiti.org/Graffiti/graffito/AGP-EDR193264> [25/04/2025].

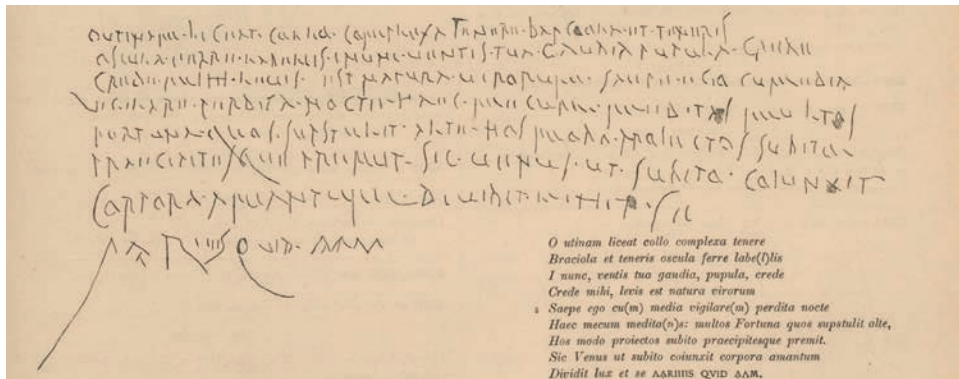


Fig. 1: El grafit segons l'edició de *CIL* IV, 5296

praecipitesque premit; /· sic· Venus · ut subito · coiunxit (:coniunxit)
 corpora · amantum, /· di·vidit lux, et · se
 paries quid · ΑΜΑ

Per a l'aparat crític, partim de l'edició de Tafaro, però afegim les diverses variants d'altres editors del text:

1. braciola *pro* brachiola (ex Catull. 61.181, Courtney 1995) | 2. labris Graverini 2013 | 3. <et>uentis Graverini 2017 ; <pupula>, crede Graverini 2017 4. vigilare *pro* vigilarem; medit<a>[ri]s Milnor 2014 | 5. sub media *corr.* Graverini 2017; supstulit *pro* sustulit | 6. coiunxit *pro* coniunxit | 7. <Fors> modo Graverini 2017; âmântium Varone 1994 ; dividit *pro* divisit; se *pro* se[iunxit] Copley 1939 | 8. pares quid ama Marichal *apud* Varone 2012, se | pares quid amant, *sed* quid *pro* (eos) qui Varone 1994; paries quid ama[ntibus] obstas] (Ov. *Met.* 4.73) *CIL* IV (Mau) *CLE* (Bücheler), Courtney 1995; paries quid ama... Graverini 2013; dic paries quid agam? Goold 1998
- v. 8 *a manu aliena inscriptum esse videtur CIL*, Copley 1939, Graverini 2013

Tot i que les propostes de traducció han estat diverses, presentem la nostra traducció catalana, deixant, però el dubtós final que es planteja als versos 9 i 10 per al final:

Oh, si pogués tenir els teus bracets envoltant-me el coll
 i rebre els petons dels teus tendres llavis!
 Ves-te'n ara, nineta, i als vents confia els teus gaudis.
 Creu-me: voluble és el tarannà dels homes
 Sovint jo mateixa, desperta i perduda en plena nit
 això rumiava: a molts la Fortuna havia elevat
 i aquests mateixos, llençats de sobte i caiguts a terra, ella oprimeix.
 D'igual manera que Venus ha unit inesperadament els cossos dels amants
 els separa la llum del dia, i ...

L'estructura mètrica del poema és irregular (Graverini 2017: 119). Mentre que els versos 1 (Ō ūtinām licēāt collō cōmplēxā tēnēre), 5 (sāpe ēgō cū(m) mēdiā vīgīlārē(m) pērdītā nōcte) i 8 (sīc Vēnūs ūt sūbitō cōiūnxīt cōrpōra āmāntum) són hexàmetres ben formats, la resta de versos s'apropen més aviat al pentàmetre. D'altra banda, els versos 4, 6 i 7 són irregulars. Així i tot, aquest poema no és un cas aïllat en el conjunt d'epígrafs en vers, sobre tot en l'àmbit de l'escriptura efímera. En conseqüència, una primera hipòtesi sobre la possible autoria del text faria pensar que qui ho va executar tenia un cert grau d'educació però no una habilitat poètica "professional".

Pel que fa al contingut dels versos, hi trobem expressions habituals a la poesia elegíaca, però no és possible identificar paral·lels explícits. August Mau, uns dels editors de *CIL*, va suggerir que es tractaria d'una composició centonària, és a dir, un poema fet a partir de versos de diversos autors. Aquesta pràctica devia ser molt comuna en una època en la qual el sentit de l'originalitat era molt diferent de l'actual, i l'apropiació i reformulació de models literaris era molt més freqüent que no pas la innovació (Milnor 2014: 137-141). Per exemple, la fórmula de l'inici del primer hexàmetre amb l'exclamació *o utinam* és freqüent a Ovidi i els elegíacs com ara Properci, però mai començant una composició⁸. Un altre exemple el tenim a la seqüència *collo complexa tenere*, a la qual ressona Catul amb el terme *bracchiolum*⁹, de la mateixa manera que el diminutiu *labella* pels llavis està present a molts més autors, com ara Plaute, Lucreci o Virgili¹⁰. La hipòtesi "centonària" perdria força ja que és difícil trobar els paral·lels explícits que conformen el text. Tanmateix, aquest problema es podria resoldre suposant la contaminació de dos paral·lels diferents: d'una banda, la descripció de l'abraçada en la poesia llatina: *complexum tenere aliquem* (abraçar algú), i, per una altra, la combinació *brachia i collo*, que és possible seguir fins a Ovidi: *subiecit eburnea collo / brachia*¹¹. Per tant, el que llegim seria una barreja de fórmules existents, però certament el sentit dels versos, on la veu poètica es refereix a l'estimada amb termes diminutius, el situaria dintre del gènere amorós ben consolidat a l'elegia¹². Una altra hipòtesi que segueix la línia de la composició inspirada en models existents, tot i que més arriscada, suggereix un paral·lel desconegut per a nosaltres, com tanta literatura antiga que no ens ha arribat. A Pompeia, hi ha alguns indicis de grafitis que es fan ressò de composicions de moda en aquell moment, i també hi ha expressions que podrien ser de tipus local. És el cas d'un desconegut poeta pompeïà anomenat *Tiburtinus*, el qual va deixar la seva empremta sota la forma de poemes a les parets de la seva ciutat (Morelli 2000: 237-342; Cooley-Cooley 2004: 101-104; Milnor 2009: 143). També es troba, amb diferents variants i executat per diverses mans a llocs diver-

8. Per exemple Ov. *Met.* 1.346; Prop. 1.3.39, 1.8a.10, etc.

9. Cat. 61, 174: *mitte bracchiolum teres, praetextate, puellulae*.

10. *ThLL.*, s.v. "*labellum*".

11. Ov., *Am.* 3. 7,7-8.

12. Copley 1938, 335; Graverini 2013, 25-26.

sos, el terme enrevessat *Menedemerumenus*,¹³ que ha estat identificat com una referència purament local a una composició, potser un joc de paraules, on ressona la comèdia *Heautontimouromenos* de Terenci (Kruschwitz *et al.* 2012). Més encara, podríem estar davant la barreja de paral·lels perduts i d'altres de coneguts que són recordats per qui executa el grafit de forma errònia. Aquest últim fet resoldria la irregularitat mètrica, algunes qüestions sintàctiques i fins i tot el context i propòsit dels versos¹⁴. La barreja de models que són reelaborats continua en els versos 6-8. A *Multos Fortuna quos supstulit alte...* es pot seguir Ovidi i la referència a Fortuna com una deessa que maltracta els caiguts¹⁵. En canvi, al penúltim vers ressona tal vegada Lucreci en la imatge de Venus unint els amants a unir-se en els boscos¹⁶. Així i tot, la mètrica dels versos és problemàtica: els 6 i 7 no s'ajusten a l'hexàmetre i s'acosten més al pentàmetre (Graverini 2013: 12-13 i 2017: 119-120), mentre que el vers 8 és un hexàmetre molt semblant a aquell de Lucreci. Novament, tot condueix a pensar en el fet que a la composició del grafit hi intervenen models coneguts més una composició pròpia o bé desconeguda. Tal i com afirma Milnor (2014: 217), cal afegir la possibilitat, plausible en aquests tipus d'escriptures populars i efímeres, que qui executa el grafit no sigui pas l'autor i recorri a una citació de memòria, amb errors, d'una composició aliena, creada amb una part o amb tots els elements anteriorment esmentats.¹⁷

En referència a l'autor i destinatari del poema, i el seu sentit general, hi ha hagut igualment una diversitat de teories i interpretacions. Copley (1939) el definí com un poema que seguia el tòpic del *paraclausithyron* o poema que adreça l'amant —generalment home— a la seva estimada davant les portes tancades de la seva casa. Es tracta d'un tòpic present a la poesia grega hellenística i a l'elegia llatina que té com a tema central el plany de l'*exclusus amator* davant la negativa de contacte sexual: les portes tancades no permeten que l'amant accedeixi al cos de l'estimada, sovint en el context de l'adulteri o, directament, de prostitució¹⁸. No sembla aquest el cas del nostre grafit. És indubtable que la destinatària és una noia jove i el vocatiu *pupula* en el vers 3 ho confirma. En llatí *pupa* vol dir “nina” i en la forma diminutiva refereix tant “nineta” com, per extensió, la nina de l'ull¹⁹. Certament, la primera opció, el càlid vocatiu, “nineta” o “nena estimada” s'ajustaria més a un llen-

13. *CIL* IV, 1211, 1212, 5189, etc.

14. GRAVERINI 2013, 10. Vegeu també per altres exemples de models “perduts” MILNOR 2009, 301 i COURTNEY 1995, 27.

15. Ov., *Trist.* 3. 11,67-68: *humanaeque memor sortis, quae tollit eosdem / et premit, incertas ipse uerere uices...*

16. Lucr. 5. 962: *et Venus in siluis iungebat corpora amantum...*

17. En una línia molt similar GIGANTE 1979, 212-217.

18. No entrarem aquí en la complexitat del tòpic en el cas de la poesia grega, on fins i tot trobem estimats de sexe masculí. En canvi, les relacions entre amant i estimada en el context de prostitució i la implicació purament sexual és més evident en el cas de l'elegia romana. Cf. COPLEY 1956, 51-53.

19. *ThLL* s.v. “pupa”.

guatge familiar i afectuós. Per contra, la traducció com a “nina de l’ull” i, per tant, com a algú molt estimat no indicaria el sexe de la persona a qui aniria dedicat el poema: Copley (1939: 345-346). Les interpretacions del sexe d’emissor i destinatari han estat variades, però la més constant ha estat la de reconèixer una veu femenina com a autora del poema. D’altres estudiosos han vist en els versos el soliloqui d’una dona, o bé les paraules d’una dona que s’adreça a una dona i després a un home²⁰. Guido della Valle (1937: 168-169) atribuï el poema a “un oficial sentimental que servia en una de les tres cohorts de Pompeia”. L’estudiós reconeixia que la seva lectura no era gaire sòlida, però, quasi com si es tractés de l’actual tendència del *storytelling* al voltant de les inscripcions romanes, imagina un jove soldat que, durant la guàrdia nocturna, pensa en la seva estimada, però també aprofita per a fer una reflexió política (sobre la Fortuna capriciosa amb els homes tot i que siguin poderosos) i recorda uns versos de Lucreci del llibre 5. 1123-1126 que aprengué a l’escola²¹. La història del soldat elaborada per Della Valle posa de relleu una qüestió interessant a propòsit de l’ús de versos coneguts amb una finalitat diferent a la del context original. Kristina Milnor (2014: 208-209) desenvolupa aquesta idea i arriba a una conclusió interessant per al cas del nostre grafit: “The point is that whereas modern literary critics are accustomed to thinking of a poem as a unique and unified whole, certain poems in Pompeii seem to have been composed—at least in part—from lines already in existence, which could be adopted and used in different contexts to mean different things”.

Tanmateix, no hi ha res que indiqui que en el grafit hi ha més d’un emissor i un destinatari. El *crede mihi* del vers 4 inclina la interpretació cap a un únic receptor certament femení (ús de diminutius, el vocatiu *pupula*, etc.). Pel que fa a l’emissor o emissora, quan el poema es refereix a la volubilitat (*levis natura*), recull la idea de la *levitas animi* aplicada als homes, es transforma en un consell per tal de no confiar en ells, que seria més coherent en boca d’una dona. En el vers següent (5), trobem el factor definitiu que decantaria la interpretació cap a una veu femenina que s’adreça a una altra dona: l’adjectiu *perdita* que refereix a l’emissora: *ego perdita*. Amb tots aquests indicis, el poema hauria estat escrit per una dona que s’adreça a una altra dona, a una amiga estimada, a la qual li sembla dir: “la natura dels homes és voluble, per la qual cosa no te’n refiïs, deixa’ls estar, i quedat amb mi”. És cert, però, que hi ha exemples d’adopció de veus femenines per part dels poetes, com en el cas notable d’Ovidi a les *Heroides*, però el sentit dels versos del grafit és

20. Per a les diverses teories a propòsit, vegeu GRAVERINI 2013, 4-5, n. 17.

21. “Io sospetto che l’abbia composto un ufficialetto sentimentale, che prestava servizio in una delle tre coorti chi presidiavano Pompei”. Sovint les interpretacions diverses són fruit del context històric en el què els estudiosos van viure i els prejudicis de cada època, sobre tot en el cas de textos “fora de patró”. Per exemple, el conegut elogi funerari d’Allia Potestas (CLE 1988 = CIL VI, 37965), dedicat per un *patronus* a la seva lliberta, va suscitar notables controvèrsies durant la primera meitat del segle xx en insinuar-se en el text una relació poliamorosa. Vegeu RIZZELLI 1995, 623-655 i GOROSTIDI 2021.

tan específic que no ens sembla una via interpretativa a considerar. L'únic factor que dissuadiria de seguir la hipòtesi d'una autora és la manca de poesia escrita per dones en general i la manca de grafitos en vers similars. No obstant, la mancança d'exemples literaris, amb l'excepció de la poetessa Sulpícia i el poemari atribuït a ella en el corpus de l'elegíac Tibul i dels pocs exemples epigràfics que existeixen, no implica que les dones no tinguessin pràctica escrita i una certa formació literària. De fet, els autors clàssics ja parlen de la *docta puella* com a model de dona jove que ha rebut instrucció i que, fins i tot, arriben a l'excel·lència literària i Ciceró en dona alguns exemples il·lustres al seu diàleg sobre oratòria²². Tot i que la *docta puella* és un fenomen relatiu a les classes més acomodades, almenys durant la República, és de suposar que les dones de classes menys elevades també tindrien accés a la lectura i l'escriptura, encara que de forma rudimentària. Estudis com els de Buonopane (2009) o Milnor (2019), han examinat les possibles mans femenines darrere d'alguns grafitos pompeians²³, però també en tenim constància a les fonts antigues. L'escriptor satíric Lluçia de Samosata al·ludeix als grafitos escrits per dones als *Diàlegs de les prostitutes*, quan explica que a Atenes, a prop del Dipylon, la prostituta Melitta escriu: "Melitta estima Hermòtim"²⁴, i que la jove prostituta Drosis, abandonada pel seu estimat Clínie, escriu de nit a una paret del Ceràmic: "Aristanet ha corromput Clínie"²⁵. Òbviament es tracta d'una obra de ficció de tipus satíric, però no és improbable que l'autor s'hagués inspirat en una realitat que devia ser relativament comuna. De fet, a Pompeia tenim algunes mans femenines rere grafitos com ara *CIL* IV, 3117: *Serena Isidorus fastidit* ("Serena està tipa d'Isidor") o la declaració d'amor *CIL* IV, 3061: *virum vendere | nolo meom | [---] quanti quantque* (en una traducció molt lliure, però precisa, seria: "No vendria el meu marit ni per tot l'or del món"). Més interessant per al cas del nostre grafit és un, igualment pompeïà, que sembla escrit per una dona i adreçat a una altra dona, *CIL* IV, 8321a:

Chloe Eutychiaie s(alutem):
Non me curas, Eutychia.
Spe firma
tua Ru(fum)? amas.²⁶

En conseqüència, i davant les evidències que s'han exposat, és possible que tant l'agent d'escriptura com l'autora del poema, si no són la mateixa persona, siguin dones.

22. Cic. *Brut.* 211.

23. Per a la qüestió de dona i escriptura, vegeu HEMELRIJK 2004, 15-91.

24. Luc., *DMeretr.* 4.

25. Luc., *DMeretr.* 10.

26. "Chloe saluda Eutíquia: No t'interesso, Eutíquia. T'has entossudit a estimar en Rufus(?)", cf. VARONE 2003, 102.

Malauradament, el final del poema provoca que el grafit romanguí encara enigmàtic. El penúltim vers acaba amb un abrupte *se...* i és continuat per una línia final de difícil reconstrucció. Mau, l'editor a *CIL*, va optar per limitar-se a oferir una transcripció d'allò que es podria intuir: AARIIS QVID AAM. A més, es va corregir a l'aparat de l'edició com PARIIS QVID AMA, segons a una lectura de Bücheler a *CLE* 950: *paries quid ama*. Aquesta conjectura apropiaria els darrers versos a Ovidi, el qual tracta a les *Metamorfosis* del mite de Píram i Thisbe, on una paret és protagonista i culpable de la separació dels dos amants: *invide' dicebant 'paries, quid amantibus obstas?* ("Paret gelosa, deien ells, per què t'alces entre els dos amants?")²⁷. Tanmateix, aquesta no ha estat l'única lectura. Matteo della Corte (1976) proposà llegir *Marius quidam* ("un tal Marius"), a la manera de signatura entre la broma i el pseudònim. Per a Della Corte, l'autor del text havia estat un home que escrivia amb despit perquè no era correspost, descartant, com d'altres estudiosos, la veu femenina de l'emissora. Així i tot, l'estudiós no va passar per alt el fet que la lletra de la darrera línia sembla diferent de la dels versos anteriors, sobretot pel que fa a les *P* i les *A*. En efecte, d'altres anàlisis paleogràfiques han confirmat que l'última línia és obra d'una segona mà. Així, doncs, es tractaria d'una rúbrica al poema inacabat amb voluntat de completar-ho, o bé amb un comentari jocós o lúdic (Milnor 2014: 199). Certament, l'actuació de diferents mans és freqüent en l'escriptura parietal i els grafits (tal com succeeix actualment) on intervenen diversos individus responnent, contradient o completant els missatges anteriors. A l'espai públic de la romana Pompeia, les interaccions d'aquest tipus es poden veure fins i tot amb poemes molt semblants al nostre grafit. A una paret pública a prop de la basílica, trobem un primer poema de desamor al qual segueix tota mena de respostes per part d'altres vianants²⁸. La paret com a suport de l'escriptura, o millor, com a pacient patidora de les escriptures, era un element familiar per als romans, fins al punt de ser interpel·lada com en el grafit pompeïà *CIL* IV, 2587: *Admiror te paries non cecidisse / qui tot scriptorum taedia sustineas* ("T'admiro, paret, per no haver-te ensorrat en suportar tanta llauna dels escriptors"), que es repeteix amb lleugeres variacions, almenys en dues ocasions més, a Pompeia²⁹.

Tal com esmentàvem, la localització del grafit a la *insula* IX.9.f constata que es tracta d'una zona interior, de pas, d'un edifici d'habitatges. Als espais privats de les ciutats romanes trobem tota mena de textos inscrits, des de felicitacions fins a números i comptes³⁰. També hi ha escriptures que s'han associat a l'àmbit dels nens i del seu aprenentatge, com ara els alfabetos (llatins i grecs)³¹. És a dir, que l'agent que escriu el grafit està relacionat amb l'entorn

27. Ov. *Met.* 4. 72.

28. *CIL* IV 1837, etc. Vegeu VARONE 2003, 102-103.

29. *CIL* IV, 1904.

30. Tot i que Pompeia és l'espai privilegiat per a observar la cultura escrita antiga, hi conservem grafits a altres indrets, com ara Roma, al Palatí, o a Ostia Antica, cf. SOLIN 1971.

31. *CIL* IV, p. 164. GARCIA Y GARCIA 2005, 37. Tanmateix hi ha alfabetos que assumeixen altres funcions, especialment rituals, vegeu BENEFIEL 2012, 70-71.

de l'edifici, un dels seus habitants o, si més no, un que n'estava familiaritzat. Això exclou que el poema segueixi el tòpic del *paraclausithyuron* com postulava Copley (1939), i indica que emissor i destinatari comparteixen un mateix espai. D'altra banda, els espais interiors són un lloc segur per a les dones, l'espai de les dones, de fet, a l'Antiguitat. Si acceptem, doncs, que una mà femenina va executar els versos i els va adreçar a una amiga³² en un lloc de pas a l'interior de l'illa d'habitatges, tal vegada va deixar l'obra incompleta en ser molestada, o bé, en vista de la dificultat per a confegir hexàmetres i pentàmetres, se'n va cansar o, si recuperem la hipòtesi de la citació de memòria, ja no recordava més versos. O bé: una autora amb veu pròpia, inspirada, però, pels poetes que formaven part del seu *background* cultural (alguns desconeguts per a nosaltres), que executa els versos a la paret de casa seva i que, avorrida o mancada de més inspiració, deixa la feina inacabada. Aleshores, una segona mà pren el relleu, un visitant o un habitant de la casa, que llegeix el poema inconclús i que se sent atret pels versos que li recorden als poetes cèlebres, que li evoquen Ovidi i l'amor impossible entre Píram i Thisbe i la paret que separa: *invide, dicebant, paries, quid amantibus obstas?* ("Paret envejosa, deien, per què separets els amants?"). Hi ha exemples de grafitis inacabats o citacions inexactes en grafitis romans. La cultura escrita popular i la voluntat de deixar empremta està present a les parets no només de Pompeia, tot i que és innegable que en aquesta ciutat, pel fet d'haver romàs gairebé inalterable, és aquella que ha tret a la llum més textos. Un bon exemple n'és la recurrència dels primers versos de l'*Eneida* de Virgili, *Arma virumque cano*, coneguts i difosos per tot el món romà, almenys pel que fa al seu inici. Així, doncs, els trobem a Pompeia amb variacions i inexactituds, i fins i tot amb adaptacions, com ara *CIL* IV, 9131, a prop d'un negoci de bugaderia: *Fullones ululamque cano non arma virumq(ue)*³³. No només això, ja que els versos de Virgili van viatjar a gairebé cada contrada de l'imperi, com demostra la seva presència a Hispània, també en escriptures esgrafiadess³⁴. En definitiva, la relació entre els agents d'aquest tipus d'escriptura efímera i els poetes clàssics era prou estreta com per a reproduir-los amb més o menys fortuna, i, a la vegada, prou lliure per a utilitzar-la segons les aspiracions, intencions o capacitats de cadascú³⁵.

Altres hipòtesis de reconstrucció del final serien les següents. En primer lloc, una lectura (Goold 1998: 27-28, entre d'altres) considera el *SE* de la penúltima línia com una seqüència *DIC*: *dic paries, quid a(g)am?* ("digues, paret:

32. Agraïm a Francesca Mestre la suggeridora hipòtesi d'una dona gran (una dida, o una dona encarregada de noies més joves) que s'adreça a una noieta, si no com a executora *de facto* del grafit, sí de la veu femenina que adverteix sobre els perills d'enamorar-se dels homes.

33. "No canto les armes ni l'home, sinó els bataners i l'òliba", ja que l'òliba era l'ocell de Minerva, la protectora del gremi. Vegeu COOLEY 2004, 71-72 i GARCIA Y GARCIA 2005, 142.

34. Per exemple, la teula de la Bètica *CIL* II, 4967: *Arma virumque cano Troiae qui/primus ab oris Italiam fato profugus/Lavinaque v[enit]*. De Britània, concretament de Vindobona, procedeix la tauleta amb els versos de l'*Eneida* 9.473: *interea pavidam uolitans pinnata per urbem* (cf. HOOGMA 1959). Per als versos de Virgili en teula i maó vegeu VELAZA 2016.

35. Sobre això vegeu GIGANTE 1979, esp. pp. 212-217 dedicades al present grafit.

què faig?”), amb una interpel·lació directa a la paret com a testimoni i consellera de l'enamorat o enamorada. Amb tot, aquest final estaria desconnectat de tot l'anterior, i malgrat la intervenció d'una segona mà, hauríem d'esperar una certa coherència amb el conjunt del poema. Una altra possible lectura, prenent la lectura *DIC*, podria ser: *dic paries, qui amant?* (“digues, paret qui s'estima (aquí?)”), on la segona mà, corresponent a un veí (o veïna), en llegir el poema amorós al passadís, vol saber qui són els implicats. Aquesta lectura, però, assumiria que el poema tracta d'una història d'amor real, amb personatges reals, i, per molt que ens agradi aquest supòsit, no hem de descartar que el seu contingut sigui fictici. Varone (2003: 101) ho reconstrueix tot lligant les dues línies: *Sic Venus ut subito coiunxit corpora amantium / dividit lux et se/pares qui amant* (“Així com Venus uneix de sobte els cossos dels amants, la llum del dia els divideix i separa als qui estimen”). Finalment, per tal de recollir la decisió d'un dels estudiosos més recents i autoritzats del poema, Graverini (2013), tot i que analitza algunes possibilitats de reconstrucció, opta per deixar el poema inconclús, però accepta el final ovidià *paries, quid amantibus obstas?* suggerit per Bücheler.

A tall de recapitulació

A Roma, homes i dones amb una relativa formació, ni tan sols rudimentària, eren agents potencials d'escriptura en una societat on l'escriptura efímera era un fenomen habitual a les parets públiques i privades. De vegades, hi havia qui es deixava emportar per la seva *vis* poètica amb finalitats diverses: interpel·lava els seus veïns anònims o coneguts, o senzillament volia deixar una mostra de les seves habilitats literàries. En fer-ho, reciclaven i adaptaven en els seus propis versos els *topoi* i fórmules dels poetes famosos que havien llegit o escoltat³⁶. Al seu torn, els vianants amb certes habilitats per a llegir i escriure que es topaven amb aquestes inscripcions podien demostrar el seu enginy o adreçar-se als autors, coneguts o imaginaris, rubricant o afegint els seus propis comentaris. Aquesta activitat és una prova de la vitalitat i difusió de la cultura literària, la qual no estava limitada a les classes més acomodades i els cercles intel·lectuals. El grafit *CIL* IV, 5296 és el testimoni d'aquestes creacions populars, que mostra un cert nivell de formació i coneixement de la poesia llatina suficient per a parafrasejar els autors més consagrats i crear nous patrons. Tanmateix, la composició deixa obertes diverses interpretacions. En primer lloc, no sabem si la veu del poema correspon a la mà que l'executa a

36. No calia tenir una rica biblioteca per a conèixer els poetes més famosos i d'altres que circularien oralment. Sabem que els versos de Catul i els seus contemporanis es recitaven a les trobades socials com a divertiment, i també que les *Metamorfosis* d'Ovidi podrien haver arribat a ser representades, segons es desprèn del mateix poeta: *faciunt sua pulpita tutum, quodque licet, mimis scaena licere dedit, et mea sunt populo saltata poemata saepe, saepe oculos etiam detinere* (Ov. *Trist.* 2. 519 ss.). Per al cas de Catul, vegeu SKINNER 1993: 61-68.

la paret i, per tant, si el personatge que parla en primera persona és fictici i si el missatge del poema és una creació literària que no descriu una situació real. Com s'ha assenyalat, hi ha motius per pensar que l'autora és una dona. Aquesta possibilitat fa que el grafit sigui rellevant com un dels pocs exemples de preservació d'una dona amb veu poètica i un testimoni literari d'amor lèsbic. Per a Graverini (2017: 122) l'autora hauria gaudit d'una certa difusió local, fins al punt que un altre o una altra s'anima a reproduir-ho, tot i que de forma maldestra. Res no indica, però, que autora i executora fossin la mateixa persona, i que a la insula 9 de Pompeia habités una dona amb prou nivell cultural per compondre uns versos d'amor, tot i que deixés la feina inacabada. La inscripció va cridar l'atenció d'una altra persona, potser coneixedora de la identitat de l'autora i de l'emissora, i va prendre la inspiració ovidiana per a completar el poema. En una zona de pas d'un bulliciós edifici d'habitatges, era fàcil ser interromput o molestat i deixar la pintada a la paret incompleta. Per a finalitzar aquest breu comentari sobre *CIL* IV, 5296, proposem l'edició, incloent les variants i les esmenes oportunes i amb una proposta de resolució de darrer vers:

- O utinam liceat collo complexa tenere
 brac<ch>iola et teneris | | oscula ferre label<l>is.
 i nunc, ventis tua gaudia, pupula, crede. | |
 Crede mihi, levis est natura virorum.
- 5 Saepe ego cu<m> media | | vigilare<m> perdita nocte,
 haec mecum medita<n>s: multos | | Fortuna quos supstulit alte
 hos modo proiectos subito | | praecipitesque premit.
 Sic Venus ut subito coiunxit | | corpora amantum,
 dividit lux et... DIC
- 10 PARES, QUI AMANT?

Segons aquesta darrera restitució, el final del poema, escrit per una ma diferent a continuació dels versos amorosos abandonats abruptament, simplement deixa oberta la pregunta sobre la identitat d'aquests:

D'igual manera que Venus ha unit inesperadament els cossos dels amants
 els separa la llum del dia, i ... DIGUES,
 PARET: QUI SÓN ELS AMANTS?

BIBLIOGRAFIA

- A. AMANTE 1912, *La poesía sepulcral latina*. Palermo.
- R. BENEFIEL 2012, "Magic Squares, Alphabet Jumbles, Riddles and more: The culture of word-games among the graffiti of Pompeii", en J. Kwapisz, D. Petrain, and M. Szymansk (eds.), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, pp. 65-80.

- S. BOEHRINGER 2007, *L'homosexualité féminine dans l'antiquité grecque et romaine*. Paris.
- F. BÜCHELER 1895, *Carmina Latina Epigraphica*. Berlin.
- A. BUONOPANE 2009, "Una voce di chi non aveva voce: i graffiti delle donne", en M.G. Angeli Bertinelli – A. Donati (eds.), *Opinione pubblica e forme di comunicazione a Roma: il linguaggio dell'epigrafia*. Faenza, pp. 231-245.
- R. CHEVALLIER 1972, *Épigraphie et littérature à Rome*. Faenza.
- L.J. CHURCHILL, P.R. BROWN, J.E. JEFREY 2002, *Women Writing Latin. From Roman Antiquity to Early Modern Europe. Vol. 1: Women Writing Latin in Roman Antiquity, Late Antiquity, and the Early Christian Era*. New York-London.
- A. COOLEY, M.G.L. COOLEY 2004, *Pompeii: A Sourcebook*. London.
- F.O. COPLEY 1939, "A Paraclausithyron from Pompeii: A Study of C.I.L., IV, Suppl. 5296", *American Journal of Philology* 60, pp. 333-349.
- F.O. COPLEY 1956, *Exclusus amator. A study in latin love poetry*. Michigan.
- E. COURTNEY 1995, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*. Atlanta.
- P. CUGUSI 1982, "Carmina Latina Epigraphica e tradizione letteraria", *Epigraphica* 44, pp. 65-107.
- P. CUGUSI 1996, *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica*. Bologna.
- M. DELLA CORTE 1976, *Amori e amanti in Pompei antica. Antologia erotica*. Cava dei Tirreni.
- G. DELLA VALLE 1937, "L'amore in Pompei e nel poema di Lucrezio", *Atene e Roma* 15, pp. 139-175.
- L. GARCIA Y GARCIA 2005, *Pupils, Teachers and Schools in Pompeii*. Roma.
- M. GIGANTE 1979, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Nàpols.
- J. GÓMEZ PALLARÈS 1990, "Carmina Latina Epigraphica musiva et depicta Bücheleriana", *Habis* 21, pp. 173-203.
- J. GÓMEZ PALLARÈS 1993, "Carmina Latina Epigraphica musiva et depicta non Bücheleriana nec Zarkeriana. I.", *Minerva* 7, pp. 165-222.
- J. GÓMEZ PALLARÈS 1993, "Otros ecos de la Eneida de Virgilio: la 'evidencia' de los CLE", *Helmantica* 44, pp. 267-280.
- D. GOROSTIDI 2021, "Entre sexe i castedat: pudicitia i poliamor en els temps dels Cèsars", en J. Carruesco et alii (eds.), *Entre Asclepi i les Muses. Un homenatge a Joana Zaragoza*. Tarragona.
- J. P. GOOLD 1998, "A Paraclausithyron from Pompeii", en P. Knox-C. Foss (eds.), *Style and Tradition: Studies in Honor of Wedell Clausen*, Stuttgart – Leipzig, pp. 16-29.
- L. GRAVERINI 2013, "Ovidian Graffiti: Love, Genre and Gender on a Wall in Pompeii. A New Study of CIL IV 5296 - CLE 950", *Incontri di filologia classica* 12. Faenza.
- L. GRAVERINI 2017, "Further Thoughts on CIL IV, 5296 – CLE 950. Textual Problems, Structure, and Gender Issues", *Latomus* 76.1, pp. 114-126.
- K. HEENE 1988, «La manifestation sociale de l'expérience du chagrin: le témoignage de la poésie épigraphique latine », *Epigraphica* 50, pp. 63-177.

- E.A. HEMELRIJK 2004, *Matrona Docta: Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna*, Londres.
- R.P. HOOGMA 1959, *Der Einfluss Vergils auf die Carmina latina epigraphica*, Amsterdam.
- P. KRUSCHWITZ, V. CAMPBELL, M. NICHOLS 2012, “Menedemerumenus: tracing the routes of Pompeian graffiti writers”, *Thyche* 27, pp. 93-112.
- K. MILNOR 2009, “Literary Literacy in Roman Pompeii. The Case of Vergil’s Aeneid”, en W.A. Johnson – H.N. Parkes (eds.), *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*. Oxford, pp. 191-232.
- K. MILNOR 2014, *Graffiti & the Literary Landscape in Roman Pompeii*. Oxford.
- M. MIRÓ 2016, *Perennia. Poesia epigráfica llatina*. Barcelona.
- A. M. MORELLI 2000, *L’epigramma latino prima di Catullo*, Cassino.
- B.A. NATOLI, A. PITTS, J. HALLETT 2022, *Ancient Women Writers of Greece and Rome*. London.
- A.B. PURDIE 1935, *Latin Verse Inscriptions*. London.
- G. RIZZELLI 1995, “Il dibattito sulle ll. 28-29 dell’elogio di Allia Potestas”, *SDHI* 61, pp. 623-655.
- M. SCHMIDT 2019, “Characteristics and Frequency of Verse Inscriptions”, en J. Edmonson (ed.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*. Oxford/New York, pp. 764-782.
- M. B. SKINNER 1993, “Catullus in Performance”, *The Classical Journal* 89.1, pp. 61-68.
- H. SOLIN, *Graffiti del Palatino*, Roma.
- A. VARONE 2003, *Erotica Pompeiana. Love Inscriptions at the Walls of Pompei*. Roma.
- A. VARONE 2012, *Titulorum graphio exaratorum qui in CIL Vol. IV collecti sunt imagines*, Roma, v. II.
- A. VARONE 2023 = Varone en *CIL IV: Suppl. IV.3 Corpus Inscriptionum Latinarum. Voluminis quarti supplementum. Pars quartae. Fasciculus tertius*, Berlin, pp. 2166-2167.
- J. VELAZA 2016, “Virgilio en la figlina. Algunas reflexiones en torno a las inscripciones sobre teja y ladrillo con versos virgilianos”, en J. Carbonell-H. Gimeno (eds.), *A Baete ad fluvium Anam: cultura epigráfica en la Bética Occidental y territorios fronterizos*, pp. 405-415.
- A. WALLACE-HADRILL 2011, “Scratching the Surface: a case study of domestic graffiti at Pompei” en M. Corbier-J.-P. Guilhembet (eds.), *L’écriture dans la maison romaine*, París, pp. 401-41.

Llucià a l'Illa dels Benaürats: una mirada crítica a la tradició literària i filosòfica grega¹

Pilar Gómez Cardó
Universitat de Barcelona

ABSTRACT

The creation of alternative spaces constitutes a pivotal element in the works of Lucian of Samosata, serving as a medium through which he engages with the Greek *paideia* and directs his critical gaze towards both the Greek tradition and his own time. The concept of death and the journey represent particularly effective spatial frameworks for generating the required distance, from which the expressive resources required for the comedy and parody that distinguish Lucian's literary creation can be mobilized. In *True Stories*, for instance, Lucian combines the fantastic journey with the world of death when, during his sea voyage, he arrives at the Island of the Blessed. The aim of this paper is to justify the insertion of this episode of the afterlife within the narrative sequence of *True Stories* and to see how Lucian uses it to review some topics of the Greek tradition, with special attention to the philosophers and Homeric poetry.

KEYWORDS: Lucian, *Verae Historiae*, Isle of the Blessed, Greek Tradition, after-life, satire

1. Aquest treball ha estat elaborat en el marc del projecte «TOPOI: el repertori de la *paideia* en la literatura grega de època imperial y tardoantigua» (PID2022-137964NB-I00), finançat pel MICINN. Agraïxo als revisors anònims del text les seves valuoses observacions i generosos suggeriments.

1. Introducció

El diàleg de Llucià de Samòsata amb la tradició literària i cultural grega és una constant de les seves obres, com correspon a un excels representant, tal vegada el més original i ambiciós, de la Segona Sofística. De formació retòrica, el samosatenc no es limità a produir obres estrictament retòriques, ans esdevingué un escriptor creatiu i innovador en la forma dels seus escrits, en l'ús dels recursos literaris; també molt més imaginatiu i, alhora, compromès amb el seu món. La mirada crítica, la paraula lliure, van de la mà de l'humor en els textos llucianescos, on l'element còmic pot ser fàcilment reconegut; de manera molt particular quan Llucià parodia un gènere, un autor, un estil, una llengua, o bé quan reprèn tòpics literaris.

Una de les seves obres més reeixides, i també imitada en la literatura occidental, és *Relats verídics*, que representa una contribució significativa a la tradició del viatge imaginari². El desplaçament físic que aquest viatge implica esdevé per a Llucià un germen immillorable tant per a la creació de nous i fantàstics mons com per recuperar, alterant-los i, si escau, adulterant-los, temes i motius de la *paideia* grega. Llucià també troba en l'alteritat que representa el món de la mort, distant, allunyat, un lloc adient per a reflexionar, des de la seva vessant satírica, sobre l'existència humana i la vida terrenal, en obres com ara *Diàlegs de morts*, *Menip* o la *nigromància*, *Sobre el dol*, entre d'altres. Així mateix, en la tradició grega, l'Illa dels Benaürats forma part del món del més enllà. Per això, Llucià en els *Relats verídics* uneix l'encís del viatge meravellós, que reivindica com la «llibertat d'inventar narracions fantàstiques» (τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας, *VH* 1.4), amb l'experiència del món *post mortem* mitjançant una estada a l'Illa dels Benaürats, que li permet oferir una lectura pròpia d'alguns dels motius més emblemàtics de la literatura grega, especialment focalitzats en la tradició homèrica.

Ens proposem en aquest treball, en primer lloc, ubicar l'Illa dels Benaürats en alguns autors de la literatura grega; en segon lloc, situar l'episodi en el discurs narratiu de *Relats verídics*; i, com a part nuclear, mostrar com Llucià aprofita aquesta part de la seva narració per donar-hi cabuda a dos tòpics recurrents en la seva pròpia obra, els filòsofs i la crítica literària.

2. GASSINO 2011, 76 afirma que la manera com *Relats verídics* combina en un mateix pla realitat i imaginació permet considerar que amb aquesta obra Llucià atorga «à la fiction quelques-unes de ses premières lettres de noblesse», de manera que, en relació amb altres obres de ficció, pot considerar-se un veritable model del gènere. Com mostra una àmplia bibliografia, la construcció de la ficció literària ha constituït, sens dubte, un punt central, abordat des de molt diverses perspectives, en l'estudi de *Relats verídics*, on conviuen diversos tipus d'escriptura que remetien tant a la historiografia i al relat etnogràfic com a la prosa filosòfica, la poesia èpica o la novel·la, inclosa la ciència-ficció. Cf., a tall d'exemple, MORGAN 1985, 475-49; ANDERSON 1976; BOULOGNE 1996, 81-101; GEORGIADOU; LARMOUR 1998a, 310-325, i 1998b; BRIAND 2005, 127-140; NI-MHEALLAIGH 2009, 11-28; GASSINO 2010, 87-98; DERIU 2017.

2. L'Illa dels Benaurats i la tradició literària grega

En l'imaginari grec l'inframón correspon al reialme del déu Hades, qui va obtenir-lo en el repartiment del món amb els seus germans Zeus, rei de l'Olimp, i Posidó, senyor del mar³. La sobirania d'Hades dona nom a l'espai ultraterrenal on van les ànimes dels homes un cop morts⁴. D'aquest espai, tenebrós, fosc, ningú no en torna, llevat d'algunes emblemàtiques figures mítiques que davallen a l'Hades, mentre encara viuen, per tal d'acomplir alguna tasca específica⁵: Odisseu per consultar l'endeví Tirèsias sobre el seu retorn a Ítaca⁶; Orfeu per tal de recuperar la seva esposa Eurídice⁷; Hèracles, en el darrer i potser més difícil dels dotze treballs imposats per Euristeu, per treure dels inferns el gos Cèrber, un monstre de tres caps amb cua de serp, encarregat precisament de vigilar que els morts no escapessin de l'Hades⁸; i també Eneas, que retorna del seu *descensus ad inferos* auspicat en somnis pel seu pare ja mort, Anquises, amb la promesa de ser fundador d'una *gens* excelsa⁹.

Una part de l'inframón era l'anomenada Illa dels Benaurats (Μακάρων νῆσος), que en el desolador paisatge de l'Hades¹⁰ constituïa un indret privilegiat on només podien accedir les ànimes que els jutges infernals, Èac, Minos i Radamant, consideraven justes i virtuoses.

En la literatura grega un primer esment d'aquest espai l'ofereix Hesíode (s. VII aC), quan en el poema *Els treballs i els dies* descriu la història de la humanitat i la divideix en cinc edats, cadascuna identificada amb un metall: l'edat d'or, la de plata, la de bronze, la dels herois i la de ferro¹¹. La seqüència de l'or al ferro simbolitza la degradació de l'existència humana per culpa dels propis homes, però Hesíode interromp aquest declivi intercalant-hi la raça dels herois, els quals, malgrat ser moridors, obtingueren de Zeus el guany

3. Sobre el repartiment del món entre aquests tres fills de Cronos i Rea després de vèncer els Titans, Hom. *Il.* 15.187-195; Plat. *Gorg.* 523a; Apollod. *Bibliotheca* 1.2.1.
4. Tanmateix, el recinte on van els morts també s'anomena Èreb (Έρεβος) per extensió del nom d'un déu primordial, fill de Caos (Χάος) i germà de la Nit (Νύξ); cf. Hes. *Tb.* 122.
5. Hyg. *fab.* 251 enumera els personatges que van tornar de l'inframón perquè així els ho van permetre les Parques.
6. Hom. *Od.* 11.37-635. Sobre el caràcter profètic dels morts, FELTON 2007, 86-99; NAGLER 2010, 89-106.
7. Apollod. *Bibliotheca* 1.3.2; Ov. *met.* 10.8-85.
8. Apollod. *Bibliotheca* 2.5.12. Hèracles també va baixar a l'Hades per retornar Alcestris a Admet, en saber que ella havia mort per salvar el seu espòs, condemnat a mort per Apol·lo. Cf. Eur. *Alc.* 1008-1152.
9. Verg. *Aen.* 6.851-853: *Tu regere imperio populos, Romane, memento: / (hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos.*
10. L'infern dels grecs és ple de llocs horribles: els rius Aqueront ('dolorós'), Flegetont ('flam-bejant de foc') i el riu Cocit ('riu dels laments'); el Tàrtar, on eren enviats els criminals condemnats a patir un càstig etern com Ixió, Sísif i Tàntal; fins i tot el Prat de l'Asfòdel on vagaven en una eterna monotonia les ànimes que ni eren prou bones per accedir a l'Elisi ni prou dolentes per ser castigades.
11. Sobre el significat del mite hesiòdic de les races, STRAUSS CLAY 2009, 71-90; VAN NOORDEN 2015.

d'habitar, *post mortem*, un lloc reservat per a ells i descrit com un verdader *locus amoenus*¹²:

Zeus crònida va crear-ne encara una altra, la quarta, sobre la terra nodridora, una raça més justa i més bona, la raça divina dels herois, anomenats semi-deus, generació precedent a la nostra que habita la terra immensa. La guerra funesta i la discòrdia terrible va destruir-los, uns al peu de la ciutat de Tebes de set portes, la terra de Cadmos, on s'enfrontaren a causa dels ramats d'Èdip, d'altres més enllà de les profunditats de la mar, quan la guerra els va portar cap a Troia en les naus, a causa d'Hèlena de cabellera bonica. La mort, terme de tot, va embolcallar-los. Una vida i un estatge lluny dels homes va atorgar-los Zeus, el Crònida, i els va instal·lar en els confins de la terra. Allà viuen, doncs, amb el cor lliure de neguits, a l'Illa dels Benaaurats, al costat de l'Oceà, d'onades profundes, feliços herois, als quals una fruita dolça com la mel la terra feraç produeix tres vegades l'any. (Hes. *Op.* 156-173)¹³.

Sota el model d'Hesíode, la literatura grega persisteix en la configuració de l'Illa dels Benaaurats com un recer per als herois un cop acabada la seva existència mortal. Així, ho testimonia Eurípides: «I a l'errabund Menelau, dels déus li arriba el destí d'habitar l'Illa dels Benaaurats» (καὶ τῷ πλανήτῃ Μενέλεω θεῶν πάρα μακάρων κατοικεῖν νῆσόν ἐστι μόρσιμον, *Hel.* 1676-1677)¹⁴.

En un dels seus epinícis, Píndar identifica l'Illa dels Benaaurats no només com un espai per als herois, bo i precisant que Peleu, Cadmos i Aquil·les hi han estat duts, sinó que sojornar-hi és també una recompensa per a qualsevulla que hagi mantingut l'ànima pura de tota injustícia i, per tant, mereix viure eternament en un lloc idíl·lic:

Allí les brises oceàniques alenen al voltant de l'Illa dels Benaaurats; flors d'or hi flamegen, les unes sobre la terra, des de les branques d'arbres magnífics, i l'aigua en fa créixer d'altres; i les teixeixen en penjolls per als braços, i en corones, sota els drets consells de Radamant, que el gran Pare té com a assessor a les seves ordres, sí, l'espòs de Rea, la del tron més alt que tots. (Pind. *Ol.* 2.70-77).

12. Homer es refereix en termes semblants a la prada Elísia, que situa als confins de la terra quan preconitza que els eters hi enviaren Menelau quan morí pel seu parentiu amb Zeus com a espòs d'Hèlena. El lloc és descrit pel poeta com un espai on la vida dels homes és sense traves de cap mena, on no hi arriben ni la neu ni la pluja, i la bonança de Zèfir hi és permanent; Hom. *Od.* 4.561-569.
13. Traducció de CASTELLANOS VILA 1999, 85. Si no s'indica cap referència en les traduccions, aleshores són de la nostra autoria.
14. Cf. Eur. *Ba.* 1338-1341, en relació amb Cadmos i Harmonia. Així mateix, un escoli àtic de la col·lecció alcmeònida (s. VI aC) també vincula l'Illa dels Benaaurats amb els herois quan apostrofa Harmodi, un dels tiranicides, i l'equipara a un heroi: «Estimadíssim Harmodi, de cap manera no ets mort, / ans en les Illes del Benaaurats, diuen, tu estàs, / on també es troben Aquil·les, de peus lleugers / i el fill de Tideu, diuen, el coratjós Diomedes» (PMG 894).

Igualment Plató expressa en termes de retribució, després de morir, el benefici d'anar a l'Illa dels Benaaurats, però en la seva formulació aquesta ja no és tampoc un lloc destinat només als herois del mite, sinó que, des del seu plantejament d'unió entre filosofia i poder en la construcció d'un model de *polis perfecta*, també han d'anar-hi a raure els homes que esmercen la vida terrenal en l'amor de la saviesa¹⁵, s'esforcen en els afers de la ciutat i assumeixen com un deure governar en interès del comú:

I així havent educat uns altres com ells a qui deixar com a successors la guarda de la ciutat, aniran a les Illes dels Benaaurats a habitar-hi, i la ciutat els farà monuments i sacrificis a càrrec del comú, com si fossin demons, cas que la Pítia ho aprovi, i si no, com a feliços i divinals. (Pl. *Rsp.* 7.540 b-c).

Tant el testimoni de Píndar com el de Plató apunten envers una relativa democratització d'aquest espai d'alteritat, que progressivament esdevé més accessible, fins i tot per a homes del present, primer individus de categoria gairebé heroica i després tots aquells la vida dels quals hagi estat modèlica¹⁶. La literatura grega presenta igualment testimonis en el sentit que l'Illa dels Benaaurats és un espai geogràfic real que no té a veure amb les darreries dels homes. Heròdot identifica la ciutat egípcia d'Òasis, a set dies de camí de Tebes, com un indret que «és anomenat Illa dels Benaaurats en llengua grega» (ὀνομάζεται δὲ ὁ χώρος οὗτος κατὰ Ἑλλήνων γλῶσσαν Μακάρων νῆσος, Hdt. 3.26.1)¹⁷. Plutarc explica que Sertori va trobar-se, vora la desembocadura del riu bètic, més enllà de l'estret gadità, uns mariners quan tornaven d'unes illes atlàntiques anomenades dels Benaaurats, descrites com un indret de clima suau i benigne, amb una terra fèrtil, suficient per alimentar sense esforç ni treball un poble ociós, de manera que fins i tot els bàrbars creuen que «allà hi ha la plana de l'Elisi i l'estada dels Benaaurats que Homer va cantar» (αὐτόθι τὸ Ἥλύσιον εἶναι πεδῖον καὶ τὴν τῶν εὐδαιμόνων οἰκῆσιν, ἣν Ὅμηρος ὕμνησε, Plu. *Sert.* 8.5). Certament, un lloc idíl·lic on, segons Plutarc, el lloctinent de Màrius va estar temptat d'anar-hi per viure lluny de guerres i de tiranies (τυραννίδος ἀπαλλαγῆς καὶ πολέμων ἀπαύστων, *ibidem*)¹⁸.

15. Aristòtil lliga la filosofia, la prudència i la justícia a l'exercici de l'acció cívica per aconseguir una ciutat feliç i profitosa per als seus ciutadans a fi que gaudeixin com a homes afortunats, «tal com si fossin a les Illes del Benaaurats, segons diuen els poetes» (οἷον εἴ τι νῆες εἰσιν, ὥσπερ οἱ ποιηταὶ φασιν, ἐν μακάρων νήσοις, Arist. *Pol.* 8.19, 1334a30-31).

16. SANTAMARÍA ÁLVAREZ 2006, 4 considera determinant en aquesta obertura la combinació de la tradició literària amb l'imaginari dels moviments místics eleusinis, òrfics i pitagòrics, com també revela Plató en el mite escatològic narrat per Sòcrates al final del *Gòrgias* (523a-524b). En efecte, els iniciats als misteris de vegades es feien enterrar amb instruccions per emprendre el seu darrer viatge i així s'asseguraven l'arribada sense problemes als Camps Elisis invocant el poderós nom de Demèter, Orfeu o Dionís.

17. Tanmateix, l'historiador d'Halicarnàs també explica que hi desaparegueren les tropes perses enviades per Cambises contra els ammonis, quan d'una manera sobtada va bufar un vent tan fort que mogué dunes i colgà sota la sorra tota l'expedició sense que mai més fossin vistos; cf. Hdt. 3.26.3.

18. Sobre aquest passatge de Plutarc, CLÚA SERENA 2022, 23-34.

2. *Relats verídics*: una narració solcada d'illes

El caràcter ficcional de *Relats verídics* (Ἀληθῶν διηγημάτων), una obra composta en dos llibres, on el narrador conta el periple marí que inicià des de les columnes d'Hèracles posant el rumb cap a l'Oceà Occidental, afavoreix la successió narrativa de diversos episodis que transcorren en llocs extraordinaris, fora de l'entorn habitual de l'existència humana: la Lluna, amb la fantàstica guerra entre Selenites i Heliotes (VH 1.11-26); la Ciutat de la Llum (VH 1.27-30), de retorn cap al mar des del cel; l'interior d'una balena (VH 1.30-2.1)¹⁹. Però, Llucià també manifesta la separació de la realitat, amb la consegüent adaptació i acceptació d'aquest allunyament que el seu viatge simbolitza, mitjançant la visita, al llarg del seu periple, de diverses illes, insòlites i fantasioses. Així, el narrador explica que, tot just havent salpat i després d'un intens i llarg temporal que va durar setanta-nou dies, van trobar una illa de vi, poblada per dones amb el cap cobert de sarments i pàmpols, i dits que eren branquillons carregats de raïms, de manera que qui les besa a la boca queda borbato de cop (VH 1.6-9); més tard, van fer cap a l'Illa Formatge, quallada en un mar de llet i regida per Tiro²⁰, «filla de Salmoneu, que l'havia obtinguda com a premi de part de Posidó, després de marxar de casa» (ἡ Σαλμωνέως, μετὰ τὴν ἐντεῦθεν ἀπαλλαγὴν αὐτὴν παρὰ τοῦ Ποσειδῶνος λαβοῦσα τὴν τιμὴν, VH 2.3); van veure una Illa de Suro, habitada per homes que amb facilitat es desplaçaven sobre les onades sense enfonsar-se (VH 2.5)²¹; també l'Illa dels Somnis, governada pel Son (Ύπνος), amb la col·laboració de Pertorbador, fill de Vanitat, i Ricgloriós, fill de Fantotxe (VH 2.32-34)²²; l'Illa dels Bucèfals, éssers híbrids amb cap de brau, caracteritzats per la seva violència (VH 2.44); o l'Illa de les Cames-d'ase (Ὀνοσκελέαι)²³, seductores assassines que, malgrat parlar grec, s'alimentaven dels visitants estrangers (VH 2.46).

19. GEORGIADOU; LARMOUR 1998b, 158-160 interpreten l'episodi de la balena com una referència a les coves homèriques, la dels Ciclops i altres llocs de confinament d'Odisseu, però també com una al·lusió a l'al·legoria platònica de la caverna.

20. Llucià sintetitza una història mítica, que ell mateix explica amb més detall en un dels *Diàlegs marins* (DMar. 13) i converteix la filla de rei de l'Èlida en la sobirana d'aquesta illa, mitjançant un joc de paraules per la proximitat fònica entre el nom de la noi Τυρώ i el substantiu comú τυρός («formatge»). Tiro és una de les dones que Odisseu veu a l'Hades (Hom. *Od.* 11.235-259). Sobre el mitema d'aquests amors de Posidó, vegeu també Soph. fr. 648-669 Radt; Apollod. *Bibliotheca* 1.9.8.

21. Llucià els anomena Φελλόποδες («suròpodes»), a partir del terme φελλός («suro»).

22. Tots aquests noms remetent al món oníric, caracteritzat per la seva inconsistència: Pertorbador (Ταραξίων) porque provoca malsons i pel seu llinatge (Ματαιογένης) no ha de ser pres seriosament, de la mateixa manera que la glòria de riqueses (Πλουτοκλής) és pura fantasia (Φαντασίον).

23. GEORGIADOU; LARMOUR 1998b, 230-231 refereixen el parentiu d'aquest episodi d'estranyes dones marines amb altres relats de transformació com ara el pseudollucianesc *Ase* i *Les metamorfosis o l'ase d'or* d'Apuleu, assenyalant la vinculació d'aquestes dones híbrides amb espectrals figures nocturnes com Hècate i la seva filla Empusa, anomenada també Ὀνοσκελής.

3. L'Illa dels Benaaurats de Llucià: més enllà del tòpic

Llucià situa un extens episodi del segon llibre de *Relats verídics* (VH 2.4-29) a l'Illa dels Benaaurats, que en la descripció del samosatenc segueix els tòpics amb què la tradició literària grega va anar configurant aquest indret, però alhora també presenta notables diferències. Per una banda, l'arribada de Llucià²⁴ i els seus companys no es produeix per un descens a l'Hades, no és una *katábasis*²⁵, ans en la geografia de *Relats verídics* l'Illa dels Benaaurats es troba en un mar —com correspon a una illa, certament—, però no és un sector del món infernal. Per l'altra, Llucià i els seus companys no són homes morts, sinó que encara viuen i, per aquest motiu, ells mateixos no saben on han atracat fins que els ho diuen els habitants d'aquesta illa. És, per tant, una arribada fortuïta i involuntària al món d'ultratomba, on el narrador i els seus acompanyants només s'hi atansen atrets per un oreig dolç i un perfum barreja de roses, narcisos, jacints, lliris, violetes, mirra, llorer i flor de vinya²⁶. Res a veure, doncs, amb la penosa travessa que els difunts emprenen cap a l'Hades creuant l'Estígia²⁷. En efecte, Llucià parla de l'arribada a l'Illa dels Benaaurats en termes d'encís tant per la fragància percebuda com també per la visió de ports arrecerats, pel cant dels ocells a la platja, pels prats i boscos, pel suau moviment de les branques dels arbres que provoca una tendra melodia «com seria en un banquet quan uns toquen la flauta, altres canten i alguns piquen de mans acompanyant el so de la flauta i de la cítara» (οἷα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ, τῶν μὲν αὐλοῦντων, τῶν δὲ ἐπαινοῦντων, ἐνίων δὲ κροτοῦντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν, VH 2.5)²⁸. Tanmateix, malgrat es tracti d'una arribada purament casual a l'Illa dels Benaaurats, per poder-hi accedir, com és preceptiu, els nouvinguts han de sotmetre's a la decisió del sobirà Radamant (ἄρχοι δὲ ὁ Κρής Ῥαδάμανθους, *ibidem* 2.6) i, per això, uns sentinelles —en cap moment es parla de Cèrber— els capturen i han d'esperar el torn per a ser jutjats. El narrador explica quins judicis es duïen a terme en aquell moment, i aquesta informació permet copsar d'antuvi l'acrònica i bigarrada 'realitat' que Llucià descriurà en la 'seva' particular, i peculiar, Illa dels Benaaurats, on conviuen figures del mite i de la història, on els personatges són, en general, caracteritzats per una 'topificació' i 'tipificació' d'acord amb els estereotips i els patrons establerts per la pròpia

24. La identificació de Llucià amb el narrador del viatge és possible a partir de la inscripció gravada en una estela abans d'abandonar l'Illa dels Benaaurats: «Llucià, grat als déus benaurats, tot això veié, / i de bell nou retornà cap a la seva pàtria estimada» (Λουκιανὸς τάδε πάντα φίλος μακάρεσσι θεοῖσιν / εἶδὲ τε καὶ πάλιν ἦλθε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν, Luc. VH 2.28).

25. BERNABÉ 2015, 15-34 sobre la problemàtica i els límits en la definició d'aquest terme.

26. No debades Llucià compara aquest birragat i agradable flaire amb l'aroma de la felicitat Aràbia (εὐδαιμόνων Ἀραβία), que, segons Heròdot (3.113), desprèn una fragància divinament suau per les substàncies com ara l'encens, la mirra, la canyella, el cinamom, que s'hi produeixen.

27. Com Llucià descriu a *DMort.* 3(2).1, *Cat.* 20, *Cont.* 1.

28. Aquesta agradable impressió que l'Illa dels Benaaurats causa en els mariners de *Relats verídics*, es contraposa a la «terrible olor de sofre i pega cremada, i una pudor intensa, insofrible, de carn rostida» (VH 2.29) que percebran, més tard, en apropar-se a l'Illa dels Condemnats.

tradició grega, mítica, cultural, literària²⁹. Així, Llucià converteix el metge Hipòcrates, figura emblemàtica de la medicina grega, en el curador d'Àiax, l'heroi de Salamina, acusat en el judici davant Radamant d'haver-se tornat boig i d'haver-se suïcidat³⁰, mentre que un segon litigi dirimeix si Hèlena ha de viure amb Teseu o amb Menelau, donat que el mite refereix sengles episodis en què Helena fou objecte de rapte³¹. En canvi, el tercer plet concerneix la preeminència de dues figures històriques: Alexandre de Macedònia i el Cartaginès Anníbal³². Finalment, el judici de Llucià i els seus tres acompanyants planteja dubtes als membres del tribunal, entre els quals hi havia l'atenès Aristides el Just³³, perquè, si no són morts, en realitat, tampoc no poden encara sentenciar-los. Per això, els concedeixen un accés a l'Illa dels Benaurats condicionat i limitat en el temps: només podran romandre-hi set mesos.

4. Galeria de famosos

La sentència favorable de Radamant autoritza Llucià i els seus acompanyants per arribar fins a la ciutat que habiten les ànimes, un espai inventat per l'autor d'aquesta obra³⁴, atès que en els precedents mífics i literaris mai no es parla pròpiament d'una ciutat. En canvi, Llucià descriu la ciutat dels feliços morts amb detall en la seva rica i acurada arquitectura, i en lloa l'abundància de fonts d'aigua, mel, mirra, llet, vi, també l'exuberància de flors, de plantes, d'arbres fruiters, de tan copioses i repetides collites al llarg de l'any que fins i tot les espigues en comptes de gra produeixen pa ja cuit. Certament, un mon utòpic. La descripció³⁵ de la ciutat és completada amb la dels seus habitants:

29. BRANDÃO 2001, 130 incideix sobre la inversió de la tradició rebuda com a característica essencial de la poètica llucianesca, i per a HALLER 2014, 29 només l'escena inicial del judici infernal, en la qual Llucià mobilitza debats extrets de l'estoc de *progymnasmata*, *suasoriae* i *controuersiae*, ja és un bon exemple de manipulació creativa, per part del narrador, dels temes de la tradició.
30. Aquest és el motiu de la tragèdia *Àiax* de Sòfocles.
31. Teseu i Pirítoos volien casar-se amb filles de Zeus. Teseu va endur-se d'Esparta la filla de Tindàreu quan la noia només tenia dotze anys. Mentre Teseu davallà a l'Hades amb objecte d'aconseguir Persèfone per al seu amic, els Diòscurs rescataren la seva germana que havia estat duta a Atenes; cf. Apollod. *Epítome* 1.23, *Bibliotheca* 3.10.7; D. S. 4.63.2-5; Paus. 1.17.5, 1.41.3, 2.22.3; Hyg. *fab.* 79.
32. Aquesta disputa per l'excel·lència de les gestes realitzades és també l'argument de *DMort.* 25, on Llucià afegeix el romà Escipió com a tercer en discòrdia en un litigi que ha de resoldre un altre dels jutges infernals, Minos.
33. La tria d'aquest general i estadista atenès no és casual, ans Llucià garanteix així l'equitat del judici, car Aristides fou reconegut i recordat per la seva integritat; cf. Plu. *Arist.* 4-6.
34. Tal vegada amb reminiscències homèriques de l'arribada d'Odisseu a la ciutat dels Feacis i al palau d'Alcínoos; cf. Hom. *Od.* 7.1-133.
35. Llucià com a hereu d'una formació retòrica adopta sovint el recurs de l'*ékphrasis*, el propòsit de la qual és descriure i posar sota els ulls un objecte, gràcies a la *ἐνάργεια*, una pràctica discursiva que genera vivesa articulant alhora la dimensió verbal, la visual i les que corresponen a tots els sentits; cf. BERARDI 2017, 125-140, 151-153. Com assenyala SOLÉ GIMENO 2021, 120, els escenaris de *Relats verídics*, malgrat ser irreals —com ho és la ciutat dels morts— esdevenen «hiperrealistes a la *phantasia* dels receptors a través de les referències

incorporis, ombres erectes i pàl·lides, que tanmateix tenen consciència, es mouen, pensen, parlen, i «ningú no es fa vell, tothom es queda amb l'edat que té en el moment d'arribar» (γηράσκει δὲ οὐδεὶς, ἀλλ' ἐφ' ἧς ἂν ἡλικίας ἔλθῃ παραμένει, *VH* 2.12). També és descrit el lloc on celebren el banquet, fora de la ciutat, a l'anomenat Camp Elisi, «un prat bellíssim, envoltat per un bosc frondós amb arbres de tota mena, que fa ombra als convidats» (λειμών δὲ ἐστὶν κάλλιστος καὶ περὶ αὐτὸν ὕλη παντοία πυκνή, ἐπισκιάζουσα τοὺς κατακειμένους, *ibidem* 2.14)³⁶.

L'Illa dels Benaaurats esdevé per a Llucià un marc òptim per evocar la tradició grega, ja que aquest lloc —tan fora del món que ell no pot romandre-hi indefinidament per estar encara viu—, es converteix en un magnífic escenari on desfilen els noms més il·lustres del llegat grec, patrimoni compartit amb el públic destinatari de la seva obra i, alhora, base dels temes i motius conreats pel samosatenc des d'òptiques molt variades en la seva extensa producció³⁷. Aquesta complicitat amb els lectors faculta Llucià per practicar, en la narració de l'experiència viscuda a l'Illa dels Benaaurats, un art al·lusiu. Per aquesta raó, gairebé sempre diversos personatges ben coneguts en el repertori de la *paideia* són presentats amb una breu pinzellada, suficient per atreure l'atenció del lector i mobilitzar el seu coneixement de la tradició grega, però alhora també la creació llucianesca fa palesa una decidida voluntat, per part de l'autor, de deixar constància igualment del seu judici personal sobre la munició de personatges mítics, literaris o històrics que integren el conjunt de 'celebritats' que afirma haver vist entre els Benaaurats³⁸.

Aquest catàleg està organitzat per collectius i no sempre conté una relació extensa dels components del grup. Així, d'antuvi, Llucià parla, en general, de la presència a l'Illa dels Benaaurats de tots els semidéus i de tots els participants a la Guerra de Troia, com correspon al lloc on van a raure les ànimes dels herois, però no en menciona els noms³⁹. A continuació, fa referència als bàrbars identificant-ne el lloc d'origen —l'escita Anacarsis⁴⁰, el traci Zalmò-

sensorials que presenten. Amb això, ens trobem davant d'una evident provocació de Llucià, ja que vol fer penetrar el seu auditori en un món que, declaradament, és *pseûdos*.

36. En les distintes fonts, la geografia de l'Hades no sempre és coincident quant a la denominació dels diversos espais que l'integren. Els Camps Elisis (Ἠλύσια πεδία) solen identificar-se amb l'Illa dels Benaaurats en el seu conjunt. Per a Llucià, en canvi, l'Elisi és només l'espai del banquet, on les ànimes dels herois i homes virtuosos passen l'eternitat de manera feliç entre música i festins, enmig de paisatges grats amb prats florits, en un dia perpetu sense conèixer la foscor de la nit.

37. CAMEROTTO 1998, 261-302 analitza com Llucià reconeix entre el seu públic distints nivells de lectors. D'altra banda, FUTRE PINHEIRO 2009, 18-35 interpreta *Relats verídics* «as a dialogic expression of a polyphonic discourse which embodies a wide range of topics, languages and styles organised in literary terms into a coherent whole».

38. Luc. *VH* 2.17: Βούλομαι δὲ εἰπεῖν καὶ τῶν ἐπισήμων οὐστὶνας παρ' αὐτοῖς ἐθεασάμην.

39. Cita alguns d'aquests semidéus i herois quan explica el Jocs Mortuoris (τὰ Θανατούσια) que hi van celebrar; cf. *VH* 2.22.

40. En el conjunt de l'obra de Llucià, a més d'aquesta menció, Anacarsis protagonitza el diàleg *Anacarsis o sobre les competicions atlètiques*, on vol ser instruït per Soló sobre la manera de ser dels grecs, i és esmentat en l'opuscle *L'escita o el cònsol* (*Scyth.* 3, 9 i 10).

xis⁴¹, l'itàlic Numa—, mentre que no diu d'on procedeixen «els dos Cirs» (Κύρους τε ἀμφοτέρους, *VH* 2.17). En canvi, sí reconeix Licurg com a lacedemoni, i Foció⁴² i Tel·los⁴³ com a atenesos; un indicatiu, sense dubte, que la utopia literària de l'Illa dels Benaurats és «ethnically diverse»⁴⁴.

4.1. Filòsofs a l'inframon

Llucià dedica una atenció especial als filòsofs presents a l'Illa dels Benaurats, però, a diferència d'altres col·lectius, no es limita a enumerar-los, sinó que explica, prenent sempre com a referència alguns dels principis i de les idees de les seves respectives doctrines, què hi fan i com es comporten un cop morts. Els filòsofs constitueixen un tema recurrent i destacat en l'obra de Llucià⁴⁵, que s'interessa sobretot per denunciar l'actitud dels qui es consideren savis per practicar la filosofia —i viure'n— però en realitat potser no ho són⁴⁶. Per això, Llucià es fixa en els filòsofs del seu temps, no en la filosofia, que no discuteix des d'un punt de vista dels dogmes ni postulats teòrics, i de fet ni tan sols manifesta de manera clara la seva adhesió a una escola concreta⁴⁷. En aquest sentit és simptomàtic que ni Plató ni Aristòtil siguin a l'Illa dels Benaurats. D'Aristòtil, no en diu res, però amb un toc humorístic justifica l'absència de Plató: «Vivia a la ciutat ideada per ell, emprant la constitució i les lleis que havia redactat» (Πλάτων δὲ μόνος οὐ παρῆν, ἀλλ' ἐλέγετο καὶ αὐτὸς ἐν τῇ ἀναπλασθείσῃ ὑπ' αὐτοῦ πόλει οἰκεῖν χρώμενος τῇ πολιτείᾳ καὶ τοῖς νόμοις οἷς συνέγραψεν, *VH* 2.17). A Plató, per tant, no li cal viure eternament entre els felïços, en un lloc ideal, utòpic, perquè ell gaudeix la seva pròpia utopia⁴⁸.

Aquesta correlació entre les idees i manera de viure a l'Illa dels Benaurats és evident en la resta de filòsofs esmentats, començant per Sòcrates⁴⁹, que és descrit amb tres trets característics de la seva figura d'acord amb la imatge forjada per la tradició: primer de tot, al fill de Sofronisc li agradava la conver-

41. Zalmoxis, civilitzador mític dels getes, també apareix a Luc. *Scyth.* 1 i 4, *Deor. Conc.* 9, *JTr.* 42 com a emblema d'estrangeria.

42. Aquest general atenès va ser condemnat a mort l'any 317 aC pel seu posicionament a favor de Macedònia.

43. Segons Heròdot (1.30.5), Tel·los fou honorat amb gran cerimònia i públic reconeixement per haver mort defensant Atenes de l'atac dels eleusinis.

44. Com precisa HALLER 2014, 29.

45. Per a SCHLAPBACH 2010, 250-277 Llucià presenta els filòsofs com a creadors de discursos i, per tant, la seva obra revela un interès particular en posar de relleu les contradiccions performatives entre la funció d'aquests λόγος i allò que realment aconsegueixen.

46. Com lamenta la pròpia Filosofia a *Fug.* 3, la qual és alhora empara segura per fugir dels pretesos filòsofs, com Parrisiades manifesta a *Pisc.* 29; cf. MESTRE 2012-2013, 63-82.

47. En aquest sentit, BONAZZI 2010, 37-48 sobre l'escepticisme imputat a Llucià.

48. NI-MHEALLAIGH 2005, 96-98 vincula l'absència de Plató a la (re)elaboració que Llucià fa del diàleg (cf. *Bis Acc.* 33-34), de manera que esborrar Plató de l'Illa dels Benaurats mostra la consciència que té el samosatenc de la ficció inherent als diàlegs platònics.

49. JUFRESA 2014, 527-541 a propòsit de Sòcrates com a personatge llucianesc.

sa, de manera que, un cop mort, comparteix “xerrameca” (ἀδολεσχοῦντα)⁵⁰ precisament amb Nèstor, prototip d'excel·lència en els consells, i amb Palamedes, heroi reputat pel seu enginy; en segon lloc, Sòcrates fou condemnat per corrompre els joves i, un cop mort, està envoltat de bells joves, entre els quals tres personatges mítics, Jacint, Narcís i Hílas, involucrats en relats d'amor, alguns pederàstics, a causa de la seva bellesa, la qual és, alhora, la causa de la seva mort⁵¹; per últim, Llucià fa referència a la ‘ironia socràtica’, eix central del diàleg socràtic entre el reconeixement de la pròpia ignorància i la consciència del no-saber que suscita en el seu interlocutor⁵²; una actitud que, segons el samosatenc, provoca l'enuig del propi jutge infernal: «Es deia que Radamant estava enfadat amb ell i moltes vegades l'havia amenaçat d'expulsar-lo del sojorn etern si deia beneiteries i no volia delectar-se en el banquet deixant de banda la ironia» (ἐλέγετο δὲ χαλεπαίνειν αὐτῷ ὁ Ῥαδάμανθυς καὶ ἡπειληκέναι πολλάκις ἐκβαλεῖν αὐτὸν ἐκ τῆς νήσου, ἣν φλυαρῆ καὶ μὴ ἐθέλη ἀφείς τὴν εἰρωνείαν εὐωχεῖσθαι, *VH* 2.17).

Pel que fa a les escoles socràtiques i hel·lenístiques, Llucià menciona, en primer lloc, els epicuris, citant el nom dels dos principals representants, Aristip, deixeble de Sòcrates, i Epicur. Malgrat les diferències en algunes idees sostingudes per un i altre filòsof, Llucià, en el context de l'Illa dels Benaürats, destaca sobretot l'hedonisme com a element central del pensament i actitud vital d'ambdós filòsofs, la qual cosa justifica que ells mateixos i els seus seguidors siguin ben considerats en el banquet d'ultratomba perquè són «agradables, alegres i molt amics del convit» (ἡδεῖς τε ὄντες καὶ κεχαρισμένοι καὶ συμποτικώτατοι, *VH* 2.18). En canvi, en veure-hi Diògenes de Sínope, Llucià adverteix que «ha canviat molt de caràcter» (τοσοῦτον μετέβαλεν τοῦ τρόπου, *ibidem*), perquè no respecta, un cop mort, allò que ensenyava amb l'exemple quan vivia, com ara el rebuig al matrimoni, atès que ara ha pres com a esposa Lais⁵³. Igualment, Llucià confirma el comportament indecorós atribuït al de Sínope en la tradició doxogràfica, en especial en el relat biogràfic de Diògenes Laerci⁵⁴, però considera que és un

50. Segons el lexicògraf Hesiqui (*s.u.* ἀδολεσχεῖ) el verb ἀδολεσχέω és sinònim de φλυαρέω i μακρολογέω, és a dir, denoten una manera de parlar dient nicieses i amb prolixitat, pròpia, doncs, de sofistes i embaucadors.

51. Llucià refereix la mort de Jacint a *DDeor.* 1614, i Filòstrat en descriu la seva bellesa a *Im.* 1. Per a Llucià (*Sat.* 24, *DMort.* 5.1) Narcís era prototip de bellesa i morí enamorat de la seva pròpia imatge en veure-la reflectida en un estany; cf. *Ov. met.* 339-510; *Hyg. fab.* 271.2. Hílas formava part de l'expedició del Argonautes i va ser raptat per les Nímfes a Mísia; cf. *A.R.* 1.1207; *Theoc.* 13; *Apollod. Bibliotheca* 1.19.

52. Cf. *BETT* 2011, 215-236 sobre el valor de la ignorància socràtica; *LANE* 2011, 237-259 sobre el significat i funció de la ironia socràtica. *METCALF* 2004, 143-166 analitza l'oratoría sofística de Sòcrates.

53. La siciliana Lais d'Hícara va ser una hetera d'extraordinària bellesa. Segons Ateneu, va rebutjar els diners de Demòstenes quan va veure'l, però va passar la nit amb Diògenes de franc; cf. *Ath.* 13.5.

54. *D.L.* 6.23, 34-35, 48-49, 70-71. *VÁSQUEZ-GÓMEZ* 2019, 107-128 valora la ἀναιδεία que revela l'actitud filosòfica de Diògenes com una afirmació de llibertat, emparada en el codi ètic i filosòfic de la franquesa i llibertat de paraula pròpies de la παρρησία.

efecte del vi i de l'embriaguesa, possiblement pel fet d'estar eternament de festa en el banquet⁵⁵.

La resta d'escoles socràtiques no hi són a l'Illa dels Benaurats i Lluetà, com també postula a propòsit de Plató, atribueix aquesta absència a algun aspecte de la pròpia doctrina. Per exemple, els estoics encara estan ocupats a assolir el cim de la virtut com a essència de la felicitat (εὐδαιμονία). Amb aquesta afirmació Lluetà potser vol indicar que, tal com és practicat pels estoics, el camí cap a la filosofia no té fi i tal vegada sigui inútil, sobretot tenint en compte la caricatura que habitualment fa dels adeptes a l'estoïcisme, caracteritzant-los per la seva hipocresia, incontinenàcia sexual i arrogància, malgrat un posat sever⁵⁶, i per la seva tendència a formular sofismes i plantejar sil·logismes estèrils⁵⁷. Per això, tampoc no hi és l'estoic Crisip, perquè aquest filòsof estoic ha d'acomplir encara un dels objectius propis d'un home savi: veure el·lèbor tres vegades seguides per oblidar, justament, què ha de fer un autèntic home savi⁵⁸, sent com és l'el·lèbor un remei contra la follia⁵⁹. Per tant, la saviesa és considerada una quimera.

Tampoc no hi són els Acadèmics, és a dir, cap seguidor del platonisme mitjà i del neoplatonisme, que Lluetà associa aquí amb els escèptics, perquè, segons ell, d'una banda, tenen ganes d'anar-hi, a l'estada feliç dels Benaurats, però «continuen examinant-ne els pros i els contres» (ἐπέχειν δὲ ἔτι καὶ διασκέπτεσθαι, *VH* 2.18), de manera que aquesta observació de Lluetà il·lustra bé com els Acadèmics defensen la impossibilitat d'atènyer una veritat absoluta; i, d'altra banda, d'acord amb Pirró, els seus seguidors deixen en suspensió qualsevol judici, motiu pel qual —afirma Lluetà— tampoc «no s'havien arribat a convèncer si existia una illa d'aquella mena» (μηδὲ γὰρ αὐτὸ τοῦτό πο καταλαμβάνειν, εἰ καὶ νῆσός τις τοιαύτη ἐστίν, *ibidem*). En aquest cas, Lluetà no només es fa ressò de la tradició, sinó que hi afegeix encara la seva pròpia opinió i humor: no hi són perquè, en haver eliminat tot criteri de judici, temen la sentència de Radamant, però sobretot no hi són, perquè la seva lentitud i incapacitat d'atènyer res els ho impedeix i els fa girar cua a mig camí⁶⁰.

Lluetà inclou en el capítol dels filòsofs també al fabulista Isop, de qui n'esmenta l'origen frigi i la seva condició de bufó en el banquet dels Benaurats.

55. Cf. Luc. *Vit. Auct.* 9, on Diògenes explica que només beu aigua.

56. Tal com és descrit Hermòtim, quan després de vint anys encara va apressat, sempre pàl·lid i eixut de carns, a casa del seu mestre, un filòsof estoic, per seguir amb la instrucció que ha de dur-lo a assolir el cim de la virtut i els béns de la felicitat: saviesa, coratge, bondat, justícia, coneixement adequat de totes les coses, abandonant en el camí riqueses, honors, plaers, dominant alhora les passions i qualsevol pertorbació que impedeixi la felicitat. Tanmateix, aquest plantejament teòric és posat en dubte quan Licí anuncia a Hermòtim que el seu mestre en aquell moment no pot impartir lliçó per una indisposició causada pels abusos i excessos de tota mena comesos durant un banquet; cf. Luc. *Herm.* 2-10.

57. Cf. Luc. *Gall.* 10-11; *Bis Acc.* 21; *Symp.* 6, 9, 23, 30-33; *Vit. Auct.* 20-25; *Merc. Cond.* 33.

58. Com afirma Crisip a *Vit. Auct.* 23, les seves paraules són un bon senyal de la contradicció entre la teoria proclamada pels filòsofs i el seu mode de vida.

59. Cf. Hipp. *Vit.* 1.35.

60. Pirró sembla al seu comprador un tipus «lent i obtús» (βραδὺς γὰρ καὶ νοθής, *Vit. Auct.* 27).

Ambdues indicacions tenen a veure amb la tradició sobre Isop tal com recull l'inici de la *Vita Aesopi* (G) que destaca l'origen estranger, els defectes físics, la lletjor i la incapacitat de parlar del poeta de les faules, però alhora, de manera paradoxal i programàtica, també el defineix com a *ὁ πάντα βιωφελέστατος* («el més útil per a la vida», *Vita G* 1)⁶¹. Llucià no fa referència a la condició de *λογοποιός* ('fabulista') d'Isop ni a l'ensenyament que les faules comporten, però el fet d'incloure'l entre els savis en el banquet ultraterrenal suggereix precisament que la deformitat del poeta i el sentit dels seus *λόγοι* i *μῦθοι* són un determinant clau com a font de saviesa, tal com la *Vita* narra en molts dels seus episodis⁶². D'altra banda, també Plutarc fa present Isop en un banquet de savis, on el fabulista, malgrat que ocupa un espai físic secundari entre els Set Savis, competeix amb ells en destresa i enginy⁶³.

Fora del catàleg, Llucià encara esmenta altres dos filòsofs més. Un d'ells, Empèdocles, per la seva absència: no va ser admès a l'illa, malgrat els seus prec, en arribar «ben abrasat, amb el cos completament rostit» (*περίεφθος καὶ τὸ σῶμα ὅλον ὥπτημένος*, *VH* 2.21); una al·lusió explícita a la llegendària mort del filòsof d'Agrirent en llançar-se al cràter del volcà Etna⁶⁴. En canvi, Pitàgoras sí ha estat acollit entre els Benaurats, després que, segons Llucià, ha acomplert el cicle de les transmigracions, però amb el dubte de si havia de mantenir el nom de Pitàgoras o calia anomenar-lo Euforb. D'aquesta manera, Llucià glossa un punt essencial en la doctrina pitagòrica, la *μετεμψύχωσις* o transmigració de les ànimes⁶⁵ i, alhora, remet a la tradició segons la qual Pitàgoras deia que el guerrer troià Euforb fou la seva segona reencarnació⁶⁶. Així mateix, Llucià exagera la dita que Pitàgoras tenia una cuixa d'or, subratllant que «tota la meitat dreta del seu cos era d'or» (*ἦν δὲ χρυσοῦς ὅλον τὸ δεξιὸν ἡμίτομον*, *ibidem*)⁶⁷.

61. Segons LISSARRAGUE 2000, 132 aquesta alteritat essencial d'Isop «provides a good departure for reflecting on notions of identity and alterity in the ancient Greek world».

62. LEFKOWITZ 2008, 60 assenyala, particularment, *Vita Aesopi* (G) 1, 14, 16, 19, 21, 24, 26, 30, 87, 98.

63. JEDRKIEWICZ 1997 estudia el significat de la inclusió d'Isop entre els savis. Cf. *Plu. Sept. sap. conv.* (*Moralia* 146B-164D), en especial la conversa entre Isop i Soló. Sobre la relació entre saviesa i esclavatge, GRAU GUIJARRO 2024, 51-63.

64. Com refereix D.L. 8.68-69. També *Luc. Icar.* 13, on Empèdocles, «negre com el carbó, ple de cendra i ben rostit» (*ἀνθρακίας τις ἰδεῖν καὶ σποδοῦ πλέως καὶ κατωπτημένος*), explica la seva pròpia mort.

65. Igualment, Llucià al·ludeix a la consigna pitagòrica, de ressonàncies òrfiques, de no menjar faves, quan afirma el filòsof de Samos fou l'únic que no va menjar res en un banquet dels Benaurats; cf. *VH* 2.24.

66. Cf. D.L. 8.4-5; *Luc. Gall.* 6.

67. HERNÁNDEZ DE LA FUENTE 2012, 21-35 analitza com la cuixa d'or era un senyal de la natura sobrehumana de Pitàgoras, amb què la tradició configura el personatge. Cf. D.L. 8.11; *Luc. Alex.* 40, *Gall.* 18; *Iamb. VP* 135, 140.

4.2. Ruta literària pel més enllà

Les referències literàries i la menció de diversos poetes —Llucià no esmenta cap prosista resident a l'Illa dels Benaaurats⁶⁸— constitueixen una mostra de la interpretació llucianesca, sovint ben plena d'humor, de la tradició literària grega. Així, quan Llucià descriu el banquet celebrat a l'Elisi, explica que és la música i la poesia el principal entreteniment dels Benaaurats, de manera especial els poemes d'Homer i els cors, de nois i noies, que són dirigits per Èunom de Lòcrida, Aríon de Lesbos, Anacreont i Estesícor, quatre noms il·lustres de la música i de la poesia lírica, conreada en època arcaica⁶⁹. La tria d'aquests poetes i músics no és casual perquè Llucià els presenta participant del banquet dels Benaaurats i, per tant, escau, per exemple, que hi siguin Anacreont, la poesia del qual canta el vi i l'amor, la joia i la festa⁷⁰, o bé Estesícor, si tenim en compte que en la utopia llucianesca de l'ultramón els personatges literaris conviuen amb els poetes que els convertiren en protagonistes dels seus poemes. En aquest sentit, Llucià precisa que Odisseu banquetjava ajagut al costat d'Homer, i Hèlena ho feia prop d'Estesícor, car —assegura— «ja s'hi havia reconciliat» (ἤδη τῆς Ἑλένης αὐτῷ διηλλαγμένης, *VH* 2.15); una evident al·lusió a la *Palinòdia*⁷¹ que el poeta d'Hímera havia compostat per retractar-se de la condemna i vituperi que sobre l'heroïna espartana havia escrit en el poema *Hèlena*⁷², la qual cosa li permeté recuperar la visió que havia perdut per haver presentat la tradició més desfavorable sobre Hèlena en la seva primera composició⁷³.

És sobretot en relació amb Homer que Llucià aprofita l'estada a l'inframón per situar-se ell mateix com a crític literari i prova d'esbrinar, de primera mà, algunes de les qüestions plantejades en l'exegesi de la poesia homèrica des de l'època hellenística. Per això, Llucià explica la conversa mantinguda amb Homer, arran de la qual aporta una nova versió sobre la pàtria del poeta, també sobre el seu nom. Segons Llucià, el poeta era babiloni i es deia Tigranes⁷⁴,

68. Ctèsias de Cnidos i Heròdot sí són a l'Illa dels Condemnats, on els càstigs més grans els pateixen «els qui havien mentit durant la seva vida i els qui no havien escrit la veritat» (οἱ ψευδάμενοί τι παρὰ τὸν βίον καὶ οἱ μὴ τὰ ἀληθῆ συγγεγραφότες; *VH*. 2.31). LAIRD 2003, 115-127 relaciona amb la filosofia, més que amb la pròpia literatura, el valor programàtic de l'oposició veritat/mentida i la generació de ficció que manifesta Llucià en el pròleg de *Relats verídics*; cf. *VH* 1.4.

69. Èunom i Aríon passen per ser contemporanis (s. VII-VI aC), mentre que la mort d'Estesícor se situa al voltant del 550 aC, i Anacreont visqué entre els anys 570 i 485 aC.

70. Cal notar que Llucià no esmenta cap poeta tràgic, malgrat que, com amb gran rigor defensa KARAVAS 2005, coneix bé la tragèdia d'època clàssica, sobretot Eurípides, que per al samosatenc no és menys apte que Homer quan vol establir un diàleg amb la tradició literària a nivell temàtic o lèxic.

71. Stesich. fr. 90-91 Davies – Finglass.

72. Stesich. fr. 84-89 Davies – Finglass.

73. DAVIES; FINGLASS 2014, 312-313 suggereixen que la tradició sobre la ceguesa d'Estesícor podria derivar d'alguna metàfora emprada pel poeta per parlar sobre l'error comès d'haver blasmat Hèlena. Cf. també ARRIGHETTI 1994, 9-30.

74. La procedència oriental d'aquest antropònim, freqüent entre els reis armenis, està testimoniada ja des d'època clàssica, i en època romana s'hi deia un rei aliat de Mitridates, però res a veure amb el poeta èpic; cf. Xen. *Cyr.* 3.1-36-40; Plu. *Luc.* 21-36.

però es va canviar el nom quan fou captiu entre els grecs. Aquesta versió que dona Llucià sobre el nom d'Homer no és altra cosa que un joc de paraules llucianesc a partir de l'homonímia entre el nom propi Ὅμηρος, el substantiu comú ὄμηρος («penyora», «ostatge») i el verb denominatiu ὀμηρεύω («servir com a ostatge»)⁷⁵. D'altra banda, Llucià confirma que Homer reivindicà com a seus tots els versos considerats espuris, la qual cosa el faculta per a expressar el seu parer sobre la tasca dels filòlegs alexandrins: «Així vaig comprendre les moltes bajanades dels gramàtics dels cercles de Zenòdot i Aristarc» (κατεγίνωσκον οὖν τῶν ἀμφὶ τὸν Ζηνόδοτον καὶ Ἀρίσταρχον γραμματικῶν πολλὴν τὴν ψυχρολογίαν, *VH* 2.20). Igualment, quan Llucià interroga Homer sobre el motiu de la còlera d'Aquilles, el poeta li respon que en això no hi havia cap pla previ i, sobre l'ordre de composició dels poemes, nega haver escrit l'*Odyssey* abans que la *Iliada*.

Llucià explica encara la versió d'ultratomba d'un altre episodi que la tradició inclou en la vida del poeta: la suposada participació d'Homer en el certamen dels jocs fúnebres d'Amfidamant a Calcis d'Eubea, on hauria estat vençut per Hesíode. De fet, el poeta d'Ascra només refereix el premi obtingut, un trípode de bronze que va dedicar a les Muses, sense esmentar el seu rival, però el passatge d'*Els treballs i els dies* (*Op.* 650-662) on Hesíode relata aquesta victòria, propicià una llegenda recollida al *Certamen Homeri et Hesiodi*⁷⁶, segons la qual aquest ἀγὼν va ser entre Homer i Hesíode⁷⁷. Llucià recull aquesta tradició, sens dubte apòcrifa, situant-la en el context dels Jocs Mortuoris celebrats a l'Illa dels Benaaurats, on també venç Hesíode, tot i que per a ell «Homer va ser de molt el millor» (τῇ μὲν ἀληθείᾳ παρὰ πολὺ ἐκράτει Ὅμηρος, *VH* 2.22)⁷⁸. Tal vegada per la seva excel·lència i avesat a celebrar gestes heroïques en els seus poemes Homer és també, un cop mort, l'encarregat de fer la crònica de la revolta dels impius que, segons Llucià, va ser exitosament sufocada pels herois Benaaurats, comandats per Teseu, Aquilles, Àiax, amb la participació valerosa de Sòcrates, en reconeixement de la qual li fou assignat un magnífic jardí per a reunir els seus companys i poder-hi conversar, «anomenant el lloc Acadèmia dels Morts» (Νεκρακαδημίαν τὸν τόπον προσαγορεύσας, *VH* 2.23)⁷⁹.

75. *VH* 2.20: εἶναι μέντοι γε ἔλεγεν Βαβυλώνιος, καὶ παρὰ γε τοῖς πολίταις οὐχ Ὅμηρος, ἀλλὰ Τιγράνης καλεῖσθαι· ὕστερον δὲ ὀμηρεύσας παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν ἀλλάξαι τὴν προσηγορίαν. CHANTRAINE 1977, 797 indica que tal vegada el significat com a «cec» del mot ὄμηρος podria derivar de l'antropònim. Segons el lexicògraf Hesiqui (*s.u.*) ὄμηρος significa tant «el cec» (ὁ τυφλός) com «el qui és pres com a garantia» (ὁ ἐνεχυραζόμενος). Llucià assegura que Homer no era cec, com ell mateix va poder comprovar; cf. *VH* 2.20.

76. Probablement aquest text és d'època hellenística, però el testimoni de Plu. *Quaest. conv.* 5.2 (= *Moralia* 675A) fou clau en la pervivència d'aquesta obra que arriba fins a l'Humanisme i Renaixement europeu. Cf. BASSINO 2019, 5-46.

77. Segons el testimoni de Plu. *Sept. sap. conv.* 10 (= *Moralia* 153F). Cf. STAMATOPOULOU 2016, 1-17.

78. BASSINO 2019, 32-34 analitza aquest passatge i afirma que no és possible deduir-ne cap font específica, però «his mention of the contest in this parodic passage shows the wide circulation of the story, as well as a common reaction to Hesiod's victory» (p. 34).

79. La participació de Sòcrates en la batalla de Dèlion (424 aC), on salvà la vida d'Alcibiades, és referida per Pl. *Smp.* 220d; Str. 9.2.7; D.L. 2.22.

Així mateix, Lluçia afirma que «Homer va escriure també aquesta batalla» (ἔγραψεν δὲ καὶ ταύτην τὴν μάχην Ὅμηρος, *VH* 2.24), i cita el començament del poema: «Ara conta'm, Musa, la batalla dels herois morts» (Νῦν δέ μοι ἔννεπε, Μοῦσα, μάχην νεκύων ἥρώων, *VH*. 2.24). És interessant destacar el fet que Lluçia, un home del seu temps, utilitza en aquest passatge per referir-se a Homer el verb γράφω, que remet a una cultura de l'escriptura, del tot aliena a l'oralitat de la poesia èpica i als modes de composició de l'arcaisme grec. D'altra banda, com a vers inicial d'aquest nou poema "homèric"⁸⁰ el samosatenc escriu un hexàmetre en què combina el primer vers de l'*Odissea* fins a la cesura trihemímera femenina (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα..., *Od.* 1), substituint les dues síl·labes del mot Ἄνδρα per la seqüència Νῦν δέ, que constitueixen el troqueu inicial, amb el primer vers de la *Ilíada* (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος), on l'acusatiu Μῆνιν és reemplaçat per la paraula μάχην, que passa a formar part del segon hemistiqui del vers i està determinada pel genitiu νεκύων ἥρώων, que ocupa el lloc del genitiu Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος⁸¹. La interrelació entre autor-personatges-temes i motius de les seves composicions es fa palesa també quan Lluçia explica el bon tarannà d'Homer, disposat sempre a conversar, sobretot:

καὶ μάλιστα μετὰ τὴν δίκην, ἐπειδὴ ἐκράτησεν· ἦν γάρ τις γραφὴ κατ' αὐτοῦ ἀπενηνεγμένη ὕβρεως ὑπὸ Θεοσίτου ἐφ' οἷς αὐτὸν ἐν τῇ ποιήσει ἔσκωπεν, καὶ ἐνίκησεν ὁ Ὅμηρος Ὀδυσσεύς συναγορεύοντος.

Sobretot després del judici quan va guanyar: Tersites havia presentat contra ell una acusació per injúries per la burla que n'havia fet en el poema; però Homer va vèncer, car tingué Odisseu com a defensor.

Aquest judici, *post mortem*, remet a l'episodi del cant segon de la *Ilíada* (v. 211-270) en què Tersites, el més lleig, vulgar, covard i ridícul dels aqueus en camp troià, gosa prendre la paraula en l'assemblea dels herois quan Agamèmnon proposa aixecar el setge per provar, precisament, el valor del seu exèrcit. En el poema homèric és Odisseu qui venja la insolència de Tersites mofant-se'n i donant-li un cop amb el ceptre del rei de Micenes. Per tant, no és estrany que Lluçia també converteixi Odisseu en advocat defensor de la causa a favor del sobirà micènic.

80. Lluçia explica que Homer li va donar com a regal «el llibres per tal de portar-los als homes del meu país» (ἀπιδόντι μοι ἔδωκεν τὰ βιβλία κομίζεσθαι τοῖς παρ' ἡμῖν ἀνθρώποις, *VH* 2.24) però els va perdre. L'ús del terme βιβλία és també un anacronisme, atès que la divisió en llibres o cants dels poemes èpics és alexandrina.

81. GEORGIADOU; LARMOUR 1998b, 209 noten la supressió en l'hexàmetre compost per Lluçia del terme μῆνις, però assenyalen que circulaven llistes alternatives sobre els versos inicials de la *Ilíada*, de manera que «Lucian is himself functioning as a corrector of Homer, it seems». Tanmateix, la reformulació dels versos homèrics, amb finalitat paròdica i humorística per part de Lluçia, no és un fet insòlit en l'obra del samosatenc, com hem analitzat a GÓMEZ CARDÓ 2012, 17-22 a propòsit de *Caront o els contempladors*.

La imbricació de Llucià i els amics en la 'vida' quotidiana de l'Illa dels Benaaurats és indestriable de la tradició literària, fins al punt que la seva presència entre els morts provoca un nou rapte d'Hèlena, consentit per ella⁸². Un dels acompanyants de Llucià, Cíniras, «alt i ben plantat» (μέγας ὦν καὶ καλός, *VH* 2.25), feia temps que festejava l'espartana durant els banquets i, de comú acord, decidiren escapolir-se, deixar enrere el món dels difunts i fugir cap a una illa pròxima. Per això, quan ja havien transcorregut més de sis mesos des de l'arribada a l'Illa del Benaaurats, de nit i d'amagat de tothom, Cíniras i els seus còmplices s'apoderen d'Hèlena i es fan a la mar apressadament. Aquest nou rapte segueix paràmetres de la tradició sobre el segrest i fugida d'Hèlena quan era a Esparta —una escapada de nit i per mar—, però Llucià també reprodueix en el 'seu' rapte de la bella filla de Tindàreu altres motius de la llegenda; per exemple, el fet que Menelau, en descobrir l'absència de la seva esposa, vagi immediatament a trobar Agamèmnon, tal com ja havia fet quan eren 'vius' en tant que personatges de la tradició mítica i poètica. Ara, però, l'il·lustre Atrida i capitost de guerrers és només «el germà» d'un marit novament enganyat després de mort, perquè és Radamant com a sobirà del regne infernal qui organitza l'expedició de rescat. Aquesta —precisa Llucià— era formada per cinquanta herois⁸³ que embarcaren en una nau feta amb un sol tronc d'asfòdel⁸⁴; sens dubte, un material del tot inapropiat per a un vaixell per la seva inconsistència, que només escau, com és el cas, per a transportar cossos eteris com els dels herois difunts⁸⁵. Ara bé, a diferència d'Homer, Llucià només podrà fer un breu relat d'aquesta nova defecció d'Hèlena ara amb Cíniras, convertit en un nou Paris, perquè abans d'aconseguir fugir del reialme dels morts, la nau és capturada: Hèlena afligida retorna al seu lloc, en l'Illa dels Benaaurats, d'on mai no podrà escapar, mentre que Cíniras és enviat a l'Illa dels Condemnats. Per tant, com en la tradició literària els qui raptin Hèlena són víctimes de càstig i sofrances⁸⁶, però ella gaudeix d'impunitat: Radamant, com Príam a la *Ilíada*⁸⁷, l'exculpa, i ella «plorava avergonyida i es

82. Luc. *VH* 2.25: ἐδόκει δὲ καὶ αἰνῆ ταῦτα. Cf. Hdt. 1.4 sobre el consentiment d'Hèlena.

83. Tal vegada, la indicació precisa del nombre d'herois que anaren a rescatar Hèlena en aquesta ocasió remet a la llegenda del Argonautes, ja que la nau Argo tenia cinquanta remers (Apollod. *Bibliotheca* 1.9.16) i, encara que les fonts donen nombres força variables, per exemple A.R. 1.20-227 s'esmenta cinquanta-cinc. Cf. també Pind. *Pyth.* 4.170-184; D. S. 4.41.2; Stat. *Theb.* 1.352-483; Orph. *A.* 118-229.

84. L'asfòdel era per als grecs la planta pròpia dels morts, per això en el seu imaginari el Prat d'Asfòdel és un sector de l'inframón (*supra* n. 10). Cf. Hom. *Od.* 11.539; Luc. *Men.* 11.

85. GEORGIDOU; LARMOUR 1998b, 210 destaquen la comicitat inherent a la paròdia de tot el passatge amb la precisió llucianesca sobre el material de construcció de la nau: l'asfòdel no té un tronc sòlid perquè no creix com un arbre.

86. Com reconeix la pròpia Hèlena a Eur. *Hel.* 364-365: «El present que de mi Afrodita va fer, ha infantat molta sang i molt de plor» (τὰ δ' ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε / πολὺ μὲν αἷμα, πολὺ δὲ δάκρυον).

87. Hom. *Il.* 3.162-165: «Vine aquí, filla meva, i asseu-te'm ben a la vora, / que veuràs el teu primer marit i els amics i família / tu no tens cap culpa de res, per mi, són els déus qui la tenen, / que m'han aviat els aqueus i la guerra de llàgrimes plena» (traducció de SABATÉ 2019, 83).

tapava el rostre» (ἡ μὲν οὖν Ἑλένη ἐδάκρυέν τε καὶ ἡσχύνετο καὶ ἐνεκαλύπτετο, *VH* 2.26); una actitud i un gest d'Hèlena que, a diferència de la seva presència a la muralla de Troia, en el text de Llucià només delaten la decepció per no haver aconseguit escapar⁸⁸.

El segrest frustrat d'Hèlena precipita la partença de Llucià i els seus acompanyats de l'Illa dels Benaurats. Abans, però, el samosatenc homenatja encara un dels tòpics de la davallada a l'Hades, entesa aquesta com una consulta necessària per tal de trobar un camí idoni tant si aquest s'identifica amb una ruta física —a l'estil de la consulta als morts d'Odisseu o d'Eneas— com si és per trobar-hi una guia de vida —com fa Menip, segons explica Llucià a *Menip o la nigromància*⁸⁹—. Per això, Llucià suplica a Radamant que li avanci l'esdevenidor i li indiqui la trajectòria a seguir⁹⁰, de manera que salparà de l'Illa dels Benaurats, sabent com Odisseu que li serà possible el retorn a la seva pàtria:

δὴ καὶ δεικνὺς τὰς πλησίον νήσους —ἐφαίνοντο δὲ πέντε τὸν ἀριθμόν, ἄλλη δὲ ἕκτη πόρρωθεν— ταύτας μὲν εἶναι ἔφασκεν τῶν ἀσεβῶν, τὰς πλησίον, Ἀφ' ὧν, ἔφη, ἤδη τὸ πολὺ πῦρ ὀρέας καϊόμενον, ἕκτη δὲ ἐκείνη τῶν ὀνείρων ἡ πόλις· μετὰ ταύτην δὲ ἡ τῆς Καλυψοῦς νῆσος, ἄλλ' οὐδέπω σοι φαίνεται. ἐπειδὴν δὲ ταύτας παραπλεύσῃς, τότε δὴ ἀφίξῃ εἰς τὴν μεγάλην ἡπειρον τὴν ἐναντίαν τῇ ὑφ' ὧν κατοικουμένη· ἐνταῦθα δὴ πολλὰ παθὼν καὶ ποικίλα ἔθνη διελθὼν καὶ ἀνθρώποις ἀμίκτοις ἐπιδημήσας χρόνῳ ποτὲ ἤξεις εἰς τὴν ἑτέραν ἡπειρον. (*VH* 2.27)

M'assenyalà les illes properes —se'n veien cinc i una sisena més lluny— i m'explicava que les més properes eren les dels Condemnats, «d'on ja veus —digué— que hi crema un gran foc; la sisena és la ciutat dels Somnis. Darrera d'aquesta hi ha l'illa de Calipso, però no pots veure-la encara. Quan hakis passat de llarg aquestes illes, aleshores arribaràs a un gran continent enfront d'aquell on viviu vosaltres. Llavors, després de moltes peripècies, de recórrer tota mena de pobles i de viure entre homes insociables, amb el temps, un dia faràs cap a l'altre continent».

En la premonició de Radamant les ressonàncies homèriques són notables: Llucià com l'heroi èpic encara haurà d'anar a l'atzar d'una banda a l'altra (*πλανηθέντα* vs. *πολλὰ πλάγχθη*, *Od.* 2), i aquest llarg camí de retorn també el proveirà de coneixement, perills i afliccions (*πολλὰ παθὼν καὶ ποικίλα ἔθνη διελθὼν καὶ ἀνθρώποις ἀμίκτοις ἐπιδημήσας* vs. *πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα*

88. Sobre la presència d'Hèlena a Llucià i el sentit d'aquest passatge, MESTRE; GÓMEZ; VINTRÓ 2010, 573-579.

89. GÓMEZ CARDÓ 2019, 59-63 sobre el coneixement que, en aquesta obra de Llucià, la mort i el món dels morts aporta la vida. CAMEROTTO 2014, 171-190 analitza la virtut de les empreses impossibles, inclosa la *katábasis*, dutes a terme pels herois satírics de Llucià com a senyal inequívoca de l'alteritat programàtica que requereix la sàtira.

90. *VH* 2.27: ἐγὼ δὲ προσελθὼν τῷ Ῥαδαμάνθῳ πολλὰ ἰκέτευον εἰπεῖν τὰ μέλλοντα καὶ ὑποδείξαι μοι τὸν πλοῦν.

καὶ νόον ἔγνω, / πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα, *Od.* 3-4). Però alhora també, com Menip, Llucià rep del jutge infernal consells de vida, tot i que en aquest cas són condicions per a poder tornar a gaudir, de manera definitiva ja com un home mort, les delícies dels Benaaurats:

παρήνεσε δὲ εἰ καὶ ποτε ἀφικοίμην ἐς τήνδε τὴν γῆν, μήτε πῦρ μαχαίρα σκαλεύειν
μήτε θέρμους ἐσθίειν μήτε παιδὶ ὑπὲρ τὰ ὀκτωκαίδεκα ἔτη πλησιάζειν· τούτων γὰρ
ἂν μεμνημένον ἐλπίδας ἔχειν τῆς εἰς τὴν νῆσον ἀφίξεως. (*VH* 2.28)

M'aconsellà que si mai arribava a la meva terra no atíes el foc amb un coltell, ni mengés tramussos, ni m'acostés a nois de més de divuit anys. Si recordava això, podria tenir esperances de tornar a l'illa.

D'aquesta manera, Llucià serà, com Odisseu en les paraules de Circe, un home «dues vegades difunt, quan els altres no en moren més que una!» (δισθανέες, ὅτε τ' ἄλλοι ἅπαξ θνήσκουσ' ἄνθρωποι, *Od.* 12.22). Llucià salpa acompanyat per Naupli, l'heroi navegant per excel·lència⁹¹, amb un encàrrec que novament l'implica en el relat homèric: portar a Calipso, a l'illa d'Ogígia, una carta que Odisseu li dona «d'amagat de Penèlope» (Ὀδυσσεὺς προσελθὼν λάθρα τῆς Πηνελόπης, *VH* 2.29), anticipant un episodi que tindrà lloc més endavant a Ogígia⁹². Així, tal com els poetes interactuen amb els seus personatges a l'Illa dels Benaaurats, també Llucià i el seus companys assumeixen aquest paper, quan ells mateixos esdevenen protagonistes de nous episodis que els involucren en la tradició literària, com il·lustra el rapte d'Hèlena per part de Cíniras⁹³, o bé recullen altres variants dels mites que permeten al samosatenc qüestionar la versió homèrica⁹⁴, com succeeix quan el narrador del relat s'atura a Ogígia per lliurar a Calipso la carta d'Odisseu. El contingut de l'escrit posa en entredit la fidelitat d'Odisseu —un gir a la trama d'*Odissea*, on el poeta lloa la lleialtat de Penèlope—, perquè, segons Llucià descobreix en llegir furtivament la missiva⁹⁵, l'heroi hauria preferit romandre a la cova de la nimfa:

91. A.R. 1.138; 2.896. Els Feacis acompanyen Odisseu fins a Ítaca, però castigats per Posidó no tornen sans i estalvis (*Od.* 8.559-559; 13.162-164). De fet, també Llucià i els companys perden la nau en arribar a «altra terra» que els ha indicat Radaman; cf. *VH* 2.47.

92. BÄR 2013, 221-236 sobre el significat d'aquesta carta en el relat llucianesc enfront de la tradició literària.

93. En aquest sentit, cal destacar com una mostra d'ironia i, alhora, de la complexitat temàtica del relat, que l'actitud d'Hèlena en aquest episodi sigui gairebé la mateixa que va retratar inicialment Estesícor, provocant la ira de la dona; potser per això Llucià ja abans ha deixat constància de la reconciliació entre l'espartana i el poeta. Cf. *VH* 2.15; *supra* n. 71 i n. 72.

94. En època imperial la poesia homèrica fou objecte de discussió: llegida com a registre històric, era criticada per manca de precisió, però, alhora, era valorada per la seva qualitat poètica; cf. MESTRE 2000, 533-540; KIM 2010.

95. *VH* 2.35: πρότερον δ' ἐγὼ λύσας τὴν ἐπιστολὴν ἀνεγίνωσκον τὰ γεγραμμένα. Llucià confessa que, abans de lliurar-la, la va llegir, «deslligant-la». El terme λύσας fa referència a la forma de la carta a l'Antiguitat: un cilindre de paper, enrotllat, lligat i segellat.

καὶ νῦν εἰμι ἐν τῇ Μακάρων νήσῳ πάνυ μετανοῶν ἐπὶ τῷ καταλιπεῖν τὴν παρὰ σοὶ
 διαίταν καὶ τὴν ὑπὸ σοῦ προτεινομένην ἀθανασία. ἦν οὖν καιροῦ λάβωμαι,
 ἀποδρᾶς ἀφίξομαι πρὸς σέ. (VH 2.35)

Ara m'estic a l'Illa dels Benaurats, molt penedit d'haver refusat la vida al teu costat i la immortalitat que em vas oferir. Per tot això, si trobo el moment oportú m'esmunyiré i vindré amb tu.

En el relat homèric Odisseu parteix d'Ogígia per mandat diví (*Il.* 5.29-42) per arribar a la seva pàtria estimada. En canvi, aquesta carta apòcrifa d'Odisseu serveix a Lluccià per evocar una tradició sobre el destí d'Odisseu després de la mort dels pretendents, donat que, com l'heroi d'Ítaca escriu en el seu missatge a Calipso, abans d'arribar a la seva terra, va tenir un fill amb Circe, de nom Telègon, a mans del qual va morir⁹⁶.

5. Epíleg

Relats verídics és una obra, certament, única tant dins de l'extens corpus de Lluccià i en el conjunt de la literatura grega d'època imperial romana com, en general, de la literatura de l'Antiguitat. Text de ficció per excel·lència, amb caire de novel·la d'aventures, constitueix una mostra insígnia dels modes compositius de la literatura grega del s. II dC, perquè il·lustra les possibilitats infinites, en mans d'una ment lúcida i creativa com la de Lluccià, de (re)visitar el dipòsit de la *paideia* grega. Aquesta ofereix als autors d'època imperial i tardoantiga, gràcies a la formació retòrica rebuda, l'ocasió sempre d'una nova lectura del patrimoni cultural i literari, bé sigui fidel a la tradició consolidada, o bé innovadora, distorsionada, fins i tot punyent, quan és actualitzada des de l'humor, la sàtira⁹⁷, àdhuc el sarcasme; recursos literaris, dels quals n'és un mestre Lluccià.

Per aquest motiu, dins de *Relats verídics*, l'Illa dels Benaurats és quelcom més que un episodi enfilat en el decurs de la narració. El tractament dels tòpics de la *paideia* grega que Lluccià reprèn en aquesta seva personal incursió en el reialme de la mort constitueix un exemple paradigmàtic de cultura llibresca al s. II dC i de la mimesi com a directriu de creació literària, sempre però amb

96. Cf. Hyg. *fab.* 125.10, 127; Clem.Al. *Strom.* 6.25.2; Eust. 1796.45. Apollod. *Epitome* 6.36-37, possiblement inspirat en la *Telegonia*, un poema perdut i atribuït a Eugàmmon de Cirene (s. VI aC), que relatava en dos llibres els fets posteriors a la matança dels pretendents, narra la mort d'Odisseu com a conseqüència d'una ferida que Telègon li causa sense saber que és el seu pare, quan va a Ítaca per trobar-lo. Segons BERNABÉ 1999, 224 la *Telegonia* «acaba con una serie de matrimonios absurdos que culmina adecuadamente el conjunto de extravagancias que la componen».

97. Com sosté CAMEROTTO 2012, 217-238, i 2014, 83-93 la sàtira és la principal aproximació que explota Lluccià per atansar-se a la *paideia*, mitjançant la qual també fa sàtira constant dels costums, actituds i valors contemporanis, dels homes de lletres afins, dels altres *pepaideu-ménoi*; cf. MESTRE 2024, 19-26.

el segell personal del samosatenc. El narrador i heroi anònim de l'obra esdevé una mena de nou Odisseu al llarg del relat, marcat pel viatge, les aventures, la trobada amb éssers extraordinaris, i també per la davallada als inferns. Un relat en el qual el mite i els mites són evocats pel narrador-autor tant des de la tradició literària i de l'exegesi que en fa, com de la seva pròpia participació en ells, actualitzant així el llegat grec en una posada al dia que no es limita a la reiteració de temes i motius. En aquest sentit, no debades Homer ocupa un espai singular en l'episodi entre els Benaaurats i, fins i tot, Llucià proposa, sense èxit, un possible nou inici d'una nova guerra de Troia. Pel que fa a l'espai de l'Hades, que Llucià recrea en altres obres —especialment en *Diàlegs de morts*— com un indret des d'on posar de manifest els vicis dels homes en la seva existència terrenal, la imatge específica de l'Illa dels Benaaurats potser pretén, d'antuvi, una humanització d'aquest indret: hi arriben homes ordinaris, no pas marcats per cap excel·lència com són els protagonistes de l'obra. Tanmateix, aquest emplaçament segueix sent un lloc inapropiat per a aquests homes, encara vius. Per això, és només una etapa d'un periple imaginat, que confirma així la promesa rotunda i escandalosa, formulada per l'autor, quan reconeix que escriurà mentides d'una manera plausible i convincent, i admet que en el seu relat, precisament, «l'única veritat que diré és afirmar que menteixo» (κᾶν ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι, *VH* 1.4)

BIBLIOGRAFIA

- G. ANDERSON 1976, *Studies in Lucian's comic fiction*, Leiden.
- G. ARRIGHETTI 1994, «Stesicoro e il suo pubblico», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 32, pp. 9-30.
- S. BÄR 2013, «Odysseus' Letter to Calypso in Lucian's *Verae Historiae*», in O. HODKINSON; P. ROSENMEYER; E. BRACKE (edd.), *Epistolary Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden – Boston, pp. 221-236.
- P. BASSINO 2019, *The Certamen Homeri et Hesiodi. A commentary*, Berlin – Boston.
- F. BERARDI 2017, *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim – Zürich – New York.
- A. BERNABÉ 1999, *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid.
- A. BERNABÉ 2015, «What is a Katábasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East», *Les Études classiques* 83, pp. 15-34.
- M. BONAZZI 2010, «Luciano e lo scetticismo del suo tempo», in F. MESTRE; P. GÓMEZ (edd.), *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona, pp. 37-48.
- J. BOULOGNE 1996, «Narrations véritables : miscellanées de toutes les hybridations imaginables», *Uranie* 6, pp. 81-101.
- J. L. BRANDÃO 2001, *A poética do hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*, Belo Horizonte.

- M. BRIAND 2005, «Lucien et Homère dans les *Histoires vraies* : pratique et théorie de la fiction au temps de la Seconde Sophistique», *Lalies* 25, pp. 127-140.
- A. CAMEROTTO 1998, *Le metamorfosi della parola: studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa.
- A. CAMEROTTO 2012, «Gli occhi e la lingua dello straniero: satira e straniamento in Luciano di Samosata », *Prometheus* 38, pp. 217-238.
- A. CAMEROTTO 2014, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano – Udine.
- J. CASTELLANOS VILA 1999, *Hesíode. Teogonia. Els treballs i els dies*, Barcelona.
- P. CHANTRAINE 1977, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- J. A. CLÚA SERENA 2022, «Las islas de los Afortunados eran dos (αἱ δύο μὲν εἰσι) Plut. *Sert.* 8.2», in M.^a J. MARTÍNEZ; L. M. PINO (edd.), *Plutarco y la insularidad*, Madrid, pp. 23-34.
- M. DAVIES; P. J. FINGLASS 2014, *Stesichorus: The poems. Edited with introduction, translation, and commentaries*, Cambridge.
- M. DERIU 2017, «How to Imagine a World Without Women: Hyperreality in Lucian's *True Histories*», *Medea* 3(1). DOI:10.13125/medea-2993.
- D. FELTON 2007, «The Dead», in D. ODGEN (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Malden (MA), pp. 86-99.
- M. FUTRE PINHEIRO 2009, «Dialogues between Readers and Writers in Lucian's *Verae Historiae*», in M. Paschalis; S. Panayotakis; G. Schmeling (edd.), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, Groningen, pp. 18-35.
- I. GASSINO 2010, «Par-delà toutes les frontières: le pseudos dans les *Histoires vraies* de Lucien», in F. MESTRE; P. GÓMEZ (edd.), *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona, pp. 87-98.
- I. GASSINO 2011, «Éléments de construction du récit dans les *Histoires Vraies* de Lucien», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2, pp. 62-78. DOI: 10.3406/bude.2011.6789.
- A. GEORGIADOU; D. H. J. LARMOUR 1998a, «Lucian's *Verae Historiae* as Philosophical Parody», *Hermes* 126, pp. 310-325.
- A. GEORGIADOU; D. H. J. LARMOUR 1998b, *Lucian's Science Fiction. Novel True Histories. Interpretation & Commentary*, Leiden – Boston – Köln.
- P. GÓMEZ CARDÓ 2012, «El aprendiz de rapsodo, o de cuando Homero cruzó la laguna Estigia (Lucianus, *Cont.* 7)», *Emerita* 80(1), pp. 13-29. DOI: 10.3989/emerita.2012.02.1024.
- P. GÓMEZ CARDÓ 2020, «Menippus a truly living ghost in Lucian's *Necromancy*», in D. ROMERO; I. MUÑOZ; G. LAGUNA (edd.), *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra, pp. 47-64. DOI: 10.14195/978-989-26-1765-7_3.
- S. GRAU GUIJARRO 2024, «Esclavatge i saviesa: fluctuacions d'una anècdota entre biografia, novel·la i els *Fets de Tomàs*», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia* 14, pp. 51-73.
- B. HALLER 2014, «Homeric Parody, the Isle of the Blessed, and the Nature of Paideia in Lucian's *Verae Historiae*», in M. P. FUTRE PINHEIRO; G. SCHME-

- LING; E. P. CUEVA (edd.), *The Ancient Novel and the Frontiers of Genre*, Eelde – Groningen.
- D. HERNÁNDEZ DE LA FUENTE 2012, «El muslo de oro. Pitágoras como Prometeo», en F. BRONCANO; D. HERNÁNDEZ DE LA FUENTE (edd.), *De Prometeo a Frankenstein: autómatas, ciborgs y otras creaciones más que humanas*, Madrid, pp. 21-35.
- S. JEDRKIEWICZ 1997, *Il convitato sullo sgabello: Plutarco, Esopo ed i sette savi*, Roma.
- M. JUFRESA 2014, «Sócrates, un personaje de Luciano», in A. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ; B. ORTEGA VILLARO; M.^a H. VELASCO LÓPEZ; M.^a H. ZAMORA SALAMANCA (edd.), *Ágalma: ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*, Valladolid, pp. 527-541.
- O. KARAVAS 2005, *Lucien et la tragédie*, Berlin – Boston.
- L. KIM 2010, *Homer between history and fiction in imperial Greek literature*, Cambridge – New York.
- A. LAIRD 2003, «Fiction as a Discourse of Philosophy in Lucian's *Verae Historiae*», in S. PANAYOTAKIS; M. ZIMMERMAN; W. KEULEN (edd.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden, pp. 115-127. DOI: 10.1163/9789047402114_009.
- J. B. LEFKOWITZ 2008, «Ugliness and Value in the *Life of Aesop*», in I. Sluiter; R. Rosen (edd.), *KAKOS, Badness and Anti-Value in Classical Antiquity*, pp. 59-82. DOI: 10.1163/ej.9789004166240.i-516.18.
- F. LISSARRAGUE, F. 2000, «Aesop, Between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations», in B. COHEN (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden – Boston, pp. 132-149.
- F. MESTRE 2000, «Por qué miente Homero: una visión histórica de los poemas homéricos en época imperial», in M.^a J. Barrios Castro; E. Crespo (ed.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos, 21-25 de septiembre de 1999*, vol. 1, Madrid, pp. 533-540.
- F. MESTRE 2012-2013, «Lucien, les philosophes et les philosophies», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 28-29, pp. 63-82. DOI: 10.2436/20.2501.01.40.
- F. MESTRE 2024, «Introduction. A Lucianic universe», in F. MESTRE; P. GÓMEZ; C. TOLSA (edd.), *Lucianea et Pseudo-Lucianea. Studies on Pseudepigrapha of Lucian and Works by Lucian sometimes considered spurious*, Barcelona.
- F. MESTRE; P. GÓMEZ; E. VINTRÓ 2010, «Helena se cubre el rostro en la isla de los Bienaventurados (Lucianus VH 2.26)», in J. F. GONZÁLEZ CASTRO; J. SILES; J. DE LA VILLA; G. HINOJO; M.^a A. ALMELA; P. CAÑIZARES (edd.), *Perfiles de Grecia y Roma*, vol. II, Madrid, pp. 573-579.
- R. METCALF 2004, «The Philosophical Rhetoric of Socrates' Mission», *Philosophy & Rhetoric* 37(2), pp. 143-166. DOI: 10.1353/par.2004.0017.
- M.N. NAGLER 2010, «Entretiens avec Tirésias», *Classical World* 74(2), pp. 89-106.
- K. NI-MHEALLAIGH 2005, «Plato alone was not there...: Platonic presences in Lucian». *Hermathena* 179, pp. 89-103.

- K. NI-MHEALLAIGH 2009, «Monumental fallacy: the teleology of origins in Lucian's *Verae Historiae*», in A. BARTLEY (ed.), *A Lucian for our Times*, Cambridge, pp. 11-28.
- H. VAN NOORDEN 2015, *Playing Hesiod: The 'Myth of the Races' in Classical Antiquity*, Cambridge.
- P. SABATÉ 2019, *Homer. Iliada*, Barcelona.
- M. A. SANTAMARÍA ÁLVAREZ 2006, «El Edén griego: las islas de los bienaventurados, de Hesíodo a Platón», *Respublica Litterarum. Suplemento Monográfico Utopía* 2006(16), pp. 1-20.
- F. SCHIRONI 2019, «La recepción de Homero en Alejandría: la edición homérica de Aristarco», *Anales de Filología Clásica* 32(2), pp. 69-88. DOI: 10.34096/afc.i32.8370.
- K. SCHLAPBACH 2010, «The logoi of philosophers in Lucian of Samosata», *Classical Antiquity* 29(2), pp. 250-277.
- Z. STAMATOPOULOU 2016, «The Quarrel with Perses and Hesiod's Biographical Tradition». *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 56(1), pp. 1-17.
- D. SOLÉ GIMENO 2021, «Perspectives audiovisuales de l'espai a Llucià de Samòsata», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia* 11(2), pp. 119-128.
- J. STRAUSS CLAY 2009, «Works and Days: Tracing the Path to Arete», in F. MONTANARI; A. RENGAKOS; Chr. TSAGALIS (edd.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden – Boston, pp. 71-90. DOI: 10.1163/9789047440758_005.
- V. H. VÁSQUEZ-GÓMEZ 2019, «El valor filosófico de la *anaideia* en Diógenes de Sinope», *Praxis Filosófica* 49, pp. 107-128. DOI: 10.25100/pfilosofica.v0i49.7949.

Vix Bene Gotholana Notata Manu? Sis segles d'Heroides en català

Pere Fàbregas Salis

Universitat de Barcelona / Universidad Complutense de Madrid¹

ABSTRACT

This paper offers an overall review of all Catalan translations of Ovid's *Heroides*. The first part is devoted to the three main, complete versions: the medieval rendering by Guillem Nicolau (*ap.* PUJOL 2018), the «Noucentista» version by Adela Maria TREPAT and Anna Maria de SAAVEDRA (1927) and the recent one by Esther ARTIGAS (2021). The main goal is to illustrate how these translators have tackled different interpretative and textual difficulties (namely, 1.1-2, 4.1-2, 13.1-2 and 7.85). The second part presents an *ad hoc* treatment of the two remaining, partial versions: the baroque recreation of three epistles by Agustí Eura (*ap.* VALSALOBRE 2002) and the misleading translation of the individual heroides by Adriana BELTRÁN DEL RÍO (2020a).

KEYWORDS: Ovid, *Heroides*, Catalan translations, translation history, textual criticism and interpretation.

1. Una versió preliminar d'aquest article es va presentar en forma de conferència el 10 de juliol de 2024 en el marc del curs «*Non verbum pro verbo*. Reflexions sobre l'art de traduir els clàssics» organitzat per la Societat Catalana d'Estudis Clàssics, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, i el 27 de febrer de 2025 dins del curs «Nous textos, noves lectures V. Lliçons d'actualització en literatura grecollatina», organitzat per la Secció Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos; agraeixo a les dues entitats i, en particular, a les Dres. Maria Paredes i Pilar Gómez la invitació a participar-hi. També vull donar les gràcies a les Dres. Esther Artigas i Francesca Mestre, així com als revisors externs d'*Itaca*, per algunes valuoses observacions. Aquest treball forma part del projecte PID2023-153036NA-I00 finançat pel Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. L'autor és des del gener de 2025 Professor Serra Húnter a la Universitat de Barcelona.

En el díptic inicial de la seva carta a Aquil·les, Briseida demana condescendència a l'heroi perquè li escriu en un grec no prou correcte, ja que ella és de Lirnessos, a la Tròada, i, per tant, de llengua frígia (3.1-2 *Quam legis, a rapta Briseide littera uenit, / uix bene barbarica Graeca notata manu*)². Si ja de per si en la convenció èpica el reconeixement de la barrera lingüística és un fet excepcional³, aquí resulta encara més paradoxal perquè la carta de Briseida està escrita, òbviament, en un llatí gens maldestre. Sembla que d'alguna manera Ovidi ens proposi que imaginem que les seves *Heroides* són una traducció d'un original grec, que hauria sens dubte estat la llengua «normal» de comunicació entre la major part de les heroïnes i els herois que protagonitzen la col·lecció⁴. Podríem dir que, per al lector d'una traducció en una llengua moderna, s'hi afegeix encara una capa addicional, inevitablement tenyida per l'òptica interpretativa del traductor.

L'objectiu principal d'aquest article és fer un repàs de tres principals traduccions en llengua catalana, la medieval de Guillem Nicolau (*ap.* PUJOL 2018), la noucentista d'Adela Maria TREPAT i Anna Maria SAAVEDRA (1927) i la recent d'Esther ARTIGAS (2021), tot observant de quina manera, d'acord amb els usos o tendències coetànies, han abordat alguns dels nombrosos esculls textuais i interpretatius que presenta l'original i que el traductor no pot sinó deixar *uix bene* (*Gotholana*) *notata manu*. Així doncs, després de presentar breument cada una d'aquestes versions, comentaré uns quants passatges significatius que permeten il·lustrar els reptes a què m'he referit.

En darrer terme, es presenten i comenten les dues altres versions existents, ambdues parcials: la barroca d'Agustí Eura (*ap.* VALSALOBRE 2002) i la de les heroides individuals a càrrec d'Adriana BELTRÁN DEL RÍO (2020a).

1. Les tres principals versions

1.1. Guillem Nicolau⁵

Les *Heroides* són el primer text clàssic traslladat al català. No se sap per quin motiu ni en quin moment Guillem Nicolau va decidir traduir-les⁶; però cons-

2. Malgrat les greus deficiències que presenta (*vid.*, e.g., GOOLD 1974 i REEVE 1974), cito el text llatí de les heroides simples de DÖRRIE (1971), l'única edició crítica recent completa. A l'apartat 2 reproduceixo també el corresponent aparat crític. Les heroides dobles se citen segons el text de KENNEY (1996). D'altra banda, utilitzo l'abreviació *Her.*

3. *Vid.* BARCHIESI 1992, 202.

4. Per a una introducció general a les *Her.*, *vid.*, e.g., FÀBREGAS *ap.* ARTIGAS; FÀBREGAS 2021, 7-19.

5. Actualment el text de Nicolau està a l'abast de tothom gràcies a la sòlida edició de PUJOL (2018).

6. No sembla que les *Heroides* ni Ovidi en general tinguessin una gran circulació en el context escolar de la Catalunya de l'època (PUJOL 2018, 73), que sol ser l'origen de les traduccions (PUJOL 2018, 78); però no és menys cert que la presència d'Ovidi en la literatura era aleshores prou comuna (PUJOL 2018, 74). Per a un perfil biogràfic de Nicolau, *vid.* PUJOL 2018, 11-23.

ta que la traducció havia d'estar pràcticament conclosa l'any 1389, quan el rei Joan I va demanar a Nicolau que la hi enviés⁷. No obstant, la petició no va ser satisfeta fins l'any següent, després que la reina Violant insistís en almenys dues cartes⁸. Sembla que Nicolau va voler culminar l'obra, a la manera d'alguns manuscrits llatins i d'altres versions romàniques, amb glosses i amb introduccions a les diferents epístoles basades en els *Versus Bursarii* de Guillem d'Orleans (s. XIII)⁹. De fet, com veurem, la traducció en si sol estar lleugerament glossada¹⁰.

És possible, doncs, que la reina Violant, de la qual Nicolau va ser secretari, fos una de les primeres lectores de la traducció. De fet, segons diu Bernat Metge en *Lo Somni* (1398-1399), el text de Nicolau esdevingué una de les lectures preferides de les dames de la cort¹¹, de tal manera que la traducció es va acabar convertint en una mena de clàssic que va ser llegit i reutilitzat per alguns noms de l'edat d'or de la literatura catalana¹².

Tanmateix, la traducció de Nicolau va anar caient progressivament en l'oblit, fins al punt que, si exceptuem un fragment de l'heroida 4 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1599), la coneixem gràcies a un *codex unicus* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. esp. 543)¹³.

Convé precisar que la traducció de Nicolau no conté l'epístola 15, que té una transmissió manuscrita independent de la resta de la col·lecció (i que, per tant, no figurava en el manuscrit o manuscrits llatins utilitzats per Nicolau), ni tampoc la part de les epístoles dobles absent dels manuscrits medievals o conservada només en incunables¹⁴.

7. Vid. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1954, f. 178^r (disponible en línia <<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/12772131>> [consulta 14-3-2025]); PUJOL 2018, 21.

8. Vid. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 2050, ff. 14^v-15^r i 17^r; PUJOL 2018, 21-22.

9. Vid. PUJOL 2018, 98-112.

10. Vid. PUJOL 2018, 112-157. Aquest procediment és consistent amb la manera de concebre la traducció en el món medieval com una combinació entre retòrica, hermenèutica i apropiació en llengua vernacle del «discurs acadèmic» (vid., e.g., COPELAND 1991).

11. «Elles entenen ésser en gran felicitat [...] recordar moltes cançons e noves rimades; allegar dits de trobadors e les Epístoles de Ovidi; recitar les històries de Lançolot, de Tristany, del rei Artús e de quants amorosos són stats tro a lur temps» (ed. CINGOLANI 2006, 224).

12. El cas més paradigmàtic és el de Joanot Martorell, que fins i tot en ocasions pot servir com a testimoni indirecte de la transmissió textual de Nicolau: vid. PUJOL 2013. D'altra banda, el text de Nicolau va ser la base d'una traducció castellana conservada en un únic manuscrit a la Biblioteca Colombina de Sevilla (ms. 5-5-16). Un compendi de la influència de les *Heroides* de Nicolau es troba en PUJOL 2021.

13. Per a una completa descripció d'aquests testimonis, vid. PUJOL 2018, 157-165.

14. Es conserven només en incunables 16.39-144 i 21.147-250, mentre que per a 21.15-146 disposem d'alguns manuscrits del XV. Vid. FÀBREGAS *ap.* ARTIGAS; FÀBREGAS 2021, 18-19 i 441 (notes 30 i 32), amb referències bibliogràfiques.

Sobre la difícilíssima identificació de les fonts de Nicolau, vid. la discussió en PUJOL 2018, 79-98, esp. 96-98, que no ateny uns resultats unívocs, si bé sembla que Nicolau va haver de tenir accés a quelcom semblant als manuscrits K (København, Det Kgl. Bibliotek, Gl. Kgl. S. 2013 4^o) o Pe (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7996).

1.2. Adela M. Trepát i Anna M. de Saavedra

A pesar del progressiu oblit de la versió medieval de Nicolau, va caldre esperar més de cinc-cents anys, fins el 1927, per poder llegir una nova versió de les *Heroides* en català, ara ja amb criteris filològics moderns: es tracta del volum 29 de la col·lecció Bernat Metge a càrrec d'Adela Maria Trepát (1905-1964) i d'Anna Maria de Saavedra (1905-2001), responsables també de la versió de les *Metamorfosis* (1929-1932) de la Fundació. És destacable que les dues traductores tenien tan sols 22 anys en el moment de la publicació.

El text llatí és essencialment el de PALMER (1898)¹⁵, mentre, com és norma de la col·lecció, la traducció és en prosa, i va comptar amb la revisió de Carles Riba¹⁶. Podríem dir que constitueix un bon exemple de prosa noucentista, que aconsegueix ser alhora clara i elevada i seguir de prop l'original sense forçar l'expressió de la llengua d'arribada. Així doncs, malgrat els quasi cent anys que ens en separen, se li pot fer extensiu el judici summament positiu d'Isart (1931) sobre el primer volum de les *Metamorfosis*: «És una versió acuradíssima, exacta i precisa, que, dins del possible en una obra d'aquest caire, en la qual fins la sonoritat de l'hexàmetre és necessària per gaudir-la, dóna una idea molt aproximada de les qualitats de l'original.»¹⁷

1.3. Esther Artigas

Quasi un segle més tard, va aparèixer la traducció d'Esther ARTIGAS (2021) per a l'editorial Adesiara, també bilingüe i en prosa retallada. El text de partida és el de DÖRRIE (1971) per a les heroides simples i el de KENNEY (1996) per a les dobles, tot i que amb una bona colla de canvis (ARTIGAS; FÀBREGAS 2021, 405-409).

2. Alguns reptes textuais i interpretatius

Veurem tot seguit una petita selecció de passatges que presenten algun tipus de repte o dificultat, per tal de discutir les diferents solucions adoptades per part de les tres traduccions ressenyades a l'apartat 1. De fet, els desafiaments comencen amb el mateix dístic inicial de la col·lecció, en què la Penèlope d'Ovidi condensa l'objectiu principal de la seva missiva: reclamar a Ulisses, absent de fa vint anys, un ràpid i prompte retorn.

15. Vid. TREPAT; SAAVEDRA 1927, XXI.

16. Per a un perfil de les dues traductores, vid. FRANQUESA 2014 (per al procés de traducció de les *Heroides* en particular, les intervencions de Riba i la recepció crítica de la traducció, vid. pp. 26-32). Vid. també BORRELL 2011 i OTERO-VIDAL 2011.

17. D'altra banda, Isart retreu a la Fundació que posi obres importants «en mans femenines»; però aquesta és, ben mirat, una altra història.

2.1. *Her.* 1.1-2

Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Vlixē.
Nihil mihi rescribas tu tamen; ipse ueni!

- 1 hanc] haec *Palmer* Ulixē] -xes Dp **E I L V**
- 2 tu tamen *Bentley Palmer*] sed tamen **E**, cf. 11, 108 et 17, 186 et *Birt, Th: GGA* 1882, 854; attamen **G L V** *rell. edd. plerique*; attinet *Aelius Festus Aph-tonius, Gramm. Lat. ed. Keil*, 6, 109, 30 et 111, 21, cf. *Ebwald, R.: Burs. Jb.* 43, 1886, 240 et *Housman, A. E.: ClQ* 16, 1922, 88-91; sed cf. 12, 210; ah ta-men *Heusinger*, ut tamen *Gronovius, N. Heinsius, Burman in observatt.* 1, 22. *Ut ante vocem* attamen *interpungatur, monent Barbu, Ebwald l. c.*; ut *post vocem* attamen *interpungatur, suadet N. Heinsius collato Strozzeae co-dice* (= *Laur. Strozz.* 122, anno 1419 conscripto); vide et 8, 24.

Es desprèn d'un mer cop d'ull al feixuc aparat crític de DÖRRIE (1971, 47)¹⁸ que el traductor ha de fer front a almenys dos problemes crítico-textuals i interpretatius. Irònicament, el primer es troba en el primer mot de l'obra: cal decidir com traslladar *hanc*, que funciona aquí com a un pronom sense cap referent explícit. Com és ben sabut, en llatí és freqüent l'el·lipsi de termes que fan referència a les accions d'enviar o rebre cartes¹⁹. Si la llició dels manuscrits *hanc* és correcta, probablement caldria sobreentendre *epistulam*; tanmateix l'omissió d'aquest mot no sembla estar documentada ni en Ovidi ni en la llengua poètica en general, tot i que sí apareix en Ciceró (*Att.* 2.10 *dederam aliam paulo ante Tribus Tabernis*; 15.6.4 *obsignata iam Balbus ad me Seruiliam redisse, confirmare non discessuros*)²⁰. Una altra possibilitat seria sobreentendre *salutem*, tal com feia Planudes²¹, cosa que potser es podria comparar amb 16.1 *Hanc tibi Priamides mitto, Ledaëa, salutem*; 4.1, 13.1, 18.1, 19.1²²; *trist.* 5.13.1 *hanc tuus e Getico mittit tibi Naso salutem*; *Pont.* 1.3.1 *Hanc tibi Naso tuus mittit, Rufine, salutem*. Però convé notar que en tots aquests exemples *salutem* hi apareix de forma explícita i que, de nou, l'el-

18. Més amigable, si bé amb algunes mancances pel que fa a la informació aportada, resulta l'aparat de KNOX (1995, 41): «1 haec *Palmer*: hanc *codd.* 2 attinet *Aph-tonius (GLK vi* 109.33, 111.24): attamen *G*ø: sed tamen *E*ς».

19. *Vid.* HALLA-AHO 2011, 431 i 432-433.

20. És dubtós el cas de 15.20.4 *haec* [*hanc* v.l.] *putavi mea manu scribendam itaque feci*, en què la lectura *haec*, que faria referència al contingut del que acaba d'explicar Ciceró, sembla preferible. Sobre *epistula*, BANNIER (*TbLL* V.2 680.77) afirma *saepe per ellipsin ommittitur*. En qualsevol cas, sembla molt més freqüent l'el·lipsi de *litterae* (e.g. *Att.* 10.13.2, 11.11.1, 13.12.1 [amb SHACKLETON BAILEY 1966, 365], 13.19.5, 15.4a, 15.5.1(?), 15.17.1; cf. TYRRELL-PURSER 1901, 36 s.v. «ellipse (some specimen of): (1) of nouns»). Sobre l'el·lipsi d'un i altre mot en general en Ciceró, *vid.* DAMMANN 1910, 40. Sobre el problema textual en Ovidi, *vid.* les discussions de BARCHIESI (1992, 65) i de KNOX (1995, 87-88), però sobretot la clara i convincent nota de GOOLD (1974, 480).

21. La versió de Planudes d'aquests dos versos fa (ed. PALMER 1898, 161): Τόδε σοι τὸ χαίρειν ἢ σὴ Πηνελόπη βραδύνοντι πέμπει, Ὅδυσσεῦ· μηδὲν δέ μοι ἀντιγράφης, ἀλλὰ σὺ αὐτὸς ἴθι.

22. *Vid.* també n. 30.

lipsi no tindria paral·lels adequats. Probablement, doncs, des del punt de vista textual, la millor solució és acceptar la convincent conjectura de PALMER (1898, 277-278) *haec*, en què cal sobreentendre *uerba* i que es pot recolzar en 10.3 *quae legis*; *Pont.* 4.14.1 *haec tibi mittuntur*.

Sigui com sigui, el català difícilment pot admetre una el·lipsi d'aquestes característiques, independentment del text llatí que s'adopti; per tant, els traductors es veuen impel·lits a completar el díptic amb un substantiu:

Nicolau (ap. PUJOL 2018, 194)

Ulixes, jo, Penolope, muller tua, tramet a tu, tardant, aquesta letra. Prech-te que no-m rescrivas res, mas que vingues personalment a mi.

TREPAT; SAAVEDRA (1927, 3)

Aquesta lletra t'envia la teva Penèlope, Ulisses tardà. Però res no em responguis; vina [sic] tu mateix!

ARTIGAS (2021, 31)

Aquesta carta, Ulisses tardaner, te l'envia la teva Penèlope.
Però no et molestis a respondre: vine tu mateix!

Tots tres, com veiem, opten per interpolar *epistulam*, que Nicolau i Trepata-Saavedra tradueixen per «lletra»²³; Artigas, per «carta». Cal precisar que Artigas llegeix convenientment *haec*, que, com he apuntat, és probablement l'opció textualment més adequada; tal vegada, doncs, hauria pogut optar per 'mots, ratlles' o alguna cosa semblant²⁴. Més enllà d'això, les dues traduccions modernes opten per mantenir «aquesta lletra» o «aquesta carta» al començament de frase, preservant la posició emfàtica que té a l'original, mentre que la versió medieval desfà aquest èmfasi.

La segona dificultat té a veure amb la possibilitat d'admetre *attamen* en el pentàmetre d'acord amb la majoria dels manuscrits, o bé optar per solucions alternatives com *tu tamen*, a més de considerar si la seqüència ha d'anar referida a *rescribas* o a *ueni*. És evident que Nicolau sembla llegir *attamen* ('però tanmateix', 'però almenys') o *sed tamen* («mas»), però també és clar que percebia l'adversativa com a problemàtica, ja que altera la construcció per tal que tot el pentàmetre depengui d'un «prech-te». Les dues versions modernes són també conscients de la dificultat que suposa *attamen*, i opten per l'òptima conjectura de Bentley, acceptada tant per Palmer com per Dörrie²⁵.

Una tercera dificultat es troba encara en el sentit de l'adjectiu *lento*. La seva

23. Curiosament Trepata-Saavedra rebutgen l'excel·lent conjectura de Palmer *haec*, que era el seu text de referència (*vid.* apartat 1.2), i opten per la lectura dels manuscrits *banc*.

24. No es recull en ARTIGAS; FÀBREGAS (2021, 406) la discrepància respecte Dörrie, que manté *banc*.

25. *Vid.* HOUSMAN 1922. *Attinet* defensat per Housman també és una bona solució, si bé la construcció del verb amb *nudus coniunctiuus* és problemàtica (cf. BARCHIESI 1992, 66-67; KNOX 1995, 88; *TbLL* II 1141.71-1142.55).

primera accepció és 'flexible, elàstic' (*OLD s.v.* 1), i d'aquí deriva el sentit de 'viscós, enganxós' (*OLD s.v.* 3) i, finalment, de 'lent, difícil de fer bellugar' (*OLD s.v.* 4-8)²⁶. D'altra banda, el mot forma part del repertori propi de l'elegia llatina i s'utilitza sovint per dirigir retrets cap a l'amant «indiferent», ja sigui aquell que no correspon a l'amor professat (cf., e.g., Prop. 3.8.20 *hostibus eueniat lenta puella meis!*) o el que no sent gelosia davant dels rivals (cf., e.g., Ov. *am.* 2.19.51 *lentus es et pateris nulli patienda marito* [amb McKEOWN 1998, 428]). *Vid.* PICHON 1902, 186 *s.v.* Per tant, *lentus* està aquí fortament connotat, ja que pot suggerir que l'absència d'Ulisses no és del tot involuntària, sinó potser simplement voluntària, i que a l'heroï tant li fa que Penèlope es vegi assetjada pels pretendents²⁷. No fa l'efecte que hi hagi en català una manera fàcil de capturar en un sol mot totes aquestes idees.

Els nostres traductors opten respectivament per «tardant», «tardà» i «tardaner»; potser és el darrer el que reflecteix amb més murrieria les insinuacions de l'original. D'altra banda, Nicolau manté l'adjectiu concordant amb *tibi*, mentre que les dues traduccions modernes el traslladen amb el vocatiu, que és una opció prou elegant.

2.2. *Her.* 4.1-2

Examinem a continuació un altre *incipit*, el de la carta de Fedra a Hipòlit:

Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem
mittit Amazonio Cressa puella uiro.

1 qua] quam Ep(vl) K* P* Pa Y *Ehwald* caritura est ipa] non est habitu-
ra K Pa, cf. *met.* 9, 530 salutem] -te Ep P^{pc} *Merkel Palmer*¹ *Sedlmayer*

Ovidi juga aquí amb la forma estàndard de salutació epistolar (*salutem alicui dicere*) i explota amb gran habilitat el doble sentit del substantiu *salus* 'bona salut, benestar, salvació' (*OLD s.v.* 1-3, 5) i 'salutació' (*OLD s.v.* 8b)²⁸. L'equiparació entre la salutació i la carta mateixa es troba ja en Plaute²⁹, però en Ovidi es converteix quasi en un estilema (cf. *Her.* 13.1-2 [*vid.* p. 9]; *met.* 9.530-531 *quam, nisi tu dederis, non est habitura salutem / banc tibi mittit amans* [inici de la carta de Biblis al seu germà Caunos; *vid.* l'exhaustiu comentari de BÖMER

26. COLLASSERO (*TbLL* VII.2 1162.15) glossa el sentit general de *lentus* com *aegre mobilis vel qui aegre movetur*.

27. Cf. BARCHIESI 1992, 66.

28. En aquest cas, a més, MICHALOPULOS (2006, 130) suggereix que *salus* podria tenir la connotació de 'llibertat', en la mesura que l'adulteri amb Hipòlit podria fer que Fedra es desentés dels llaços conjugals (cf. 4.17 *socialia foedera rumpam*). Amb tot, en aquest sentit el mot s'aplica en referència als drets civils (*OLD s.v.* 4).

29. e.g. *Pseud.* 41-44 *'Phoenicium Calidoro amatori suo / per ceram et lignum litterasque interpretes / salutem impertit et salutem ex te expetit, / lacrumans titubanti | animo, corde et pectore.'*

1977, 437]; *Her.* 16.1-2 *Hanc tibi Priamides mitto, Ledaëa, salutem, / quae tribui sola te mihi dante potest; trist.* 5.13.1-2 *Hanc tuus e Getico mittit tibi Naso salutem / litore, rem siquis, qua caret ipse, potest* [sc. *mittere*] [cf. *Pont.* 1.10.1-2 *Naso suo profugus mittit tibi, Flacce, salutem, / mittere rem si quis, qua caret ipse, potest* (amb GAERTNER 2005, 501)]; *Pont.* 1.3.1 *Hanc tibi Naso tuus mittit, Rufine, salutem* (amb GAERTNER 2005, 224); 2.2.3; 3.2.1-2 *Quam legis a nobis missam tibi, Cotta, salutem, Cottæ / missa sit ut uere perueniatque precor*; 3.5.5-6 *qui tibi, quam mallet praesens afferre, salutem / mittit ab hirsutis, Maxime Cotta, Getis*; 4.9.1-2 *Vnde licet, non unde iuuat, Graecine, salutem / mittit ab Euxinis hanc tibi Naso uadis*³⁰. *Vid.* KIRFEL 1969, 94-95.

El català té la possibilitat de traslladar el joc mitjançant «salut», que pot significar tant 'salutació' com 'bona salut, benestar', si bé en el primer sentit, segons el *DIEC*, el mot és de gènere masculí i, en el segon, femení (s'usa també en plural en el sentit de 'salutació'). Malgrat aquesta possibilitat, els nostres traductors acaben optant pel femení i, per tant, en principi, se sacrifica un dels matisos³¹:

Nicolau (ap. PUJOL 2018, 238-239)

Fedra, puella, filla de Minos, rey de Cret, tramet a tu, Ypòlit, baró, fill de la regina de Amotzònia, salut, la qual ella no aurà si tu no la li dónes.

TREPAT; SAAVEDRA (1927, 17)

Desitja al fill de l'Amazona la donzella de Creta la salut que li mancarà si tu no la hi dónes.

ARTIGAS (2021, 77)

La salut que aviat li mancarà a ella, si tu no la hi dónes,
l'envia la jove de Creta a l'heroi fill de l'amàzona.

30. A tots aquests exemples s'hi podrien afegir els dos versos inicials, considerats interpolats, de les heroïdes de Leandre i Hero: *Her.* 18.1 *Mittit Abydenus quam mallet ferre salutem* (cf. KENNEY 1996, 52 i 146); 19.1 *Quam mihi misisti uerbis, Leandre, salutem* (cf. KENNEY 1996, 59 i 165).

D'altra banda, en el passatge que ens ocupa, la lectura *qua ... salutem* ofereix una sintaxi «canònica», mentre que *quam ... salutem*, forma acceptada *tacite* per ARTIGAS (cf. 2021, 406), representaria un cas d'*attractio relatiui* (PINKSTER 2021, 489-490), mentre que l'opció *qua ... salute* constituiria un exemple d'*attractio inuersa* (PINKSTER 2021, 490-491). Més enllà que l'atracció de relatiu és un fenomen rar en llatí clàssic, els exemples de *met.* 9.530-531, *Pont.* 3.2.1-2 i 3.5.5-6 no resulten concloents per defensar l'atracció *quam ... salutem*, mentre que *trist.* 5.13.1-2 i *Pont.* 1.10.1-2 semblen recolzar *qua ... salutem*.

31. Val a dir que el *DCVB* considera que el mot és femení en totes les seves accepcions. Amb tot, l'únic exemple concloent citat en el sentit de 'salutació' (s.v. 4) en femení singular és de Domingo de MORADELL DONZELL, *Preludis Militars*, Barcelona 1640, p. 8 (cap. 9.23): «Lo que entra saluda al que ix, lo qual li torna la salut». COROMINAS (*DECat*, VII, 636b.30-637.9) no es manifesta sobre el gènere del terme, però de nou tots els seus exemples són o bé inconcloents en aquest sentit o bé poden respondre a la norma del *DIEC*, excepte «féu una gran salut als senyors consellers» (*Dietari de l'antic Consell barceloní*, 4 de juny de 1613 [Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 08/1B.XXV-24, f. 157^v (<<https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ms-opac/permalink/1@1596788>> [consulta 14-3-2025])]).

Possiblement, si es vol recollir tot el que diu l'original, el traductor ha d'optar pel desdoblament, tal com fan, per exemple, SHOWERMAN; GOOLD (1989, 45):

With wishes for the welfare which she herself, unless you give it her, will ever lack, the Cretan maid greets the hero whose mother was an Amazon.

Més enllà d'aquestes consideracions, convé observar que Nicolau glossa lleugerament la seva traducció, incloent «Fedra, filla de Minos, rey de Cret» i «Ypòlit, fill de la regina», i que, tal com apunta PUJOL (2018, 238), el seu «no aurà» reflecteix la variant *non est habitura*³². D'altra banda, crida l'atenció que en la traducció de la Bernat Metge es tradueix *puella* per «donzella», per bé que segurament Fedra és qualsevol cosa menys una «donzella». Sembla que les traductores no van tenir en compte que el mot llatí s'aplica a l'amant de l'elegia, independentment de si es tracta d'una noia casada o no (*vid.* PICHON 1902, 244-245; MICHALOPOULOS 2006, 131). De la mateixa manera, per traduir *uiro*, en comptes dels adequats «baró» de Nicolau i «heroi» d'Artigas, Trepatsaavedra trien un massa neutre «fill» que no deixa traslluir les connotacions elegíques del terme (*vid.* PICHON 1902, 296-297; MICHALOPOULOS 2006, 131).

2.3. *Her.* 13.1-2

Vegem un altre exemple del mateix joc amb *salus*:

Mittit et optat amans, quo mittitur, ire salutem
Haemonis Haemonio Laodamia uiro.

Independentment d'alguns dubtes sobre l'autenticitat del díctic³³, no hi ha acord sobre la seva interpretació sintàctica i, per tant, sobre el sentit del vers. Hi ha, en essència, dues possibilitats: o bé *ire salutem* forma una construcció d'infinitiu complement d'*optat* (en aquest cas, Laodamia estaria expressant tan sols el desig que la carta i el desig de *salus* no es perdi pel camí) o bé, en paraules de MICYLLUS (1549, 127), *Amans Aemonis Laodamia mittit salutem viro Aemonio, et optat eo ire, quo mittitur salus, hoc est epistola*³⁴. Aquesta segona opció ofereix un sentit més punyent, que es podria comparar amb l'obertura de les cartes 18 i 19 en què els amants Hero i Leandre, separats per l'Hel·lespont, s'envien desitjos semblants, si bé ambdós passatges normalment es consideren interpolats (18.1-2 *Mittit Abydenus, quam mallet ferre, salutem, / si cadat unda maris, Sesti puella, tibi*; 19.1-2 *Quam mihi misisti*

32. La lliçó es troba en K (*vid.* n. 14). Em pregunto si la variant no és, en realitat, una interpolació del passatge de *met*. La lectura *caritura est ipsa*, present en la major part dels manuscrits, es pot defensar d'acord amb els paral·lels de *trist.* 5.13.2 i *Pont.* 1.10.1-2.

33. *Vid.* ROGIA 2011, 69-71.

34. Evidentment, això implica entendre *et optat amans quo mittitur ire* com un incís parentètic. *Vid.* REESON 2001, 117-118.

uerbis, Leandre, salutem / ut possim missam rebus habere, ueni!)³⁵, o fins i tot amb final d'aquesta mateixa heroida (13.161-162 *me tibi uenturam comitem, quocumque uocarís, / siue... quod heu! timeo — siue superstes eris*). En qual-sevol cas, no és impensable que Ovidi volgués deixar la qüestió en la més perfecta de les ambigüitats.

Però els traductors, és clar, es veuen impel·lits a escollir. En les versions catalanes hi trobem totes dues possibilitats. Així, Nicolau opta per la defensada per Micyllus, mentre que les traductores modernes prefereixen la primera solució³⁶, si bé en la versió d'Artigas es podria entendre que el subjecte d'«arribi» és precisament Laodamia.

Nicolau (ap. PUJOL 2018, 389)

Laodamia, de la terra de Hemònia, tramet salut a Protheselau, marit seu. Ella, amant, desige anar lla on tramet aquella salut.

TREPAT; SAAVEDRA (1927, 66)

Envia la seva salutació Laodamia³⁷ hemònia a tu, senyor d'Hèm, i amorosa desitja que vagi on és enviada.

ARTIGAS (2021, 227)

L'hemònia Laodamia envia salut al seu espòs hemoni i, enamorada, desitja que arribi allà on s'envia.

Més enllà d'això, en aquest cas, Trepata-Saavedra opten per «salutació», de manera que el joc que implica *salus* es veu clarament sacrificat. Potser és la traducció d'Artigas la que recull millor l'ambigüitat del terme en virtut de l'absència d'article. Els traductors també es troben en dificultats a l'hora d'intentar reproduir el joc *Haemonis Haemonio*³⁸. Nicolau l'omet directament, Trepata-Saavedra l'intenten reproduir postulant una forma «Hèm», mentre que Artigas opta per no diferenciar els dos adjectius morfològicament.

D'altra banda, també convé observar que la remitent de la carta s'identifica amb el nom propi *Laodamia*, mentre que el destinatari, potser perquè el nom de Protesilau inclou el presagi de la seva pròpia mort, s'oculta sota un circumloqui, *Hemonio uiro* (novament *uir* és polisèmic: 'home' i 'heroi'³⁹).

35. *Vid.* n. 30.

36. Trepata-Saavedra segueixen segurament la nota massa taxativa de PALMER (1898, 402), que només contempla la primera de les interpretacions. La puntuació de Dörrie implica la mateixa solució.

37. Aquesta forma, acceptada per PALMER (1898, 78 i 402), és sens dubte una vulgarització d'alguns manuscrits (cf. ROGIA 2011, 74; REESON 2001, 118 —per cert, Reeson té raó pel que fa la lectura de P [Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 8242], que en aquest primer vers, f. 29^r, llegeix clarament *Laodamia*, correcta transcripció de Λαοδάμεια).

38. La juxtaposició de dos ètnics diferents de l'original és perfectament ovidiana (*vid.* ROGIA 2011, 70-71) i de gust neotèric; a més, contribueix a crear una estructura entrelaçada abAB (*vid.* ROGIA 2011, 73; cf. també 74-75), que és difícilment traslladable al català.

39. *Vid.* p. 9.

De totes maneres, l'expressió podria revestir aquí connotacions addicionals, perquè l'*Haemonius uir* per excel·lència era Aquil·les, també originari de Tessàlia (cf. Prop. 3.1.26-27; Ov. *ars* 1.681-682)⁴⁰. Aquesta velada al·lusió podria no ser del tot innocent. La tradició feia d'Aquil·les i Protesilau companys amb vides paral·leles (cf. MACLEAN; AITKEN 2002, lvi-lviii), tot i que també se'ls presentava amb temperaments oposats (*vid.* RUSTEN; KÖNIG 2014, 50-51) i a vegades també com a rivals⁴¹. A les *Heroides*, Laodamia escriu a Protesilau per recomanar-li prudència i no temptar l'oracle que profetitzava la mort del primer grec que desembarqués a Troia (cf. 13.91-98). Protesilau, com és sabut, no va fer cas de del vaticini i va resultar mort tot just saltar del vaixell (Hom. *Il.* 2.701-702). En canvi, Aquil·les, temorós, es va assegurar de ser el darrer dels grecs a desembarcar (cf., e.g., Apollod. *Epit.* 3.29-30 Ἀχιλλεῖ δὲ ἐπιστέλλει Θέτις πρῶτον μὴ ἀποβῆναι τῶν νεῶν· τὸν γὰρ ἀποβάντα πρῶτον πρῶτον μέλλειν τελευτήσειν. [...] τῶν δὲ Ἑλλήνων πρῶτος ἀπέβη τῆς νεῶς Πρωτεσίλαος, καὶ κτείνας οὐκ ὀλίγους τῶν βαρβάρων ὑφ' Ἑκτορος θνήσκει; Eust. 325.5 [*ad Il.* 2.698]; Tz. *ad Lyc.* 246 τελευταῖος γὰρ τῆς νεῶς ὁ Ἀχιλεὺς ἀπέβη διὰ τὸν χρησμόν, ὅθεν ὁ Πρωτεσίλαος πρῶτος τῆς νεῶς πηδήσας ἀπέθανε). Per un moment, doncs, quasi podria semblar que Laodamia estigués dirigint els seus consells al company del marit. Aquest possible joc es perd o es debilita amb l'elecció per part de les traduccions de «marit», «senyor» o «espòs» en comptes d'«heroi», si bé soc conscient que es tracta d'un detall extraordinàriament subtil.

2.4. *Her.* 7.85

Una altra de les dificultat a què ha de fer front tot traductor dels clàssics són els llocs textualment malmesos, que són abundants a les *Heroides*, sens dubte una de les obres ovidianes més mal transmeses. Vegem-ne un exemple. La Dido ovidiana acusa Eneas de mentider i es lamenta de no haver pres bona nota, malgrat que ell mateix li ho havia explicat, de l'abandonament a traïció de Creüsa.

***Her.* 7.81-86**

Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua
 incipit a nobis, primaque plector ego:
 Si quaeras, ubi sit formosi mater Iuli —
 occidit a duro sola relictā uiro.
 Haec mihi narraras, ꝑat me mouere merentem.†
 Inde minor culpa poena futura tua est.

40. *Vid.* ROGGER 2011, 75-76.

41. Filòstrat (*Her.* 13.4 i 23.24-25) esmenta una competició atlètica a Àlida que va enfrontar els dos herois i una certa competència durant la batalla de Mísia, cristallitzada en una disputa sobre el dret a quedar-se amb l'escut de Tèlef.

- 82 plector D F(i. ras.) I L Mz P Pa R(vl) Q Z] fallar E; fallor Ab; plectar F*(?) E G V *rell.*
- 83 quaeras] -ris Go L N Pa Sp Z
- 84 a duro] a diro E K R; id uro V
- 85 haec] hoc G Gu I K Ob P Q T Y Z; at Pv narraras F¹ G L Of P Q Vb] narrabas Dp E Ep R(vl) V *rell.*; narrares R(txt); *post hanc vocem lacunam suspicor; quod si displicet vocem merentem syllaba me illegitme illata corruptam esse aestima* at me movere F* Go' H M P* Ri(txt) Palmer] ac me movere D Y; nec me movere Dp Ep *Burmman*; sed me movere Ob; nam me movere Sp; an me movere E; ut me movere N; at me movere Ab(?) Bi C Ea F^{pc} G Gi Go Go' Gu (ad) H I K L Mz Pv T Z; at me nove(m) Q R V; *om.* Pa; sat me monuere *Housman*; di me monuere *Madvig*; haec me movere *Sedlmayer*
- 86 inde] illa Bi Bn Bx D E F(txt) Go Go' Gu H L I M N P² Pa Pv V Vb Y²; ure P¹ *Sedlmayer Palmer*; iure F(vl); unde Q Ri; atque K Mi R tua G, *rec-te*] mea E F L P V *rell.*

Nicolau (ap. PUJOL 2018, 294-295)

Totes coses ments, car la tua lengua no ha començat enganar a nós, e jo no seré primerament puesta o enganada; car si tu demanes on és Creüsa, muller tua, [mare del] Júlii, fill teu, certes morí lexada sola per son dur marit. Aquestes coses comptaries tu matex a mi, com lexest aquella. E los meus coneixían que merexia que-m lexasses, e la mia colpa fo major que la pena que-n soferré.

TREPAT; SAAVEDRA (1927, 36)

Tot ho has mentit, i la teva llengua no començà amb mi els seus enganys, ni sóc punida jo la primera: si cerques on és la mare del bell Julus, és morta, sola, abandonada pel marit cruel. Això em contares: prou em commogué. Abrusa'm! m'ho mereixo. El càstig que vindrà és més petit que la meua culpa.

Nicolau, com d'habitud, glossa lleugerament la seva traducció i insereix «Creüsa, muller tua»⁴², «fill teu» o «com lexest aquella», al mateix temps que omet *formosi*; però la seva versió és altrament molt ajustada a l'original llatí. Amb tot, és obvi que, en el cas del segon hemistiqui del vers 85, tenia davant un text que no comprenia i que surt com pot del mal pas. Seguint PALMER (1898, 42 i 344), Trepata-Saavedra opten correctament per *ure* en comptes d'*inde* al vers 86⁴³, però mantenen *at me mouere*! Naturalment, l'adversativa *at* els resulta inconvenient i es veuen forçades a ometre-la i, curiosament, introdueixen un «prou» que sembla respondre a una part de la conjectura de HOUSMAN (1897, 203) *sat*⁴⁴. Malgrat això, precisament com advertia Housman,

42. Es tracta d'una més que plausible restitució de PUJOL (2018, 295) a partir del manuscrit de Sevilla (*vid.* n. 12), per suplir una omissió del manuscrit de París (*vid.* p. 3).

43. Sobre les implicacions del verb, *vid.* KNOX 1995, 217. Per a una força adequada discussió del problema textual d'aquests versos, *vid.* PIAZZI 2007, 204-207.

44. *Vid. infra*. Ni Palmer ni les pròpies traductores citen la proposta.

la lògica del text segueix essent absurda: «M'has explicat aquesta història: m'ha commogut. Tortura'm perquè m'ho mereixo». El sentit més aviat hauria de ser: «M'has explicat aquesta història: no n'he fet cas. Tortura'm perquè m'ho mereixo». Hi ha dues propostes que clarament van en aquest sentit: la de MADVIG (1873, 74) *di me monuere* i la de Housman *sat me monuere*, que és excel·lent⁴⁵. Tot mantenint *ure*, al vers 85, ARTIGAS (2021, 226 i 227) adopta una proposta meua (*ibid.*, 407) que combina *nec* d'alguns manuscrits amb *monuere* de Madvig i Housman, de tal manera que la traducció almenys ofereixi el sentit requerit, s'eviti el rar *sat* i les dues pauses fortes dins del mateix vers (cf. DIGGLE 1973, 139⁴⁶):

Menteixes en tot; i la teua llengua no s'estrena amb mi
 en l'engany, no sóc pas jo la primera a rebre:
 si demanes on és la mare del bell Julus...,
 morí sola, abandonada pel marit cruel.
 Tot això m'havies explicat i no em serví d'avís; ho mereixo,
 crema'm: sempre serà menor el càstig que la meua culpa.

Per últim, cal notar que totes tres traduccions catalanes llegeixen *mea* (enlloc de *tua* de DÖRRIE 1971, 108-109), que em sembla l'opció adequada⁴⁷. En efecte, si el sentit del vers 85 és el que he apuntat més amunt, Dido hauria de seguir insistint en la seva pròpia culpabilitat i no pas fer responsable Eneas del seu desengany amorós.

3. Les dues versions parcials⁴⁸

3.1. Agustí Eura

La llacuna de versions catalanes entre Guillem Nicolau i el volum de la Bernat Metge només es veu parcialment omplerta per una singular recreació barroca de tres de les peces a càrrec d'Agustí Eura (Barcelona, 1684 – Ouren-

45. No cal dir que la confusió entre *monere* i *mouere* és facilíssima (*vid. ThLL* VIII 1406.74-75 i 1538.63-64), atès que als manuscrits *n* i *u* són sovint virtualment indistingibles. *Sat* és també paleogràficament adequat, en la mesura que es podria haver corromput fàcilment en *at* d'alguns importants testimonis, però és un terme rar que no està documentat en Ovidi. Cf. REEVE 1974, 61 n. 1.

46. Diggle, en comptes d'*haec mihi narraras: sat me monuere: merentem / ure* de Housman, proposa *haec mihi narraras et me mouere: merentem / ure*. Però el sentit de *mouere* em sembla dèbil («You told me this story and its effect was not lost on me (i.e. it aroused my suspicions): therefore I deserve to be punished»); diria que és millor pensar que Dido, encengada d'amor, es va negar a admetre els indicis que el mateix Eneas li presentava.

47. Cf. ARTIGAS; FÀBREGAS 2021, 407.

48. A les dues versions recollides en aquesta secció caldria, en realitat, afegir-hi la magnífica traducció de 7.1-41 a càrrec de Jaume JUAN (2016, 188-189) dins d'una antologia de la literatura llatina. S'hi podria sumar encara el treball inèdit i prou meritori de Marina RIERA (2019), que tradueix i comenta les *heroides* 1, 3 i 7.

se, 1763)⁴⁹. Més concretament, es tracta de «parafràstiques versions» de les *heroides* 15 (de Safo a Faó), 12 (de Medea a Jàson) i 2 (de Fillis a Demofont)⁵⁰. Al llarg de la seva vida, Eura va combinar les seves funcions com a religiós amb una rellevant activitat literària, que partia en bona mesura de la convicció que calia prestigiar la llengua catalana i, per tant, fer-la servir per a la literatura culta⁵¹. No sorprèn que algú que tenia aquesta voluntat intentés també versions dels clàssics, si bé no consta que s'aventurés amb altres textos més enllà d'aquestes tres *heroides* ni coneixem quins motius concrets van dur Eura a versionar precisament aquestes tres peces⁵². Sigui com sigui, per la seva difusió relativament limitada⁵³, pel context poc propici per a la literatura en català i pel fet de no comprendre tot el corpus, resulta prou evident que les *Heroides* d'Eura no estaven destinades a ser particularment influents. Vegem alguns exemples de la manera de procedir d'Eura⁵⁴. Amb algunes excepcions, cada díctic de l'original es transforma en un sextet-lira⁵⁵; normalment els primers versos d'Eura traslladen amb certa fidelitat el text llatí i es reserva per als dos versos finals del sextet una certa amplificació, sovint de caràcter sentenciós.

49. Eura va ser frare agustí als convents de Girona i Barcelona; amb l'enderrocament de l'antic barri de la Ribera per a la construcció de la Ciutadella, va ser traslladat a Madrid i finalment va ser nomenat bisbe d'Ourense, càrrec que va ocupar des del 1737 fins a la seva mort. Per a un perfil biogràfic i literari d'Eura, que inclou també el text de l'obra poètica completa i dos sermons, *vid.* VALSALOBRE; GRATACÓS 2001 (*vid.* també VALSALOBRE 2002, 21-111; 2017, 111-114).

50. Al tombant del s. XVII al XVIII en tot l'àmbit peninsular era relativament corrent parafrasejar en vers textos clàssics o bíblics. De fet, consten en castellà almenys sis versions semblants d'algunes de les peces que conformen les *Heroides* (MOYA 1986, XLIX-LIII; VALSALOBRE 2017, 114-115).

51. És remarcable que va mantenir aquesta vocació fins i tot en uns temps certament difícils com els que van seguir al Decret de Nova Planta (VALSALOBRE 2017, 113-114).

52. En qualsevol cas, segons VALSALOBRE (2017, 116-117), pertanyen a una etapa inicial i d'experimentació de l'activitat d'Eura i caldria datar-les a les primeries del s. XVIII.

53. Totes tres *heroides* es conserven en testimonis manuscrits i l'única que sembla poder-se atribuir a Eura sense cap mena de dubte és la 15, però VALSALOBRE (2002, 468-469 i 487-488; cf. 2017, 117 i 122-124) li assigna les altres dues amb arguments convincents.

L'epístola de Safo està formada per 630 versos en sextets-lira (*vid.* n. 55), precedits d'un argument. Està conservada en tres testimonis: Barcelona, Real Acadèmia de les Bones Lletres, ms. 3-I-3 (pp. 9-37, s. XVIII^{ex}-XIX^{im}); Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1496 (ff. 1-13, s. XVIII); Biblioteca de Catalunya, ms. 1571 (ff. 38-47, s. XVIII). És el poema 12 en l'edició de VALSALOBRE (2002, 415-447; el text també figura a VALSALOBRE; GRATACÓS 2001, 230-243). MOYA (1986, LII) aventura que la traducció podria haver estat basada en el ms. 623 de la Biblioteca de Catalunya (ff. 236^r-242^v). La carta de Medea consta de 582 versos en sextets-lira, també precedits d'un argument. Està conservada en una còpia autògrafa d'Eura, procedent del convent dels agustins (Real Acadèmia de les Bones Lletres, ms. 3-I-10 [pp. 7-22]) i a Biblioteca de Catalunya, ms. 4288 (ff. 1-22, s. XIX). És el poema 13 en VALSALOBRE (2002, 448-469; el text també figura a VALSALOBRE; GRATACÓS 2001, 243-256). L'*heroida* de Fillis consta de 444 versos en sextets-lira, conservats en un manuscrit únic (Biblioteca de Catalunya, ms. 1577 [ff. 74-83, s. XVIII]). És el poema 14 en VALSALOBRE (2002, 470-488; el text també figura a VALSALOBRE; GRATACÓS 2001, 256-266).

54. Presento primer el text llatí segons l'edició de DÖRRIE (1971) i a continuació el d'Eura segons VALSALOBRE (2002).

55. L'esquema general és 6a 10B 6a 10B 10C 10C, amb rima consonant. A l'epístola de Fillis l'esquema és 6a 10B 6a 10B 6c 10C.

Her. 2.97-98 (= Eura 14.289-294 Valsalobre [2002, 481])

et mihi discedens suprema dicere uoce:

«Phylli, fac expectes Demophoonta tuum!»

*I al fi, a la despedida,
aquesta, de tes veus, fou la darrera:
«Oh tu, Fillis querida,
a Demofoont, que és teu, espera, espera»,
perquè d'enamorada
quedés ab aquest colp més desgraciada.*

En els quatre primers versos destaca potser l'afegitó de «querida», que no és en cap cas improcedent, però per la resta es reflecteix de manera adequada el sentit bàsic del text llatí. En canvi, els dos darrers contenen una innovació a risc i ventura d'Eura, que resulta tanmateix coherent amb el mite i el desenvolupament posterior de l'heroida.

Vegem-ne un altre exemple:

Her. 15.9-10 (= Eura 12.13-18 Valsalobre [2002, 417])

Vror, ut indomitis ignem exercentibus Furis

fertilis accensis messibus ardet ager.

*Jo m'abrasso a manera
d'un camp on del rostoll llama atrevida
d'improvís s'apodera
dels ímpetus de l'Euro afavorida,
i, ab l'ardor de llama peregrina,
lo consum lo mateix que l'il·lumina.*

La Safo d'Ovidi descriu el seu amor vers Faó comparant-lo a un incendi. De nou, les quatre primeres línies d'Eura traslladen l'essència de l'original, si bé amb algunes variacions, com ara el canvi de *messibus* per «rostoll» o l'addició a *ignem* («llama») de l'interessant epítet «atrevida». Finalment, els dos darrers versos d'Eura inclouen una bella i reeixida imatge: l'amor, la flama, al mateix temps consumeix i il·lumina.

Analitzem també el primer sextet-lira de l'heroida de Safo, que excepcionalment trasllada els dos primers díctics llatins:

Her. 15.1-4 (= Eura 12.1-6 Valsalobre [2002, 416])

Ecquid, ut adspecta est studiosae littera dextrae,

protinus est oculis cognita nostra tuis?

An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,

hoc breue nescires unde ueniret opus?

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

La versió d'Eura, sens dubte, és prou encertada, de la mateixa manera que l'amplificació del sisè vers resulta adequada, com ho és segurament l'addició dels adjectius «infeliç» i «ingrat», en la mesura que subratllen de bell antuvi que Faó ja no fa cas de Safo. És igualment interessant observar que Eura interpola un «esposa» que no figura enlloc en la versió ovidiana⁵⁶, inaugurant una tendència moralitzant que és recurrent en la «parafràstica versió» d'Eura.

D'aquesta manera, per exemple, Eura elimina les referències a les relacions lèsbiques (cf. VALSALOBRE 2002, 444-445). Vegem-ne un exemple:

Her. 15.15-20 (= Eura 12.31-42 Valsalobre [2002, 418])

Nec me Pyrrhiades Methymniadesue puellae,
nec me Lesbiadum cetera turba iuuant.
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!

*Ni les sagrades muses,
de mi tan venerades, m'assisteixen;
al vèurer-me, confuses,
de mi s'aparten, mudament me deixen,
i a l'horror de mes lúbriques faenes
m'ha deixat ja tothom sinó les penes.*

*Cidro ja no m'agrada:
Atis (i altres que amí) no m'acontenta;
en tu tan embovada
que tot lo no és tu me descontenta;
tu tens, ingrati, tot sol, i ho desprecies,
lo que a molts ha costat tantes porfies.*

En la versió d'Eura, les noies de Pirra, Metimna i Lesbos que figuren en l'original s'esvaeixen i, de fet, Eura substitueix completament els versos 15-16 per un sextet que versa sobre un tema recurrent en l'heroida: Safo es troba

56. El detall no figura, pel que sé, tampoc en cap altra font de la història de Safo i Faó. D'altra banda, Eura recull *auctoris nomina* amb «firma».

tan presa de l'amor de Faó que no pot sinó escriure elegia, en comptes de poesia lírica. En el cas dels dos díctics ovidians següents, novament condensats en un sol sextet-lira, Eura té cura de fer desaparèixer els adjectius o pronoms inequívocament femenins de l'original (17 *candida Cydro*; 18 *grata ... Atthis*; 19 *aliae ... quas*), de tal manera que el gènere de Cidro, Atis i «altres» resulti com a mínim ambigu, al mateix temps que masculinitza *multarum* (20)⁵⁷. D'altra banda, no deixa de ser curiós que no es traslladi més fidelment *non sine crimine* (19), que es podria haver emmotllat bé a la moralització a què se sotmet el text llatí.

La censura aplicada a l'heroida de Safo contrasta amb el cas de la de Medea⁵⁸: Eura no sent la necessitat de dissimular els crims de la fetillera, si bé l'amplificació del text inclou matisos de caràcter moral. Vegem-ne un exemple:

Her. 12.131-132 (= Eura 13.337-342 Valsalobre [2002, 460])

Quid referam Peliae natas pietate nocentes
caesaque uirginea membra paterna manu?

*Fora ara inútil cosa
de les filles de Pèlies referir-te
la pietat horrorosa,
quan son engany sa senzillès pot dir-te:
a qui els da ser, dar volen nova vida,
i d'un amor un altre és homicida.*

El sextet-lira conté satisfactòriament la idea general de l'original, però, de fet, Eura sembla quasi prescindir del pentàmetre i prefereix fer èmfasi en la idea de *pietate nocentes*, ja plasmada en «pietat horrorosa», i l'amplifica a bastament en els tres versos següents, tot recalcant la falta d'intencionalitat de les filles de Pèlias i l'engany de Medea⁵⁹.

3.1. Adriana Beltrán del Río

L'any 2020 es va publicar, simultàniament en català i castellà, una «traducció directa del llatí» de les *Heroides* a càrrec d'Adriana BELTRÁN DEL RÍO (2020a i 2020b), amb unes esplèndides il·lustracions de Paula Bonet i amb un pròleg de Marta Sanz, que, igual que l'epíleg de la traductora, incideix en una lectu-

57. Val a dir que la variant *multorum* està documentada en tres manuscrits (DÖRRIE 1971, 315: «79. 113. 135»).

58. VALSALOBRE (2002, 469) considera, segurament amb raó, que aquesta és la millor de les versions d'Eura.

59. Tampoc no s'oculta, per exemple, la mort d'Absirt, el germà de Medea, si bé l'amplificació i possiblement una mala intel·lecció de l'original duen Eura a un error de traducció, ben senyalat per VALSALOBRE (2002, 458; 2017, 130).

ra en clau feminista de l'obra. Malgrat que es presenta enganyosament com una versió de tot el corpus, en realitat només inclou les heroides individuals⁶⁰, si bé encara amb freqüents omissions, a vegades de díctics sencers⁶¹. Per exemple, a *Her.* 12, que utilitzaré com a *specimen* per a aquestes línies, manquen per complet els versos 1-2⁶² i 77-78; de manera semblant, es deixen de traduir expressions com 135 *o iusto desunt sua uerba dolori* o 151 *iussus*⁶³ *studione uidendi*.

Més enllà d'això, la traducció pretén ser fresca, propera a la llengua del lector contemporani. Aquest objectiu s'assoleix en gran part, però la decisió de prescindir de notes fa que s'hagi de tendir a parts iguals a la glossa i a la simplificació. Per exemple, 12.156 *tuta nec a digitis ora fuere meis* es redueix a la fàcil i dèbil solució de «i em vaig esgarrapar la cara» (2020a, 121)⁶⁴. Vegem-ne un altre cas:

***Her.* 12.9-10**

Ei mihil! cur umquam iuuenalibus acta lacertis
Phrixeam petiit Pelias arbor ouem?

Pobra de mi! Per què va haver de marxar el teu vaixell, impulsat per braços juvenils, en busca del velló d'or? (2020a, 116)

Al mateix temps que se suprimeix l'adjectiu *Pelias*, es glossa *arbor* com a «vaixell»⁶⁵, *Phrixeam ... ouem* es glossa i simplifica alhora com a «velló d'or», mentre que *petiit* s'expandeix, en part potser a causa d'*umquam*, com a «va haver de marxar ... en busca de»⁶⁶. Si bé en aquests dos casos, el procediment pot semblar prou innocu, en d'altres com a mínim voreja la deformació del sentit de l'original.

60. De fet, són les peces que millor es poden emmotllar a la lectura ideològica que pretén suggerir el volum Cf. ARTIGAS; FÀBREGAS 2021, 437 n. 16.

61. No s'ofereix cap mena de justificació o avís per a aquestes omissions. Atès que no semblen motivades ideològicament, cal atribuir-les a mers descuits. En qualsevol cas, tampoc no s'indica enlloc quina edició es fa servir com a base per a la traducció.

62. Normalment considerats espuris, és cert.

63. *lusu* Riese : *casu* Hensius (cf. DÖRRIE 1971, 166)

64. La comparació amb les altres traduccions catalanes suggereix que la simplificació és absolutament innecessària i que hi podria haver altres solucions que, tot mantenint el to planer de la traducció, no banalitzessin l'original: «e la mia cara no fo segura de mes ungles» (Nicolau *ap.* PUJOL 2018, 377); «i fou la meua faç a mercè de les meves ungles» (TREPAT; SAAVEDRA 1927, 64); «i el meu rostre no es deslliurà de les ungles» (ARTIGAS 2021, 217).

65. Convé recordar que, segons el mite, els argonautes van ser els primers a solcar el mar en un vaixell; d'aquí, doncs, el terme *arbor* (cf. 12.15 *noua puppis* [amb BESSONE 1997, 82]).

66. Cf. «Ha, mesquina! Per què jamás la nau feta dels arbres del munt Pèlias, menada per forts braços, vench al velló d'aur de Frixi?» (Nicolau *ap.* PUJOL 2018, 369; la versió està lleugerament glossada, però no s'altera l'essència de l'original); «Ai lassa! ¿per què l'arbre del Pèlion, conduït per braços joveçans, sortí mai a la recerca de l'ovella de Frixos?» (TREPAT; SAAVEDRA 1927, 59); «Ai las! Per què l'arbre del Pèlion, menat per jovenívols braços, hagué mai d'anar a cercar l'ovella de Frixos?» (ARTIGAS 2021, 207).

Her. 12.127-128

Quaeque uomit totidem fluctus totidemque resorbet
nos quoque Trinacriae subposuisset aquae!

Tant de bo Caribdis, que a estones escup i a estones s'empassa les onades, ens hagués ofegat dins les aigües de Trinàcria! Però no va passar res d'això (2020a, 121)

D'una banda, l'allusiva i prou òbvia referència a Caribdis s'explicita; d'alguna manera això adultera la naturalesa de l'original, que suposa un públic docte, tot i que no ho fa de forma irreparable. És igualment poc precís, si bé acceptable, «hagués ofegat» per *subposuisset*. En canvi, resulta molt més qüestionable traslladar *totidem* per un pàl·lid «a estones», que quasi suggereix que el cèlebre monstre engolia i regurgitava l'aigua del mar com a mer passatemps. Per últim, sorprèn la interpolació de «Però no va passar res d'això», que no figura de cap manera en l'original, ni en aquest díptic ni en el següent, i que no és ni tan sols necessari per a una correcta intel·lecció del text⁶⁷.

Em sembla que aquests exemples són suficients perquè el lector es faci al càrrec de les limitacions d'aquesta versió; però convé afegir que no són pocs tampoc els casos en què es fa evident un imperfecte coneixement de la llengua i versificació llatines⁶⁸, o en què la traducció proposada és incompatible

67. De nou, la versió de Beltrán del Río surt malparada de la comparació amb les altres versions disponibles. Nicolau, que tendeix a la glossa, no explicita el nom de Caribdis (*ap.* PUJOL 2018, 376), tot i que sí tradueix *subposuisset* per «negar» i atenua en part el valor de *totidem*: «E aquell perill qui gita aygua e puys la reeb hagués neguats nós en la mar de Scicília!». Són adequades i correctes les altres dues traduccions modernes: «I aquella que vomita tantes onades com engoleix, se'ns hagués emportat també sota les aigües trinàcries!» (TREPAT; SAAVEDRA 1927, 63); «I aquella que escup tantes onades com empassa, que ens hagués sepultat també en l'aigua trinàcria!» (ARTIGAS 2021, 215).

Un exemple semblant és 12.131-132 *quid referam Peliae natas pietate nocentes / caesaque uirginea membra paterna manu?* «Cal que em refereixi aquí a les filles de Pèlies, que van ser cruels per devoció i van esbocinar el seu pare amb les mans de donzella?» (2020a, 121). La traducció de *pietate nocentes* per «cruels per devoció» és una banalització excessiva del sentit de l'original i que podria fins i tot fer pensar que a les filles de Pèlias els era grat ser «cruels». Cf. «Per què parle de les filles de Pèlias, qui nougueren per pietat los membres de lur pare tallats per mà de elles?» (Nicolau *ap.* PUJOL 2018, 376); «¿Per què recordaré les filles de Pèlias que piadosament feren mal, i els membres paterns tallats per mans virginals?» (TREPAT; SAAVEDRA 1927, 63); «¿Per què recordar les filles de Pèlias, que feren mal per pietat, i el cos del pare espedecat per mans virginals?» (ARTIGAS 2021, 215). *Vid.* també p. 17.

68. Per exemple, 12.89-90 *Conscia sit Iuno sacris praefecta maritis / et dea, marmoreā cuius in aede sumus* es tradueix per «Que en donin fe Juno, protectora del sagrat matrimoni, i la deessa de marbre [sic] de qui ara trepitgem el temple!» (2020a, 119). De fet, ja només l'absurd sentit que ofereix la traducció hauria d'haver fet replantejar-se la qüestió. L'error encara seria mig comprensible si l'estàtua de Diana mencionada al vers 72 fos de marbre (és *aurea*). D'altra banda, tractant-se d'una traducció que intenta acostar-se a la llengua parlada, cal descartar rotundament la possibilitat que «de marbre» s'hagi d'entendre en hipèrbaton. Cau en el mateix error Nicolau (*ap.* PUJOL 2018, 374: «Açò sàpia Juno, qui és elegida en los secrets matrimonials, e la deessa de marbe, en lo temple de la qual nós som»), tot i que, en el seu cas, l'error segurament es pot justificar en la mesura que sembla derivar d'una glossa: cf. PUJOL 2018, 384 [gl. 42]: «Es a saber, la ymajen de Diana, fecha de mármol»; «Sci-

amb nocions bàsiques de *realia*⁶⁹ o amb una lectura atenta i coherent de cada una de les heroides⁷⁰, per ja no esmentar que, lògicament, els passatges controvertits no es resolen d'acord amb les aportacions crítiques recents⁷¹.

4. A tall de conclusió

Com que fusiona hermenèutica i creació artística, la traducció literària és en totes les circumstàncies un art extraordinàriament exigent⁷². Ara bé, en el cas dels textos de l'Antiguitat clàssica, les exigències es multipliquen, perquè l'esforç per comprendre totes les qualitats i tots els sentits potencials d'un mot o d'una obra tendeix a ser major i, per tant, també ho ha de ser l'esforç per suplir la distància entre l'original i el públic de la llengua d'arribada. El concurs d'hellenistes o llatinistes es fa, al meu entendre, imprescindible. Tanmateix, en cap cas això no equival a produir traduccions servils i massa cenyides a la literalitat, sinó que idealment haurien de poder funcionar com a productes literaris, a ser possible amb mèrits propis equiparables a l'original i, per tant, amb certa autonomia respecte l'obra de partida.

licit Diana, dea marmorea" (*K*)). No comet l'error cap de les altres dues traduccions modernes: «Sigui Juno testimoni, ella que presideix la cerimònia del maridatge, i la deessa del temple de marbre on som» (TREPAT; SAAVEDRA 1927, 62); «Que en sigui testimoni Juno, que presideix els ritus conjugals, i la deessa del temple de marbre on som» (ARTIGAS 2021, 213).

69. Per exemple, *Her.* 12.69-70 *Est nemus et piceis et frondibus ilicis atrum, / uix illuc radiis solis adire licet* es tradueix com «A la meua terra hi ha un bosc enfosquit pels pins i les fulles de grèvol, on gairebé no entren els raigs de sol» (2020a, 119). *Picea* i *ilex* apareixen en parella almenys des de Virgili (*Aen.* 6.180 *procumbunt piceae, sonat icta securibus ilex*; Ovidi els esmenta també junts a 16.53-54 *est locus in mediis nemorosae uallibus Idae / deuius et piceis ilicibusque frequens*). S'ha discutit molt sobre la identificació botànica de *picea*, però podria ser que es tractés d'alguna espècie de pi (*vid.*, e.g., *EV* IV 91-92 [s.v. *picea*]). En canvi, aquí la identificació d'*ilex* amb l'alzina no és dubtosa. L'alzina sol aparèixer vinculada a contextos religiosos, com és el cas (es descriu a continuació el temple de Diana), i es recorda sovint l'espessor de la seva ombra (cf., e.g., Verg. *georg.* 3.334 *ilicibus crebris sacra nemus accubet umbra*; Ov. *fast.* 2.165 *densa niger ilice lucus*). Per contra, el grèvol, si bé també anomenat *ilex* (*ThLL* VII.1 328.13-24), no sembla tenir valor sacre i quasi sempre presenta forma arbustiva (cf. Plin. *nat.* 16.32 *paruae aquifoliae ilicis*; Colum. 9.4.2 *minor ilex*), de manera que difícilment pot contribuir a fer ombra.
70. Per exemple, 12.197 (*non ego te imploro contra taurosque uirosque*) sorprenentment es tradueix com «No necessito que em protegeixis contra braus ni soldats» (2020a, 123). Medea, com és obvi, no necessita cap mena de protecció per part de Jàson, sinó que, de fet, és ella qui l'ha auxiliat.
71. Per exemple, 12.112-113 *munus in exilio quodlibet esse tuli, / uirginitas facta est peregrini praeda latronis* es trasllada així: «Vaig permetre que un estranger em robés la virginitat, i l'exili em va semblar un regal» (2020a, 120). La traducció de l'hexàmetre pot ser admissible, si bé es tracta d'una versió excessivament interpretativa; però el sentit del pentàmetre és ben diferent, tal com ha demostrat convincentment ROSATI (1989): Medea, en comptes de prendre's l'exili com una benaurança, es lamenta que Jàson se l'endugués cap a la Còlquida com un botí qualsevol. La traducció d'ARTIGAS (2021, 213-214) és, doncs, la desitjable: «vaig suportar ser un trofeu més en l'exili, la meua virginitat es convertí en presa d'un lladre estranger».
72. Convé potser afegir que és un art sovint no prou valorat institucionalment, dins i fora de l'àmbit universitari.

Per això, no voldria que les crítiques a la versió de Beltrán del Río s'entenguessin com una nostàlgica defensa de «les essències», d'una manera de traduir que sacralitzi en excés el text «original» i, per tant, d'una forma d'entendre els clàssics només a l'abast d'una «elit filològica». Ans al contrari: és desitjable que qualsevol llengua de cultura disposi de versions, fins i tot adaptacions, de naturalesa i estil diferents del clàssic *lato sensu*, perquè això vivifica la cultura receptora d'aquestes traduccions i alhora reforça el concepte de clàssic⁷³. Tanmateix, tal com he intentat mostrar, el mínim exigible és que cada una de les tries que fa el traductor no siguin fruit d'una aproximació diletant i atzarosa, sinó que responguin a unes decisions conscients (i que idealment cal anunciar) derivades d'un coneixement serè i pausat del text de partida. Això no garanteix per si mateix una traducció reeixida, però n'és un requisit. Altrament, com hem vist, es corre un sever risc de desnaturalitzar, falsejar o fins i tot subvertir per mera incúria el text que s'està canviant de llengua. No sembla que es faci cap favor ni al nou públic al qual s'adreça la traducció ni a la cultura receptora ni per descomptat al propi autor quan s'ofereix un reflex distorsionat d'un clàssic.

Més enllà de totes aquestes consideracions, em sembla clar que les tres versions completes en català han aconseguit, amb encerts i desencerts, segons els usos i costums de cada època i d'acord amb els recursos al seu abast, traduccions ajustades a una interpretació veraç de l'original i han intentat fer front als ingents reptes interpretatius del text que tenien davant amb honestat i rigor filològic⁷⁴, a més de procurar fer un mínim de justícia a l'ingent talent ovidià. Això també és vàlid per a les «perifràstiques versions» d'Eura, que són en realitat un producte *amateur*, basat sobre uns principis molt particulars i que, per tant, no es poden considerar traduccions en el sentit modern del terme; però malgrat ocasionals i intencionades divergències, es tracta de composicions que recreen i transformen amb prou gràcia i elegància les parets mestres de l'original. Totes aquestes quatre versions, en definitiva, responen a plantejaments perfectament legítims i s'erigeixen com a testimonis de la naturalesa proteïforme de la traducció, cosa que redunda en el prestigi literari d'un llengua.

5. Abreviatures i referències bibliogràfiques

- E. ARTIGAS (trad.); P. FÀBREGAS (intr.) 2021, *Ovidi. Heroides*, Martorell.
 A. BARCHIESI 1992, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, Firenze.
 A. BELTRÁN DEL RÍO (trad.) 2020a, *Ovidi. Heroides*, Barcelona.

73. No veig, per posar un exemple recent i més o menys debatut, cap inconvenient en una traducció, meditada i consistent, de l'estil de: «Tell me about a complicated man. / Muse, tell me how he wandered and was lost / when he had wrecked the holy town of Troy» (WILSON 2018, 105).
 74. No s'oblidi que fins i tot Nicolau va afegir glosses i introduccions basades en els *Bursarii* de Guillem d'Orleans.

- A. BELTRÁN DEL RÍO (trad.) 2020b, *Ovidio. Heroidas*, Barcelona.
- F. BESSONE 1997, P. *Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII Medea Iasoni*, Firenze.
- F. BÖMER 1977, P. *Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch VIII-IX*, Heidelberg.
- E. BORRELL 2011, «Adela Maria Trepàt i Massó», en M. TUDELA i PENYA; P. IZQUIERDO i TUGAS (eds.), *La nissaga catalana del món clàssic*, Barcelona, pp. 331-333.
- S.M. CINGOLANI 2006, *Bernat Metge. Lo Somni*, Barcelona.
- R. COPELAND 1991, *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge.
- G. DAMMANN 1910, *Cicero quo modo in epistulis sermonem hominibus, quos appellat, et rebus, quas tangit, accomodaverat*, Gryphiae.
- DECat = J. COROMINAS 1980-1991, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 vols., Barcelona.
- DCVB = A.M. ALCOVER; F. DE B. MOLL 1950-1968 [1926-1962¹], *Diccionari català-valencià-balear*, 10 vols., Palma de Mallorca.
- DIEC = *Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*, en línia <<https://dlc.iec.cat/>> [segons l'actualització de juny de 2024].
- J. DIGGLE 1973, «Notes on the Text of Ovid, *Heroides*», *CQ* 17, pp. 136-144.
- H. DÖRRIE 1971, *Publi Ovidi Epistulae Heroidum*, Berlin.
- EV = *Enciclopedia Virgiliana*, 5 vols., Roma 1984.
- M. FRANQUESA 2014, «Col·laboradores de la Fundació Bernat Metge: Anna M. de Saavedra i Adela M. Trepàt, traductores d'Ovidi», *Els Marges* 102, pp. 21-39.
- J.F. GAERTNER 2005, *Ovid, Epistulae ex Ponto, Book 1*, Oxford.
- G.P. GOOLD 1974, ressenya de DÖRRIE 1971, *Gnomon* 46.5, pp. 475-484.
- H. HALLA-AHO 2011, «Epistolary Latin», en J. CLACKSON (ed.), *A Companion to the Latin Language*, Malden-Oxford-Chichester, pp. 426-444.
- A.E. HOUSMAN 1897, «Ovid's *Heroides*», *CR* 11, pp. 200-204 (= J. DIGGLE; F.R.D. GOODYEAR (eds.) 1972, *The Classical Papers of A. E. Housman*, 3 vols., Cambridge, pp. 388-395).
- A.E. HOUSMAN 1922, «Attamen and Ovid, *Heroides* I 2», *CQ* 16, pp. 88-91 (= J. DIGGLE; F.R.D. GOODYEAR (eds.) 1972, *The Classical Papers of A. E. Housman*, 3 vols., Cambridge, pp. 1052-1055).
- F.X. ISART 1931, «Les Metamòrfosis d'Ovidi», *El Matí* 4-III-1931, p. 7.
- J. JUAN (2016), «Ovidi», en J. VELAZA (ed.), *Antologia de la literatura llatina*, Barcelona, pp. 181-202.
- E.J. KENNEY 1996, *Ovid. Heroides XVI-XXI*, Cambridge.
- E.-A. KIRFEL 1969, *Untersuchungen zur Briefform der Heroides Ovids*, Bern-Stuttgart.
- P.E. KNOX 1995, *Ovid. Heroides. Select Epistles*, Cambridge.
- J.K.B. MACLEAN; E.B. AITKEN 2002, *Flavius Philostratus: On Heroes*, Atlanta.
- I.N. MADVIG 1873, *Adversaria critica*, Vol. 2: *Ad scriptores Latinos*, Hauniae.
- J.C. McKEOWN 1998, *Ovid. Amores: Text, Prolegomena and Commentary*, Vol. III: *A Commentary on Book Two*, Chippenham.

- C. MICHALOPOULOS 2006, *Ovid's Heroides 4 and 8. A Commentary with Introduction*, Diss. Leeds.
- I. MICYLLUS 1549, *P. Ovidii Nasonis poetae Sulmonensis Opera quae vocantur Amatoria, cum doctorum virorum commentarijs ...* His accesserunt Iacobi Micylli annotationes, Basileae.
- F. MOYA DEL BAÑO 1986, *Ovidio. Heroidas*, Madrid.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1968 (2012²).
- M. OTERO-VIDAL 2011, «Anna Maria de Saavedra i Macià», en M. TUDELA i PENYA; P. IZQUIERDO i TUGAS (eds.), *La nissaga catalana del món clàssic*, Barcelona, pp. 340-343.
- A. PALMER 1898, *P. Ovidi Nasonis Heroides*, Oxford.
- L. PIAZZI 2007, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula VII Dido Aeneae*, Firenze.
- R. PICHON 1902, *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris.
- H. PINKSTER 2021, *The Oxford Latin Syntax*, Vol. II: *The Complex Sentence and Discourse*, Oxford.
- J. PUJOL 2013, «Noves dades sobre l'ús de la versió catalana de les *Heroides* al *Tirant lo Blanc*», *Llengua i Literatura* 23, pp. 195-206.
- J. PUJOL 2018, *Publi Ovidi Nasó. Heroides. Traducció catalana medieval de Guillem Nicolau*, Barcelona.
- J. PUJOL 2021, «La mia mà escriu»: Les *Heroides* en català als segles XIV i XV, entre la traducció i la imitació», *Ítaca* 37, pp. 141-155.
- M. RIERA GARCIA 2019, *Traducció i comentari de les Heroides I, III i VII d'Ovidi*, Treball de Fi de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), Bellaterra. Disponible en línia <<https://ddd.uab.cat/record/210955>> (consulta 14-03-2025).
- J. REESON 2001, *Ovid Heroides 11, 13 and 14: A Commentary*, Leiden-Boston-Köln.
- M.D. REEVE 1974, «Ovid's *Heroides*» [ressenya de DÖRRIE 1971], *CR* 24, pp. 57-64.
- A. ROGGIA 2011, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XIII Laodamia Protesilaos*, Firenze.
- G. ROSATI 1989, «Medea esule: Ovidio, *Her.* 12, 110», *RFIC* 117, pp. 181-185.
- J. RUSTEN; J. KÖNIG 2014, *Philostratus, Heroicus. Gymnasticus. Discourses 1 and 2*, Cambridge (Mass.)-London.
- D.R. SHACKLETON BAILEY 1966, *Cicero's Letters to Atticus*, Vol. V, 48-45 B.C., 211-354 (Books XI to XIII), Cambridge.
- G. SHOWERMAN (trad.); G.P. GOOLD (rev.) 1989² [1914], *Ovid, Heroides. Amores*, Cambridge (Mass.).
- TbLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, 1900-.
- A.M. TREPAT; A.M. de SAAVEDRA 1927, *P. Ovidi Nasó. Heroides*, Barcelona.
- A.M. TREPAT; A.M. de SAAVEDRA 1929-1932, *P. Ovidi Nasó. Les Metamorfosis*, 3 vols., Barcelona.
- R.Y. TYRRELL; L.C. PURSER 1901, *The Correspondence of Cicero*, Vol. VII – *Index*, Dublin-London.
- P. VALSALOBRE; J. GRATACÓS (2001), *Agustí Eura, O.S.A. (1684-1763). Escritor y obispo. Un clásico de la poesía catalana de la edad moderna*, Madrid.

- P. VALSALOBRE 2002, *Agustí Eura. Obra poètica i altres textos*, Barcelona.
- P. VALSALOBRE 2017, «Les versions glossades de les *Heroides* ovidianes a l'edat moderna: Agustí Eura», en M. JUFRESA (ed.), *Els clàssics i la llengua literària*, Barcelona, pp. 111-132.
- E. WILSON (trad.) 2018, *Homer. The Odyssey*, New York-London.

Traduccions catalanes dels clàssics en el tombant del segle XVIII al XIX

Maria Paredes Baulida
Institut Menorquí d'Estudis

ABSTRACT

This paper attempts to situate in their socio-cultural context some Catalan translations of classical Latin authors produced during the last decades of the 18th century and the first decades of the 19th century in Menorca, due to the cultural normality that the language maintained on the island during the British and French dominations from 1713 until the end of the century, an exceptional situation in the entire linguistic field. David Causse, Joan Ramis and, especially, Antoni Febrer i Cardona, bequeathed unpublished translations of Ovid, Catullus, Cicero, Phaedrus and Virgil, some of them pioneering among those preserved in Catalan.

KEYWORDS: Catalan translations of classics between the 18th and 19th centuries; Antoni Febrer i Cardona; Cicero; Phaedrus; Virgil.

1. El context europeu

Ja des d'inicis del segle XVIII, filòsofs i intel·lectuals de reconegut prestigi, tot subvertint els arguments dels dos bàndols de la *Querelle des Anciens et des Modernes*, denuncien la decadència d'una suposada modernitat i proposen un retorn regenerador a l'antiguitat. FUMAROLI (2006, 498-534) distingeix dues òptiques en aquest retorn: una, més conservadora, dels *antiquaires*, que aplega tant intel·lectuals creients que busquen les confluències entre la pureza de l'església primitiva i la saviesa dels autors pagans (com els seguidors de l'agustinisme de Port-Royal) i també laics, ben representats per Edward Gibbon, autor de *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776), Caylus i el

seu *Recueil d'Antiquités* (1761) i Winckelmann, autor, entre d'altres obres, de *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764-1767). L'altra mirada, més innovadora, que anomena *retour à l'antique*, està representada per intel·lectuals com Voltaire, Diderot i culminaria amb Rousseau, que preconitza un retorn a la natura i a les llums del geni antic a fi d'aconseguir la regeneració de l'home i la societat (FUMAROLI 2006).

El món clàssic que rep la Il·lustració s'emmiralla en el model renaixentista: al llarg del segle XVIII es produeix un procés de focalització i síntesi, que constitueix, *de facto*, una segona reescriptura de la cultura clàssica mediatitzada per la raó i l'empirisme del nou sistema epistemològic (QUEROL SANZ 2015, 66-69). I, ja en les darreres dècades de segle, la ideologia republicana romana s'estableix com a base de la França revolucionària, no tan sols en les institucions polítiques, sinó també en les al·lusions que podem trobar en l'oratoría de l'època per part dels caps del moviment, educats en escoles jesuítiques o oratorianes (MARTIN 1977, 217-228): els discursos de Danton, Desmoulins i Robespierre, per exemple, foren deutors d'una selecció de textos de Livi que havia traduït Rousseau, i també dels discursos de Ciceró, dels quals s'imprimiren nombroses edicions en llatí i traduccions en francès. Tant un autor com l'altre tracten a bastament el concepte de dret natural i reflexionen sobre els drets i deures dels ciutadans, temes fonamentals en el discurs de la Revolució.

La urgència de superar les barreres lingüístiques i temporals per posar a l'abast dels lectors aquests autors propicia les primeres teoritzacions sobre la necessitat de la traducció i la proliferació mateixa de les traduccions en diverses llengües europees. D'Alembert el 1759 ja planteja, des de l'enciclopèdisme il·lustrat, la utilitat de la traducció¹; Herder, el 1767, considera les traduccions dels clàssics com a monuments literaris de la llengua² i Marmontel, el 1777, es planteja com han de ser aquestes traduccions³. La publicació, el 1781, de la traducció d'Homer en hexàmetres alemanys de Johan Heinrich Voss marca un inici qualitatiu en aquest sentit en un àmbit germànic que amplia el marc conceptual de la filologia clàssica a l'*Altertumswissenschaft*, tot

1. «Des traductions bien faites seraient donc le moyen le plus sûr et le plus prompt d'enrichir les langues [...] Ne bornons donc point notre bibliothèque classique aux traductions, mais ne les en excluons pas. Elles multiplieront les bons modèles; elles aideront à connaître le caractère des écrivains, des siècles et des peuples; elles feront apercevoir les nuances qui distinguent le goût universel et absolu du goût national» (D'ALEMBERT 2018 [1759], 32).
2. «[...] el traductor ha de ser un geni creador si vol satisfer les exigències del seu original i de la seva llengua. Un Homer, un Èsquil, un Sòfocles alemanys que siguin tan clàssics en alemany com en la seva llengua, exigeixen un monument que no crida l'atenció ni a un pedant ni a un mestretites, però que a través de la seva grandesa tranquil·la i la seva senzilla majestuositat atreuen l'atenció del savi i mereixen la inscripció: *Der Nachwelt und Ewigkeit heilig!* "Sagrat a la posteritat i a l'eternitat!"» (HERDER 2000 [1767], trad. Gemma Torra, 209).
3. «Il s'agit pour le traducteur de se consulter, et de voir auquel des deux goûts il veut plaire. S'il s'éloigne trop de l'original, il ne traduit plus, il imite; s'il le copie trop servilement, il fait une version, et n'est que translateur. N'y aurait-il pas un milieu à prendre?» (MARMONTEL 2000, [1777] 198).

reivindicant un estudi global de l'Antiguitat per a la regeneració del pensament i la literatura del present, on la rigorosa fixació dels textos és fonamental. Poc a poc, filòlegs francesos i holandesos, hereus de l'humanisme italià, evolucionen des de l'extrema erudició i la crítica formal a la crítica i l'analítica, a la comprensió històrica i estètica dels autors grecs i llatins, que proposen com a mestres universals i s'incrementen, en qualitat i nombre, les traduccions dels clàssics, amb l'entrada de la nova concepció de la llengua com a mirall dels esperits individuals i testimoni de les cultures nacionals, desvetllats durant l'anomenat *Classicisme de Weimar* (que s'ubica entra la primera estada a Itàlia de Goethe el 1786 i la mort de Schiller, el 1805) que propugnava una síntesi de l'incipient *Sturm und Drang* del sentiment amb la raó del pensament il·lustrat.

A final de segle, quan Alexander Tyler publica el 1791 el seu *Essay on the Principles of Translation* comença una nova teorització de conceptes i mètodes de l'activitat traductora (ORTÍN 2000, 132). Aquest nou discurs, adient amb l'*episteme* de l'època, es pot copsar ja en alguns pròlegs de traductors que justifiquen les seves opcions metodològiques, encara que no clarifiquin exactament els seus propòsits teòrics. De fet, els quatre paradigmes conceptuals que considerem actualment en l'activitat traductora (intercanvi lingüístic, comunicació bilingüe, comunicació intercultural i transferència) no s'adequen a un traductor de la segona meitat del XVIII, que concep i orienta la seva feina a la intermediació cultural, ja que es considera servidor de la societat: aquesta utilitat social s'emmarca en la concepció il·lustrada del *philosophe* o home de lletres, un «expert» en el coneixement i progrés de la humanitat. Val a dir que el concepte d'utilitat varia segons el destinatari de la traducció: tal com assenyala Lafarga (2004, 214-215) no tenen el mateix caràcter les traduccions teatrals destinades a ser representades que aquelles destinades «a la joventut», entre les quals tenen un lloc preferent aquelles de textos clàssics que a més de «la más pura latinidad» ofereixen als joves «los más bellos pensamientos morales de la antigüedad pagana», tal com ho expressen alguns pròlegs de traduccions castellanes de l'època. En qualsevol cas, el dilema, el punt de discussió més habitual en aquesta reflexió teòrica sobre la traducció durant els anys de canvi de segle és la recerca d'un equilibri entre la fidelitat absoluta al text, considerada servil, i la completa llibertat, que menaria a les *belles infidèles*, tan pròpies de l'influent model francès de dècades anteriors, en les quals el text d'origen s'adapta totalment a les normes classicistes del *bon goût*, en detriment del sentit de l'original. Però, com ja hem apuntat, el canvi de paradigma que es consolida durant les primeres dècades del XIX a l'Europa central aspira posar a l'abast d'un ampli sector de lectors les obres cabdals de la literatura universal enmig d'un procés de revalorització de les literatures nacionals i d'aquí que el procés de la traducció es revaloritzi i se situï gairebé al nivell de la creació literària (BACARDÍ 2012, 54).

2. El cànon dels autors clàssics

Des de finals del segle XVI, la *ratio studiorum* dels jesuïtes garantia l'aprenentatge del llatí com a llengua instrumental de la formació acadèmica en les seves escoles més reconegudes (com el *Collège Louis le Grand* de París) i, a Anglaterra i a França, la composició de textos literaris en llatí en diverses tipologies (epigrames, epilis, tragèdies...) era la culminació del *cursum honorum* d'alguns intel·lectuals per a la seva entrada a les noves Acadèmies. Els petits volums que contenen textos més o menys adaptats als lectors joves (com les col·leccions *Ad usum Delphini*) habituals a les biblioteques setcentistes, tant de les Societats de cultura com de les famílies benestants, en són un testimoni. Al llarg del XVIII es va creant un nou cànon d'autors clàssics (llatins o grecs en traducció llatina) que es fa perfectible i adaptable a la nova idea de progrés i escull, entre els textos de les *auctoritates*, el mestratge d'aquells que exposin preceptes útils, on la raó humana tingui prou llum per deixar-se guiar per la llei natural: són les *Selectae e profanis auctoribus historiae*, antologies que, sota els epígrafs de les quatre virtuts (prudència, justícia, fortalesa i temperança) agrupen centenars de fragments d'autors, tots ells compatibles amb una nova religiositat evangèlica, de la qual serien testimoni, per exemple, els sermons del clergue il·lustrat Antoni Roig i Reixart (1750-1808), estudiat per Josefina SALORD (1990, 2001). Així doncs, la imatge del món clàssic i la sacralització o dogmatització dels seus autors que construeix la Il·lustració està també filtrada, més enllà de la percepció emocional de l'època concreta, pel nou cànon amb què els *philosophes* s'havien familiaritzat al llarg de la seva formació.

Segons Dumarsais, autor de l'article *Auteur classique* de l'*Encyclopédie* (1751-1772), un clàssic és aquell

qui peut servir de modèle par la beauté et l'excellence du style. Tout auteur qui pense solidement et qui sait s'exprimer d'une manière à plaire aux personnes de goût, appartient à cette classe [...] Le penseur classique dit beaucoup de choses en peu de mots; il exprime par une simple réflexion ou par une courte sentence, le résultat d'une longue et profonde méditation.

Bellesa, excel·lència en l'estil, expressió plaent a les persones de gust (l'entrada *Goût* de l'*Encyclopédie* la va fer Voltaire) i capacitat d'expressar breument allò que és resultat d'una llarga reflexió és el que posseeixen els clàssics (*Anciens. Belles lettres*). Dumarsais assenyala també que s'anomenen *classiques* aquells autors que cal ensenyar a la joventut en els *collèges* de prestigi, i són

ceux qui ont vécu du temps de la République et ceux qui ont été contemporains ou presque contemporains d'Auguste tels sont Térence, César, Cornélius Népos, Cicéron, Salluste, Virgile, Horace, Phèdre, Tite-Live, Ovide, Valère Maxime, Velleius Paterculus, Quinte Curce, Juvénal, Martial, et Frontin; auxquels

on ajoûte Corneille Tacite, qui vivoit dans le second siècle, aussi bien que Pline le jeune, Florus, Suétone, et Justin⁴.

Al llarg del XVIII, allò que crida l'atenció és la continuïtat del cànon, és a dir, la persistència de la tria de textos llatins feta per un editor de prestigi, de la qual es van realitzar noves traduccions al francès, anglès o italià periòdicament. La immensa majoria d'antologies d'època que hem pogut localitzar arreu de l'àmbit català segueixen el cànon d'autors clàssics d'Heuzet, un reconegut professor de la Universitat de París, a qui Charles Rollin encarregà que preparés acurades edicions de clàssics per a l'ús dels estudiants⁵. N'hem localitzat tres exemplars a la Biblioteca diocesana del Seminari de Girona (1780, 1787, 1823), dos impresos a Barcelona i un a Venècia; setze al fons antic de la Universitat de Barcelona, provinents de la desamortització (de 1740 a 1834); sis a la Biblioteca de Catalunya; cinc impresos a París, dos a Venècia, un a Ginebra, un a Londres i set a Barcelona. A Menorca, a banda de l'exemplar de la biblioteca de Febrer (PAREDES 1996, 301), al fons antic de la Biblioteca pública de Maó se'n conserva un altre (2 vols) publicat el 1762-1768 a París (*ibidem*). El cànon d'Heuzet aplega textos de 66 autors: 46 llatins i 20 grecs (tots traduïts al llatí), entre els quals destaca la presència de Ciceró (418 citacions), Sèneca (239) i Plutarc (99).

Autors i citacions del cànon d'Heuzet (1723)⁶

Ciceró 418	Plini 31	Juvenal 12
Sèneca 239	Diodor Sícul 29	Macrobi 12
Plutarc 134	Ovidi 25	Marcial 11
Valeri Màxim 99	Nepot 25	V. Patèrcul 11
Diògenes Laerci 51	Suetoni 25	Fedre 9
C. Elià 51	Justinià 24	Heròdot 9
Livi 51	Horaci 19	N. Damascè 8
Aulus Gel·li 38	Sal·lusti 18	Tàcit 8
Publili Sirus 33	Q. Curci 16	A. Víctor 8
Quintilià 32	Xenofont 15	Hesíode 7

4. Tot i que, de manera incompleta, Dumarsais alludeix aquí a alguns dels autors més prolífics en les antologies. La presència d'aquesta mena de reculls era habitual en la majoria de biblioteques i és evident l'èxit que assoliren les *Selectae* o *Histoires choisies* en l'educació a partir del 1700: ho demostra el gran nombre d'edicions i reimpressions que se'n van fer a França des de finals del XVII, al llarg de tot el XVIII i el XIX fins a principis del XX (PAREDES 1996, 261, n. 307 a 309).
5. Jean Heuzet (1660-1728) tingué cura de les edicions de Livi (1718), Sal·lusti, (1719) Quint Curci (1720) i sobretot, de les *Selectae* (1723), que serviren com a base de les nombroses edicions tant a França com a fora. L'edició llatina d'Heuzet serví de base a dues grans edicions bilingües: la de Charles Simon (1752-1754) i la de De Barret (1781) reeditades fins a finals del XIX.
6. Consignem aquest cànon a partir del buidat que hem fet dels textos i autors que conté l'edició de les *Selectae e profanis auctoribus Historiae* de 1763, que es mantingué fins ben entrat el segle XIX.

Plató 7	Epitect 2	Climent d'Alexandria 1
Vitrubi 7	Filòstrat 2	Columel·la 1
Virgili 7	Isòcrates 2	Enni 1
Homer 5	Lísias 2	Erasme 1
Eutropi 4	Plaute 2	Eurípides 1
Florus 4	Sext 2	Isidor 1
Terenci 4	Agustí 1	Jeroni 1
Aristòtil 3	Apià 1	Flavi Josep 1
Gal·l 3	A. Arrià 1	Llucià 1
Polibi 3	Marc Aureli 1	Pausànias 1
Ammià Marcel·lí 2	Basili 1	Petroni 1
Demòcrit 2	Apuleu 1	

D'altra banda, és molt notable la presència dels autors del cànon de Dumasais a les biblioteques dels il·lustrats menorquins, els quals, com veurem, tingueren un accés privilegiat als llibres que s'anaven imprimint a Europa al llarg del segle XVIII, ja que l'illa estigué alliberada de traves inquisitorials durant la dominació britànica. En la majoria dels casos es tracta de petits volums en 8º, editats a França, Anglaterra o a Itàlia i adquirits a llibreters de Marsella o a Liorna, que arriben a l'illa aprofitant l'intercanvi comercial marítim⁷. Carme BOSCH (2008, 67) esmenta unes «*Oraciones selectas de Cicerón y Obras de Virgilio de la Colección de autores de pura latinidad (1777) publicada por D. Pablo Lozano*» com a lectures obligades a Mallorca. Referint-se a les dècades posteriors (1829-1833), assenyala el cànon en les escoles jesuítiques, a partir del qual es feien traduccions al castellà:

Els autors estudiats a la primera i mitjana classe de llatinitat són: Fedre, les cartes de Ciceró, Nepot; i a la superior *De senectute* de Ciceró, *La Guerra civil* de Cèsar, sis *Pòntiques* d'Ovidi, els *Epigrames* de Catul, les *Elegies* i el *Panegíric de Messala* de Tibul, les *Elegies* de Properci, tres *Bucòliques* i el llibre quart de les *Geòrgiques* [...]. A les classes de retòrica i poètica, les traduccions de Sal·lusti, Livi, Tàcit, discursos i *Els deures* de Ciceró, els *Epigrames* de Marcial, l'*Eneida* de Virgili; a més, el *De oratore* de Ciceró i tot Horaci pel que fa al llatí i la traducció d'Isop, Llucià, Anacreont, també les cartes de sant Basili, sant Gregori, Sinesi, Julià, algun diàleg de Plató, Isòcrates, textos de Tucídides, Heròdot, epitafis de sant Gregori de Nazianz, els *Idil·lis* de Teòcrit, les *Odes* de Safo, Píndar i Homer (BOSCH 2007, 70).

7. Sabem que a la biblioteca de Joan Ramis hi havia, entre els llatins, onze volums de Ciceró, dos d'Horaci, dos de Sèneca i altres de Juvenal, Livi, Marcial, Nepot, Ovidi, Sal·lusti, Suetoni, Tàcit, Terenci, Valeri Màxim, Virgili i Persi i, entre els grecs, Homer, Plutarc i Polibi (CARBONELL 1967, 16-20). I en la d'Antoni Febrer, a banda de dos volums de les *Selectae*, n'hi vam localitzar quatre de Ciceró, tres de Virgili, dos de Livi i altres de Quint Curci, Homer, Ovidi i Sal·lusti. En el cas de Ramis, consten també dos exemplars de Marcial i Virgili editats a Cervera (1730, 1761) provinents de la seva època d'estudiant a la Universitat Literària de Mallorca, de tradició barroca i hispànica (CARBONELL 1967, 11).

3. La (im)possibilitat de la traducció en català

Com se sap, l'estudi d'una traducció literària sempre ha de partir de quatre qüestions inicials: qui tradueix, què, per què i com. I la resposta sempre està relacionada amb el context en què es produeix. HERMANS (1985, 37) afirma que una traducció ha de ser considerada un «producte cultural» ja que pertany al sistema literari, sempre complex i dinàmic, de la seva època, sovint sotmès a restriccions que manen sobre la producció i recepció d'aquests textos. El fet és que, durant les darreres dècades del segle XVIII i els primers anys del XIX, l'excepcionalitat de la traducció en llengua catalana va en paral·lel a la dràstica reducció de la producció literària d'una llengua desprestigiada a favor de la literatura en castellà, la llengua de la Cort: es considerava que no calia traduir a una llengua menystinguda, a excepció dels textos populars (pietat i primeres lletres), en què era necessari arribar a un públic ampli, que era exclusivament monolingüe (BACARDÍ 2012: 188). Aquestes greus mancances en l'expressió escrita del català culte són degudes a la pèrdua d'estructures polítiques pròpies com a conseqüència de derrotes militars. A partir del 1713, amb el Tractat d'Utrecht, la Catalunya nord (Roselló, Vallespir, Conflent, Capcir i una part de la Cerdanya) s'incorpora definitivament al regne de França després del provisional tractat dels Pirineus (1659). Mallorca, València i el Principat assumeixen la Nova Planta pocs anys després. Menorca, —que serà atribuïda a la Corona britànica fins el 1783, amb un parèntesi de dominació francesa durant la Guerra dels set anys (1756-1763)— a final de segle, per la Pau de Versalles (1763) s'incorpora al domini borbònic espanyol, tot i que durant la guerra entre Carles IV, aliat amb la França del Directori, i la Gran Bretanya, fou novament ocupada pels anglesos entre 1789 i 1802. És a dir, l'illa fou incorporada definitivament a la monarquia borbònica espanyola gairebé un segle més tard que els altres territoris de l'àmbit català (CASASNOVAS 2014: 7-19)

Pep VILA (2012, 42-43) ha documentat i estudiat un conjunt de traduccions del francès i de l'italià al català produïdes al Rosselló durant la segona meitat del XVIII i primera meitat del XIX, entorn a Guillem Agel i l'anomenat *Grup de Tuïr*, totes elles relacionades amb el teatre religiós o profà (versions de Voltaire, Corneille i Racine) però que nosaltres sapiguem, no ens n'ha pervingut cap dels clàssics llatins o grecs. Al País Valencià, Maïans considerava que el coneixement dels clàssics era necessari per a la superació de la «decadència hispànica» i, amb aquesta idea, volia dur a la impremta algunes traduccions dels humanistes, en especial Lluís Vives i Arias Montano, que valorava com a il·lustrat catòlic que era. Tal com diu MARTOS (2008, 95-96) Maïans, en la seva correspondència amb Voltaire sobre temes filològics, mai va parlar sobre la religió, conscient de ser contrari a les idees dels il·lustrats francesos, i, fins i tot, va esquivar el contacte amb altres intel·lectuals europeus per evitar sospites del tribunal de la Inquisició. És evident que els clàssics van ser un dels pilars de l'afany reformista de Maïans, però com a regalista catòlic que era, sempre va estar al servei de la Cort i de la llengua espanyola.

A Mallorca, a banda de l'obra llatina d'alguns neohumanistes, com Josep de Pueyo, Lluís de Foco i Palou, Bartomeu Pou, Joan Salas i en especial, Joan Muntaner⁸, ens ha pervingut un interessant discurs teòric sobre la traducció dels clàssics de la primeria del XIX: *Reglas para traducir con exactitud y facilidad el latín al castellano, ilustradas con ejemplos. Las ofrece a los principiantes en esta carrera un apasionado de la literatura latina* (1812, 1820) de Joan de la Creu Amengual, que inclou vint-i-quatre preceptes bàsics destinats als traductors novells al castellà (BOSCH 2007, 74). Pel que fa a les traduccions, cal fer esment de l'obra de Joan Baptista Nicolau Seguí (1804-1832), traductor d'una *Eneida* en vers mallorquí inconclusa, de la qual dona notícia Bover⁹, i de Guillem Roca i Seguí (1742-1813), doctor en ambdós drets i membre fundador de la Societat Econòmica d'Amics del País de Mallorca; entre les moltes faules que va versionar aquest darrer (a partir de Samaniego) o compondre, cal destacar-ne una d'inspiració neoclàssica *La fábula de l'àguila i l'escarabat*, en alexandrins, i la *Faula burlesca de Píram i Tisbe*, una recreació totalment barroca dels versos ovidians (vid. *infra*)¹⁰. BALASCH (1979, 527) també esmenta la traducció d'una *Heroïda* de Josep de Pueyo a finals del XVIII.

Si exceptuem les versions parafràstiques de les *Heroïdes* d'Agustí Eura de 1753¹¹, encara dins de la tradició barroca, la pràctica absència de traduccions dels clàssics al català al Principat¹², com a València i a Mallorca durant les dècades següents, es pot entendre a partir de la famosa frase d'Antoni de Capmany (1779, 54-55) que resulta diàfana pel que fa a la consideració de desprestigi del català com a «un idioma provincial, muerto hoy para la república de las letras», per a la literatura culta i la traducció, enfront de la «lengua nacional», que era el castellà. Fent referència a la presència dels autors llatins en l'ensenyament, Àlex COROLEU, (2007, 104-105) assenyala que, a finals del XVIII, si bé el gruix dels autors estava a l'abast dels lectors catalans en l'original o en traducció francesa o castellana, existien nombrosos dubtes sobre

8. Josep de Pueyo, Marqués de Campofranco (1733-1785), Lluís de Foco i Palou (1699-1767) que va traduir al castellà la tragèdia *Merope* de Scipione Maffei, Bartomeu Pou (1727-1802) jesuïta desterrat a Itàlia per la pragmàtica de Carles III de 1767, després d'haver estat professor destacat a Cervera, Tarragona i Calataiud, gran defensor del llatí clàssic, fou un gran reivindicador dels humanistes espanyols (com Maïans i els il·lustrats hispans que consideren la il·lustració com un retorn a l'equilibri renaixentista, Joan Muntaner i Garcia (1766-1847) mantingué una interessant correspondència en llatí amb nombrosos personatges de l'època, i composà poemes diversos, mai, però en català cf. Joan Mas 2012, 235 i ss); Joan Salas i Cotoner (1741-1817) autor del drama *Marc Antoni* (1808) actualment desaparegut.
9. «*Eneidas de Virgili, traducidas en vers mallorquí, per Juan Nicolas Seguí*. Vimos este precioso manuscrito en poder de su familia, siendo sensible que el traductor lo dejase sin concluir.» (BOVER, *BEB*, I, 553-554).
10. Ambdues versions publicades per BOVER, *BEB* II 275-279. Estudiades per X. VALL (1993, 127-192) i Albert ROSSICH 2004. Una tesi de Francesca Font Sureda (UIB 2016) conté una edició crítica de tota l'obra poètica d'aquest autor.
11. Donada a conèixer per A. COMAS 1985, 161-180. Editada i estudiada per Pep VALSALOBRE, 2002.
12. E. MIRALLES (2012, 131) dona notícia d'una traducció de l'*Eneida*, avui perduda, del gramàtic gironí Josep Ullastre (1690-1762).

l'ensenyament del llatí, per considerar-se obsoleta la metodologia didàctica que s'emprava en els centres de prestigi. Esmenta, entre d'altres, Cir Valls i Geli, catedràtic del Seminari de Girona, autor d'un *Método práctico fácil para promover los estudios de Latinidad y Bellas Letras* el 1790¹³ el qual recomana deixar de banda comentaristes, humanistes i excés de normes gramaticals «i hagan familiarizar a los niños con los Fedros, Terencios, Nepotes, Tulios, Livios, Césares, Virgilio, Horacios i otros elegantes escritores... i vean como se pone la latinidad, la retórica i la poesia en un pie más respetable i como se mejora la instrucción de la juventud».

4. Les traduccions dels clàssics a Menorca en el tombant del segle XVIII al XIX: un estat de la qüestió¹⁴

L'actitud de les autoritats britàniques i franceses durant les dominacions és fonamental per entendre la cultura d'una Menorca políticament aïllada de la península ibèrica i individualitzada respecte dels altres territoris de l'àmbit català, ja que al llarg del segle XVIII, «tot i els importants canvis succeïts, els menorquins conservaren la seva idiosincràsia, que es resumia en la fidelitat a la religió catòlica, la conservació de les seves velles lleis i institucions i l'ús normal de la pròpia llengua i cultura» (CASASNOVAS 2014, 5). Josefina Salord precisa que, des de la Guerra de Successió, el nou model d'estat imposat pels colonitzadors britànics a l'illa s'oposà als decrets de Nova Planta de l'Espanya borbònica «que va esborrar la Corona d'Aragó i va imposar un model centralista i uniformador a partir de les lleis de Castella» (SALORD 2014, 222). Els britànics, interessats en el valor estratègic militar del port de Maó, amb el foment de la intensitat del comerç marítim i la conseqüent puixança econòmica, haurien fet possible el contacte progressiu de les classes benestants amb les idees il·lustrades europees a través del gran nombre de llibres que, lliures de la censura inquisitorial, anaven arribant a l'illa aprofitant les rutes comercials, especialment des dels ports de Marsella, Gènova, Liorna i Roma. Els contactes de la intel·lectualitat amb les autoritats britàniques, però també amb els comerciants, funcionaris i militars que s'assentaren a l'illa, així com l'estada, més o menys breu, dels fills de la burgesia emergent a les universitats del sud de França, també va contribuir a l'eficàcia d'aquesta obertura. En aquest sentit, destaca la universitat d'Avinyó, on, a partir del 1770, hi confluïren per obtenir el títol *iuris utriusque* (en ambdós drets) estudiants francesos, menorquins, anglesos, alemanys i italians, aquests darrers atrets pel gran nombre de professors importats d'Itàlia a causa del caràcter pontifici de la Universitat. Avinyó ja havia començat a atraure estudiants menorquins durant la

13. Sobre Cir Valls i Geli, vegeu CLOSA i FARRÉS 1980, 113-127 i INCLAN 1991, 199-204.

14. Aquest apartat té com a punt de partida l'article «Traductors i traduccions a la Menorca il·lustrada» (PAREDES 1999, dins LAFARGA (ed.), 79-89). Donem notícia de les noves traduccions dels clàssics que hem conegut des d'aleshores i de la bibliografia més significativa que s'ha generat en torn a aquest tema al llarg dels darrers vint-i-cinc anys.

primera dominació anglesa, fet que haurien afavorit els propis britànics, que no veien amb bons ulls que els illencs estudiessin a França o a Espanya (països de l'anomenat *Pacte de famille*), però no podien oposar-se que ho fessin en un estat papal (PIÑA 1986, 15-88).

A més del flux de llibres i publicacions que arribaven a l'illa aprofitant les rutes comercials a França i Itàlia i de les relacions amb els britànics que hi residien, els contactes amb els colonitzadors facilitaren la introducció de la primera impremta a Menorca a partir de l'any 1750: Joan Fàbregues i Sorà compra una petita premsa i uns caràcters a Londres i s'instal·la al Camí des Castell, a Maó, el 1759. Després, durant l'ocupació militar francesa s'estableix a l'illa el tipògraf parisenc Joseph Payen, que, amb el títol d'«impressor del rei» n'obre una altra al carrer del Pont des Castell, però al 1763, al final de l'ocupació, Fàbregues li compra a Payen, obligat a bandonar l'illa, els materials tipogràfics de la seva i quedarà com a únic impressor a Menorca (GORNÉS 2023, 135-137). Aquestes impremtes afavoriren la difusió de la cultura escrita en català a l'illa durant la segona meitat de segle: un testimoni d'aquesta «normalitat» de la llengua pròpia com a llengua vehicular de l'ensenyament és el *Nou methodo per aprendre la llengua llatina* d'Antoni Portella i Enrich, publicat a Maó el 1762 per l'impressor francès Payen i dedicat al comte de Lannion, goverandor francès de Menorca, del qual l'impressor Fàbregues en féu una segona edició el 1783 (OBRADOR; PONS 2021, 55-84).

Les traduccions de textos francesos, anglesos, italians i llatins, produïdes a l'illa durant les dues darreres dècades del XVIII i les tres primeres del XIX, sorgeixen, en primera instància, en el marc d'institucions culturals com la *Societat Maonesa* (1778-1785). La *Societat* va ser fundada per un grup de burgesos il·lustrats a Maó el 30 d'abril de 1778, en plena dominació anglesa de Menorca, sota el lema de *Studio et Amore*, amb la finalitat primera de crear una biblioteca. Tal com diu PATIÑO (2011, 81-82):

La formació d'una biblioteca, amb obres originals i traduccions d'obres clàssiques i contemporànies, el tractament de diferents temes sobre les ciències naturals, les ciències humanes i la gramàtica amb la llengua catalana com a llengua d'ús habitual, foren els principals objectius d'aquest conjunt de persones que, encapçalades per Joan Ramis i David Causse, tingueren el seu període d'esplendor entre 1778 i 1780 [...]

L'imminent atac de les tropes francoespanyoles explica per què a partir de 1780 el ritme de treball de la Societat va anar decaient, tal com podem observar en la lectura del *Registre*¹⁵. Finalment el 1785 es van veure obligats a decretar la seva dissolució, ja sense la presència dels membres estrangers (David Causse, Otton Guillaume George de Cronhelm i Ernst Teophile Koepp) quan

15. Aquest *Registre* va ser editat en gran part per l'erudit Francesc Hernández Sanz el 1921. Localitzat de nou el manuscrit dècades després a la Biblioteca Pública de Maó, fou publicat complet per Antoni-Joan PONS i Josefina SALORD (*Registre* 1991). A partir del 2024 es pot consultar en una còpia digital a l'Arxiu Històric de Maó i en línia.

Menorca ja feia tres anys que es trobava totalment integrada en la corona espanyola dels Borbons, i després d'un intent frustrat de convertir-la en una «Sociedad Económica de Amigos del País de la Plaza de Mahón».

La *Sociedad Maonesa*, a similitud d'altres acadèmies de l'època, com les *Societies* escoceses¹⁶ o les *Sociedades Económicas de Amigos del País* a la península ibèrica, responia a les exigències d'una nova sociabilitat il·lustrada a tot Europa, d'acord amb el que HAUSER anomenava «el nou públic lector» (1978, 196), que renovà el caràcter de les acadèmies siscentistes. Estava formada per membres de la burgesia maonesa i intel·lectuals estrangers residents a l'illa¹⁷. En les seves resolucions es fixen, entre d'altres temes, el lloc per al «depositori de llibres» (la casa de Joan Ramis), la periodicitat de les assemblees i reunions, la llengua de les intervencions (inicialment el menorquí), l'ordre de lectures de llibres, discursos i traduccions i la propietat intel·lectual de les produccions dels membres, que es copiarien en un «Llibre» (encara no localitzat) i que contindria tots els escrits presentats (*Registre* 31-1-1779). L'ús del català en les assemblees, lectures i traduccions, insòlit a l'època, podria tenir el seu paral·lel al Principat en la societat *Comunicació literària*, fundada a Barcelona suposadament el 1780, activa durant alguns anys, de la qual formaren part, entre d'altres, l'impressor Francesc Surià (1749-1805) i el metge i poeta Ignasi Ferreres, autor de l'*Apologia de l'idioma català* (1769). Sembla ser que en les seves reunions empraven el català i, segons Mireia CAMPABADAL (2006, 16), l'extracció social diversa dels seus membres i el fet que cap d'ells formés part de l'*Acadèmia de Bones Lletres*, podria suggerir alguna mena d'oposició entre ambdues societats barcelonines. Malgrat una actitud semblant en l'ús de la llengua catalana, el fet diferencial de la *Sociedad maonesa* és la «normalitat» amb la qual s'emprava per part de tots els membres, àdhuc els foranis.

Anys després que fos dissolta la *Sociedad*, Antoni Febrer i Cardona dugué a terme nombroses traduccions en català de textos llatins i francesos amb una clara finalitat didàctica, la ciutadellenca Joana de Vigo i Squella va traduir diversos textos del francès, i Vicenç Albertí Vidal fou una traductor prolífic d'obres de Molière, Goldoni, Metastasio, entre d'altres peces teatrals que es

16. Pep PELFORT (2021, 167-198) parla de les relacions entre la Il·lustració escocesa (*Scottish Enlightenment*), a través de societats com *The Select Society*, *The Cap Club*, o *The Royal Society of Edinburgh*, i els intel·lectuals menorquins a través dels contactes facilitats per autoritats angleses a partir dels anys seixanta del segle XVIII.

17. Tal com assenyalen PONS; SALORD (*Registre* 1991, 21-23), els membres de la *Sociedad*, excepte Joan Roig, nascut el 1724, són nascuts a la dècada dels 40-50, amb un clar predomini d'advocats, però també metges, farmacèutics i comerciants. Es tracta de: Joan Roig i Cardona (n. Maó 1724); Jaume Uhler (n. 1745); David Causse (Nîmes 1756- Liorna 1810); Andreu Hernandes i Basili (n. Maó 1744); Josep Missó (vicari a Maó entre 1764 i 1784); Pere Ramis i Ramis (n. Maó 1758); Joan Ramis i Ramis (Maó 1746-1819); Vicent Caules; Joan Soler i Sans (Maó 1750-1809); Joan Roca i Vinent (n. Maó 1747); Nicolau Orfila i Guàrdia (n. Ferreries 1744); Pere Creus i Ximenes (n. Ciutadella 1756); Bartomeu Ramis i Ramis (n. Maó 1751); Constantí Salort (n. 1756); Antoni Parpal; Ernst Theophile Koepp, jutge advocat del regiment hannoverià de Goldaeker; Otto Guillaume de Cronhelm, Alferes del mateix regiment (n.1748).

representaren als teatres de Maó fins ben entrat el segle XIX. Aquestes traduccions, juntament amb altres testimonis literaris destacats, com la trilogia teatral de Joan Ramis, atorguen a l'illa una centralitat cultural indiscutible en tot l'àmbit català. Joan Fuster ho resumeix així:

L'illa de Menorca no s'integrà a la sobirania dels Borbons espanyols fins al 1782, i, definitivament, fins al 1802. Menorca, regida pels anglesos, conserva el català en els usos tradicionals, i, de més a més, gràcies a l'estira-i-arronsa de les grans Monarquies, eludeix la *platitudo* estabilitzadora en les lletres peninsulars del XVIII. Els seus escriptors són els més "europeus" dels Països Catalans del moment. El fenomen de la Menorca centrifugada té enorme interès sociològic —a part del literari— dins la història de la llengua catalana: és l'excepció, la mostra d'alguna cosa que hauria hagut de ser i que no fou possible. (FUSTER 1972, 52)

De les cent trenta-una traduccions catalogades per Rosa GORNÉS (2023, 116-130), si exceptuem les que constitueixen els articles adaptats de l'anglès a partir de *l'Encyclopaedia Britannica*¹⁸, les professionals i les jurades, n'hi ha seixanta-una de literàries, set produïdes en el context estricte de la *Societat Maonesa* (de les quals només ens n'han pervingut dues) i les restants degudes a Pere Ramis, Joana de Vigo, Joan Ramis, Joan Sans i Roca i, majoritàriament, a Antoni Febrer i Cardona i Vicenç Albertí. Hem d'afegir encara a aquest nombre, una breu antologia anònima de caràcter acadèmic localitzada a l'Arxiu històric de Maó (*vid. infra*).

Si fem una ullada a les traduccions relacionades temàticament amb el món clàssic, hem d'esmentar *Ifigenia a Tàurida* (1801) que l'aristòcrata Joana de Vigo i Squella (Ciutadella, 1779-1855) va traduir a partir de la versió francesa que Claude Guimond de la Touche havia fet de la tragèdia d'Eurípides el 1757, així com *Les aventures d'Aristonous* de Fénélon (s.d)¹⁹. També cal remarcar que, entre les gairebé seixanta versions teatrals que va escriure Vicenç Albertí i Vidal (Maó, 1786-1859) (de les quals ens n'han pervingut només vint), *Demofonte* (1815), *Siroe* (1816) i *Aquil·les* (1818) són les úniques traduccions de les obres homònimes de Metastasio de tema clàssic, estudiades per MIRALLES (2007, 39-58) i per MARTÍNEZ VILLAR (2021). Albertí també és autor d'una reeixida traducció catalana de *l'Alonsiada* de Joan Ramis²⁰. Igualment ens ha pervingut un fragment de *Les aventures de Telèmac* (1822), versió de l'obra de Fénélon de Joan Sans i Roca²¹. Pel que fa a les versions direc-

18. Segons hipòtesi de P. PELFORT (2021, 167-198) aquests articles haurien estat traduïts per membres de la *Societat Maonesa*.

19. La traducció fou localitzada el 2010 per Josefina Salord al fons documental Carreres, dipositat a l'Arxiu diocesà de Menorca, a Ciutadella. Ha estat editada (J. DE VIGO I SQUELLA 2020). També s'han publicat *Les aventures d'Aristonous* (PAREDES 2021, 5-26).

20. J. RAMIS; V. ALBERTÍ 1985 [1818].

21. Només se'n conserva un paràgraf transcrit per Francesc Hernández Sanz a la *Revista de Menorca* (1921, 347-348).

tes dels clàssics llatins conservades, cal esmentar, en primer lloc, la traducció anònima d'una breu antologia, encara inèdita, i les traduccions de David Causse, Joan Ramis i Antoni Febrer i Cardona.

- La petita antologia de l'Arxiu històric de Maó

A l'Arxiu Històric de Maó, es conserva un quadern manuscrit inèdit²² que conté la traducció de la 5^a i 7^a èglogues de Virgili, dos epigrames de Marcial i breus fragments de *De viris illustribus* de Corneli Nepot referits a Lisandre, Alcibiàdes, Datames i Epaminondas²³. Es va localitzar entre altres documents provinents del Convent de Jesús, de Maó, regentat pels franciscans, un dels centres d'ensenyament de referència a l'illa fins la disgregació de l'orde el 1836 com a conseqüència de la desamortització²⁴. És anònim i no duu data, tot i que podria ben bé ser de finals del XVIII. Sens dubte es tracta d'un exercici de caràcter acadèmic o escolar, però allò que crida l'atenció és que la llengua final sigui el català de Menorca de l'època i que la traducció tingui, sense trair el sentit de l'original llatí, una fluïdesa més que notable, com veiem en aquesta mostra que correspon a la versió dels versos 20-44 de la cinquena ègloga virgiliana:

Mopso

Les nimfes ploraven la mort funesta de Daphnis. Rius, arbres de aquest bosc, vosaltres foreu testimonis del seu dolor, mentres que una mare afligida abraçava el cos de Daphnis, i tractava de fieros los astros i los déus. En aquells trists dies, Daphnis, ningun pastor amenava los seus rebanyos a les pastures ni a los rius: los rebanyos mateixos olvidaren les herbes i les fonts. Aquests penyals i aquests boscs nos diuen que los lleons mateixos de l'Àfrica gemegaren de la vostra fatal mort. Daphnis nos ha ensenyat a lligar tigres de Armènia en el carro de Baco, a celebrar danses en honor de aquest déu i a revestir de pàmpol i heura les nostres llances. Així com la parra és lo adorno dels abres, i los réms el de la parra; com los toros són lo adorno d'un rebanyo i los sembrats el d'una fèrtil campanya, de la mateixa manera, oh Daphnis, vós erau la glòria de les nostres cases. Des de que la Parca vos n'ha emportat, la mateixa Pal·les i el mateix Apollo han abandonat los nostros camps. La miserable citzanya i herbes inútils sufoquen sovint en los nostros solcs los millors grans

22. Manuscrit 99 de la Biblioteca pública de Maó.

23. No s'especifica ni l'autor ni l'obra d'on s'han extret els textos. Hem vist que del f.1r al f.4v hi ha la traducció de l'ègloga V, precedida d'un argument en llatí i la traducció dels versos 1 al 84 (manquen els versos finals, del 85 al 90). La traducció de l'ègloga VII és fragmentària: 1-20 (f.5r); 45-52 (f.5v); 69-70 (f.6r). A continuació, hi trobem la traducció de dos epigrames de Marcial: el primer (f.6v) correspon al IX, 97 i el segon (f.7r) al V, 28. Finalment, la traducció d'alguns fragments de *De viris illustribus* de Corneli Nepot, concretament: Lisandre (1, 2) i Alcibiàdes (1,2) (f.7v); Datames (1) (f. 8r) i Epaminondas (fragments entre 1 i 4) (f. 8r-8v).

24. Agraïm aquesta precisió a Guillem Sintès Espasa.

que ei havem sembrat. La dolça viola i el narcís carmesí han fet lloc a los cards i a los abatzers plens de agudes espines. Pastors, ompliu la terra de fulles, cobriu les fonts d'ombra, ell és Daphnis qui lo ordena: fabricau-li un sepulcre i gravau-li aquesta inscripció: "Jo som aquell Daphnis conegut en los boscs, i fins a los cels; Daphnis més hermós que lo hermós rebanyo de qui ell era pastor". (Ms. 99 f.3r-3v)²⁵

Com veiem, la intenció del traductor és escriure en la variant culta de la seva llengua, ja que no empra l'article salat, propi de la parla col·loquial balear, però manté formes verbals com «erau», «fabricau», «gravau» o expressions encara ben vives a la parla de Menorca, com l'*ell* impersonal: «ell és Dafnis qui lo ordena» i lèxic genuí com «rém», *raïm*. Tal com era costum en el català escrit, es serveix de castellanismes i gallicismes per prestigiar la llengua, conscient de la manca de normatives. Són una mostra dels primers «fieros», «ningun», «rebanyos» o «adorno» i dels segons, «campanya», per *camp*. Els noms propis en -o (Mopso) són habituals en els textos de tot l'àmbit català durant l'edat moderna. Tot i desconèixer el context i la finalitat d'aquest traductor anònim, tant si es tracta d'un professor com d'un estudiant, és evident que mostra la normalitat en l'ús escrit del català en l'ensenyament i, per tant, llevat que fos un exercici d'autoaprenentatge privat, potser s'hauria fet abans de la prohibició explícita d'emprar-lo en públic i la imposició de l'ensenyament en castellà a l'illa a partir de l'any 1783, amb l'inici de la darrera dominació espanyola²⁶.

- La traducció de la faula ovidiana de Píram i Tisbe (1779) de David Causse

La *Traducció en vers de la fàbula de Píram i Tisbe* de David Causse va ser llegida en la reunió del 8 de gener de 1779 de la *Societat Maonesa*. El manuscrit que la conté, localitzat i editat per Xavier PATIÑO (2011, 81-92) consta de tres fulls i mig escrits per les dues cares i forma part d'un volum factici intitulat *Extractos literarios recogidos por D. Antonio Ramis y Ramis. Tomo II*, provenient del fons bibliogràfic d'Anna Riera, descendent del poeta menorquí Guimersind Riera²⁷. Fins a la descoberta de Patiño el 2011 de les traduccions generades en el context de la *Societat*, només coneixíem la traducció en versos alexandrins de *Safira*, de Joan Soler i Sans (1754-1809), feta a partir d'un text anglès en prosa, *Sapphira*, publicat al número 491 de *The Spectator*. Se-

25. Transcrivim el text actualitzant l'ortografia segons els criteris de la normativa actual, respectant el lèxic en tot moment.

26. És possible també que els manuscrits referits a la llatinitat estiguessin escrits en català fins la publicació de la gramàtica llatina de Francesc Pons i Carreras, escrita en castellà (1812-1814). Anys abans, durant els anys del mandat del governador Antonio Pinedo de Anunciavay (1788-1797) s'havia produït un afrancesament lingüístic en l'ensenyament del Convent de Jesús (OBRADOR; PONS 2021, 77-78).

27. Incipit: «*Píramo y Tisbe. Fàbula traduïda del llatí de Publi Ovidi Naso. Metamorfosis. Llibre IV, 2.*» Explicit: «Presentat a la Societat en Maó als 28 de gener de 1779. David Causse». (PATIÑO 2011, 71) Malauradament, el manuscrit original avui està il·locatitzable.

gons el *Registre* de la *Sociedat*, va ser llegida el 4 de març de 1779 (*Registre* 1991, 118)²⁸.

De David Causse (Nîmes 1748- Liorna 1810) sabem que era un comerciant francès afincat a Menorca i que, juntament amb Joan Ramis, fundà i participà activament en les activitats de la *Sociedat Maonesa* des del 1778. Al *Registre* consta com a àvid lector de les publicacions periòdiques i llibres que s'anaven incorporant a la biblioteca (*Registre* 1991, 152-153), com a intermediari en la compra a un llibreter de Marsella de diversos llibres entre els quals, textos bilingües de Catul i Tibul (2-V-1779) i com a coautor (juntament amb Pere Creus i Pere Ramis) d'una traducció no conservada: *Principis de les arts i de les ciències necessàries a una persona d'educació*, feta a partir d'un original anglès de Joseph Collins²⁹. Tot i el seu arrelament a l'illa, amb la primera entrada de les tropes espanyoles el 1781, degut a la seva condició de protestant i acusat d'excessiva implicació amb el govern de les autoritats britàniques, se li van confiscar els béns, entre els quals els magatzems al port de Maó, i es va veure obligat a fugir a Liorna, on morí³⁰.

Causse tradueix en 166 versos alexandrins (excepte el primer vers, que no ho és) 110 hexàmetres ovidians³¹. Patiño (2011) en fa una edició amb ortografia normativa, tot mantenint les opcions lèxiques i morfosintàctiques del menorquí i modificant els signes de puntuació als usos actuals per tal de facilitar-ne la lectura³². En el comentari a la traducció, destaca l'ús dels alexandrins apariats, el metre culte hereu del *théâtre classique*, emprat també en l'esmentada *Safira* de Soler i Sans i en la tragèdia *Lucrècia*, de Joan Ramis (1769); considera que Causse fa una traducció lliure dels versos ovidians a excepció d'aquells que estan en estil directe, traduïts en un sentit més literal i ho justifica amb exemples concrets i, finalment, crida l'atenció sobre la perfecta translació del caràcter idíl·lic i tràgic dels versos ovidians. GORNÉS (2023, 241-249), a partir de l'edició de Patiño, fa una anàlisi traductològica acurada de la versió de Causse, atenent a la forma, el contingut i la llengua del text. Pel que fa a la forma, afirma que, probablement, el manuscrit del fons Riera sigui una còpia de l'original que hauria llegit Causse en la sessió de la *Sociedat*, ja que no en duu el segell i fa èmfasi en la llargària de la traducció

28. Aquesta traducció, de la qual no conservem el manuscrit original, fou publicada per C.F.H. Lindemann (1786, 2002, 131-141) amb una transcripció de David Causse i la traducció a l'alemany. Francesc Hernández Sanz la publicà en un article a la *Revista de Menorca* (1931, 299-307). Ha estat editada i estudiada per GORNÉS 2023, 283-336.

29. Fou la primera de les sis traduccions fetes en els context de la *Sociedat* i l'única que no tenim constància que es llegís.

30. «Durant l'inici de l'ocupació francoespanyola és possible que es confeccionessin una mena de llistes negres [...] d'aquelles persones que suposadament eren afins a la Corona britànica o d'aquells que van tenir càrrecs importants en aquest període [...] Una de les primeres activitats de les tropes invasores fou la confiscació dels magatzems del port de Maó a Alexandro Basilini, David Causse i Simpson.» (MARTÍN 2023, 218)

31. Ov. *Met.* IV, vv. 55-166.

32. Inclou també unes «variacions» o notes al peu afegides per Causse, que incorporen alternatives a la traducció dels versos 11, 12 i 13.

(56 versos més que l'original ovidià). Pel que fa al contingut, extreu un seguit de conclusions a partir de l'acarament de l'original llatí amb la versió menorquina: en general, considera que el traductor ha reexit en la seva comesa i amb una expressió lliure, seguint l'ordre expositiu d'Ovidi, transmet el sentit de l'original. Destaca l'omissió generalitzada de topònims, «utilitzant la tècnica de la compensació» (2023, 343), és a dir, avançant la informació amb una descripció; la fidelitat al llatí en els fragments d'estil directe i les propostes de traducció alternatives de tres versos (*vid. supra*). Finalment, qualifica la traducció de «completa i fidel quant a contingut respecte del text original, i amb intenció literària» (*ibidem*, 345) i considera que, malgrat desconèixer el procés exacte que seguí Causse (no podem saber si consultà alguna traducció francesa), reeixí. Pel que fa a la llengua, crida l'atenció sobre el registre culte emprat, confirmat per l'ús de l'article literari (no *es*, *sa*), arcaïsmes i préstecs com gallicismes i algun castellanisme per configurar els alexandrins apariats, molt similar al d'altres textos de l'època, atès que Causse era francès, i suggereix la possibilitat d'una correcció per part d'algun altre membre de la *Sociedad*. Reproduïm els 30 primers versos (alexandrins, excepte el primer) de la traducció de David Causse (1778), que correspon als versos 55-71 de la versió ovidiana.

- En l'antiga ciutat que una reina
 amb sa murada immensa havia fet famosa,
 ses cases dos amants contigües tenien,
 un per l'altre era fet, sens rival resplendien.
- 5 La vesindat³³ serveix l'amor a introduir
 a sos cors innocents son foc se féu sentir,
 quan lo que era l'amor ells encara ignoraven
 i solament als jocs de la infància pensaven.
 Pren vigor amb el temps la passió qui els domina,
- 10 inflama son desig, a l'himen³⁴ los inclina.
 A sos pares tots dos confessen son amor,
 se postren a sos peus, tendres, vius, plens d'ardor.
 Un odi antic, però, que entre ells subsistia,
 no per medis tan flacs destruir-se podia.
- 15 Sos pares amb furor este himen los negaren,
 vanament, pues, del pit l'amor no els arrancaren.
 Sos dos cors en secret de veure'n-se privats
 d'un foc més vehement se senten abrasats.
 lluny d'importunos ulls difícils a evitar,
- 20 amb signes expressius se saben explicar.
 Alivi desdixat, però, per tant d'amor!
 Recorren promptament a un medi millor.

33. *vesindat*, 'proximitat' (menorquinisme)

34. *bimen*, 'unió amorosa, matrimoni'. Mot emprat per Ramis, hereu del *théâtre classique*.

- La paret que una casa i l'altra dividia
 a los ulls quan se féu consentida oferia
 25 una obertura secreta i qui sempre ignorada
 jamai havia estat en tants d'anys observada.
 Més què no veu l'amor? El defecte notàreu,
 amants, i un camí per vostra veu trobàreu
 que ja sens reposar dins este espai murmura,
 30 a l'amor anyadint del secret la dolsúra. (PATIÑO ed. 2011)

Considerem que la tria de la llegenda mítica de l'episodi ovidià de Píram i Tisbe no és casual: tot i desconèixer el text font del qual partí Causse (possiblement una edició impresa a França), el tema dels amants malaurats que Shakespeare va immortalitzar s'estava representant en diversos escenaris europeus a finals del segle XVIII, ja fos en la versió tràgica clàssica, o amb final feliç, com veiem en el text d'alguns llibrets operístics de l'època (VITTORINI 2018, 3-24)³⁵.

En l'àmbit català, sabem que, malgrat la censura imposada a les seves obres al llarg de l'Edat Mitjana, l'interès per Ovidi es va anar mantenint i que la primera traducció catalana completa de les *Metamorfosis* que ens ha pervingut és *El llibre de les transformacions del poeta Ovidi* que el 1494 dugué a terme Francesc Alegre (BESCÓS 2019). Com ja hem avançat, coneixem també una *Faula burlesca de Píram i Tisbe*: es tracta d'un romanç de 384 versos, d'arrel totalment barroca, fet abans de 1813 per Guillem Roca i Seguí (1742-1813), doctor en ambdós drets i membre fundacional de la *Sociedad Económica de Amigos del País* de Mallorca, que també va escriure faules d'inspiració neo-clàssica com la de *L'àguila i l'escarabat*, en alexandrins. És, segons ROSSICH (2004, 120) la darrera obra de caràcter mitològicoburlesc català de finals del XVIII principis del XIX. Tot i basar-se en la llegenda ovidiana (*Met.* IV, 55-160), no es tracta de cap traducció, ja que el poeta, per fer un romanç burlesc de gust barroc, s'inspira en la versió que Góngora havia fet del tema ovidià. Malgrat no conèixer-ne la data de composició, sens dubte es va escriure durant les dècades de finals del XVIII, en paral·lel a la traducció de David Causse, mostrant fins a quin punt podien coexistir les mostres literàries tardanes del Barroc, com aquest romanç de to burlesc i popular, amb els alexandrins neo-clàssics cultes.

En reproduïm les primeres quartetes³⁶:

35. Ja havien tractat la llegenda Chaucer, Boccaccio, Tasso i Montemayor, entre d'altres (TREPAT I SAAVEDRA 1929, v) i posteriorment, Lope, Góngora i Shakespeare. Al segle XVII, *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, tragèdia de Théophile de Viau representada amb èxit el 1621 i, ja en el XVIII, també a França, *Pyrame et Thisbé* (1726), llibret d'una tragèdia lírica (*tragédie en musique*) amb pròleg i cinc actes de Jean-Louis-Ignace de la Serre, serien una avançada de les òperes del tombant del segle a Itàlia, França i Alemanya.

36. Segons la versió publicada per BOVER *BEB* II, 275-279, que marca en cursiva les expressions populars.

Referex mestre Nasson
 mestre major de rondayas,
 mestre de danzas qui enseña
 a sos déus a fer mudansas:

Que en aquella gran ciutat
 de gegantinas muradas
 qui *com si fosen milócas*
 posave els jardins al ayre;

Vivien dos *fadrinetxos*
 en duas casas veynadas,
tant que si un feya un rôt
el nas s'altre se tapava.

Píramo es deyen y Tisbe
 estos dos, cuyas hazañas
 fins en la *magra Mallorca*
 contan las *musas mes grassas*.

• *De ma estimada Lèsbia*, de Joan Ramis

Un altre testimoni que ens ha pervingut és el poema *De ma estimada Lèsbia*, una versió de Catul III deguda a Joan Ramis i Ramis (Maó 1746-1819), considerat el màxim representant de la literatura catalana de la Il·lustració. El deute envers els clàssics és manifest en gran part de l'obra literària d'aquest autor, tant en la seva obra poètica en llatí, castellà i català, de la qual n'és una mostra l'*Ègloga de Tirsis i Filis* (1783), de clara filiació neoclàssica, com en la seva obra teatral, en especial *Lucrècia* (1769), l'única tragèdia de tema clàssic feta *ex novo* en català sobre l'heroïna romana, a partir de Livi i Ovidi³⁷. Ramis també fou autor d'una elegia en llatí, en díctics elegíacs, amb motiu de la mort de la seva esposa, Joana Montanyés, impresa per Fàbregues el 1792³⁸. La traducció *De ma estimada Lèsbia* fou localitzada el 1987 en un fons privat de Maó, entre altres poemes manuscrits de l'autor, en fulls solts agrupats³⁹; no en sabem la data exacta de composició, ja que sembla que es tracta de poemes escrits durant dècades, fins al 1809, any que figura a la

37. Vid. RAMIS, 2023 [1769].

38. *Joannis Ramis et Ramis, Magontani, in diem XII novembris MDCCXCI, sive de morte D. Dnae. Ioannae Montañés et Ximenes, uxoris dilectissimae Elegia. Magone excudebat Ioannes Fabregues regius Typographus, MDCCXCII. Vid.* traducció d'Ignasi MASCARÓ (1982, 28-29). Estudiada per Bartomeu OBRADOR 2021, 331-356.

39. Mireia MATA I SOLSONA que el publica per primera vegada (1987, 131-136), no n'explica l'origen, tot i que anuncia l'edició que en preparava Pons (*ibid.* 131, n. 2) Sabem que aquest gruix de trenta poemes passà a la Biblioteca pública de Maó, on els localitzà Antoni- Joan Pons, que els publicà el 1988 amb el títol *Poesies burlesques i amoroses*. Sembla ser que aquests manuscrits, després d'un trasllat, romanen il·localitzables. Agraïm a Antoni- Joan Pons que ens n'hagi facilitat la fotocòpia que conserva, base de la seva edició.

portada⁴⁰. Tot i que, a finals del segle XIX s'havien plantejat dubtes sobre l'autoria d'aquests poemes, actualment no en tenim cap, ja que es van localitzar entre els papers de Ramis i estan escrits amb la mateixa lletra que les seves cartes i altres manuscrits autògrafs⁴¹. Aquest és el poema a partir de l'edició de Pons (RAMIS 1988, 50-51), que actualitza normativament l'ortografia i la puntuació, però manté intactes els trets dialectals:

Recitat

- De ma estimada Lèsbia
 el rossinyol⁴² hermós,
 el que ella tant amava
 4 és mort, oh què dolor!
 És mort i la ha deixada
 plena d'afflicció,
 i no hei ha qui aconsolia
 8 la mia Lèsbia, no.
 Ell era tan amable
 ell era tan airós,
 que de tots quants el veien
 12 robava l'atenció.
 Amb sa veu tan graciosa,
 amb son cant melodiós,
 a tots quants l'escoltaven
 16 omplia de dolçor.
 De quant en quant solia
 ell volar-hi a l'entorn,
 i amb son bec la besava,
 20 amb son bec amorós,
 mostrant la coneixia
 i li tenia amor,
 i per això ma Lèsbia
 24 se l'estimava molt.
 Li feia mil carícies
 i li mostrava en tot
 que ell era el seu regalo
 28 i delícia major.

Ària

Oh sort cruel e ingrata!
 sort plena de rigor,
 qui tal gràcia i bellesa

40. RAMIS 1988 [1809], pp. v-xii del pròleg d'A.J. Pons.

41. Sobre la transmissió manuscrita, vegeu Pons (RAMIS 1988,v-viii) *De ma estimada Lèsbia* és el poema xxii, pp. 50-51.

42. Al manuscrit, *passerell* ratllat i *rossiñol* (sic) escrit al damunt.

- 32 has robat d'aquest món,
causant així a ma Lèsbia
tanta pena i dolor
que sos ulls tan amables
- 36 ara dues fonts són,
dues fonts qui de contínuo
demostran sa tristor,
i els fan perdre sa gràcia
- 40 i aquell mirar tan airós,
qui animoren, encanten
i cautiven mon cor.

Com veiem, es tracta d'un romanç en versos hexasíl·labs amb rima encadenada *abab* en el recitat i de rima més lliure a l'ària, que trenca l'encadenament de rima assonant a partir del vers 32. No saben quina edició de Catul segueix Ramis, ja que no en consta cap ni a la seva biblioteca personal (CARBONELL 1967, 16-17) ni al *Registre de la Societat Maonesa* (1991), tot i que sí que se'n poden trobar al fons antic de la Biblioteca Pública de Maó⁴³. També desconeixem a què es deu l'estructura «recitat» (v 1-28) i «ària» (v 29-42) a menys que el poema hagués estat compost per ser cantat, ja fos en alguna de les Sessions de la *Societat*, ja en el decurs de la tertúlia en algun saló dels casals burgesos de Maó, a partir d'una partitura musical preexistent o creada per a l'ocasió. Com era usual en els textos literaris de l'època, s'hi inclouen alguns castellanismes (*hermós, regalo, contínuo*) i gal·licismes (ús de *a l'entorn, rigor*) amb afany d'enriquir la llengua literària. MATA (1987, 132-133) compara el contingut del poema original de Catul amb la versió de Ramis i considera que hi ha tres absències: la invocació a Venus i els cupidells (1-2); la imatge de la coneixença que té l'ocell de la seva mestressa (*suamque norat/ ipsam tam bene quam puella matrem*) (5-6) i la maledicció a les tenebres de l'Orc (*at vobis male sit, male tenebrae/ Orci, que omni a bella devoratis*) (14-15), i considera el final del *recitat* com una «ampliació» (*ibidem*, 133).

Des de la nostra perspectiva, Ramis demostra conèixer bé Catul, ja que comença esmentant el nom de *Lèsbia* (també al vers 8), absent en aquest poema concret, però present a II, V I VI, per exemple, considerant-la mestressa d'aquest «rossinyol/ que ella tant amava», amb aquesta decisió final de no traduir *passer* per «pardal». Crida l'atenció que avanci la descripció de l'aflicció de Lèsbia (4-7) que Catul fa al final i dediqui un llarg elogi a les qualitats de l'ocell, afegint-hi un element: l'ocell era admirat per tots (11-12) ja que «amb sa veu graciosa, amb son cant melodiós» (qualitats atribuïbles al rossinyol) «omplia tots de dolçor» (15-16). El final del *recitat* és una translació dels versos 7-9, però també evoca els versos inicials, ja que tradueix *sed circumsilens modo huc modo illuc* per «De quant en quant solia/ ell volar-l'hi a

43. C. Valerii Catulii *Selecta Carmina notis illustrata*, Parma 1756.

l'entorn» (17-18) i, d'alguna manera, expressa com corresponia Lèsbia a les atencions de l'ocell, recuperant els *mellitu* inicial «i amb son bec la besava,/ amb son bec amorós» i la coneixença i amor que manifestava l'ocell, «delícia major» (tot recuperant *deliciae meae puellae*) per a la seva mestressa. L'*ària* és una invocació a la sort «cruel e ingrata» que sovint trobem en boca dels protagonistes dels drames i tragèdies del mateix Joan Ramis, una invocació al destí fatal heretada del teatre racinià i que aquí substituïx clarament la maledicció catul·liana a les *malae tenebrae Orci*, que ho devoren tot, per aquesta sort fatal «qui tal gràcia i bellesa has robat d'aquest món» (31- 32). Ramis acaba, com fa Catul, referint-se als ulls plorosos de l'estimada («ma Lèsbia» recull el *meae puellae*), ben diferents d'aquells ulls «de mirar tan aïrós,/ qui animoren (enamoren), encanten / i cautiven mon cor», això últim collita exclusiva del traductor. Com veiem, no té massa sentit cercar aquí una traducció literal del text llatí que Ramis, sens dubte, no pretenia, però allò que és evident és que trasllada el sentit complet del poema emprant una llengua volgudament culta, literària, introduint petites modificacions (la sort fatal per l'Orc) i aclariments (el nom de Lèsbia), segurament amb la intenció de fer més assequible el famós poema de Catul al públic burgès al qual anava dirigit.

- Les traduccions d'Antoni Febrer i Cardona

Antoni Febrer i Cardona (Maó 1761-1841) és, sens dubte, el màxim exponent en l'àmbit de la traducció catalana durant les primeres dècades del segle XIX. Jordi CARBONELL (1966, 1971) donà a conèixer l'existència dels seus manuscrits autògrafs inèdits, tots ells escrits en el català de Menorca⁴⁴. La seva fecunda obra com a traductor és inseparable d'una destacable obra lingüística i lexicogràfica, palesa en les seves gramàtiques i en el *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí*, un repertori lèxic que elaborà al llarg de la seva vida⁴⁵. No veié mai cap obra seva impresa⁴⁶, ja que els seus inicis coincideixen amb el principi del procés de substitució lingüística a Menorca i, malgrat la inevitable continuïtat de l'ús social del català, les autoritats espanyoles van imposar la castellanització en l'administració, les publicacions, l'ensenyament i, en general, en els àmbits de l'alta cultura que ja regia en els altres territoris de l'àmbit català. L'activitat traductora travessa tota l'obra d'aquest maonès, se-

44. CARBONELL 1966, 195-214 va fer un primer catàleg dels manuscrits d'Antoni Febrer que localitzà al casal familiar de la família Victory de Febrer, a Maó.

45. Tant el diccionari com les gramàtiques catalanes i els comentaris de caràcter lingüístic i lexicogràfic de Febrer han estat publicats per l'Institut d'Estudis Catalans, en el marc del projecte de publicació de l'obra completa de l'autor: el *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí* (PAREDES ed., 2001, 2005), les *Obres gramaticals* I (GINEBRA ed., 2004) i les *Obres gramaticals* II (F. FELIU ed., 2017). Està en preparació la publicació de les seves gramàtiques franceses.

46. A excepció d'un *Exercici del Via Crucis en prosa i en vers* del qual es van fer dues edicions a Maó: la primera el 1811, a la impremta de la viuda Fàbregues i fills i la segona el 1846, ja mort Febrer, per l'impressor Ignasi Serra.

gon fill d'una família ennoblida per Carles III, amb una extensa biblioteca, que deixà manuscrites un gran nombre de versions de textos llatins i francesos d'ample abast temàtic: del llatí tradueix autors clàssics, contemporanis i himnes litúrgics, textos bíblics i oracions quotidianes; del francès, peces teatrals, poesia religiosa i textos didàctics, entre d'altres⁴⁷. El seu interès per la llengua, de la qual reclamava una codificació fins aleshores inexistent, fou la causa d'una especial atenció envers el registre culte dels clàssics, per tal d'avaluar la seva com a llengua de prestigi: a diferència d'altres estudiosos de l'època, centrats a recollir trets dialectals, es proposa establir-ne les pautes d'ús per a persones de gust, i conscient de la unitat de la llengua, es dirigeix a tot l'àmbit lingüístic⁴⁸:

És doncs no únicament per als menorquins, sinó també per als mallorquins, catalans i valencians etc., que jo he treballat aquesta gramàtica, i no sols perquè tenguien un mètode per aprendre de parlar i escriure la seua llengua, sinó perquè púguen aprendre més fàcilment les altres llengües vulgars de l'Europa, i la llatina.

Prefaci als *Principis generals de la Llengua Menorquina*, 1804

A més, doncs, de ser paral·lela a la reglamentació gramatical i a la recopilació del cabal lèxic, l'activitat traductora tenia per a Febrer una clara finalitat didàctica, de la qual deixà constància en subtítols i pròlegs, com veurem⁴⁹. És per aquesta raó que va defensar sempre els mestratge dels clàssics no tan sols en els àmbits lingüístics i literaris sinó també en els del pensament i la moral, i amb aquesta convicció va traduir, al llarg de la seva vida, obres escollides d'autors que va considerar adequats per a l'educació de la joventut. Podem dividir les traduccions dels clàssics de Febrer en tres etapes: corresponen a la primera un seguit de versions poètiques, majoritàriament d'Horaci i Ovidi, aplegades en el manuscrit *Recopilació de diferents peces de poesia menorquina i llatina*, datat el 1805, avui perdut, que coneixem per la publicació que n'anà fent Lorenzo Lafuente Vanrell, del 1929 al 1932, a «La Página Menorquina» del periòdic *El Bien Público*⁵⁰. En aquestes versions, probable-

47. Per a una introducció a la vida, a l'obra de Febrer i les traduccions dels clàssics vegeu PAREDES 1996. Per al Febrer traductor vegeu també l'article de Vicent de MELCHOR per al *Diccionari de la traducció catalana* (2011, 198-201). També DHTE LAFARGA ed. (2009). <https://phte.upf.edu/dhte/catalan/febrer-i-cardona-antoni/>.

48. Com hem fet anteriorment, donem una versió amb ortografia normalitzada de tots els textos de Febrer que reproduïrem a partir d'ara. Per tal de conèixer les seves propostes ortogràfiques, *vid.* FEBRER 2002, 37-42.

49. Tal com diu Joaquim Mallafre, no es pot parlar, estrictament, de «teòrics de la traducció catalana», malgrat la llarga tradició de traductors existents i posa com a exemple Riba, Carner, Sagarra, Benguerel, Joaquim Balcells i tants d'altres, que es limiten a justificar les seves opcions als pròlegs de les obres corresponents (MALLAFRE 2011, 10). Febrer fa el mateix, en especial als pròlegs de les seves traduccions dels clàssics.

50. Aquests són els lemes de les composicions elaborades a partir d'una font clàssica, sigui o no especificada per Febrer, publicades per Lorenzo Lafuente entre 1929 i 1932, a la «Página Menorquina» de *El Bien Público*:

ment recopilades d'anys anteriors, Febrer empra tècniques que van des de la paràfrasi i el *collage* a la translació. Semblen textos de joventut, exercicis d'estil i d'aprenentatge en diverses tècniques de l'art de traduir i de la pràctica poètica, datades en uns anys que manifestà un interès especial per la prosòdia i mètrica llatines i per la mitologia clàssica. Ho palesen dos manuscrits: *Les regles de la cantidat o explicació de la prosòdia del P. Àlvarez*, del 1800, una adaptació de la coneguda obra del jesuïta portugués Manuel Álvares (FEBRER 2008 [1801]) i l'*Exercici sobre la Mitologia* (FEBRER 2006 [1803]), elaborat a partir de diversos manuals francesos, en què Febrer compagina el respecte al monoteisme cristià amb l'imperatiu cultural de conèixer les divinitats paganes. Reproduïm una d'aquestes versions: es tracta d'una composició de vint-i-dos versos estructurats en alexandrins apariats, el metre preferit pel neoclassicisme, que es corresponen amb els vint hexàmetres que inicien el llibre primer de les metamorfosis d'Ovidi.

- El Caos i el principi del món. OVIDI, M.L. I*
 Jo cant lo que altre temps es diu que succeí
 al principi del món, quan el tot es partí,
 que els cossos diferents qui entre sí es dividiren
 4 d'altres formes de nou també es revestiren.
 Déus, qui en sou los autors, (pués⁵¹, ¿quin altre mortal
 sinó voltros, podria obrar prodigi tal?)
 dignau-vos inspirar-me i, d'aquell temps fins ara,
 8 traçar-me un pla seguit d'esta mudança rara.
 Antes que el cel, la terra i el mar fóssien creats,
 tot era un en el món, los elements mesclats
 formaven un Caos, massa informe, atapida⁵²,
 12 principis discordants de cosa mal unida.

«Un adquireix amics en la prosperitat» (28-II-1929)

Omnia debentur morti. Ovid. M. L. 10» (14-VII-1929)

«Que el retorn de la primavera i la brevedat de la vida nos brindan a divertir-nos. Horacio, oda 4 lib. I» (25-IV-1929)

«Imatge de la fertilitat de l'Edat d'Or» (6-VI-29)

«El Caos i el principi del món. Ov. M.L. I» (6-VI-1929)

«Andròmeda exposada a un mónstruo del mar» (1-VIII-1929)

«Cadmo, inventor de l'alfabet en la Grècia» (29-VIII-1929)

«Combat singular dels dos germans: Etèocles i Polinices» (29-VIII-1929)

Rara est concordia formae atque pudicitiae. Juven. Sat. v 297 (14-VII-1932)

Aurea dicta (6-X-1932):

Unus homo nobis cunctando restituit rem. Ennius

Stultum est timere quod vitare non potes. P. Syrus

Stat sua cuique dies. Virg. En.

Quemcumque fortem videris, miserium neget. Senec.

Credebant hoc grande nefas et morte piandum, si iuvenis vetulo non assurrexerat, et si...

Juven. Sat 13 v. 5

51. *pués*, castellanisme que Febrer alterna amb *puix que*.

52. *atapida*, 'atapeïda'.

- No encara hi havia el Sol des del cel resplendent,
 ni la Lluna se veia omplir el seu creixent.
 La terra no era ferma, i en los aires suspesa,
 16 ni s'era desplegat dels mars la gran estesa.
 Tot estava confús, la terra era inconstant,
 l'aigua no navegable i l'aire gens brillant.
 Res tenia sa forma, un a l'altre impedia
 20 perquè en un mateix cos, fred amb calent batia,
 lo moll amb lo més dur, amb lo sec la humitat
 i amb lo qui era lleuger, lo més grave i pesat⁵³.

Els vuit primers versos de Febrer són una paràfrasi explicativa dels quatre primers hexàmetres ovidians. A continuació, trobem algunes simplificacions: no tradueix *quod tegit omnia* (*Met.* 1.5) ni tampoc el vers 8. Pel que fa al lèxic, varia la significació originària de *Chaos* (*Met.* 1, 7) dient «formen un Caos», és a dir, un «desordre» i despersonalitza *Titan*, *nova Phoebe* i *Amphitrite* traduint-los per «sol, lluna i mar» respectivament, fent una traducció entenedora de *reparabat cornua* (*Met.* 1, 11): «se veia omplir el seu creixent». La fidelitat és, però, la tònica dels darrers versos, que es limiten a no mantenir alguns recursos estilístics dels hexàmetres ovidians, com la lleugera homofonia *inastabilis...innabilis* o l'*adnominatio* d'*aliis aliud* i a respectar, en canvi, totes les contraposicions: *frigida cum calidis*, *bumentia siccis*, *mollia cum duris*. Sembla que les variacions del traductor tenen com a finalitat una major comprensió del poema ovidià; de fet, no es deixa d'al·ludir cap motiu del text font: podem parlar de translació, de recomposició de l'original adaptant-lo d'una manera natural a la llengua pròpia, amb les variacions sintàctiques i expressives que això suposa.

A la segona etapa corresponen les aportacions més valuoses, excepcionals en la seva època, que el converteixen en un pioner de la incorporació dels clàssics llatins al català: es tracta de les traduccions de *Els llibres de Cícero de la vellesa*, *de l'amistat*, *dels Paradoxos* i *del Somnit de Cípio* (1807); *Les faules de Fedre*, *llibert d'Augústo* (1808) i *Les Bucòliques de Virgili* (1808), que duqué a terme seguint criteris semblants als de la traductologia actual, ja que denoten un clar afany de fidelitat al sentit de l'original. A la tercera etapa, durant els darrers anys de vida, corresponen les *Històries triades dels autors profans* (1832, 1835) traducció d'unes *Selectae ex profanis auctoribus Historiae* feta a partir d'una edició de 1763 present a la biblioteca familiar que segueix el cànon d'Heuzet⁵⁴. Amb les versions de Ciceró, Fedre i Virgili vol posar a l'abast del lector la riquesa de la llengua i el missatge dels clàssics

53. La transcripció d'aquest text ha estat feta a partir de la que va fer Lorenzo Lafuente (6-VI-1929) i comentada a partir de l'original llatí en què es basà Febrer.

54. A PAREDES 1996 es transcriuen algunes traduccions: els poemes traduïts d'Ovidi i Horaci de la *Recopilació* de 1805 (149-166); transcripció paleogràfica de: *El somnit de Cípio* de Ciceró (182-190); el primer llibre de les *Faules* de Fedre (209-218) i l'ègloga IV de Virgili (239-240). Hi ha una edició amb ortografia normalitzada de *De la vellesa*. *De l'amistat* (FEBRER

mitjançant textos que tractin temes profundament humans que siguin útils, en especial, a la joventut. Així ho manifesta a l'inici de l'*Advertència del traductor* que precedeix les seves traduccions dels tractats ciceronians, encara inèdits en part⁵⁵:

Veus ací una traducció en menorquí dels llibres de Cícero de la vellesa, de l'amistat, dels Paradoxos i del Somít de Cípio, que jo present a la joventut menorquina a fi d'animar-la a dedicar-se a la traducció de los autors llatins L'objecte que jo m'he proposat, posant la traducció al costat del text⁵⁶, ha estat d'ajudar els joves contra les dificultats qui poden aturar-los en les seues preparacions particulars i qui per l'ordinari los fan perdre el coratge si un los abandona a les seues soles forces.

Als mestres toca impedir que aquests auxilis no degenerin en abús. Un home experimentat en l'art d'ensenyar veurà, des de la primera frase, si el seu estudiant ha fet de la traducció que té entre les mans l'ús útil que n'ha de fer. Fonc únicament per exercitar-me jo mateix que vaig emprendre al principi aquesta traducció, però considerant després que lo qui m'havia estat útil a mi, lo podia esser també a molts si es fés públic, lluny de seguir l'indiferència en l'ensenyança de la joventut que demostren els meus contemporàneos, no he posat el menor reparo en comunicar el fruit dels meus treballs, a fi de procurar tots los auxilis qui dependeixen de la mia curta capacitat.

Quiçàs lo atribuiran alguns a temeritat, considerant la mia insuficiència, però qui sap també si això mateix excitarà una noble emulació i mourà los més hàbils a perficcionar les mies imperfeccions i donar major extensió a lo que jo he intentat més per animar los altres que per considerar-me capaç de complir

2002 [1807]) i una edició facsímil de *Les Bucòliques* (FEBRER 1991 [1808]). La traducció dels *Paradoxos* encara és inèdita.

55. El manuscrit duu per títol *Els llibres de Cícero/ de la Vellêsa,/ de l'Amistad,/ d'els Paradócsos,/ y d'el Somít de Cípio./ Traducció./ Antóni Febrèr y Cardòna./ Mahò./ L'añ d'el Senòr 1807./* Hi ha el text llatí al costat fins a la pàgina 7. Darrera la portadella hi ha una cita de M. d'Olivet. Índex. *Incipit* advertència del traductor: *Veis-aquí una traducció en menorquí dels llibres de Cícero*, prol: *Dèu creá l'homè per la felicitad, y posá la felicitad en la sabiduría*, text: *Si d'el tèn còr vecsad, repellínt los enfádos./ Jo pug tranquilisar el tèn póbre esperít*, *Explicit*: *Aquí, èll desapareguè, y jó vátg despertár-me*. La traducció del *De senectute* es troba entre les pàgs 1 i 44, la de *De amicitia*, entre la 45 i la 88, la dels *Paradoxa*, entre la 89 i la 110 i la del *Somnium Scipionis*, entre la 11 i la 120. Manuscrit 2+IX+120 p.num.+ 5 d'índex+5 en blanc. Es conserva a la Biblioteca Victory de Febrer, a Maó, sg.II.10.

Transcrivim els textos actualitzant exclusivament l'ortografia i la puntuació.

56. Febrer no posa el text llatí al costat, però esmenta l'edició que segueix: es tracta de *Les livres de Cicéron de la Vieillesse, de l'Amitié, les Paradoxes, le Songe de Scipion*, editats i traduïts al francès per M. Debarret, Paris, Barbou, 1763 (3^a ed.). El volum, amb exlibris de l'autor, es conserva a la Biblioteca Victory de Febrer, a Maó. A la mateixa biblioteca també hi hem vist altres obres de Ciceró, també propietat d'Antoni Febrer: tres volums d'*Oraisons choisies de Cicéron*, amb edició de l'Abbé Lallemand i traducció de F. de Wailly (Paris 1722); i dos de les epístoles: *Les épîtres familières de Cicéron en latin et en françois*, imprès a Lió el 1713, i *M. Tulli Ciceronis Epistolarum Selectarum libri quattuor*, imprès a Marsella el 1761.

l'empenyo que m'he proposat. De qualsevol modo sia, és cert que jo no lo he fet sinó en l'intenció d'esser útil a la joventut.

Advertència del traductor, *Els llibres de Cícero de la vellesa, de l'amistat, dels Paradoxos i del Somni de Cípio*, 1807, p. I, II

No sorprèn que un intel·lectual il·lustrat com Febrer es decidís a traduir Ciceró i, concretament, que escollís aquests quatre diàlegs (sovint editats a tot Europa en un sol volum des del segle xv) abans que els discursos o les epístoles, que també coneixia bé. Sabem que els revolucionaris francesos preferiren el Ciceró orador que havia tractat els conceptes de dret natural i dret de gentes, però a Febrer li interessa més el Ciceró de Montaigne i de Voltaire, que aporta un patrimoni intel·lectual i moral universal, creador d'una prosa modèlica i també aquell teòric de la *humanitas* tan admirat per Petrarca o Leonardo Bruni, aquell que se serveix del diàleg pedagògic. En resum, vol aprofitar el gran potencial educatiu, la força del missatge ciceronià sobre la vellesa, l'amistat i altres qüestions filosòfiques i morals que planteja a les *Paradoxes dels estoics* i *El somni d'Escipió*.

Vegem dues mostres d'aquestes traduccions, precedides de l'edició llatina de Debarret (1768) que va seguir Febrer. El primer, extret de *De la vellesa*, es refereix al tracte entre joves i ancians:

Iucundum potius quam odiosum. Ut enim adolescentibus bona indole praeditis sapientes senes delectantur, leviorque fit senectus eorum qui a iuventute coluntur et diliguntur, sic adolescentes senum praeceptis gaudent, quibus ad virtutum studia ducuntur

(Cic. *Cato* 2)

Millor diríem respectat que no odiós: perquè així és com els vells prudents s'alegren de tractar amb una joventut ben educada, cuia correspondència apareix que recrea la seua vellesa, així mateix els joves s'alegren d'oïr els preceptes que els vells los donen, qui los inspiren l'amor de la virtut. (FEBRER 2002 [1807] p. 56)

Febrer manté l'equilibri sintàctic de la comparació inicial, la hipotaxi consecutiva i les oracions adjectives. Pel que fa al lèxic, tradueix *iucundum* per «respectat» (no per «agradable»), *adolescentibus bona indole* per «joventut ben educada» (no per «joventut de bon caràcter») i *senes sapientes* per «vells prudents», i no per «vells savis», oferint alguns matisos interpretatius referents al comportament que han de tenir els joves envers els vells per tal que els inspirin «l'amor de la virtut».

El segon fragment és la definició del concepte d'*amicitia* que Ciceró fa partint d'Aristòtil i la doctrina estoica:

Est enim amicitia nihil aliud nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate consensus; qua quidem baud scio an excepta sa-

*pientia nihil melius homini sit a dis immortalibus datum. Divitias alii praepo-
nunt, bonam alii valetudinem, alii potentiam, alii honores, multi etiam volup-
tates. Beluarum hoc quidem extremum, illa autem superiora caduca et incerta,
posita non tam in consiliis nostris quam in fortunae temeritate. Qui autem in
virtute summum bonum ponunt, praeclare illi quidem, sed haec ipsa virtus
amicitiam et gignit et continet nec sine virtute amicitia esse ullo pacto potest.*
(Cic. *Lael.* 20)

L'amistat no és altra cosa sinó un acord perfet sobre les coses divines i huma-
nes acompanyat de benevolència i caritat: i jo no crec que exceptat la sabidu-
ria, púguia haver-hi res de millor que els déus hàgien donat a l'home. Uns
preferixen les riqueses, altres la salut, aquells el poder, aquests los honors,
molts àdhuc les voluptats: aquest últim objecte és digne de les bèsties; los al-
tres són coses casuais, que dependeixen menos de la nostra voluntat que del
capritxo de la fortuna. Però aquells qui posen el supremo bé en la virtut pen-
sen noblement; doncs aquesta mateixa virtut produeix i conté l'amistat, la
qual, sense la virtut no pot subsistir. (FEBRER 2002 [1807], p. 90)

Observem aquí una traducció gairebé literal. Potser Febrer, conscient de la
importància d'aquesta definició, la vol transmetre amb fidelitat i manté l'es-
tructura discursiva en la definició inicial, l'elogi, la refutació de contraris i la
conclusió final, així com l'equilibri sintàctic i estilístic (lítotes, juxtaposició,
gradació i les comparacions). L'únic canvi que observem és la traducció de la
parataxi copulativa negativa final per una oració adjectiva: «la qual sense la
virtut no pot subsistir». El lèxic filosòfic es tradueix acuradament, ja sigui
mantenint l'arrel llatina del mot (amistat, benevolència, caritat, virtut, volup-
tat), ja fent opcions més personals, com és el cas de *consensio* per «acord
perfet».

Els repertoris bibliogràfics ressenyen un bon nombre d'edicions del conjunt
dels quatre tractats que tradueix Febrer a tot Europa ⁵⁷. Pel que fa a la presèn-

57. De finals del segle XV són les de Lapide i Simonel (*CGLBN*, xxix, 41) i, entre les edicions del
segle següent, destaca la que feren, conjuntament, Erasme i Melanchton el 1538, llarga-
ment reimpressa (*CGLBN*, xxix, 143-149). Durant el segle XVII es reediten les edicions d'Al-
dus Manutius de 1630 i l'elseviriana de 1642 i, ja en el segle XVIII, les d'Ernesti i Minelli, mot
emprades a França (*CGLBN*, xxix, 152-154). Entre les traduccions destaquen, ja en el XVIII,
a banda de la Debarret, l'anglesa de William Guthrie, de 1775 (vid. *op. cit.* 158, 304). La
primera edició conjunta a la península ibèrica segueix l'edició d'Erasme i data del 1567
(*MLHA*, iii, núm. 54334; *BHLC* II, núm 114) i en el XVII, s'empraren dues edicions jesuíti-
ques: una impresa a Màntua el 1623 i l'altra a Lió el 1683 (*BHCL*, núm 124). Bastant més
nombroses van ser les edicions anotades i molt poques les traduccions en castellà durant
la segona meitat del XVIII, impreses a Madrid; entre les edicions, cal destacar-ne una de
monumental, en catorze volums, dels *opera omnia* ciceronians duta a terme sota els aus-
pícis del Comte de Floridablanca el 1797 (*MLHA* III, núm. 54326), que segueix el text de
l'Abbé d'Olivet de 1740. De l'any 1777 és la traducció en castellà de Manuel Blanco Bal-
buena, impresa a Madrid en dos volums per Joaquín Ibarra i reeditada el 1788 i el 1818:
Los diálogos de la Vejez, de la Amistad, los Paradoxos y el Sueño de Escipión (*BHLC* II,
núm. 152, 241, 242).

cia de Ciceró en les biblioteques dels territoris de parla catalana, val a dir que fou notable a partir de l'humanisme renaixentista. Tant BALASCH (1979, 159) com MEDINA (2002, 2003) fan esment, també, de la influència dels discursos i tractats ciceronians en l'oratoria parlamentària i en la gestació de textos literaris tan notables com *Lo Somni* de Bernat Metge, inspirat en el *Somnium Scipionis* i en el *Secretum* de Petrarca. A les biblioteques catalanes es conserven un bon nombre d'incunables que contenen *De Officiis*, *De amicitia*, *De Senectute*, *Paradoxa*; només a la Universitat de Barcelona n'hi trobem un imprès a Lió (1494), un altre a Venècia el mateix any i un altre a Lió (1499) (MEDINA 2002, 183, n.92, 93, 94). La primera edició impresa a Barcelona és del 1648, en 8º, per Sebastià Comellas: es tracta de *M. Tulli Ciceronis Officiorum libri tres. Cato maior vel de Senectute. Laelius vel de Amicitia. Paradoxa sex ad Brutum. Somnium Scipionis, ex libro VI Ciceronis de Republica*. (BHLC, II, núm 125). Ja en el segle XVIII, a València, es publica el 1774 una traducció castellana de Francisco Thamara: *Los libros de los Oficios, de la Amicicia, de la Senectud...* *añadieronse agora nuevamente los Paradoxos* a la impremta de Benito Monfort (MLHA, p. 481, núm. 54348). Tal com diu Medina, hi ha nombroses traduccions d'altres obres de Ciceró a l'àmbit català al llarg del XVIII i del XIX, però són totes en castellà (2003, 86-93). Cal destacar la notable presència d'edicions i traduccions de Ciceró anteriors al segle XIX a les biblioteques menorquines: a banda dels de la biblioteca d'Antoni Febrer (*vid. supra*), sabem que Joan Ramis posseïa, ja fos per adquisició personal o procedents de la biblioteca de la *Societat Maonesa*, setze volums d'aquest autor, majoritàriament impresos a França (CARBONELL 1967, 17)⁵⁸.

Pel que fa a les traduccions en català, no en coneixem cap que inclogui els quatre tractats fora de la d'Antoni Febrer. Tenim notícia de dues traduccions parcials del segle XV: la del *De Officiis* de Nicolau Quilis i la de les *Paradoxes* de Ferran Valentí, del 1450 editada el 1959⁵⁹. Josep PUJOL (2011, 555) parla de la traducció d'aquest mallorquí format a Bolonya i a Florència i retornat a Mallorca, on exercí diversos càrrecs, però, sobretot, de la importància del pròleg que la precedeix, en el qual Valentí ressalta la «dignitat intel·lectual de la traducció» i la seva relació amb la «creació literària en llengua vulgar»⁶⁰.

58. ROURA I PUJOL (CBPM, I, ps 209-212) fa referència nombroses edicions i a diverses traduccions en castellà, impreses durant el XVIII que es conserven a la Biblioteca pública de Maó, entre les quals la tercera edició de l'obra completa anotada per l'Abbé d'Olivet el 1758, el tercer volum de la qual conté el *Cato maior seu de Senectute. Laelius sive de Amicitia. Paradoxa. Somnium Scipionis* o la traducció castellana d'aquests mateixos tractats, ja esmentada, que va fer Manuel Valbuena el 1788.

59. VALENTÍ, Ferran, *Traducció de les «Paradoxa» de Ciceró. «Parlament al gran el general Consell»*, 1959. Vegeu també la ressenya de NICOLAU D'OLIVER 1960 pp. 389-391.

60. «La traducció, que no evita el calcs sintàctics del llatí i que usa amb profusió els dobles sinònims, és precedida per un pròleg que constitueix la reflexió més important sobre la dignitat intel·lectual de la traducció i la seva relació amb la creació literària en llengua vulgar. Es basteix sobre dos pilars conceptuals: l'un, la dignitat ètica de la traducció com a mecanisme de trasvassament del saber d'una llengua a una altra: l'altre, l'equiparació de la creació literària culta en vulgar a aquella noció àmplia de traducció» (PUJOL 2011, 155).

MEDINA (2002, 182) esmenta la notícia d'una altra versió anònima de les *Paradoxes*, probablement posterior a la de Valentí, ara introbable. Després de la versió de Febrer, un fragment de la qual reproduïm en apèndix, caldrà esperar fins al 2013 per tenir una altra traducció catalana d'aquest darrer tractat, a càrrec de Joan Manuel del Pozo⁶¹. Pel que fa a *De senectute* i *De amicitia*, tenim les traduccions de Pere Villalba (1998, 1999)⁶² i del *De amicitia*, una nova traducció d'Ana Gómez Rabal (2013).

Amb la mateixa finalitat didàctica amb què va traduir Ciceró, Febrer dugué a terme, un any més tard, la seva traducció de *Les fàbules de Fedro, llibert d'Augústo*, amb subtítol «traduïdes en menorquí per al·lívio dels Mestres i utilitat dels qui comencen a traduir» (1808)⁶³. Aquesta traducció de Fedre, pionera en l'àmbit català, encara està inèdita en gran part⁶⁴. La tria de Febrer és hereva de l'embranchida que donaren al gènere de la faula La Fontaine i Fénelon a finals del segle XVII i que alguns autors del segle XVIII com Lessing, Iriarte o Samaniego, ja fos a través de versions o de creacions pròpies, convertiren en un dels gèneres més fructífers del Neoclassicisme. La diversitat de perspectives que oferia, des del didacticisme fins a la sàtira social i política, el feren idoni per a l'educació, però també per a les disputes literàries i polítiques. Com deia Marmontel, autor de l'article «Fable» a l'*Encyclopédie*, ha «de rendre enfin sensible a l'imagination ce qui est évident à la raison [...] la vérité doit naître de la fable».

En el seu pròleg «Al lector», Febrer explica les seves intencions i estratègies com a traductor:

Suposat doncs que els llibres de Fedro són del tant més excel·lents, que són proporcionats als savis i a los al·lots, aquells admirant les instruccions importants dissimulades amb tanta gràcia en aquestes fàbules, i aquests aturant-se a l'exterior d'aquestes accions ingenioses, qui els deleiten amb un agradable divertiment, no serà molt difícil de fer veurer a tot lo món de quanta utilitat poden esser i el profit que poden donar-nos.

Perque en primer lloc, essent positiu que totes les llengües s'aprenen per l'ús, i l'ús de la llengua llatina, qui ara és una llengua morta, no existint sinó en los

61. CICERO 2013, *Les paradoxes dels estoics*. Introducció, text llatí revisat, traducció i notes de Joan Manuel del Pozo.

62. Ambdues publicades a la Fundació Bernat Metge. La mateixa traducció de Pere Villalba, amb pròleg de Noemí Moncunill: *L'amistat*, Barcelona, La Casa dels Clàssics 2019.

63. El títol complet del manuscrit és: *Las Fábulas de Fedro, / Llibert d'Augústo, / traduhidas en Menorquí / per al·lívio d'els Mestres / y utilidad / d'els qui coménsan à tradubir. // Antóni Febrèr y Cardóna. // Mahò. // L'añ d'el Señòr 1808. //* Conté la traducció menorquina en prosa dels cinc llibres de les faules de Fedre. Índex. Incipit prol: *Encàre que jó sápie que la lectura d'aquest petit llibre es la mès avantatjosà* text: *Jó hè repolid ab versos jámbos la matéria*. Explicit: *aquells nus formads ab tánt d'árt, y doná la llibertad al lleò*. Consta de 2+114 pp.num. (inclòs prol.) + 12 d'índex+8 en blanc. Es conserva a la Biblioteca Victory de Febrer, a Maó, sg.II.13.

64. Hi ha la transcripció del pròleg i la faula II, 7 (MASCARÓ 1985). També una transcripció paleogràfica del llibre I (PAREDES 1996, pp. 209-218 i de les faules III, 11 i IV, 9 amb l'ortografia normalitzada, 2023, pp. 333-334)

seus autors, l'únic medi d'aprendrer-la és d'entretenir-se contínuament amb ells en les seues obres i fer d'aquest modo que àdhuc després de morts siguin encara nostros mestres. I perquè segons una regla dels filòsofs, lo que sabem deu servir-nos com de llum per aprendre lo que no sabem encara, el millor medi de penetrar prompte els seus escrits és tenir una traducció la qual, unida a les paraules llatines, nos fàssia veure sens treball la semblança que hi ha entre aquella llengua i la nostra, nos acompanyaria les seues expressions amb les nostres i les seues figures amb aquelles que la nostra llengua permet, per aprendre igualment de ben traduir de llatí en menorquí i de menorquí en llatí, lo qual nos donaria en un mateix temps un perfet coneixement d'una i altra llengua. [...]

En quant al coneixement de la llengua llatina, los avançats trobaran en aquesta obra no sols llocs difícils d'explicar i, capaços d'exercitar la seua intel·ligència, si que també una multitud d'expressions pures, nobles i elevades, qui perceben el foc de la poesia, i un modelo perfet d'una excel·lent narració, complida en totes ses parts, qui segons Quintiliano ha de fer l'aplicació principal dels principiants, essent evident que Fedro refereix aquestes fàbules amb tanta claretat, puresa i breuetat, que es pot dir esser perfet en son gènere, així com Virgílio i Horàcio lo són cada qual en el seu.

Però per traduir en menorquí [...] ells aprendran de seguir la fidelitat sens ofendre l'elegància i l'elegància sens danyar la fidelitat i, per últim, veuran en la pràctica les regles de la traducció, qui són el modo més excel·lent d'aprendrer tots los arts.

Pròleg «Al lector» que precedeix *Les fàbules de Fedro, llibert d'Augúst, traduïdes en menorquí per alívio dels mestres i utilitat dels qui comencen a traduir* (1808), p. 1-5.

En primer lloc, Febrer justifica la seva tria: afirma que Fedre, a través de l'enginy i les màscares de les seves faules, mostra fins a quin punt és útil «als savis i a los al·lots» el mirall sobre la conducta humana que ens mostra. Després, parla de la necessitat d'«entretenir-se contínuament» amb les obres dels clàssics llatins com a única manera de seguir el seu mestratge i, a continuació, inicia un seguit de reflexions sobre la utilitat de la traducció, que ha de servir «com de llum» per aprendre el missatge d'aquests autors i, afirma que és la millor eina d'aprenentatge no només per a l'aprenentatge del llatí, sinó de la llengua pròpia, «nos donaria en un mateix temps un perfet coneixement d'una i altra llengua». Finalment, referint-se com ha de ser la traducció en la llengua pròpia, afirma que «ells aprendran de seguir la fidelitat sens ofendre l'elegància i l'elegància sens danyar la fidelitat» acostant-se al que podríem considerar el *non verbum pro verbo*, és a dir, la traducció del sentit. Febrer ens avisa de l'edició que parteix: es tracta d'una edició impresa a París el 1722, propietat del seu germà gran Rafael, que hem pogut identificar entre els volums de la biblioteca familiar⁶⁵, donant també com a opció altres «lli-

65. A la pàgina 7 del manuscrit, en què s'inicia la traducció, hi apareix una nota que diu: «Per abreviar no es posarà d'aquí en avant sinó la traducció menorquina. Lo restant del texto

bres qui serveixen a les escoles per traduir les sobredites fàbules»⁶⁶. És ben conscient, tal com diu en el seu pròleg, que «essent evident que Fedro refereix aquestes fàbules amb tanta claretat, puresa i brevetat, que es pot dir esser perfet en son gènere» és un autor especialment indicat per a l'aprenentatge del llatí i que els motius fedrians (*risum mouere et exemplo monere* I, prol, 3) s'adapten perfectament al concepte d'utilitat i ensenyament moral necessaris per a la literatura il·lustrada. Cal remarcar, a més (un acarament ho palesa) que Febrer no segueix les pautes de la traducció francesa que, malgrat ser en prosa, ofereix solucions esteticistes que potser Febrer no va considerar adients a la *brevitas* fedriana.

Reproduïm, com a mostra, la traducció, fins ara inèdita, de dues faules en les quals Febrer es proposa, tot seguint el sentit de l'original llatí, cercar el lèxic precís i l'expressió més adequada segons el model de llengua literària que vol assajar.

«L'arrogància és despreciable en un home flac»⁶⁷

La mosca i la mula

Una mosca s'assentà sobre el timó d'un carro i, reprenint⁶⁸ la mula, li digué: «Què a poc a poc camines! Tu, que no vols anar més depressa? Aguarda⁶⁹ que jo no et clavi el fibló en el coll». Però la mula li respongué: «Poca impressió me fan les teues paraules; jo no tem⁷⁰ sinó aquell qui, estant assentat davant del carro, tenint amb les mans les reines⁷¹ a on està lligat el fre que faig blanquejar de sabonera, gira així com li apareix⁷² el jou que port, ferint-me amb el fuet. Per lo que deixa aquesta frívola insolència, que jo sé més que tu quan és que tenc⁷³ de correr, i quan me tenc d'aturar».

llatí es podrà veure en los llibres qui serveixen en els escoles per fer traduir les sobredites faules a los allots i particularment en aquell imprimit a Paris l'any 1722, del qual jo em som servit per fer aquesta traducció». Febrer es refereix a *Les fables de Fedre, affranchy d'Auguste* traduïtes en françois avec les latin à côté [...] à Paris, chez les frères Barbou, M.DCC.XXII. No s'especifica ni el nom de l'editor ni el traductor al francès, però en el prefaci s'esmenta l'edició de Rigault, de 1599, que tingué gran influència en el segle XVII. Sembla que el llibre va ser comprat pel seu germà gran Rafael, tal com podem llegir a la portadella: «Rel. Feb. y Cardona, comp. A 17 de Ger. De 1770.» Aquesta edició conté només 95 faules, ja que les 32 que formaven l'*Apendix Perottina* no s'editaren fins al 1809.

66. De fet, hem localitzat dues edicions de Fedre dels segles XVIII a la Biblioteca Pública de Maó: una, impresa a Londres el 1729, i una altra, sense data, de meitat de segle (*CBPM* 1885-1889, 183). I a la biblioteca de Montserrat es conserva una edició de 1793, es tracta de les *Fábulas de Fedro, liberto de Augusto*, traducidas en verso y en prosa per D. Rodrigo de Oviedo, Madrid M.DCC.XCIII, un volum en 12º amb exlibris de Josep de Togores, comte d'Aiamans, un il·lustrat mallorquí amb qui Febrer mantingué contacte personal i un sovintejat intercanvi epistolar sobre temes lingüístics.

67. *flac*: «débil, mancat de força (en sentit material i moral)» *DCVB*.

68. *reprenint*: 'reprenent, blasmant'. (Men.)

69. *aguarda*: «espera (Men.)» *DCVB*.

70. *tem*: 'temo'. 1ª pers. sing. pres. balear.

71. *reines*: 'regnes'. (Men.)

72. *apareix*: 'pareix, sembla' (Men.)

73. *tenc*: 'tinc' 1ª pers. sing. pres. balear.

Amb aquest exemple es veu quant justament podem burlar-nos de tots aquells qui, no tenint res de força, fan, no obstant, vanes amenaces. (III, 5 p. 52 ms.)

«El superbo desprecia lo que no pot alcansar»

*La rabosa i el rém*⁷⁴

Una rabosa afamada procurava pendre un rém qui penjava a una parra molt alta, saltant amb tota la seua força, però no podent arribar-hi, digué mentres que se n'anava: «ell encara no és madur, jo no vull menjar-lo verd».

Que aquells qui amb les seues paraules disminueixen lo que no són capaços de fer, s'apliquen a si mateixos aquest exemple. (IV, 2 p. 70 ms.)⁷⁵

Les edicions de Fedre s'havien iniciat a tot Europa durant el segle XVI, però s'incrementaren notablement a partir dels segles XVII i XVIII ⁷⁶. Nombroses són les edicions impreses al territori català, entre les quals Palau Dulcet (*MLHA*, t. 5, 271-272) en destaca una jesuítica *Ad usum Seminari Valentini*, una altra, impresa per Piferrer a Barcelona el 1794 i una gironina del 1796. Les traduccions, més tardanes, sorgeixen durant les primeres dècades del XIX, com la de J. Carrasco impresa a Barcelona el 1794 i a Girona també el 1794. Menéndez Pelayo (*BHLC* 3, 341-358) esmenta també la publicació a València de diverses traduccions anònimes de Fedre entre 1799 i 1800. No tenim, però, notícia de cap traducció catalana de Fedre anterior a la de Febrer. Sí que es conrea el gènere en català, com ja hem dit, des del XVII, amb les faules burlesques del Rector de Vallfogona o, ja al XVIII, amb les faules de Guillem Roca i Seguí imitant Iriarte, totes elles tendint a la desmitificació burlesca (*vid. supra*), però si hi ha coneixement d'alguna traducció, és en castellà, com és el cas de la versió de Francesc Ferrer (mort a Felanitx el 1840) que esmenta BOVER (*BEB* I, n. 473). Curiosament un altre menorquí, el ciutadellenc Ignasi Mascaró (1995), és el responsable d'una lúcida traducció en català. Finalment, si parlem de la pervivència de Fedre en català són dignes d'esment les versions poètiques del col·lectiu Xeremier del Francolí, del 2015.

74. *rém*: 'raïm'.

75. La numeració de les faules és la de l'edició de 1722 emprada per Febrer.

76. Veg. HERVIEUX 1970, 206-236. L'edició de Burman de 1689 fou reimpressa el 1718, 1745 i 1778, i serví de base a moltes altres, impreses a Frankfurt, Upsala, Hamburg, Amsterdam, París i Londres (*CGLBN*, vol. 135, p. 891-896) que tingueren una àmplia difusió abans que, el 1809, s'incorporessin al *corpus* fedrià les redescobertes faules de l'*Appendix Perottina*. A finals del XVII aparegueren algunes traduccions, majoritàriament franceses, a les quals se n'hi afegiren un bon nombre al llarg del XVIII, algunes bilingües, com la que emprà Febrer, elaborades amb una finalitat més didàctica que filològica, ja que en algunes ni tan sols hi consta el nom del traductor (*CGLBN*, vol. 135, ps. 930-943). Molt menor fou el nombre d'edicions i traduccions al castellà durant les mateixes dècades; cal destacar, però, l'edició d'Ibarra de 1775 (*MHLA*, t. 5, p. 272) i les traduccions del Pare Idiàquez, de 1775, llargament reimpressa i la de González Valdés, de 1792 (*BHLC* 3, ps. 338-339).

La versió que va fer Febrer de les *Bucòliques* de Virgili, el 1808⁷⁷ posseeix una especial significació per ser considerada la primera traducció conservada de les èglogues virgilianes en la nostra llengua⁷⁸. Es tracta d'una traducció en prosa i, malgrat el títol, Febrer només posa els vint primers versos del text llatí acarat a la primera pàgina de la versió menorquina, amb una nota que diu: «Per abreviar no es posarà d'aquí en avant sinó la traducció menorquina. Lo restant del texto llatí es podrà veure en les obres de Virgílio» (p.3). La traducció va precedida per un breu «argument» sobre el gènere bucòlic (p.1) i cadascuna de les èglogues per un «argument» que posa en context les motivacions de Virgili i qui s'amaga sota les màscares dels pastors. A la Biblioteca Victory de Febrer vàrem localitzar tres edicions de l'obra completa de Virgili amb signatura d'Antoni Febrer: la més antiga data del 1751⁷⁹; la segona, de 1765, conté el text llatí i la traducció francesa de l'Abbé des Fontaines, que tingué diverses reimpressions fins ben entrat el XIX⁸⁰; la tercera és una reedició de *P. Virgili Maronis Opera* anotada per Charles de la Rue (Carolus Ruæus) *ad usum Serenissimi Delphini*⁸¹. En aquesta ocasió, Febrer no esmenta l'edició llatina que segueix ni tampoc escriu cap pròleg de traductor, però és evident que segueix l'edició de Charles de la Rue (Carolus Ruæus), tant com a punt de partida dels *argumenta* que precedeixen cada ègloga com de la traducció del text mateix i, pel que fa a la seva versió, continua mantenint l'afany de fidelitat al sentit que va fer evident en les versions de Ciceró i Fedre. Reproduïm, amb ortografia normalitzada, la traducció dels versos 1 al 17 de la *Bucòlica* IV. Com hem vist en altres traduccions, Febrer emprà la variant menorquina de la llengua amb afany literari, és a dir, sense emprar l'article salat però mantenint les formes verbals i expressions genuï-

77. El títol és: *Las Bucólicas/ de Virgilio. // traduhidas en menorquí/ ab el tècsto al costad.// Antóni Febrèr y Cardòna.// Mahò.// L'án d'el Señòr 1808.* // Incipit argument: *Bucòlica, ò vèrs bucòlic, es lo matèx que pastoril*, text: Melibéo. *Ajegud â la fresca devàll aquesta espessa alzina*, Explicit: *que bastànt vos sou assasiâdas, y já surt l'estrèlla d'el vèspre*. Es conserva a la Biblioteca Victory de Maó, sg. II.12. Total pàgines: 1+35 p. num.+ 4 en blanc. Hi ha una edició facsimilar (FEBRER 1991 [1808]) i la transcripció paleogràfica de la IV *Bucòlica* (PAREDES 1996, 239-240).

78. La primera notícia del manuscrit ens la dona CARBONELL (1966, 6; 1967, 112). MEDINA (1979, 57) l'esmenta. VIDAL (1983, 440-441) diu clarament: «dal 1808 è la prima traduzione catalana delle Bucoliche», assenyalant el seu caràcter pioner. MASCARÓ (1985, 69) comenta el lèxic de la traducció de Febrer i transcriu, amb ortografia normalitzada, la *Bucòlica* IV.

79. *Publi Virgilii Maronis Operum*, edició de 1751. Les èglogues ocupen les pàgines 7-33. A la contraportada, hi ha la signatura d'Antoni Febrer i a la portadella, un dístic autògraf: «Pertinet ad Febrer, si prescis (sic) iste libellus / adde fidem verbis, lector amice, meis».

80. *Les oeuvres de Virgile, traduites en François le texte bis-à-vis la traduction par M. L'Abbé des Fontaines* (2 vols.) M.DCC.LXV. Amb la signatura de Febrer. El primer volum conté les *Bucòliques*, les *Geòrgiques* i els quatre primers llibres de l'*Eneida*, precedit per un «Discours sur la vie et sur les oeuvres de Virgile».

81. *P. Virgili Maronis opera interpretatione et notis illustravit Carolus Ruæus*, de 1768 (3 vols.) Els tres volums estan signats per Febrer. El primer conté les *Bucòliques*, les *Geòrgiques* i un apèndix «De diis et heroicibus poeticis», un prefaci a la 7^a edició, una *Virgilii vita incerto auctore* i una *P. Virgilii Maronis Historia*. Hi ha un argument general de les èglogues i un comentari inicial a cadascuna. El text té abundants notes al peu de caràcter textual, lèxic i històric.

nes del balear (*un poc, merèsquien*). Hi trobem també alguns castellanismes (*agrado, sigles, cuidados, héroes*) emprats com a cultismes.

Muses de Sicília, cantem coses un poc més elevades: los arbrets joves i los humils tamarells no són de l'agrado de tothom. Si cantem coses pastorils, que merèsquien a lo menos l'atenció d'un cònsol. L'última edat profetitzada per la sibil·la de Cumes ja és arribada: una gran revolució de sigles comença de nou. La verge Astrea torna sobre la terra i, juntament amb ella, el reine de Satúrno. El cel nos envia una nova raça d'hòmens. Casta Lucina, sies propícia al naixement d'un minyó qui farà cessar aquest sigle de ferro i sentir a tots los pobles la felicitat de l'edat d'or; el teu germà Apol·lo ja reina. I tu, Pol·lió, veuràs aquest succés gloriós en tots los sigles arribar, i aquests temps memorables començar durant el teu consolat. Pels teus cuidados, si queden encara alguns vestigis de les nostres maldats, seran abolits i alliberaran la terra del seu contínuo temor. Aquest minyó viurà una vida divina i veurà los hèroes mesclats amb los déus i aquests també el veuran a ell i ell governarà l'univers pacificat per les virtuts de son pare.

(FEBRER, *Les Bucòliques de Virgili* 1808, p. 15)

El coneixement dels autors clàssics que aportà la formació francesa que havien rebut Febrer i altres intel·lectuals menorquins doctorats a les universitats del sud de França tenien a Virgili com un dels autors cabdals: ho confirma la presència de diverses edicions i traduccions de finals del XVIII i principis del XIX a les biblioteques menorquines⁸². De fet, el virgilianisme de les *Bucòliques* i les *Geòrgiques* va dominar el gust per la poesia que s'inspirava en la placidesa del camp durant aquells anys, i va inspirar els vells somnis de l'Edat d'Or i de la societat rural, tan ansiats per Rousseau, i el Neoclassicisme francès, més hereu de l'erudició que de la recerca filològica, restà uns anys al marge de la rehabilitació d'Homer, que, en alguns casos, comportà el descrèdit del mantuà.

Tenim importants estudis sobre la presència de Virgili en la literatura catalana, que, malgrat tot, palesen la poca informació existent sobre el període que ens pertoca, a causa, potser, de la marca «decadència» imposada pels filòlegs de la segona meitat del XIX a les manifestacions literàries conegudes en català, en un llarg parèntesi que va des del Renaixement fins a la Renaixença⁸³. Tal com diu Miquel Dolç: «Hay que llegar a la Renaixença y a los tiempos actuales para encontrar la presencia directa y constante del poeta en las tierras de habla catalana, como fruto de una triple madurez lingüística, humana y política» (DOLÇ 1981, 21). A Dolç no li manca una mica de raó, ja que,

82. Al fons antic de la *Biblioteca Pública* de Maó hi ha dues edicions franceses, una impresa a Angers i l'altra a Lió; també una edició vènetica de 1776, de Carolus Ruæus, amb signatura de Joaquim Pons i Cardona, cosí de Febrer; una altra florentina, de 1795; una barcelonina de 1801 i una valenciana de 1776 (CBPM II, p. 735-737). Sabem que Joan Ramis posseïa la versió francesa de l'Abbé des Fontaines, segons diu CARBONELL 1967, 17.

83. DOLÇ 1958, 9-27; BALASCH *DLC*, 751-752; MEDINA 1979, 47-72; VIDAL 1986, 417-449.

al llarg del segle XX, s'esdevingueren dues grans fites relacionades amb els estudis virgilians a casa nostra: la primera, el 1930, coincidint amb el bimil·lenari del naixement del poeta, i l'any 1981, amb el de la seva mort. Foren protagonistes actius de la primera Joaquim Balcells i Carles Riba amb una celebració basada, sobretot, en el món bucòlic virgilià que s'empeltava d'un nou optimisme en una nova era per a la cultura catalana⁸⁴. La segona fita fou la celebració del Simposi celebrat el 1981 a la Universitat de Barcelona, amb un notable nombre d'intervencions sobre pervivència virgiliana, entre les quals una de Dolors CONDOM (1983, 217-240) sobre l'edició gironina de les *Bucòliques* de Virgili en referència a la traducció castellana de Pere Bes i Labet, impresa a Girona el 1771 (CONDOM 1983, 241-258).

Tal com assenyala BALASCH (1979, 751), fora de les al·lusions a Virgili que trobem en la literatura medieval i renaixentista, el veritable interès envers el poeta mantué a l'àmbit català començà essent editorial⁸⁵. Tot i l'evident influència de Virgili en la nostra cultura, en especial en obres d'humanistes com Joan Lluís Vives, en els escrits dels membres d'acadèmies setcentistes i en composicions presentades als Jocs Florals en el tombant del XIX al XX (MEDINA 1979, 57-58), si parlem de traduccions de les *Bucòliques* al català anteriors a la de Febrer, només tenim notícia d'una: es tracta de la versió valenciana manuscrita, feta al segle XVII per Fra Felip Marimon, nadiu d'un poble del Maestrat i Bisbe d'Empúries. Aquest manuscrit, que es conservava a la Biblioteca Borrell, de València, està desaparegut actualment (DOLÇ 1958, 17). Posteriors a Febrer, sabem de les versions parcials de Gaietà Soler, que publicà l'ègloga IV el 1893 i de Josep Parareda, que traduí l'ègloga I en alexandrins apariats el 1905. Carles Riba publica la seva primera versió de les *Bucòliques* el 1911 (el 1930 en farà la segona) i el 1917 arriba la que va fer en decasíl·labs catalans Llorenç Riber. Josep M. Llovera, el Nadal del 1925, publica l'ègloga IV en hexàmetres (PAREDES 1996, 230, n. 242-249). No és fins el 1956 que s'inicia la publicació dels *opera omnia* virgilians a la Fundació Bernat Metge amb la traducció de les *Bucòliques* de Miquel Dolç, que es basà en una versió inèdita que deixà Joaquim Balcells el 1936, any de la seva mort a l'exili; posteriorment, aquesta traducció primigènia de Balcells es publica el 2009, amb il·lustracions de Josep Jassans. Les darreres versions catalanes de les èglogues virgilianes són de Jaume Medina (2013) i d'Antoni Cobos (2014).

Com ja hem dit (*vid. supra*) el *corpus* de traduccions dels clàssics de Febrer es completa amb la versió d'una extensa antologia de textos d'autors llatins i

84. A més de la lectura de la traducció de la *Bucòlica* IV de Carles Riba, Balcells publicà, el 1930, «Virgili i la fusió afectiva amb la naturalesa» i «El paisatge bucòlic» (MEDINA 1979, 47-50).

85. Al llarg del segle XVI hi destaquen l'edició dels *opera omnia* de Rosenbach el 1525 i una traducció en castellà de les *Bucòliques* de Fernández Idiàquez impresa a Barcelona el 1574 (*MLHA* vol. XXVII, p. 343). Durant el XVII, tres edicions valencianes (*MLHA ibidem*, p. 330) i durant el XVIII, la gran edició de Cervera, de 1771, amb diverses reimpressions fins al 1796 i, el 1801, una edició escolar impresa a Barcelona (*MLHA ibidem*, p. 330).

grecs (en versió llatina), feta durant la setantena (1832-1835) a partir d'una edició de *Selectae e profanis scriptoribus historiae* d'Heuzet, que encara avui es conserva a la biblioteca familiar i que roman inèdita. Aquesta traducció està continguda en dos manuscrits: el primer, intitulat *Històries triades de los Autors profans, traduïdes en Menorquí amb el Llatí al costat. Primera part. Maó, l'any del Senyor 1832*, té 340 pàgines i es conserva a Maó, a la biblioteca Victory de Febrer; el segon, *Històries triades de los Autors profans, traduïdes en Menorquí amb el Llatí al costat. Segona part. Maó, l'any del Senyor 1835*, de 267 pàgines, està perdut actualment, tot i poder-se consultar a partir d'una còpia⁸⁶. Aquestes *Històries triades* suposen, ni més ni menys, la incorporació al català d'una selecció de textos feta a partir del cànon de clàssics llatins que correspon al pensament de l'època, implícit en els criteris de la tria. Si el cànon, tal com defineix Enric SULLÀ (2007, 2) és «un conjunt d'obres i autors que una collectivitat considera valuós», s'entén que, en cas de circumscriure's a una època, la vàlua dels textos triats cal considerar-la a partir de les prioritats exigides pel sistema de pensament d'aquesta època i, si s'escau, de la moral imperant. Com el *De Officiis* ho va ser per a Ciceró, potser aquesta obra, que aplega una selecció de les consideracions morals més notables del món clàssic, seria una mena de *consolatio* per a Febrer, en els darrers anys de la seva vida.

A manera de conclusió

En el benentès que cal considerar les traduccions com un producte pertanyent al sistema cultural i literari en el qual s'esdevenen, cal fer-hi una aproximació que, a més de ser descriptiva, tingui presents les pautes i restriccions que condicionin la recepció del destinatari a qui van dirigides. El tombant del segle XVIII al XIX suposa un canvi en la percepció dels clàssics, fins al moment considerats una font de regeneració de l'home i la societat per als intel·lectuals il·lustrats, un referent per al pensament revolucionari i un model de bon gust adient a l'estètica neoclàssica. El nou marc conceptual en l'àmbit de la filologia clàssica i la vindicació de la llengua com a mirall d'esperits individuals i de cultures nacionals provoquen un canvi de paradigma en el discurs teòric i la pràctica de la traducció, considerada una eina bàsica en la difusió del nou ideari.

D'altra banda, el cànon d'autors clàssics que s'havia fixat durant les primeres dècades del XVIII a França en el marc del nou sistema epistemològic il·lustrat perviurà a tot Europa al llarg d'un segle, tot i que la tria d'obres considerades aptes per a la lectura (i en especial per a l'educació) serà més o menys admesa segons el territori: la percepció de la religió marcà la diferència, en un ventall que va anar des de la tolerància i l'ateisme a França, la religió natural

86. Jordi Carbonell en féu un microfilm a finals dels anys seixanta. Es conserva a la Biblioteca de Catalunya..

a Anglaterra i les creences tradicionals defensades per les autoritats eclesiàstiques de la perifèria europea, és a dir, la península ibèrica, àmbit català inclòs (a excepció de Menorca), zones on el concepte d'«il·lustració» s'identifica amb una mena de neohumanisme renaixentista, a l'estil de Maïans. La persistència del cànon dels clàssics constitueix un sòlid fonament de l'educació dels intel·lectuals il·lustrats (tots pertanyents a classes benestants), tal com posen de manifest els plans d'estudi dels *collèges* i Seminaris de Nobles i de les Universitats, així com les col·leccions de volums de les biblioteques privades.

La pràctica inexistència de la traducció literària en català en el tombant del segle XVIII al XIX és conseqüència del desprestigi d'aquesta llengua (considerada provincial i inadequada per a la cultura) enfront del francès, llengua en què s'expressava la ideologia il·lustrada que venia d'Europa, i del castellà, llengua de la Cort, imposada en l'educació, en el teatre, en la impremta i en la literatura culta a tota la península ibèrica a partir de La Nova Planta. A causa d'aquesta constricció derivada de la situació política, les mostres de traducció dels clàssics en català no deixen de ser peces breus o fragmentàries, ja siguin translacions, paràfrasis o recreacions poètiques que, o bé han estat elaborades com a un exercici literari personal, o bé per ser llegides en salons i acadèmies, o bé per ser recitades o cantades. És evident que, excepte en el cas d'Antoni Febrer, que teoritza sobre l'art de traduir i explicita el destinatari de les seves versions, l'activitat traductora en la nostra llengua es limita, durant aquests anys, a la pràctica privada d'alguns erudits, que ens han llegat algunes versions de Catul i Ovidi, majoritàriament inèdites en la seva època. El menorquí Antoni Febrer esdevé, ara per ara, amb les seves traduccions de Ciceró, Fedre i Virgili, un testimoni d'excepció a tot l'àmbit català. Menorca, però, malgrat la puixança cultural que va viure durant la segona meitat del XVIII, no tenia la força demogràfica i econòmica suficient per influir en altres territoris de l'àmbit lingüístic i, precisament en les primeries del XIX, coincidint amb l'implantació de la Monarquia borbònica espanyola a l'illa, Barcelona començava a esdevenir el centre cultural i literari a tot l'àmbit català, amb el naixement de la consciència d'una unitat lingüística que l'autor menorquí (en contacte sempre amb les publicacions del Principat) ja havia començat a apuntar i, mentre el diccionari trilingüe de l'Acadèmia de 1803 i la gramàtica de Ballot de 1813 perseguïen una recuperació arqueològica del català, Febrer va intentar, des de Menorca, gairebé en solitari i amb consciència clara de la unitat de la llengua, prestigiar-la a través de les seves traduccions dels clàssics.

Apèndix

«Paradoxo sisè», *De la vellesa, de l'amistat, dels Paradoxos i del somnit de Cípio* / Traducció/ Antoni Febrer i Cardona/ Maó/ L'any del Senyor 1807. pp. 106-110 del ms. 14, sg. II, 10 de la Biblioteca Victory de Febrer, Maó. Biblioteca de Catalunya, microfilm FF 192.

[p.106] Paradoxo sisè
Que sols el savi és ric

Capítol primer

Què significa aquesta tan insolent ostentació de les teues riqueses? Ets tu, per ventura, l'únic home⁸⁷ ric? Grans déus! I jo no m'aplaudiré dels meus coneixements? Per ventura, torn a dir, ets tu l'únic home ric? Però, si tu no lo ets? Si més tost ets pobre? Perque, què entenem nosaltres per un home ric? O qual és aquell a ne qui es dóna aquest nom? És, si no m'engany, un home qui té bastant per viure honrosament, qui no demana, no vol, ni desitja res més. Esser tu ric no consisteix en les paraules de los hòmens, ni en lo que tu posseeixes, sinó que és necessari que tu mateix t'hi judíquies, que considèries que no et falta res, i que no desitgies res més. ¿Estan per ventura els teus desigs saciats, o per lo menos satisfets? Jo convenc que tu ets ric, però si la teua insaciable aviditat fa que ninguna espècie de lúcro t'aparèguia torpe, quan tots són indignes del teu rang; si tu cada dia defraudes, enganyes, supliques, trafiques, prens per força, robes; si despulles⁸⁸ los aliats, robes el tresor públic; si no fas sinó esperar els testaments dels teus amics o, per millor dir, sols no los esperes, sinó que els fingeixes tu mateix, per ventura dones tu proves de riquesa o d'indigència? És en el cor de l'home que està la [p.107] riquesa, i no en los cofres; per molt que aquests estiguin plens, mentres jo veuré el buit de la teua ànima, jamai te creuré ric; tenir lo bastant, això és la mesura de les riqueses. Un home té, per exemple, una filla? Li importa diner. En té, per ventura, dues? Necesita de major suma. En té encara més? Molt més no li bastarà. I si tengués cinquanta filles, així com Dànao, tants de dots demanen sumens immenses, perque jo lo he dit ja que la riquesa es mesura segons la necessitat. Per consegüent, aquell qui té, no moltes filles sinó una multitud de passions capaces de consumir en breu temps els més grans tresors, com pot ell anomenar-se ric, si més tost es troba en la indigència? Molts t'han sentit dir públicament que per esser ric un ha de poder entretenir⁸⁹ amb el seu revengut⁹⁰ tot un exèrcit, lo que des de molt de temps el poble romà pot fer a penes amb tots els seus tributs. Segons això, doncs, tu no seràs ric fins que els teus béns seran bastants per alçar sis legions i moltes altres tropes auxiliars, tant de cavalleria, com d'infanteria. Per consegüent, tu mateix ja confesses que no ets ric, puix que es tan lluny del terme dels teus desigs. Per això també és que no has sabut amagar jamai la teua pobresa, o més tost la teua extrema misèria.

87. «És a Crasso que parla». (n. de Febrer)

88. *despulses*, 'desposseeixes' cf. *desposseir* DCVB.

89. *entretenir*, 'mantenir, ocupar-se de' DCVB.

90. *revengut*, 'revingut = renda' (gallicisme, de *revenu*)

Capítol segon

Pués així com els medis honests de guanyar, tals com són el comerç, la indústria de los esclaus i los arrendaments públics proven la necessitat d'aquells qui els cerquen, així mateix quan jo veig una multitud d'acusadors i de jutges replegar-se a casa teva, els culpables qui tenen diners emprar el teu crèdit per corrompre la justícia, la venalitat⁹¹ de la teua eloquència, les dignitats posades a l'encant, aquells esclaus que tu envies per saquejar les províncies i arruïnar-les amb usures, els teus vesins trets de les seues cases, les nostres campanyes⁹² desolades, les teues societats de comerç amb esclaus, lliberts i clients, tantes possessions [p.108] abandonades, tants de rics ciutadans proscriïts, tantes viles inundades de sang, aquella collita⁹³ que tu feres en temps de Sil·la, tants de testaments fingits, tans d'hòmens que has fet morir, aquest tràfec⁹⁴ que fas de tota cosa, d'engajaments⁹⁵, de decrets, dels teus vots, d'aquells d'altri, de la justícia, de la teua casa, de la teua veu, del teu silenci, no dec jo reconèixer en tu un home qui confessa la seua indigència? Per consegüent, pot un anomenar-se ric aquell qui és indigent? El fruit de les riqueses és en l'abundància, i la plenitud dels desigs és la prova de l'abundància, però això és un punt a on tu no arribaràs mai, i per consegüent mai seràs ric. En atenció, doncs, que tu desprecies la meua fortuna, i amb raó (pués segons el judici del públic és mediocre, segons el teu és no res, i segons el meu és mòdica), no serà qüestió de mi: jo parlaré de la cosa en si mateixa. Si nosaltres haguèssiem d'avaluar-lo i decidir-lo, què estimariem més, el diner que Pírron ofería a Fabrício o el desinterés de Fabrício, qui no acceptà els seus oferiments? L'or dels samnites o la resposta de⁹⁶ M. Cúrio? L'heretat de L. Pau o la generositat de l'Africà, qui cedí els seus drets sobre aquella heretat al seu germà Q. Màxim? És cert que aquestes sublimes virtuts mereixen la preferència a tots aquells diners. Perque (si és ver que l'home més ric és aquell qui posseeix les coses de més valor) qui dubtarà que la virtut no sia una gran riquesa? Pués no hi ha propiedat ni tresor més apreciable que la virtut.

Capítol tercer

Grans déus! Los hòmens no comprenen quan gran revengut és l'economia: parlem ara dels pròdigs i deixem anar aquell qui vol sempre replegar. Ell té siscents sextercos⁹⁷ de revengut, i jo no en tenc sinó cent, [p.109] però per un

91. «La llei prohibia a los oradors de rebre ninguna especie de salari». (n. de Febrer)

92. *campanyes*, 'camps'

93. «Ell entén per collita els béns dels proscriïts amb què Crasso s'era enriquit». (n. de Febrer)

94. *tràfec*, 'engany, negoci fraudulent' *DCVB*.

95. *engajament*, 'empenyorament' (gal·licisme, de *engagement*) cf. *DMFC*: Engajament/ empenyo/ engagement/ pignoris obligatio.

96. «Ell respongué a los ambaixadors dels samnites que estimava més comandar aquells qui posseïen l'or que li portaven, que posseir-lo ell mateix». (n. de Febrer)

97. «Ell vol parlar dels grans sextercos, qui valen unes seixanta-tres lluires de França.» (n. de Febrer)

home qui adorna les seues cases de campanya de cels rasos daurats i d'enrejolats de màrmol, qui desitja sempre més estàtues, més retaules, més mobles i més vestits, siscenta sexterços són poca cosa, i basten a penes per pagar l'interès de les sumes que manlleua cada dia. Jo, per el contrari, suprimint les despeses del lúxo, en lo poc que tenc, en trob de supèrflu. Per consegüent, qui és més ric, aquell qui té més de lo que ha de menester o aquell qui no té bastant? L'home qui està en la penúria o aquell qui es troba en l'abundància? El posseïdor d'unes riqueses, per l'entreteniment⁹⁸ de les quals es requereix del tant més, quant més són les mateixes riqueses, o el propietari d'un camp qui li forneix lo bastant i es conserva naturalment? Però, ¿perque parlar de mi mateix, inficcionat⁹⁹ com puc jo estar qui sap dels vicis d'aquest sigle, per falta dels temps i el contagi dels costums? M. Manílio, en temps dels nostros antepassats (per no parlar sempre dels Cúrios i dels Luscínos¹⁰⁰) fonc pobre, puix que no tenia sinó una petita casa en el bàrrio de les carenes i un poc de terra en el territorio Labicano. Però, per ventura, som més rics nosaltres, qui posseïm molt més? Jo lo voldria, però la riquesa es mesura segons el gasto i no segons els revenguts. Desitjar poc és esser ric; no esser pròdig és fer-se un revengut, i estar content de lo poc que un té és la major i més sòlida riquesa. Perque si alguns hàbils estimadors¹⁰¹ prefereixen a tot altre bé els prats i les terres de cultura¹⁰², per raó que són menos casuals, ¿què direm de la virtut, que ni la violència, ni l'astúcia nos poden robar, que un no pot perdre en el naufragi, ni en l'incendi, i que les mudances dels temps ni les edats sebrien alterar? Aquells qui la posseeixen, ells sols són rics, puix que ells sols posseeixen un bé fructuós i permanent i ells sols (lo qui és propi de les riqueses) estan contents de lo que tenen. Lo present els basta, ells no desitgen res més ni necessiten de res, ells no senten penúria ni necessitat. Per el contrari, els dolents i los avaros [p.110] qui no posseeixen sinó coses incertes i casuals, qui sempre desitgen més i mai estan contents de lo que tenen, lluny de merèixer el nom de rics, han d'esser mirats com a hòmens pobres i en necessitat.

ABREVIATURES

BEB = J. M. BOVER 1868, *Biblioteca de escritores baleares* I, II.

BHLC = M. MENÉNDEZ PELAYO 1950-1953, *Bibliografía hispano-latina clásica*. Vols. I-X <https://www.cervantesvirtual.com/obra/bibliografia-hispano-latina-clasica-hostioplauto--0/>

CBPB = M. ROURA i PUJOL 1885-1890, *Catálogo de la Biblioteca Pública de Mahón*, Palma.

98. *entreteniment*, 'manteniment'. (cf. nota 89).

99. *inficcionat*, 'afectat' *DCVB*

100. «És un sobrenom de Fabrício». (n. de Febrer)

101. *estimador*, 'el que calcula i declara el preu d'una cosa' *DCVB*.

102. *cultura*, 'conreu' *DCVB*

- CGLBN* = *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, 1962, Paris. <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>
- DHTE* = *Diccionario histórico de la traducción en España* 2009 (Lafarga; Pegenaute edd., Madrid, Gredos).
- DCVB* = A. M. ALCOVER; F. DE B. MOLL 1930-1962, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca. <https://dcvb.iec.cat>
- DLC* = J. MASSOT; J. MOLAS edd. 1979, *Diccionari de la literatura catalana*.
- DMFC* = A. FEBRER I CARDONA 2001, 2005, *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí* (M. Paredes ed.) Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca Filològica XLII. <https://bdlex.iec.cat/scripts/Qorth1.asp>
- MLHA* = A. PALAU I DULCET 1976, *Manual del librero hispano-americano*. Barcelona- Oxford. <https://archive.org/details/manualdellibrero04pala/page/8/mode/2up>
- DTC* = *Diccionari de la traducció catalana* 2011, (M. Bacardí i P. Godayol dir.) Eumo editorial, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de les Illes Balears, Universitat Jaume I, Universitat de Vic. <http://www.visat.cat/diccionari>

BIBLIOGRAFIA

• Autors antics

- CICERÓ, *Les livres de Cicéron de la Vieillesse, de l'Amitié, les Paradoxes, le Songe de Scipion*, traduction par M. Debarret, à Paris, chez Barbou, M.DCC.LXVIII (3^a edició).
- CICERÓ, *Les livres de Cicéron de la Vieillesse, de l'Amitié, les Paradoxes, le Songe de Scipion, Lettre Politique à Quintus*. Traduction nouvelle par M. de Barrett, à Paris, Chez Barbou, M.DCC.LXXVI (4^a edició)
- CICERÓ, *Pensées de Cicéron traduites pour servir à l'éducation de la jeunesse*. Par l'Abbé d'Olivet, de l'Académie Française (9e. édition revue et augmentée), A Paris, Chez Barbou, rue & vis-à-vis des Mathurins, M.DCC.LXXVII.
- VIRGILI, *Les oeuvres de Virgile, traduites en François les texte vis-à-vis la traduction par M. L'Abbé des Fontaines*, 2 vols., à Amsterdam, Comp. Des libraires M.DXX.LXV.
- VIRGILI, *P. Virgili Maronis opera* interpretatione et notis illustravit Carolus Ruaeus iussu Christianissimi regis ad usum Serenissimi Delphini, 3 vols, Parisiis, Typis J. Barbou, via Mathuriensium M.DCC.LXVIII.
- VIRGILI, *Publi Virgilit Maronis Operum* editio nova iuxta Backianam, caeteris omnibus emendatior, apud J. Barbou, M.DCC.LXXII.

• Referències

- J.L.R. D'ALEMBERT; D. DIDEROT (edd.) 1751-1772, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/?lookupid?key=olbp74106>

- J.L.R. D'ALEMBERT 2018 [1759], «Observations sur l'art de traduire en général, et sur cet essai de traduction en particulier», pròleg a la seva traducció de *Morceaux choisis de Tacite*, in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, vol. III. Amsterdam: Châtelain & Fils = Paris, Garnier, pp. 3-32.
- M. BACARDÍ; O. DOMÉNECH; C. GELPÍ; M. PRESAS 2012, *Teoria i pràctica de la traducció*, Barcelona.
- M. BALASCH 1979, «Ciceró als Països Catalans», p. 159; «Ovidi als Països Catalans», p. 527; «Virgili als Països Catalans», pp. 751-752, in *DLC*.
- J. BALCELLS 2009 [1936], *Les Bucòliques de Virgili* (intr. i ed. M. Paredes, il·lustracions Josep Jassans), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- M. C. BOSCH 2007, «Els estudis clàssics a les Illes en el segle XIX», *Ítaca* 23, pp. 61-80.
- P. BESCÓS (ed.) 2019, *Publi Ovidi Nasó. Les Metamorfosis: versió catalana del segle XV de Francesc Alegre* [1494], Santa Barbara (California), Publications of eHumanista, Monographs in Humanities, 21.
- M. CAMPABADAL i BERTRAN 2006, *La Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona en el segle XVIII: l'interès per la història, la llengua i la literatura catalanes*, Barcelona.
- A. DE CAPMANY I DE MONTPALAU 1779, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, publicadas por disposición y a expensas de la Real Junta de Comercio de la misma ciudad, vol II, Madrid.
- M. A. CASASNOVAS 2014, *La crisi de l'Antic Règim a Menorca (1781-1814)*, Palma, Documenta Balear 72.
- M. A. CASASNOVAS 2021, *Biblioteques, llibres i lectors: la cultura a Menorca entre la contrareforma i el barroc*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- J. CARBONELL 1966, «Notes sobre els *Principis de la lectura Menorquina* de 1804», *Estudis Romànics* VIII, 1961-1966, pp.195-214.
- J. CARBONELL 1967, «L'obra literària de Joan Ramis i Ramis», *Revista de Menorca* 55, pp. 5-64.
- J. CARBONELL 1971-72, «Antoni Febrer i el comte d'Aiamans, dues figures de la Il·lustració», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 36, pp. 87-146.
- J. CLOSA I FARRÉS 1980, «Aportació al coneixement de l'estat dels estudis clàssics al tombant del segle XVIII: l'obra de C. Valls i Geli», *Faventia* 2.1, pp. 113-127.
- A. COBOS 2014, *Virgili. Bucòliques*. Traducció d'A. C. Il·lustracions de Tura Sanz, Barcelona, Palamedes Editorial.
- A. COMAS 1985, «Una traducció catalana d'Ovidi, de Fra Agustí Eura», in *Estudis de Literatura Catalana* XVI-XVII, Barcelona, Curial (Biblioteca Torres Amat 13), pp. 161-180.
- D. CONDOM 1983, «L'edició gironina de les *Bucòliques* de Virgili», *Actes dels VIè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, pp. 241-258.

- A. COROLEU 2007, «El llatí a Catalunya al segle XVIII», *Ítaca* 23, pp. 97-108.
- M. DOLÇ 1956, *Publi Virgili Maró. Bucòliques*. Text revisat i traducció de M.D., Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- M. DOLÇ 1958, «Virgili i nosaltres», *Lo Rat Penat*, València, pp. 9-27.
- M. DOLÇ 1981, «Notícias sobre Virgilio en Cataluña», *La Vanguardia* 24-VI-1981, p. 21.
- A. EURA 2002, *Obra poètica i altres textos*, (ed. P. Valsalobre), Barcelona, Curial.
- A. FEBRER I CARDONA 1991 [1808], *Les Bucòliques de Virgili*, facsímil, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- A. FEBRER I CARDONA 2002 [1807], *De la vellesa. De l'amistat. Traducció d'Antoni Febrer i Cardona del 1807*. (edd. M. Paredes; A. Viana) Barcelona-València, Institut interuniversitari de Filologia valenciana - Institut Menorquí d'Estudis - Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sanchis Guarner 61).
- A. FEBRER I CARDONA 2004, *Obres gramaticals I* (ed. J. Ginebra), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans (Biblioteca Filològica I).
- A. FEBRER I CARDONA 2006, *Obres didàctiques I*, (ed. M. Paredes), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, (Biblioteca Marian Aguiló, 43).
- A. FEBRER I CARDONA 2008 [1801] *Preceptiva poètica*, (ed. J.R.Veny-Mesquida), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans (Biblioteca Filològica LXI).
- A. FEBRER I CARDONA 2017, *Obres gramaticals, II*, (edd. F. Feliu; G. Albiol), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans (Biblioteca Filològica LXXI).
- M. FUMAROLI 2006, «Anciens et modernes, décadence ou progrès» ; « Le retour à l'Antique au XVIII siècle », in *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, pp. 498-534.
- J. FUSTER 1992, *L'aventura del llibre català*. Barcelona, Empúries.
- E. GALLÉN; M. LLANAS; M. ORTÍN; R. PINYOL; P. QUER 2000, *L'art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*, Vic, Eumo.
- R. GORNÉS 2023, *La Societat Maonesa (1778-1785) i les traduccions a Menorca al segle XVIII*, Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra.
- A. HAUSER 1978, *Historia social de la literatura y del arte* (II) (trad. cast.), Madrid.
- J. G. HERDER 2000 [1767], «Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente», *Werke*, vol. I, München-Wien (trad. cat. «Sobre la nova literatura alemanya. Fragments» per Gemma Torra, in E. GALLÉN et alii 2000, pp. 208-219).
- T. HERMANS 1985, *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres.
- L. HERVIEUX 1970 [1893], *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge* I, II, Paris, Didot (reimpr. facsímil Hildesheim).
- L. INCLAN 1990-1991, «Cir Valls i Geli, un llatí gironí del segle XVIII», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* XXXI, pp. 199-204.
- J. JUAN-MOMPÓ 1998, «Aspectes morfosintàctics de *Les Bucòliques de Virgili* d'Antoni Febrer i Cardona (Maó 1808)» in *Estudis de llengua i literatura*

- en honor de Joan Veny*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba 190), pp. 157-184.
- F. LAFARGA; L. PEGENAUTE (edd.) 2004, *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Almar.
- F. LAFARGA (ed.) 1999, *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Publicacions de la Universitat de Lleida.
- L. LAFUENTE 1929-1932, «La Página Menorquina», in *El Bien Público* 1927-1936 (facsimil 1981, Ateneu de Maó, Maó)
- C. F. LINDEMANN 2002 [1786], *Geografische und Statistische Beschreibung der insel Minorca*, Leipzig (trad. cat. *Descripció geogràfica i estadística de l'illa de Menorca* per Maria Pons Pons, presentació T. Vidal i Bendito, facsimil, Maó, IME).
- J. MALLAFRÉ 2011, «Pròleg», in M. BACARDI; P. GODAYOL (dir.), *Diccionari de la traducció catalana*, pp. 9-11.
- J.F. MARMONTEL 1777, «Traduction», in *Supplément à L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Amsterdam, Rey, t. IV, pp. 952-954.
- M. MARTIN 1977, «Présence de l'histoire romaine dans la Révolution française», in E. CHEVALIER (ed.), *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident Moderne = Caesarodunum XII bis*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 217-228.
- X. MARTÍN 2023, «El convuls darrer terç del segle XVIII i les seves conseqüències a Menorca», *Publicacions des Born*, 29, pp. 217-228.
- C. MARTÍNEZ MAYOR 2017, «De l'*Alonsiada* de Ramis a l'*Alonsiada* d'Albertí», in *Actes del XVIIè Col·loqui de l'AILLC*, pp. 159-170.
- A. MARTÍNEZ VILLAR 2021, *Metastasio a Menorca. Estudi i edició crítica de la traducció d'Aquil·les de Vicenç Albertí Vidal*. (TFM)
<https://openaccess.uoc.edu/handle/10609/139530?locale=es>
- J. LL. MARTOS 2007, «Els estudis clàssics al País Valencià : un apropament socioliterari », *Ítaca* 23, pp. 81-96.
- J. MAS 2012, «La literatura a Mallorca entre 1715 i 1833», in J. SALORD (ed.), *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 230-248.
- I. MASCARÓ 1982, «Joan Ramis. Elegia», *Latitud* 39.12, pp. 28-29.
- I. MASCARÓ 1985, «Les traduccions llatines d'Antoni Febrer i Cardona», *Randa* 17, pp. 65-76.
- I. MASCARÓ 1995, *Fedre. Faules*. Introducció, traducció i notes d'I. M. Barcelona, La Magrana (L'Esparver clàssic, 14).
- M. MATA i SOLSONA 1987, «Del *passer* al rossinyol: Catul traduït per Joan Ramis», *Randa* 21, pp. 132-136.
- J. MEDINA 1979, «Virgili en la literatura catalana», *Faventia* 1.1, pp. 47-72.
- J. MEDINA 2002, «Ciceró als Països Catalans. Segles XI-XIV» *Faventia* 24.1, pp. 179-221.
- J. MEDINA 2003, «Ciceró als Països Catalans. Segles XVII-XX» *Faventia* 25.1, pp. 83-96.

- J. MEDINA 2013, *Virgili. Bucòliques*. Introducció, traducció i notes de J. M., Barcelona, RBA- La Magrana (Clàssics de Grècia i Roma, 15).
- V. DE MELCHOR 2011, «Antoni Febrer i Cardona», in *DTC*, pp. 198-201.
- E. MIRALLES 2007, «Vicenç Albertí, traductor de Metastasio» in *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Aula Carles Riba), pp. 39-58.
- E. MIRALLES 2012, «Las traducciones catalanas en el siglo XVIII y primer tercio del XIX», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 35, pp. 125-135.
- LL. NICOLAU D'OLWER, 1960, «Ferran Valentí traductor de les *Paradoxa* de Ciceró», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 14.3-4, pp. 389-391.
- B. OBRADOR; A. PONS 2021, «La primera instrucció del llatí en català a la Menorca del segle XVIII», *Revista de Menorca* 100, pp.55-84.
- B. OBRADOR CURSACH 2021, «L'elegia llatina de Joan Ramis, el bastiment d'un monument literari», in J. SALORD (ed.), *Joan Ramis i la xarxa de relacions il·lustrades*, Barcelona – Palma, Edicions UIB - Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Institut Menorquí d'Estudis (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver 57), pp. 331-356.
- M. ORTÍN 2000, «Neoclàssics i il·lustrats», in E. GALLÉN *et alii* (edd.), *L'art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*, Vic.
- M. PAREDES 1996, *Antoni Febrer i Cardona, un humanista il·lustrat a Menorca (1761-1841)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- M. PAREDES 1999, «Traductors i traduccions a la Menorca il·lustrada», in F. LAFARGA (ed.), *La traducción en España (1751-1838). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Publicacions de la Universitat de Lleida, pp. 79-89.
- M. PAREDES 2009, «Febrer i Cardona, Antoni», in F. LAFARGA; L. PEGENAUTE, *DHTE*. <https://phite.upf.edu/dhte/catalan/febrer-i-cardona-antoni/>
- M. PAREDES 2016, «Ciceró en el cànon d'autors llatins del tombant del XVIII al XIX: les *Històries triades dels autors profans* d'Antoni Febrer i Cardona», in *Miscel·lània d'homenatge a Josep Miquel Vidal Hernández* 5 = *Randa* 7, pp. 23-31.
- M. PAREDES 2021, «Una traducció vuitcentista de Fénelon: *Les aventures d'Aristonoüs* de Joana de Vigo i Squella», *Randa* 85, pp. 5-26.
- X. PATIÑO 2011, «Una nova aportació documental sobre la Societat Maonesa (1778-1785): la traducció de la faula ovidiana de Píram i Tisbe per David Causse», *Randa* 66, pp. 81-92. <https://leghornmerchants.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/11/xavier-patino-pc3adram-i-tisbe-article-david-causse.pdf>
- P. PELFORT 2021, «Hipòtesi de la connexió entre la Societat Maonesa i l'*Encyclopaedia Britannica*», in J. SALORD (ed.), *Joan Ramis i la xarxa de relacions il·lustrades*, Barcelona - Palma, Edicions UIB - Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Institut Menorquí d'Estudis, pp. 167-198.
- R. PIÑA HOMES 1986, «Estudio preliminar», in *Las instituciones de Menorca en el siglo XVIII. El fondo documental de Francesc Seguí*, Palma de Mallorca, pp. 15-58.

- A. PORTELLA I ENRICH 1762, *Nou methodo per apendrer la llengua llatina, dedicat al Senyor Comte de Lannion*, Mahó, Josep Payen.
- A. PORTELLA I ENRICH 1783, *Nou methodo per apendrer la llengua llatina, dedicat al Senyor Comte de Lannion*, Mahó, Impremta de Joan Fàbregues.
- J.-M. DEL POZO 2013, *Ciceró. Les paradoxes dels estoics*, introducció, text llatí revisat, traducció i notes de J.M. del P., Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- J. PUJOL 2011, «Ferran Valentí» in *DTC*, pp. 555-556.
- J.-M. QUEROL SANZ 2015, *La imagen de la Antigüedad en tiempos de la Revolución francesa*, Gijón.
- J. RAMIS; V. ALBERTÍ 1985 [1818], *La Alonsiada*, facsímil (edd. A.J. Pons; J. Salord), Maó, Institut Menorquí d'Estudis (Capcer, 1).
- J. RAMIS 1988 [1809], *Poesies burlesques i amoroses*, (ed. A.J. Pons), Maó, Institut Menorquí d'Estudis.
- J. RAMIS 2023 [1769-1783], *Teatre complet. Lucrècia. Arminda. Rosaura* (ed. M. Paredes), Barcelona, Barcino.
- J.-A. PONS; J. SALORD (edd.) 1991, *Registre de la Societat Maonesa*, Maó, Institut Menorquí d'Estudis. (Col. "Capcer", núm 11).
https://arxiuhistoricmao.cime.es/index.php/societat-maonesa-2?sf_culture=ca
- C. RIBA 1993 [1911, 1930], *Les Bucòliques de Virgili i altres poemes pastorals*. (ed. R. Torné, pròleg de Jaume Medina), Barcelona, Universitat de Barcelona (Aurea saecula, 9).
- LL. RIBER 1918, *Les Bucòliques de Virgili translatades de llatí a romanç en vers catalanesc*, Barcelona, Duran Alsina.
- A. ROSSICH 2004, «Les faules mitològiques burlesques en català als segles XVII-XVIII», in *Vestigia fabularum. La mitologia antiga a les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna* (ed. R. Friedlein), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 113-141.
- J. SALORD 1990, *La fortalesa activa. Antoni Roig en els seus sermons*, Ciutadella, Seminari Diocesà de Menorca.
- J. SALORD 2001, «Estudi introductori», *La fortalesa activa*, in ANTONI ROIG I REIXART, *Llibre de sermons*, Ferreries, Ajuntament de Ferreries, pp. 13-56.
- J. SALORD 2010, *La Il·lustració a Menorca*, Palma, Documenta Balear 70.
- J. SALORD 2014, «La catalanitat cultural a la Menorca colonial setcentista», *Revista de Menorca* 93, pp. 221-235.
- G. SANSANO 2012, «Dossier especial: la literatura y cultura catalanas en el siglo XVIII. Estado de la cuestión», *Dieciocho* 35.1, pp. 89-198.
- SELECTAE 1739, 1743, *Selectae e profanes scriptoribus historiae*, (2 vols.), Parisiis, apud Viduam Jacobi Estienne.
- SELECTAE 1763, *Selectae e profanes scriptoribus historiae. Histoires choisies des Auteurs profanes*, traduïtes en François avec le latin a côté, où l'on a mêlé divers Préceptes de Morale, tirés des mêmes auteurs, A Basle, chez Emmanuel Tournevisse. (I, II)

- F. VALENTÍ 1950, *Traducció de les «Paradoxa» de Ciceró. Parlament al gran general Consell* (ed. Josep M. Morató i Thomàs), Barcelona, Biblioteca Catalana d'Obres Antigues.
- J. DE VIGO I SQUELLA 2019, *Ifigenia a Tàurida. Traducció d'Iphigénie en Tauride de Claude Guimond de la Touche* (edd. J. Salord; M. Paredes), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- E. SULLÀ 2007, «El cànon literari: cap a una definició operativa», *Literatures* 5, pp. 9-22.
- X. VALL SOLAZ 1993, «La fàbula jocosa de l'àguila i l'escarbat de Guillem Roca i Seguí i els seus precedents», *Miscel·lània Jordi Carbonell* 6 = *Estudis de llengua i literatura catalana* xxvii, Barcelona, pp. 129-152.
- J. LL. VIDAL 1986, «Presenza di Virgilio nella cultura catalana», in *La Fortuna di Virgilio. Atti del convegno internazionale*, Napoli, pp. 417- 449.
- P. VILA 2012, «El teatre al Rosselló durant la primera meitat del segle XIX: un iceberg de grans dimensions encara per explorar», in J. SALORD ed., *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme* (vol. 1), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 31-83.
- P. VILLALBA 1998, *Ciceró. Cató el vell. De la vellesa*, Introducció, text revisat, traducció i notes de P.V., Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- P. VILLALBA 1999, *Ciceró. Leli. De l'amistat*, Introducció, text revisat, traducció i notes de P.V., Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- P. VILLALBA 2019, *Ciceró. L'amistat. Leli*. Pròleg de Noemí Moncunill, Traducció de P.V., Barcelona, La Casa dels Clàssics.
- F. VITTORINI 2018, «'Eccetto la catastrofe finale' (edd. Iddi; Girardi). Per una genealogia italiana della historia di *Romeo e Giulietta*», in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestamenti di «Romeo e Giulietta»*, Bari.
- XEREMIER DEL FRANCOLÍ, 2015, *Les faules de Fedre, il·lustrades, historiades i retocades* (Il·lustracions d'Elisa Ancorí), Tarragona, Arola.

La disputa femenina per la sobirania del Partenó a *La flauta de l'emperador* de Kostis Palamàs

Ernest Marcos Hierro
Universitat de Barcelona

ABSTRACT

This article analyses the dispute over the sovereignty of the Parthenon between its original owner, the goddess Athena, and her Christian successor, the Virgin Mary, as presented in the poem by the Greek «national poet» Kostis Palamas *The Emperor's Flute* published in 1910. In this work, Palamas uses two episodes from Byzantine historiography on the life of Emperor Basil II the Bulgar-Slayer to construct a discourse that promotes the political vision of the Greek nationalist «Great Idea». However, he does not attribute to Constantinople and Christianity the usual predominant role in the ideology of his time but rather claims Athens as the capital of modern Hellenism and prophesies the future victory of the pagan goddesses Athena-Sophia and Aphrodite-Agape over the Virgin Mary. In his discourse on femininity, Palamas combines the Germanic tradition of praise of the Eternal Feminine with the symbolist characterization of woman as a flower of evil.

KEYWORDS: Kostis Palamas, Modern Greek Literature, Byzantium and Modern Greek Identity, Parthenon.

En el capítol XXI del llibre segon de les seves *Relacions històriques*, Jordi Paquimeres, l'historiador bizantí contemporani de Roger de Flor i Ramon Muntaner, descriu un episodi pertorbador esdevingut als encontorns de Constantinoble l'any 1260, poc abans de la reconquesta de la ciutat per l'exèrcit nicè¹. Mentre visitaven les runes del Monestir de Sant Joan el Teòleg en el barri de

1. FAILLER (ed.) 1984, I 174-177.

l'Hèbdomon, uns militars i dignataris grecs van trobar en un racó de l'església, palplantada contra la paret, la mòmia nua d'un home. De l'orifici de la seva boca penjava un càlam de pastor, que algú li havia posat allà per fer una broma². Els versos inscrits en la tomba del costat revelaven la identitat del cadàver. Era l'emperador Basili II (rg. 976-1025), el Matador de búlgars, βουλγαροκτόνος, tal com l'anomena Paquimeres d'acord amb la tradició inaugurada pels cronistes bizantins de la segona meitat del segle XII. Els cortesans van comunicar immediatament la notícia a l'emperador Miquel VIII Paleòleg, que encara compartia en aquest temps la sobirania de l'Imperi de Nicea amb el seu hereu legítim l'infant Joan IV Làscaris i estava acampat amb les seves tropes prop de la colònia genovesa de Galatà. Commogut pel relat, Miquel va disposar que les despulles del seu predecessor, degudament revestides amb teles brodades amb or, fossin portades en processó solemne fins al campament i dipositades a la seva pròpia tenda, per tal que ell pogués dormir a la vora del difunt. Finalment, l'emperador va ordenar que el cos fos sepultat amb tots els honors escaients al Monestir del Salvador de Selimbria, al mateix temple on el fill i successor de Miquel VIII, Andrònic II, faria enterrar després el seu pare. D'aquesta manera, la convivència temporal dels dos sobirans a la tenda militar amb el pas del temps va acabar convertint-se en eterna.

Gairebé cinc-cents anys després de la seva escriptura, en la darrera dècada del segle XIX, aquesta anècdota de Paquimeres, que en la propaganda nicena vinculava el sobirà victoriós de la nissaga macedònia amb el fundador de la dinastia Paleòloga, l'imminent Nou Constantí, va proporcionar al poeta neogrec Kostís Palamàs (1859-1943) el punt alhora de partida i d'arribada per a l'obra que ell mateix considerava el seu «himne èpic» definitiu, el cim de la seva producció com a cantor de les grans fetes del seu poble³. Ens referim a *La flauta de l'emperador* (*Ἡ φλογέρα τοῦ βασιλιά*), publicat el 1910, un poema narratiu en 12 parts, que l'autor anomena λόγοι, emmarcades per dos pròlegs i un epíleg, i amb més de 4.300 versos, la immensa majoria dels quals són versos polítics o decapentasil·labs, el metre tradicional de la poesia grega en llengua popular testimoniada des del segle XII. En el Discurs primer d'aquesta obra, Palamàs ens situa en l'escenari terrible de l'església destruïda amb un gest remissiu per al lector català de «Poblet», el cèlebre poema d'Àngel Guimerà sobre la profanació de les tombes reials durant l'assalt del monestir el juliol de 1835, aparegut al volum *Poesies* l'any 1905⁴. En ambdós textos, la fúria dels adversaris impius, en el cas de Palamàs, els dominadors francs es-

2. *Ibidem*, 175: (...) ὀρθῶσιν αἴφνης κατὰ γωνίαν ἱστάμενον ἄνδρὸς πάλοι τεθνεῶτος λείψανον ὁλόκληρόν τε καὶ τὸ πᾶν ὀλομελές, γυμνὸν ἐς πόδας ἐκ κεφαλῆς. Εἶχε δὲ καὶ ἐπὶ στόματος καλὰ μιν ποιμενικῆς σύριγγος, εἰς χλεῦν τινῶν οὕτω ποιησάντων οἷς ἔμελε τῶν θρεμμάτων. Ὡς δ' ἰδόντες ἐθαύμαζον μὲν τὴν τοῦ λειψάνου ὀλομέλειαν, διηπόρουν δὲ οὕτινος ἂν καὶ εἴη ὁ πεπηγὼς ἐκεῖνος καὶ ἔτι εἰς σῶμα συνιστάμενος χοῦς, ὀρθῶσιν ἐκ δεξιῶν τὸ κενήριον καὶ ἐπ' αὐτῷ γεγραμμένους στίχους δηλοῦντας τὸν κείμενον. Ἦν δ' οὗτος, ὡς ἐδήλουν τὰ γράμματα, ὁ Βουλγαροκτόνος Βασίλειος.

3. PALAMÁS 1989, 188: Στὸ σύνολό του τὸ ποίημα, ἐπικολυρικὸ ἦ, καθαρῶτερα, ἐπικὸς Ὑμνος.

4. GUIMERÀ 1905, 273-279.

trangers i, en el de Guimerà, l'enemic interior, el «rebuig de viles i pobles», «l'escamot dels condemnats», s'acarnissen amb les despulles dels monarques que encarnaven les màximes virtuts de la nació, mentre aquestes restes, que son els recipients de l'esperit nacional, rebutgen l'atac de forma sobrenatural. La mòmia del Rei En Jaume arrenca a plorar i la xurma fuig espantada, deixant-la estintolada contra una finestra oberta, contemplant afligida i impotent la destrucció del cenobi i la decadència del seu poble. Per contra, la flauta encaixada en la boca del cadàver de l'emperador Basili enceta en l'obra de Palamàs un cant declamat en primera persona, que, amb l'única excepció d'un excurs històrico-fantàstic en el Discurs segon, s'estén en els vuit Discursos següents, des del tercer fins a l'onzè, amb la narració de l'argument del poema, la recreació d'un episodi del regnat del Matador de búlgars datat de l'any 1018. Finalment, en els cinquanta versos del Discurs dotzè, retornem un altre cop al 1260, a la tomba saquejada del Monestir de Sant Joan el Teòleg, i assistim a una escena que s'allunya radicalment de la versió de Paquimeres. En el poema, l'emperador Miquel VIII es desplaça fins a les ruïnes per recollir en persona les restes de Basili II, però quan les seves mans toquen el cos, aquest es desfà en cendres i la flauta, finalment muda, cau als seus peus. És una conclusió sens dubte pessimista, anàloga a la del poema de Guimerà, tal vegada influïda també per la mala fama històrica de l'emperador Paleòleg, aquell que es va sotmetre al pontífex romà en el Segon Concili de Lió de 1274. Probablement, Palamàs el considerava indigne de compartir la glòria del seu predecessor i per això desterra de la seva obra la identificació entre els dos sobirans que, segons el text de Paquimeres, podem inferir que promovia l'entorn àulic de Miquel VIII. En qualsevol cas, en la seva obra, la flauta s'erigeix en intèrpret i glossadora del llegat de Basili II, una missió que Palamàs duu a terme amb la recreació d'una altra anècdota de la historiografia bizantina, extreta ara de la *Sinopsi de les històries* del cronista bizantí del segle XI Jordi Kedrenós: la visita insòlita de l'emperador macedoni a Atenes l'any 1018 tot just després de liquidar definitivament en el camp de batalla el moribund Primer Imperi búlgar⁵.

A diferència d'altres regions de la península Hel·làdica, com ara Macedònia, Tessàlia i el Peloponès, en època medieval l'Àtica havia perdut la importància política i econòmica que tenia en el passat i ja no era, com abans, un lloc de destinació ineludible per a les autoritats bizantines. En el seu relat, Kedrenós declara de manera implícita quin devia ser aleshores l'atractiu principal d'Atenes quan precisa què hi va fer allà Basili durant la seva estada: agrair a la Mare de Déu les victòries obtingudes davant dels búlgars i adornar el seu temple amb ofrenes precioses⁶. L'objecte d'aquest viatge imperial, per tant, era el pelegrinatge al santuari situat al bell cim de l'Acròpolis, a l'antic Parte-

5. BEKKER (ed.) 1839, 475.

6. BEKKER (ed.) 1839, 475: καὶ ἐν Ἀθήναις γενόμενος καὶ τὰ τῆς νίκης εὐχαριστήρια τῇ θεοτόκῳ δοῦς, καὶ ἀναθήμασι πολλοῖς λαμπροῖς καὶ πολυτελεσί κοσμήσας τὸν ναόν, ὑπέστρεψεν εἰς Κωνσταντινούπολιν.

nó, esdevingut ara un centre prestigiós de devoció mariana. Un cop satisfet aquest deute pietós, l'emperador Basili va posar rumb cap a Constantinoble, on els seus súbdits l'acolliren amb una espectacular entrada triomfal. Abans d'això, tanmateix, en el camí d'anada a Atenes, el cronista ha registrat dues estacions en la ruta a dos llocs vinculats amb prèvies campanyes contra els búlgars: el camp de batalla de Sperkhiós a Lamia, on el magister Nicèfor Ura-nós havia derrotat vint anys abans el 997 les tropes del tsar Samuel, i el mur anomenat Skelos construït a les Termòpiles pel general Rupenis, amb l'objecte d'impedir el pas d'un nou exèrcit búlgar invasor més enllà d'aquesta frontera tradicional⁷. És aquest itinerari per terres de Tessàlia i de l'Àtica amb la seva fita al temple atenès la raó de la fascinació de Kostís Palamàs per aquest paràgraf fins aleshores inadvertit de la crònica de Kedrenós. En aquesta iniciativa de Basili II, hi veia el poeta un reconeixement per part del llegendari emperador de la supremacia indiscutible d'Atenes com a capital ancestral de l'Hel·lenisme i, en particular, de la centralitat del seu monument emblemàtic, el Partenó, que corona la roca que Palamàs adornava sempre amb l'epítet "sagrada". És una visió sens dubte anacrònica, perquè no encaixa en absolut amb l'imaginari de l'Imperi romà d'Orient, centrat, per contra, en Constantinoble des de la seva fundació l'any 330. Per a Palamàs i els seus lectors contemporanis, tanmateix, resultava molt suggestiva, atès que potenciava el paper d'Atenes i, per extensió, del Regne de Grècia, en el projecte ideològic i polític predominant en el seu temps, la Gran Idea (η Μεγάλη Ιδέα), que propugnava la restauració de l'estat medieval bizantí emulant empreses recents similars que havien estat coronades amb èxit, com la unificació d'Itàlia o la creació del Segon Imperi alemany⁸.

Mentre els governants grecs s'esforçaven per consolidar i eixamplar les fronteres del seu territori amb accions limitades però tan agosarades com la intervenció a la Creta otomana en favor de la població local revoltada el febrer de 1897, la fita màxima del somni irredemptista era la recuperació de la capital imperial perduda el 1453. Es tractava d'un objectiu en la pràctica impossible, però irrenunciable en la teoria, com ho demostra la fascinació que sentien els grecs d'aquesta època pels reculls de tradicions populars sobre la caiguda de la Ciutat de Constantí, especialment, el famós *Cant de Santa Sofia* en què la veu d'un àngel profetitzava la futura restauració de la divina litúrgia en la Gran Església convertida en mesquita. Com a *patridòlatra* exemplar, tal com ell mateix es definia, Palamàs no podia deixar de combregar amb el fonament constantinopolità de la Gran Idea, però alhora l'incomodava profundament no només l'ocupació otomana de l'actual Istanbul, sinó també el record d'una ciutat que abans de la conquesta turca havia estat la seu de la Cort

7. *Ibidem*: ἐν δὲ τῷ διέναι τὸ Ζητούνιον τὰ ὁστὰ τῶν πεσόντων ἐκεῖσε Βουλγάρων, ὀπηνίκα ὁ μάγιστρος Νικηφόρος ὁ Οὐρανὸς τὸν Σαμουὴλ ἐτρέψατο, θεασάμενος ἐθαύμασεν. ὑπερηγάσθη δὲ καὶ τὸ ἐν Θερμοπύλαις γενόμενον τεῖχος, ὃ Σκέλος ἄρτι κατονομάζεται, εἰς ἀποτροπὴν τῶν Βουλγάρων παρὰ τοῦ Ρουπένη.

8. Sobre la vinculació de Palamàs amb la Gran Idea i, en general, la seva ideologia política cf. MARCOS HIERRO 2024.

imperial, l'Església i l'Acadèmia bizantines, institucions totes elles que el poeta contemplava amb anacrònica desconfiança. En aquest punt conflueixen en el seu pensament tres herències conflictives: en primer lloc, els prejudicis dels il·lustrats contra l'estat bizantí, que actuava com a model de referència per a les monarquies absolutistes modernes, molt especialment, la França de Lluís XIV i Lluís XV i la Rússia tsarista; en segon lloc, el disgust dels intel·lectuals progressistes pel fanatisme i obscurantisme de la jerarquia eclesiàstica grega, que es proclamava hereva del patriarcat constantinopolità i del monarquisme ortodox, i, finalment, el rebuig dels partidaris de la llengua demòtica envers els devots de la llengua katharévusa, percebuts com a èmuls dels savis bizantins que practicaven la mimesi arcaïtzant en els seus escrits i hi bandejaven les expressions i les innovacions lingüístiques populars.

Com a liberal sensible a la crítica socialista del capitalisme, blasmat sota la figura del drac Mammó en el Discurs onzè de *La Flauta de l'emperador*⁹, i ensems com a enemic declarat de la superstició religiosa i del purisme lingüístic, Palamàs preferia distanciar-se de la tradició urbana, àulica i patriarcal de la capital imperial i cercava, per contra, en la perifèria del poder polític i religiós de Bizanci les seves figures d'identificació. Així reivindicava, d'una banda, els monjos ascetes allunyats de tota intriga mundana, absorts en la seva sincera devoció, i, de l'altra, els valerosos akrites, els guerrers defensors de les fronteres, que alhora que encarnen amb el seu valor i lleialtat les virtuts genuïnes del poble grec son també, segons el pensament demotocista, els protagonistes de la primera poesia escrita en llengua popular i, per tant, també els primers en escriure i consumir una literatura emancipada de la tradició arcaïtzant. És plenament coherent en aquesta preferència la tria com a heroi del poema d'un sobirà tan excepcional com Basili II, caracteritzat pel refinat historiador Miquel Pselós com un enigmàtic i abassegador híbrid de monjo i soldat, indiferent a les dones i flagell dels savis cortesans¹⁰. Amb aquests trets, que en el context original emfasitzaven sobretot la condició perillosa de l'emperador per als seus súbdits, atès que era difícil de predir els seus actes i, per tant, d'esquivar la seva còlera imprevista, Palamàs construeix un superhome nietzscheà que defuig el convencionalisme obscur i estèril de la cort constantinopolitana i amb el seu pelegrinatge al santuari de l'Àtica cerca l'autenticitat en la llunyana província, en les terres de la península Hel·làdica on encara és possible evocar l'esperit de la Grècia clàssica. Així, el viatge a Occident de Basili II conté en aquesta obra una reivindicació de l'origen atenès, és a dir, europeu, del veritable Hel·lenisme medieval, desfigurat inevitablement en l'oriental Constantinoble.

Al mateix temps, mutatis mutandis, la tria del sobirà suposa també una exhortació implícita adreçada als partidaris contemporanis de la Gran Idea per

9. PALAMÀS 1989, 170-171.

10. Vid. la biografia de Basili II per Miquel Pselós a IMPELLIZZERI (ed.) 1984, 8-55. Sobre el mite medieval i modern del Matador de búlgars cf. el llibre de STEPHENSON 2003. Cf. també MARCOS HIERRO 2013b, 85-88.

tal que construeixin el seu projecte sobre la base d'un estat edificat amb els valors de l'Atenes democràtica i radicat precisament en el territori en què aquests van néixer. D'aquesta manera, en *La flauta de l'emperador*, la tensió permanent en el segle XIX entre les dues capitals de l'Hel·lenisme modern, Atenes i Constantinoble, la seu del Regne de Grècia i la Nova Roma ocupada pels turcs, es resol a favor de la polis àtica, perquè en ella es manifesta la veritable identitat grega tal com la perceben el personatge literari de Basili II en el segle XI i el poeta Kostís Palamàs en el anys de traspàs entre els segles XIX i XX¹¹. A la terra de l'Àtica, en efecte, es fa més evident que en cap altre lloc de la geografia política de la Grècia moderna la «continuïtat», la *συνέχεια*, del poble, de la cultura i de la llengua hel·lèniques des de l'època micènica fins al moment present. L'emblema definitiu d'aquest procés d'evolució i adaptació continuades de la indestructible essència grega és, precisament, el Partenó, la fita de l'emperador, el temple on es produeix el traspàs de la sobirania d'una deïtat verge pagana, Atena, a la Mare de Déu, també ella donzella. Fascinat pels processos a llarg termini de canvi cultural i plenament convençut de la superioritat de la perspectiva sincrètica moderna amb què abordava la història de la religió, aquella que l'impulsava a comparar figures i experiències religions de datació diversa a fi d'emfasitzar-ne els trets comuns i traçar-ne la genealogia, Palamàs converteix aquesta successió traumàtica en un dels fils conductors més importants del seu poema. Aquest relat, d'altra banda, com és habitual en la seva obra, s'insereix en un discurs sobre la naturalesa de la dona que és deutor de la tradició vuitcentista alemanya de l'elogi de l'Etern Femení i conté alhora també l'advertència retòrica contra la feminitat perillosa que és pròpia dels autors simbolistes de la literatura francesa. Per això, en aquest article analitzarem la disputa de les dominadores femenines de l'Acròpolis a *La flauta de l'emperador*, revisant també com a pòrtic la presència i significació de les dones en el conjunt del poema. Per començar, en el Discurs primer, quan la flauta, que s'anomena «èpica i càlam profètic», es presenta en primera persona en els versos 166 a 178 com a narradora del poema, ella mateixa s'identifica amb dones de la mitologia antiga, caracteritzant així, en conseqüència, la seva veu com a femenina¹². Primerament, per posar en relleu la seva condició poètica, es proclama germana de Clio, la musa de la història, i de Cal·líope, que inspira els poetes èpics, i, a continuació, esmenta dues profetesses vinculades també tradicionalment amb l'èpica com la llatina Sibilla, companya d'Enees en la seva da-

11. Sobre l'actitud ambigua de Palamàs envers Bizanci cf. HIRST 1998.

12. PALAMÀS 1989, 52: —Εἶμαι ἡ φλογέρα ἐγώ, ἐπική, προφητικὸ καλᾶμι./ Ἐγὼ εἶμαι ἀλλαδερφή τῆς Κλειῶς καὶ γλῶσσα τῆς Καλλιόπης./ Μὲ μάτιασε τῆς Σίβυλλας ἐμὴ ἡ ματιὰ κι ἀκόμα/ μοῦ σκούζει μέσ' στὰ σωθικὰ τὸ σκοῦσμα τῆς Κασσάντρας./ Σὰν τὴν Ἐκάβη θρήνησα κι ἄκουσα τῆς Γοργόνας/ τῆς μυθικῆς τὸ ρῶτημα τὸ ἀπὸ πρὸς τὰ καράβια:/ “Ζῆ ὁ βασιλιάς Ἀλέξαντρος;” Κι ἐγὼ εἶμ' ἡ ἀπόκριση· εἶπα:/ “Δέσποινα, ζῆ καὶ ζώνεται, δικός μας εἶναι πάντα!”/ Ἐπαιξα ἐγὼ τῆς Μαξιμῶς καὶ χόρευε· τοῦ Ἀκρίτα/ ξεσκέπασα τὴ λεβεντιά καὶ τὸν παράδωκα ἴσα/ πρὸς τοὺς καιροὺς ἀθάνατο· καὶ οἱ Μοῖρες μὲ μοιράναν/ ὅλες· πρωτοφανέρωτη στὴ δόξα τῆς Ἀθήνας,/ ἀπὸ τὴ Ρώμη πέρασα καὶ ρίψωσα στὴν Πόλη.

vallada als inferns, i la troiana Cassandra, la veu de la qual —diu— li xiuxiueja en les seves entranyes. Declara també que ha plorat com Hècuba, la reina de Troia que va perdre tots els seus fills, i introdueix, a continuació, dues dones que pertanyen a l'imaginari neogrec i que en aquest cas no son miralls de la seva persona, ans receptores de la seva art. La primera és la Gorgona marina que pregunta de manera recurrent als pilots dels vaixells si encara viu el rei Alexandre Magne, i la flauta li respon que viu, efectivament, i porta un cenyidor a la cintura, una variació mínima respecte de la resposta habitual: «viu i regna». La segona és Maximú, la guerrera valerosa del *Poema de Digenís Akrita*, que en aquest passatge balla una dansa al so de la flauta per a l'heroi. No sembla, doncs, que l'amazona pateixi aquí el destí terrible del personatge en la versió de Grottaferrata de la novel·la, on acabava morta a mans de Digenís a fi que no pugui revelar que ell l'havia desvirgada. En aquest passatge, ben al contrari, l'instrument s'atribueix el mèrit d'haver fet palesa la virtut de l'heroi i d'haver-ne llegat la memòria immortal a les generacions posteriors. Les moires també l'han compartida, afirma, aquesta veu poètica en llengua popular, que es manifestà primerament a Atenes, probablement amb la fixació escrita dels poemes homèrics ordenada per Pisístrat, passà després a Roma amb l'èpica virgiliana i arrelà definitivament a Constantinoble amb el relat de les fetes de l'Akrita, considerat pels contemporanis de Palamàs el testimoni d'una perduda tradició poètica oral dels bizantins, segons el model aleshores vigent d'interpretació d'altres poemes medievals europeus com *La cançó de Roland*, el *Cants dels Nibelungs* o el *Poema de Mio Cid*. La feminització de la veu de la flauta, que és narradora de l'acció i ensems glossadora del sentit de les fetes registrades, erotitza el discurs del poema sobre la figura del protagonista, Basili II, caracteritzat com l'epítom de la masculinitat hel·lènica i del sobirà ideal, el tòpic, precisament, que s'aborda en el Discurs segon del poema.

Tal com ja hem indicat més amunt, aquest discurs es distingeix de la resta del poema, perquè no es situa temporalment ni en 1260, ni en 1018, sinó en un moment cronològicament imprecís, posterior, en qualsevol cas, a la mort de l'emperador Romà IV Diògenes l'agost de 1072¹³. Romà IV hi apareix, en efecte, com un dels fantasmes imperials que ronden les nou illes de la Mar de Màrmara, on eren tradicionalment confinats fins a la seva mort els sobirans destronats de Bizanci. En aquest paisatge oníric, que recorda la visió nocturna del poema de Dionísios Solomós *Els assetjats lliures*, hi trobem tres emperadrius controvertides per la seva conducta. En primer lloc, la flauta narradora evoca la muller de Romà Diògenes, l'emperadriu Eudòcia Makrembolitissa, vídua del seu predecessor en el tron, Constantí X Ducas, i mare del seu successor Miquel VII¹⁴. D'acord amb el relat de la seva vida conjugal que ofereix l'historiador Miquel Pselós, Palamàs esmenta, primerament, el menyspreu que la reina mostrava envers el segon marit quan Romà regnava, però

13. Sobre aquest Discurs cf. MARCOS HIERRO 2013a.

14. PALAMÀS 1989, 60 (versos 125-139).

tot seguit la retrata com una esposa compassiva quan el soldà seljúcida el venç a la batalla de Manzikert i els seus enemics bizantins el destonen i destermen a l'illa de Proti. Anant més enllà del testimoni de Pselós, que es limita a registrar les exèquies organitzades per Eudòcia, el poeta la descriu al costat del sobirà agonitzant en el cim més alt de l'illa, caracteritzant la seva actitud desconcertant com expressió —diu— de l'ànima difícil d'endevinar i del cor tèrbol femení¹⁵. A continuació, sense dir-ne el nom, compareix l'emperadriu Irene, l'atenesa, esposa de Lleó IV i mare de Constantí VI, prudent, sàvia i dura, apostrofada, segons la tradició, com assassina del seu fill, però també alhora com a mare del seu poble, atès que fou la responsable de la restauració del culte de les imatges sagrades l'any 787 després de la gran crisi del primer període iconoclasta. Resulta molt sorprenent la seva caracterització com una làmia negra apostada en la platja de l'illa, una èmula de la Gorgona que provoca el naufragi de les naus que solquen la Mar de Màrmara¹⁶.

Finalment, clou aquest Discurs una escena teatral imponent, amb ecos de l'episodi espartà de la segona part del *Faust* de Goethe i de la *Salomé* modernista d'Oscar Wilde, en què Teòfano, la mare de Basili II, dialoga amb els tres homes sobirans de la seva vida: el seu primer espòs Romà III, el segon Nicèfor Focàs i el seu últim amant Joan Tzimiskés¹⁷. L'emperadriu, caracteritzada com a doblement responsable de conjugicidi, és comparada amb l'antiga Helena d'Esparta, la muller adúltera de Menelau, i descrita amb termes que emfasitzen la condició perillosa i obscura de la feminitat: «ràbia i esfinx, tu ets carn, drac, Afrodita»¹⁸. A més, Palamàs per boca de la flauta també l'anomena una «font mare», perquè d'ella provenen tant el pecat com la redempció, tant la resurrecció com la destrucció, és a dir, Kharos, el guerrer de la mort de la tradició popular neogrega. Ella és, en efecte, l'espasa que va executar el cabdill valerós Nicèfor Focàs i la matriu que va donar a llum l'heroic Matador de búlgars, el qual compareix al final de l'episodi sota la forma d'un genet centaure, meitat persona, meitat cavall, per venerar la seva mare, també ella qualificada de centaurea¹⁹.

Aquesta figura mítica reapareix, per cert, més endavant en el Discurs desè, quan l'emperador evoca els principals esdeveniments de la seva vida davant

15. PALAMÀS 1989, 60 (vers 128): δυσκολομάντευτη ψυχή, θαμπή καρδιά γυναίκεια.

16. PALAMÀS 1989, 60 (versos 141-149): Νάτην κ' ἡ Ἀυτοκρατόρισσα. Στὸν ἀθηναῖο τὸν ἥλιο,/ τοῦ πόθου καὶ τοῦ θάνατου λουλοῦδι φυτρωμένο,/ μαγεύτρα τοῦ ἄντρα, ἡ φρόνιμη, σοφὴ, σκληρὴ Ἀθηναία,/ καὶ φόνισσα τοῦ σπλάγχνου της καὶ μάννα τοῦ λαοῦ της,/ ξέβρασμα, σκιάχτρο τοῦ νησιοῦ, φτωγὴ, παρατημένη,/ μήτε ποὺ κλαίει τὴ μοῖρα της. Ἡ ἀπελπισία της πέτρα./ Σέρνεται στὴν ἀκρογιαλιά, κ' εἶναι σὰν ξέρα, καὶ εἶναι/ σὰ μαύρη λάμια τοῦ γιालοῦ. Μακριά, μακριά, καράβια!/ Κόματα, συνεπάрте την, μὲ τα συντρίμια, τρίμμα.

17. Per a tot aquest episodi vid. PALAMÀS 1989, 61-68 (versos 176-390) i el comentari a MARCOS HIERRO 2013a, 342-345.

18. PALAMÀS 1989, 62 (vers 212): Λύσσα καὶ σφίγγα, σάρκα ἐσύ, δρακόντισσα, Ἀφροδίτη!

19. PALAMÀS 1989, 68 (vers 388-391): Καὶ βρυσομένα εἶν' ἡ γυναίκα· κ' ἔρχονται ἀπὸ κείνη/ κ' ἐσύ, ἁμαρτία, κι ὁ λυτρωμὸς κ' ἡ ἀνάσταση καὶ ὁ Χάρος./ καὶ τὸ σπαθὶ ποὺ σ' ἔσφαξε, δέσποτα Νικηφόρε,/ καὶ ἡ μήτρα ποὺ σὲ γέννησε, Βουργαροφάγε ρήγα!. Sobre la condició de centaures de mare i fill vid. *Ibidem* (versos 375-376): δόξα σ' ἐσέ, κενταύρισσα βασίλισσα, μητέρα/ ποὺ γέννησες τὸν κενταύρτο ρήγα (...).

de la icona de la Mare de Déu en el Partenó. En un passatge que sembla inspirat per un apropament psicoanalític a la figura del sobirà traumatitzat per la seva mare assassina, el Basili de Palamàs proclama que la dona és el seu enemic, perquè ella és la mentida, l'abisme i una criatura més traïdora i negra que no pas el seu company masculí²⁰. Entre els horrors de la creació és incomparable i inigualable, perquè és mentidera i alhora un àngel, un abisme —repeteix— i ensem un nadó. L'apòstrofe contra la feminitat s'adreça directament a la Theotokos, mentre l'enfurismat sobirà invoca, així cal entendre-ho, la comprensió i compassió de la Verge, i la remata la negació per Basili de la seva pròpia naturalesa humana: ell no és ni fill de dona, ni plançó d'home, ans s'identifica amb un presumpte avantpassat centaure, un ésser, per tant, asexual segons els patrons de la nostra espècie i, per tant, no destinat a tenir cap relació amorosa en aquest món. Així, amb aquests arguments quasi freudians, justifica Palamàs en la caracterització del seu Basili II el rebuig de la sexualitat que atribueixen a l'emperador les fonts bizantines, tal com hem vist més amunt. En aquest punt, deixarem aquesta línia de caracterització de la dona terrenal com una criatura ambigua, seductora i fatal, tan típica del final del segle XIX i el començament del XX, i abordarem, tal com anunciàvem abans, el tema de la feminitat ultraterrenal en el context de l'evolució inevitable de l'Hellenisme, garantida nogensmenys per la seva continuïtat infrangible segons Palamàs.

Troblem en un passatge del Discurs tercer la primera menció del procés de substitució de la deessa Atena per la Mare de Déu en la seu del Partenó²¹. La flauta emfasitza en aquest punt la decisió de l'emperador de pelegrinar al santuari d'Atenes i en descriu la nova Senyora dels Cels en termes antagònics respecte de la seva predecessora. Ambdues tenen la mateixa estatura i el mateix aire, però, a diferència d'aquella, Maria no es complau en la guerra, sinó en la calma, i no porta llança, ni tampoc escut. Els seus braços —diu Palamàs— són les seves llances i els seus escuts i, en lloc del cap de la Medusa, exhibeix com a trofeu damunt del pit la imatge pintada del seu fill Jesucrist. La confrontació entre les dues verges divines assoleix el seu cim en el Discurs vuitè, quan el seguici de l'emperador Basili arriba a Atenes. Aquí Palamàs, fent exhibició novament de la seva esplèndida erudició llibresca, exhuma un episodi de la biografia del filòsof neoplatònic Procle (412-485) escrita

20. PALAMÀS 1989, 154 (versos 49-58): Ὀχτρός μου εἶν' ἡ γυναῖκα ἐμέ, τὸ ψέμα εἶν' ἡ γυναῖκα,/ εἶν' ἡ γυναῖκα ἡ ἄβυσσος, ὄχι γιὰτ' εἶν' ἐκεῖνη/ πρὸ δολερῇ ἀπ' τὸ ταίρι τῆς τὸν ἄντρα καὶ πρὸ μαύρη/ εἶν' ἁμοιαστὴ καὶ ἀταίριαστὴ μέσ' στὰ δεινὰ τῆς πλάσης,/ γιὰτ' ἔτσι ψεύτρα, εἶν' ἄγγελος, καὶ ἔτσι ἄβυσσος, εἶναι βρέφος,/ καὶ πνέει, σὰ νὰ τὴ φύσηξε τὸ στόμα Σου, Θεοτόκο!/ Δὲν εἶμαι τῆς γυναίκας γιός, μηδὲ βλαστὰρι τοῦ ἄντρα,/ (ἔλεος, Κυρά, καὶ σβήσε μου τὴ φλόγα τῆς βλαστήμιας),/ ἄνθρωπος ὄχι, Κένταυρος θὰ εἶταν ὁ πρῶτος πῶχει/ σπάρτο τὸ γένος ποὺ ἔφερε στὴν οἰκουμένη ἐμένα.

21. PALAMÀS 1989, 75 (versos 210-216): κ' ὕστερ' ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ τὴν πολέμοχαρη ἦρθε/ καὶ μὲ τὸ ἴδιο ἀνάστημα καὶ μὲ τὸν ἴδιο ἀέρα,/ μὰ γαληνόχαρη, χωρὶς κοντάρια καὶ σκουτάρια./ Κοντάρια εἶναι τὰ χέρια τῆς, γιὰ νίκες, καὶ σκουτάρια,/ καὶ εἶν' ἄβλαβο τὸ φοβερό τῆς Μέδουσας κεφάλι/ μπροστὰ στὸ γκόρφι, τοῦ αἰῶλου κόρφου τῆς κρεμαστάρια,/ ποὺ ζωγραφίζει τὸ Χριστό, τ' ὀλόγλυκο παιδί τῆς.

pel seu deixeble Marí de Flàvia Neàpolis (c. 440-c. 500) i el reescriu amb l'objecte d'oferir una data exacta al canvi de titularitat del temple atenès²².

Tal com demostra amb una anàlisi detallada del text Konstandinos Kasinis en el seu estudi sobre les fonts literàries de *La flauta de l'emperador*, el poeta basteix el seu relat a partir de dues anècdotes independents de l'obra de Marí²³. En la primera, localitzada en el capítol 10, assistim a la primera visita de Procle a l'Acròpolis, quan acaba tot just d'arribar a Atenes per iniciar allà els seus estudis de filosofia. A l'entrada de la ciutadella, ens diu Marí que el jove estudiant hi troba el porter, que és a punt de tancar-ne amb clau les portes. Sense parar esment a allò que diu, aquest home senzill deixa anar aleshores una sentència profètica, «De debò, si no haguessis vingut, hauria tancat», Ἀληθῶς, εἰ μὴ ἦλθες, ἔκλειον²⁴. que implica que el nouvingut assegurarà la supervivència a Atenes de la saviesa antiga en vida seva. La segona anècdota la llegim en el capítol 30, quan l'autor lloa per enèsima vegada el vincle profund que unia Procle amb Atena, la seva divinitat predilecta i protectora. Aquí recorda el moment posterior en què «aquella gent que mouen les coses inamovibles»²⁵ van treure del Partenó l'estàtua de la deessa, una al·lusió transparent a la conversió forçada del temple antic en església cristiana. En aquells dies, el filòsof va rebre en un somni la visita d'una dona bellíssima que el va exhortar a preparar la seva casa, atès que la Senyora Atena volia romandre amb ell²⁶. Amb aquestes paraules, Marí caracteritza el seu mestre com l'hereu oficial de l'escola platònica en un context amenaçador per a la saviesa antiga.

Per la seva banda, en el primer centenar de versos del Discurs vuitè, Palamàs fusiona ambdós episodis i situa el seu relat al començament de l'estada de Procle a Atenes, quan troba la ciutadella, que ell anomena, anacrònicament, castell, tancada i barrada i dialoga breument amb les cigonyes que allà habiten. Després que el jove es declari adorador de Atena, d'Atenes i del món sencer, les aus l'informen sobre el destí de la deessa Pàl·las, que ha estat foragitada de la ciutat per una altra senyora, solitària i desarmada, que ha arribat per mar des de molt lluny. Per boca de les cigonyes, en la descripció de Maria, el poeta insisteix a destacar novament els trets que la diferencien d'Atena: el mantell de color de mongeta vermella que vesteix, l'absència dels signes tradicionals de guerrera, la seva dolçor i humilitat, el seu posat de vídua cansada, pobra, solitària i ploranera. Tot i així, el seu poder és molt gran, perquè només que allargui el seu braç, tothom cau de genolls per cercar la seva protecció, mentre la seva mirada fon els marbres, els homes i els déus²⁷.

22. PALAMÀS 1989, 127-130 (versos 4-98).

23. KASINIS 1980, 235-242.

24. BOISSONADE (ed.) 1814, 9.

25. BOISSONADE (ed.) 1814, 24: ὑπὸ τῶν καὶ τὰ ἀκίνητα κινούντων.

26. *Ibidem*: Ἐδόκει γὰρ τῷ φιλοσόφῳ ὄναρ φοιτᾶν παρ' αὐτὸν εὐσχήμων τις γυνή, καὶ ἀπαγγέλλειν, ὡς χρηὶ τάχιστα τὴν οἰκίαν προπαρασκευάζειν· “Ἡ γὰρ κυρία Ἀθηναῖς” ἔφη «παρὰ σοὶ μένειν ἐθέλει».

27. PALAMÀS 1989, 128 (versos 26-39): Ξένε, ἡ Παλλάδα σου διωγμένη ἀπὸ μὲν δέσποιν' ἄλλη, / μοναχική, ξαρμάτωτη, καὶ ἀπάνου ἐδῶ ἀρασμένη / μακριάθε, ἀνέγγιχτη, ἄχαρη, καὶ σὰν πνιμένη μέσα / σ' ἓνα φακιόλι κόκκινο, σ' ἓνα μαντὶ γεράνιο, / χωρὶς κοντάρι καὶ σκουτάρι, οὐδὲ γοργόνειο

Silenciós i preocupat per les paraules que ha sentit, Procle es refugia al seu alberg al peu de l'Acròpolis i des d'allà contempla el paisatge nocturn de l'Àtica. No dorm, perquè l'insomni l'estreny, la contrarietat el tortura i l'estudi el manté despert. De sobte, a mitjanit, sent que truquen a la porta i demana qui és. Qui el visita és Atena, η Κυρά, que vol romandre amb ell: Δὲν ἔχω πῶς νὰ πορευτῶ καὶ ποῦ νὰ ξενυχτίσω, No tinc com marxar, on vetllar aquesta nit²⁸.

Palamàs cedeix la paraula aquí a la deessa fugitiva, que ataca durament la bruixa maligna que li ha pres el seu aspecte, el seu nom, el seu aire i tota la seva energia. No l'ha vençuda amb armes, diu la deessa, ans li ha trencat amb la mirada totes les que ella tenia, la nouvinguda i l'infant dimoni que porta en els seus braços. Maleïts siguin els seus ulls que ningú no podrà pintar, exclama²⁹. Tot seguit, Atena anomena Maria la sacsejadora de l'Olimp i vencedora dels titans, l'ànima dels aquil·leus i la font mare del Verb³⁰, i anuncia el seu exili cap a les terres del nord i d'occident, on trenarà noves amistats amb els escites i els llegendaris escil·locèfals, els homes de cap de gos. Així al·ludeix el poeta a la florida futura de la saviesa en l'altra part del continent³¹. Procle, serenament inspirat, ofereix la pròpia ànima a la dea a fi que sigui avui la seva tomba i demà el seu castell i profetitza el seu futur retorn triomfal, perquè Atena és «la Senyora del Passat i del Futur»³². Durant la resta de la nit, Procle venera en silenci la deessa, acompanyat per la filòsofa Asclepigènia, que és «la rosa de la virginitat i el lliri de la saviesa», imatge fidel, per tant, de la seva patrona. Finalment, Palamàs clou l'episodi amb la desaparició definitiva d'Atena a l'hora de l'alba³³. D'ara endavant, a la roca sagrada d'Ate-

σκιάχτρο,/ μ' ἓνα παιδί στὴν ἀγκαλιά, τὸ χέρι στὴν καρδιά της./ μιὰ σιταράτη, μιὰ γλυκειά, μιὰ ταπεινή, σὰ χήρα,/ σὰν κουρασμένη, σὰ φτωχιά, σὰν ἔρμη, σὰν κλαυμένη/ μηδὲ κοντή, μηδὲ ψηλή, μὰ σὰ νὰ βρίσκεται ὅλο/ σε ψήλωμα, ποῦ ξετυλιέται ἀγάλια ἀγάλια, θάμα./ Μόνο ἄπλωνε τὸ χέρι της κι ὅλοι μπροστά της πέφταν./ καὶ κάτω ἀπὸ τὸ χέρι της γονατιστοὶ λυγίζαν./ Μόνο ἢ ματιὰ της κοίταζε· κάτω ἀπὸ τὴ ματιὰ της/ μάρμαρα, ἀνθρώποι καὶ θεοί, ραγίζανε καὶ λιώναν.

28. PALAMÀS 1989, 128 (vers 55).

29. *Ibidem*, 129 (versos 61-65): Πῶς ἄλλαξε! Πῶς τράνεψε! Πῶς πῆρε τὴ θωριά μου,/ τ' ὄνομα, τὸν ἄερα μου κι ὅλη τὴ λεβεντιά μου!/ Μ' ἄρματα δὲ μὲ νίκησε. Μὰ ἡ ὄψη της τσακίζει,/ κι ὁ δαίμονας ὁ κρεμαστός παιδί στὴν ἀγκαλιά της./ Ἀνάθεμα τὰ μάτια της! Ποιὸς θὰ τὰ ζωγραφίσει;

30. *Ibidem*, 129 (versos 66-67): Τῶν Ὀλυμπῶν τὸ τράντασμα, ἡ νικίτρα τῶν Τιτάνων,/ τῶν Ἀχιλλέδων ἡ ψυχὴ, τοῦ Λόγου ἡ βρυσσομάννα.

31. *Ibidem*, 129 (versos 69-72): Μέσ' στοὺς Κιμμέριους πάω νὰ βρῶ, στοὺς Λαιστρυγόνες μέσα/ καταφυγή, συντρόφισσα θὰ ζήσω μὲ τὸ Σκύθη./ καὶ μὲ τοὺς Σκυλοκέφαλους θὰ πλέξω ἀγάπες, θὰ εἶναι/ πιὸ λίγο δίγνωμοι, καὶ πιὸ πιστοὶ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους.

32. *Ibidem*, 129-130 (versos 77-89): Κυρά, τὸ σπίτι μου ἔτοιμο πάντα γιὰ σέ· κι ἄκόμα,/ κι ἀχάλαστο κι ἀσύγκριτο, σπίτι ἄλλο· νὰ ἡ ψυχὴ μου./ Σήμερα ὁ τάφος σου, αἶριο τὸ κάστρο σου· ἡ ψυχὴ μου./ Καὶ θὰ σὲ κλείσω, μέσα μου θὰ ζῆς, ἀθάνατη εἶσαι./ μὰ καὶ ἡ ψυχὴ μου, ἀθάνατη, πνοὺλα τῆς πνοῆς σου./ Καὶ θὰ ξανᾶρθη κ' ἡ ὥρα σου καὶ ἀπὸ μέσα μου θάβγης/ πὼς βγαίνει ἀπὸ τὴ διάπλατη ξάφνου ἀνοιγμένη πόρτα/ τοῦ παλατιοῦ της ρήγισσα με τοὺς μεγαλοσιάνους/ ὅλους δειγμένη πομπικά, θάμπωμα μπρὸς στὰ μάτια./ Κι ὁ κόσμος, ἀπὸ σὲ ἀρφανός, θὰ σὲ ξαναποχτήσει/ μὲ νιάτα πιὸ δυναμερά καὶ πιὸ ξανανιωμένα./ Σὲ παίρνει τὸ σεργούνιασμα, θάνατος δὲ σὲ παίρνει/ τοῦ περασμένου ἢ Δέσποινα καὶ του μελλομένου εἶσαι.

33. *Ibidem*, 130 (versos 90-98): Καὶ μὲ τὸ θαμποχάραμα ἀχνός ἢ θεὰ καὶ πάει./ Καὶ πιά δὲν ξαναγύρισε. Κανεὶς δὲν τὴν ξανάειδε.

nes hi regna en solitari la Verge Santíssima, la Παναγία, presentada com a objecte de lloança extasiada i alhora conflictiva en la segona part d'aquest Discurs vuitè.

Els tres-cents cinquanta versos següents Palamàs els dedica, en efecte, a l'elogi de la Theotokos amb un desplegament extraordinari de tòpics i figures retòriques de la tradició himnogràfica bizantina³⁴. No és, doncs, estrany que aquest passatge aparegui sovint en les antologies de poesia religiosa grega moderna com una mena d'actualització del Himne Acatist o dels kon-tàkia de Romà el Melode. El seu nucli és l'episodi que el poeta denomina el sinaxari del monjo, és a dir, la història de l'asceta pintor d'icones marianes (ἁγιογράφος en grec), que no para de repetir dia i nit tant en veu alta com en silenci la salutació de l'àngel a Maria: «Salve, plena de gràcia»³⁵. En el món havia estat un jove ric i de noble família, però dominat pel temor de Déu i turmentat per una energia estranya i fosca, s'havia tancat al monestir i rebutjat tota instrucció teològica, consagrant-se totalment a l'adoració simple i pura de la Verge. Quan mor, la seva ànima torturada vola als cels en les ales dels mots tan invocats i en la seva tomba s'esdevé un miracle. Hi creix damunt d'ella un lliri blanc i, quan obren el sepulcre per inspeccionar-lo, troben que l'arrel de la flor sorgeix del cor de l'anacoreta, en el qual juntament amb la imatge de la Verge s'hi llegeixen gravades les dues paraules de la salutació. Després d'aquesta pia apoteosi, el lector esperaria trobar aquí com a conclusió el seguit habitual de lletanies a Maria. Tanmateix, Palamàs ens sorprèn aquí amb una apòstrofe lúgubre a la nova Senyora de l'Acròpolis, per causa de la qual el món ha renunciat als tresors de força, joia, art i saviesa que enriqueixen el seu passat³⁶. En contrast evident amb el regnat de Pal·las Antena, el nou món cristià dels bizantins és caracteritzat com a pobre d'intel·lecte, nu de coneixement, irreflexiu i bàrbar³⁷. Seguint l'exemple del monjo devot, tothom resta inclinat davant de la icona mariana omplint-se la boca amb els mots sagrats miraculosament gravats en el cor de tots, tant en el del sant mort com en el de Matador de búlgars. Així, d'acord amb aquest judici, a desgrat de la condició sobrehumana nietzscheana que el poeta li atribueix, Basili II s'expressarà en els seus soliloquis posteriors com un creient genuí

34. *Ibidem*, 130-138 (versos 101-359).

35. *Ibidem*, 134-138 (versos 214-336).

36. *Ibidem*, 138 (versos 338-359).

37. *Ibidem*, 138 (versos 338-354): Μητέρα τῶν ἀνέλπιδων κι ὅλου τοῦ κόσμου σκέπη,/ κάτου ἀπὸ σὲ κ' οἱ ἀνέλπιδοι κι ὅλος ὁ κόσμος ἴσοι!/ Τέτοιος ὁ κόσμος ἔγινε μ' ἐσέ· τὰ πλοῦτια του ὅλα,/ θησαυροὺς δύναμης, χαρᾶς, καὶ τέχνης καὶ σοφίας,/ ὅλα τ' ἀρνήθηκε γιὰ σέ, καὶ γίνηκε γιὰ σένα/ κόσμος φτωχὸς ἀπὸ τὸ νοῦ, γυμνὸς ἀπὸ τὴ γνώση,/κι ἀστόχαστος καὶ βάρβαρος· καὶ παραπεταμένος/ στὰ πόδια σου καλόγερος, ἀσκητεὺς μπροστά σου,/ μαράζωμα ὅλη του ἡ ζωὴ καὶ ὁ νοῦς του μοναστήρι./ Μπρὸς στήν εἰκόνα σου γυρνῶς ὁ κόσμος, μὲ τὸ στόμα/ τρεμουλιαστό, κρεμάμενο μόνο ἀπὸ τ' ὄνομά σου/ κι ἀπὸ τὴ σκέπη σου, Κυρά, κι ἀπὸ τ' ἀνάβλεμμά σου,/ μ' ἓνα τροπάρι μυστικό, μὲ μιὰ πνιχτὴ μουρμούρα,/ δυὸ ἀπέραντα κοντόλογα: Χαῖρε, Χαριτωμένη!/ Τὸν πρῶτο κόσμο πίνιξες Ἐσύ, τὸν πλούσιο κόσμο,/ καὶ ἀπ' τον πνιμένο φύτρωσε χρυσόγραφτος ὁ κρῖνος,/ καὶ στ' ἄσπρα καὶ στ' ἀμάραντα φύλλα του χαρασμένα/ τὰ λόγια τὰ δοξαστικά: —Χαῖρε, Χαριτωμένη!

en l'omnipotència de Maria, és a dir, com un fill veritable del seu temps, mentre la veu narrativa fins ara unificada es fragmenta.

En efecte, en els Discursos novè a onzè, la flauta narradora cedeix la paraula en diverses ocasions a l'emperador, que es troba en l'interior del Partenó absorbit en la veneració de la icona de la Mare de Déu Atenesa³⁸. En aquesta llarga escena, que l'autor va concebre com el cim del poema, Basili II veu passar davant dels seus ulls, en primer lloc, els esdeveniments més importants de la seva vida, destacant especialment les difícils relacions que va mantenir amb els tres homes amb els quals va haver d'enfrontar-se per construir la seva imatge de sobirà triomfant: el seu oncle i tutor Basili el Parakoimómenos i els dos generals rebels Bardas Sklerós i Bardas Focàs³⁹. Com ja hem avançat més amunt, amb una subtil manipulació de la informació de les fonts contemporànies, Palamàs aprofita també aquí l'ocasió per atribuir al seu heroi una enorme simpatia pel demoticisme *avant la lettre* i els «elements populars» i un rebuig punyent de la pedanteria erudita àulica⁴⁰. Tot seguit, en la conclusió del Discurs desè, l'emperador exhorta retòricament els artistes de l'Imperi a esmerçar esforços en la confecció d'icones i d'objecte de culte marià, esmenta els tresors que ofereix a la Verge Atenesa i recita la lletania d'una vintena d'advocacions tradicionals de la Mare de Déu⁴¹. Aquest és el pròleg a la pregària que s'inicia en el primer vers del Discurs onzè, precisament amb el verb παρακαλώ, que és, al seu torn, el pòrtic del moment en què s'introdueix una nova veu en primera persona⁴². Es tracta del brunzit d'un espectre de naturalesa triple, amb l'aspecte canviat d'un àngel celestial, del «diabòlic arcàngel de l'abisme» i de de l'oncle suara esmentat del Matador de búlgars⁴³.

A la manera del Mefistòfeles de Goethe, aquest ésser omniscient mostra a l'emperador, màgicament transportat a la terrassa del Gran Palau de Constantinoble, «la visió del temps no nascut», τὸ ὄραμα τοῦ ἀγέννητου καιροῦ, com la caracteritza Palamàs en el seu comentari en prosa, l'anomenat «epímetre»⁴⁴, un salt endavant en el temps i en l'espai que permet a Basili entrellucar, primerament, les desgràcies que s'abatran sobre l'Imperi en els segles següents. Així li avança, en primer lloc, la presa de Constantinoble pels cavallers de la Quarta Croada i la dominació franca, esdeveniments, cal recordar, que l'auditori de la flauta en la seva performance en el monestir de l'Hèbdomon ja

38. *Ibidem*, 139-176.

39. Vid. sobre el Parakoimómenos *ibidem*, 147-148 (Discurs novè, versos 245-292); sobre Bardas Sklerós *ibidem*, 153-154 (Discurs desè, versos 1-40) i sobre Bardas Focàs *ibidem*, 156-159 (versos 97-189).

40. *Ibidem*, 155 (versos 59-63).

41. *Ibidem*, 160-161 (versos 226-262).

42. Vid. la pregària de l'emperador a *ibidem*, 162-163 (versos 1-48).

43. *Ibidem*, 163 (versos 49-53): Τριπλὸ τὸ σκιάχτρο μὲ τῇ μιᾷ καὶ μὲ τὴν τρίδιπλη ὄψη./ μὲ βούϊσμα, σὰν τριπλὸ κι αὐτό, καὶ σὰ νεροῦ φερμένου,/ γλυκοῦ νεροῦ, νεροῦ αρμυροῦ, μέσ' ἀπὸ τὰ πηγάδια,/ τὰ κοντινά, τὰ μακρινά, τοῦ λογισμοῦ, τοῦ ὄνειρου,/ τοῦ παραμιλητοῦ, τριπλά. Κ' εἶταν τὸ βούϊσμα τέτοιο.

44. *Ibidem*, 187.

coneixen, perquè s'han esdevingut abans de 1260⁴⁵. Immediatament després, tanmateix, entrem en territori desconegut tant per a Basili II com per als contemporanis de Miquel VIII Paleòleg, quan l'espectre anuncia amb l'expressió imprecisa i evocadora d'una revelació profètica la caiguda definitiva de la capital imperial a les mans dels turcs i l'esclavitud consegüent dels grecs, l'auge en paral·lel de l'Europa occidental com a dominadora del món i descobridora d'Amèrica, la conversió dels Estats Units, la «terra dels nou atlants» en una gran potència, el «terror groc» que inspira als europeus la Xina superpoblada i rebel i l'etern conflicte, cada cop més evident, entre el capitalista Mammó i el proletari Ptokholeó, que augura un esclat revolucionari imminent⁴⁶. Arribats, doncs, en aquest exercici al present dels lectors del poema, la veu de l'espectre formula, finalment, una profecia real sobre el futur de la societat del començament del segle xx, una visió apocalíptica que ens porta a la memòria l'escena final del *Götterdämmerung*, l'última òpera de la tetralogia wagneriana de *L'anell del nibelung*.⁴⁷ En la nostra anàlisi ens centrarem únicament en la resolució que aquest passatge ofereix del conflicte entre figures femenines divines que ens ocupa.

En la pregària que obre el Discurs onzè, fidel al seu paper de sobirà bizantí, Basili II cerca en la Mare de Déu l'auxili que necessita contra els enemics interiors, estrangers i sobrenaturals, que l'ataquen des de tots els flancs. L'aclama com a «refugi del món», «esperança consoladora», «salvadora», «calma» i «pau dels colpejats per les tempestes i els espantats»⁴⁸. Invoca, novament, les seves icones miraculoses, «pintades pels apòstols amb pinzells angèlics» i li adreça, amb unes poques variants subtils, el seguit d'adjectius comparatius que exalcen tradicionalment la Verge per damunt dels querubins i dels serafins⁴⁹. Tota aquesta exhibició de confiança en el poder de Maria s'esfondra, tanmateix, a continuació, quan l'espectre triple descriu la impotència de la molt venerada Mare de Déu de les Blaquernes, que ja no pot salvar Constantinoble com ho havia fet tant sovint en el passat. Ha envellit, diu, i els seus braços ja no serveixen com abans per combatre els exèrcits dels adversaris dels grecs, ans únicament per aixecar-los al cel implorant un socors que ja no arriba⁵⁰. Després d'aquesta primera desautorització, tanmateix, el cop defini-

45. *Ibidem*, 165-166.

46. *Ibidem*, 167-171.

47. *Ibidem*, 171-172 (versos 296-331). *Vid* el comentari de toda la escena en Marcos 2007, 422-426.

48. *Ibidem*, 162 (versos 10-13): Βασίλειο, Γένος, Ἐκκλησιά, Λαός μου, ἡ Πολιτεία, Ἁγία Λεούσα, κρέμονται ἀπὸ σένα, ἐλέησέ μας/ καὶ σῶσε μας, Σωτήρα ἐσύ, γαλήνη ἐσύ καὶ εἰρήνη/ ὅλων τῶν χειμῶνόδартων καὶ τῶν κατατρεμένων.

49. *Ibidem*, 162 (versos 14-19): Στάχτη νὰ γίνουν οἱ ἄσβεστοι ποὺ δὲν τὰ προσκυνάνε/ τ' ἅγια σου τὰ κονίσματα· θαματούργα εἶναι· τάχουν/ ἱστορισμένα ἀπόστολοι μὲ ἀγγελικά κοντύλια./ Ψηλότερη ἀπ' τοὺς οὐρανοὺς πὶο καθαρὴ ἀπ' τὸν ἥλιο/ καὶ πὶο ἀκριβὴ ἀπ' τὰ Χερουβεὶμ, πὶο δοξασμένη ἀκόμα/ κι ἀπὸ τὰ Σεραφεὶμ ἐσύ, στάμνα τοῦ θεοῦ τοῦ Μάνα.

50. *Ibidem*, 165 (versos 110-116): Τοῦ κάκου ἡ Βλαχερνιώτισσα, τὰ χέρια σηκωμένα/ στὸν οὐρανό, παρακαλέστρα τ' οὐρανοῦ, τοῦ κάκου!/ Βλαχερνιώτισσα, γέρασες, τὰ χέρια πιά δὲν τάχεις/ παρὰ γιὰ τ' ἀνωφέλευτα παρακαλέσματα, ὄχι,/ σὰν πρῶτα, γιὰ νὰ πολεμᾷς καὶ γιὰ νὰ

tiu arriba en la visió dels temps futurs fins i tot per als lectors del poema, quan Palamàs, imbuït de la seva fe en el progrés de la raó científica, profetitza, com Wagner, el capvespre imminent de tots els déus i inclou en la llista de les «criatures de la ment humana»⁵¹ que desapareixeran, al costat de les divinitats olímpiques i nòrdiques, també els Salvadors i les Tot Sobiranes, és a dir, Crist i la seva Mare, esmentats, significativament, en nombre plural⁵². Amb aquest ús, en efecte, Palamàs els priva de la personalitat individual i insubstituïble per cap altra que tenen per als cristians, és a dir, de la seva condició de figures principals d'una religió monoteïsta, i els redueix a l'estatut d'avatars de la divinitat arrelats en una cultura determinada. Així, a ulls d'un pensador modern com Palamàs, Jesús i Maria són els noms temporals que els cristians donen al déu home fill i a la deessa dona mare sempiterns, de la mateixa manera que la paraula paradís de la tradició cristiana serveix per identificar la mansió celestial que en altres religions s'anomenen Olimp o Walhall.

Després d'aquesta proclamació de la contingència del cristianisme, en la seva representació de la vida futura de la humanitat, alliberada, finalment, de la tirania de la superstició, Palamàs encara hi reserva un lloc d'honor per a les divinitats femenines olímpiques que havia contraposat al llarg del poema amb la Mare de Déu. Del καταποντισμός dels déus, com així l'anomena, en sobreviuen només tres. En primer lloc, un déu masculí, un Hèlios, que ens diu explícitament que no hem d'identificar amb l'Apol·lo coronat d'or, arquer, citarede i armat de la tradició hel·lènica, perquè és una mena d'encarnació de la natura i, en conseqüència, el descriu amb un epítet de nova creació i significat incert i ambigu, αβυσσόκοσμος. Al costat d'aquesta figura enigmàtica, sobreviuen també una Afrodita nua, que neix de l'escuma davant de l'abisme, i porta ara, ensems prostituïda i celestial, el nom d'Amor i una Atena desarmada, anomenada per sempre més Sofia. Adreçant-se a ella en segona persona, el poeta descriu la nova iconografia de l'antiga Senyora del Partenó, que ja no porta ara la llança i l'escut, ans un llibre en el qual llegeix i escriu, talment com les miniatures dels manuscrits bizantins representen els escriptors profans i els evangelistes. Als seus peus hi ha una esfera, una imatge del món, i ella la trepitja i la fa girar com la Mare de Déu en la tradició pictòrica occidental⁵³. Així, caracteritzant-la com una erudita, representa Pa-

σαϊττεύης/ τῆς Πόλης τοὺς ἀπόκοτους φοβεριστάδες, οὔτε/ γιὰ νὰ βουλιάζης τῶν ὀχτρῶν ἀπίστων τὶς ἀρμάδες.

51. *Ibidem*, 171 (vers 301): τοῦ νοῦ τοῦ ἀνθρώπου πλάσματα.

52. *Ibidem*, 172 (vers 307-314): Μονόθεοι καὶ πολύθεοι, κριτές, τύραννοι, σκιάχτρα,/ Βαλχάλες, Ὀλυμποί, οὐρανοί, παράδεισοι, ὅλα πάνε,/ Σωτήρες καὶ Παντάνασσεσ. Τώρα, Ψυχὴ, τό νοιώθεις,/ ὅστερ' ἀπὸ καιροὺς καιρῶν κι ἀπὸ αἰῶνες αἰώνων,/ πῶς Χάρος ἦρθε ἀπάντεχος, θεοκαταλύτης Χάρος./ Βουλιάζανε, χαθήκανε, δίχως ὁ Μέγας Κόσμος/ νὰ χάσῃ τίποτε, οὔτε βῆμα ἀπ' τὸ περπάτημά του,/ φυλλάκι ἀπὸ τὴ γλῶρῃ του, μιὰ τρίχα ἀπ' τὰ μαλλιά του.

53. *Ibidem*, 172 (vers 315-331): Καὶ μέσ' στοῦ χάους ἀμέτρητου καὶ μέσ' στῆς οἰκουμένης/ τῆς μετρημένης τὸ ἅπλωμα, τὰ πάντα λυτρωμένα,/ χαίρονται, σταίνουν τὸ χορό, καλλόρρυθμα γυρίζουν,/ κι ὁ Ἥλιος πρωτοχορευτής. Χρυσοστεφανωμένος,/ δοξαριστής, κιθαριστής, ἀρματοδρόμος; Ὁχι./ Νὰ ὁ Ἥλιος, ἀβυσσόκοσμος, καὶ μόνοι θεοί, ποὺ ζοῦνε/ κι ἀκόμα ἀπόξω

lamàs la futura restitució a la vella dea de la sobirania perduda en la catàstrofe del món antic descrita per Marí en la seva biografia de Procle, l'últim devot de Pallas Atena.

Amb aquesta visió de la nova trinitat dels temps no nascuts, a la manera de Dante en el seu Paradís, acaba bruscament el relat de l'espectre. Reprèn aleshores la paraula Basili II, que es troba encara prostrat davant la icona de la Verge d'Atenes i s'adreça a ella un cop més amb les sòlites paraules de devoció pròpies del seu temps: «port del pecador» i «alegria del món». Li demana específicament que s'apiadi d'ell i esborri el foc de les blasfèmies que l'espectre ha pronunciat davant seu. Identifica, de fet, aquest ésser amb la temptació, és a dir, amb el diable, que li ha mostrat els cims de tots els regnes del món, els seus crims i els seus prodigis, i s'inculpa ell mateix per no haver-se protegit segellant les seves oïdes i tancant els seus ulls. Demana perdó i es sotmet a la voluntat divina, com un bon fill del seu temps, mentre el lector contemporani, instruït pel poeta, s'apiada convenientment de la seva innocència⁵⁴. Tot just aquí s'acaba el Discurs onzè i retornem per als cinquanta versos finals del Discurs dotzè a l'escenari de l'anècdota del monestir profanat de l'obra de Jordi Paquimeres.

Amb la primera paraula, «Silenci», Σιωπή, el text fa evident que ja hem sentit les darreres paraules del cant de la flauta⁵⁵. Qui parla ara és el narrador extradiegètic del Discurs primer. Amb el seu retorn, Palamàs reprèn, inicialment, el fil del relat de l'historiador bizantí, però s'hi aparta radicalment en la seva conclusió. En lloc d'acabar sepultada a la tomba imperial de Selimbria, la mòmia del Matador de búlgars del poema es desfà quan la toquen les mans de Miquel VIII Paleòleg, un successor indigne de les grandeses del seu predecessor. La flauta cau muda a terra i, com diu el poeta mateix en el seu «epímetre», la màgia s'esvaeix, τὰ μάγια λύνονται⁵⁶. S'acaba així, amb aquest gran cop d'efecte, el *tableau* històric amb el qual el poeta nacional ha mirat d'alliçonar el seu públic sobre qüestions fonamentals que afecten no només la seva nissaga, sinó també tota la humanitat. En aquest discurs bigarrat i complex, efectivament, al costat de temes com la continuïtat de la identitat hel·lènica a través dels segles i la pervivència del somni de la unitat estatal

ἀπ' τὸ χαμό, νά ἡ Ἀθηνά, Σοφία/ τώρα εἶναι τ' ὄνομά της, νά! Νά κ' ἡ Ἀφροδίτη, Ἀγάπη/ τώρα κι ἐκείνης τ' ὄνομα, κι ἀφορχνεται πάντα/ ὀλόγυμνη ἀπ' τὴν ἄβυσσο, καὶ πορνικὴ κα οὐράνια:/ κ' ἐσύ, ξαρκιάτῳτῃ Ἀθηνά; ὄχι Ἀθηνά· Σοφία./ βιβλίο κρατᾷς καὶ σκύβοντας ἀπάνου του διαβάσεις/ καὶ μὲ κοντύλι σίδερο σὲ φύλλα ἀτσάλια γράφεις/ σφαῖρα τὸ πόδι σου πατᾷ, καὶ σὰ νὰ τήνε σπρώχνῃ./ καὶ ἡ σφαῖρα ἀστέρι, καὶ τ' ἀστέρι κόσμος, καὶ γυρίζει/ τὰ μάτια σου, τρομαχτικά, τῆς κουκουβάγιας μάτια/ πάντα, κι ἀστράφτουν, οὐρανοί, κι ὀλόβαθα εἶναι, νύχτες.

54. *Ibidem*, 176 (versos 447-456): Τὸ τριπλὸ σκιάχτρο, ἔσβησε, ἀχνός. Μὰ ἡ ἁμαρτία, λιθάρι./ Παρακαλῶ σε, Παναγιά, βαθὺς ὁ πόνος μου εἶναι./ λιμάνι ἐστὶν τοῦ ἁμαρτωλοῦ, χαρὰ τοῦ κόσμου ὑπάρχεις./ ἔλεος, Κυρά, καὶ σβύσε μου τὴ φλόγα τῆς βλαστήμιας./ Ὁ Πειρασμός μὲ πείραξε, μὲ ἀνέβασε τοῦ ψήλου./ καὶ μοῦδειξε ἀπὸ τις κορφὲς τις βασιλεῖες τοῦ κόσμου./ καὶ μ' ὅλα τους τὰ κρίματα καὶ με τὰ τέρατα ὅλα./ καὶ δὲν τὰ σφράγισα τ' αὐτιά, δὲν τᾷκλεισα τὰ μάτια./ κι ἔγειν' ἀντίλογος ἐγὼ στοῦ πειρασμοῦ τὸ λόγο./ Ἥμαρτον, Κύριε! Ἄς γενῇ κατὰ τὸ θέλημά σου.

55. *Ibidem*, 177-178 (versos 1-50).

56. *Ibidem*, 188.

perduda, Palamàs ha abordat també el misteri de l'etern femení, caracteritzant les dones històriques que ha convocat en el poema d'acord amb les dues tradicions imperants en el seu temps: l'elogiosa d'origen germànic tal com la trobem en l'escena final de la segona part del *Faust* de Goethe, i la denigradora de procedència francesa encarnada, per exemple, en les heroïnes tèrboles de Baudelaire. En l'esfera sobrenatural, finalment, amb una ambigüitat hàbilment calculada, preservant en tot moment el seu estatut públic d'interpret oficial de les essències de l'Hel·lenisme, Palamàs ens ha mostrat la visió de la inevitable derrota futura de la Mare de Déu per dues antigues deesses, Afrodita-Amor i Atena-Sofia, les úniques que sobreviuran, juntament amb el Sol de l'Abisme del Món, quan totes les divinitats s'extingeixin. Amb el mateix esperit esperançat amb què el *Cant de Santa Sofia* profetitza sota la mirada plorosa de Maria la futura reconversió de la mesquita principal de Istanbul en la seu renovada del patriarca ortodox, Palamàs, per contra, des preocupat del destí de Bizanci, aposta en la seva obra per retornar la sobirania del Partenó i, per tant, també de la capital del nou estat grec a la seva senyora exiliada, la dea dels ulls d'òliba.

BIBLIOGRAFIA

- I. BEKKER (ed.) 1839, *Georgius Cedrenus Tomus Alter*, Bonn.
- J. F. BOISSONADE (ed.) 1814, *Marini Vita Procli*, Leipzig.
- A. FAILLER (ed.) 1984, *Georges Pachymérès, Relations historiques I et II. Livres I-III et IV-VI*, Paris.
- A. GUIMERÀ 1905, *Poesías*, Barcelona.
- A. HIRST 1998, «Two cheers for Byzantium: equivocal attitudes in the poetry of Palamas and Cavafy», in P. MAGDALINO, D. RICKS (edd.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*, Aldershot, pp. 105-117.
- S. IMPELLIZZERI (ed.) 1984, *Michele Psello, Imperatori di Bisanzio (Cronografia), Volume I*, Milano.
- K. G. KASINIS 1980, *Ἡ ἐλληνικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση στὴ «Φλογέρα του Βασιλιά». Συμβουλὴ στὴν ἔρευνα τῶν πηγῶν*, Atenes.
- E. MARCOS HIERRO 2007, «La visión de Basilio Bulgaroctonos en “La flauta del emperador” de Kostís Palamás: una representación wagneriana del final de la historia», in J. ALONSO ALDAMA, O. OMATOS SÁENZ (edd.), *Cultura neogriega. Tradición y modernidad. Kultura neogrekoa. Tradiçioa eta modernitatea. Νεοελληνικός Πολιτισμός. Παράδοση και Νεωτερικότητα. Actas del III Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica (Vitoria-Gasteiz, 2 de junio-5 de junio de 2005)*, Vitoria, pp. 419 – 426.
- E. MARCOS HIERRO 2013a, «Espectros imperiales en “La flauta del emperador” de Kostís Palamás», in F. GARCÍA ROMERO, P. GONZÁLEZ SERRANO, F. G. HERNÁNDEZ MUÑOZ, O. OMATOS SÁENZ (edd.), *Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική. Homenaje a la Profesora Penélope Staurianopúlu*, Berlin, pp. 51-61.

- E. MARCOS HIERRO 2013b, «Terror i violència estatal a Bizanci: mutilacions, execucions i assassinats polítics», in F. SABATÉ (ed.), *Por política, terror social*, Lleida, pp. 77-91.
- E. MARCOS HIERRO 2024, «Kostís Palamàs, el “poeta nacional” de Grècia», *Haidé* 13, pp. 13-30.
- K. PALAMÀS 1989, *Η φιλογέρα τοῦ βασιλιά*, Atenes.
- P. STEPHENSON 2003, *The Legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge.

NORMS OF LAYOUT OF ORIGINALS FOR EDITION

The articles will be reviewed for approval by external examiners

Manuscripts should be sent as an e-mail attachment both as Microsoft Word and PDF texts to fmestre@ub.edu

FONTS, SIZE, PARAGRAPHS, CHAPTERS, etc.

The text should be justified. Do not use a hyphenation tool.
The use of UNICODE fonts is required.

Title of the article: in bold 14 pt. Times New Roman, single-spaced.

Author (12pt.)

Workplace (12pt.)

ABSTRACT in English, 500 words max. 10 pt. Times New Roman, single spaced.

KEYWORDS: font size 12; 5 words max.

Main text: 12 pt. Times New Roman, 1.5 spaced.

Greek: Unicode.

Latin: in italics, with no quotation marks ever.

Paragraphs without indentation; without tab.

Titles of chapters (if any) in bold 12 pt. Times New Roman, single-spaced.

All titles of chapters should not use punctuation marks at the end, except for the question mark.

FOOTNOTES

Footnotes should be placed at the bottom of the page and should be numbered consecutively throughout the text. Footnote numbers in the running text should be Arabic numbers set superscript and should appear **before punctuation**, with no blank space. Only in quoted passages, the footnote number follows the quotation mark.

Footnotes: 10 pt. Times New Roman, single-spaced.

QUOTATIONS

Long quotations, both prose and verse (more than 2 lines): 11 pt. Times New Roman, single spaced, indentation left 0.8cm.

Long quotations must be preceded and followed by a white interlinear space. Do not use quotation marks to enclose the quotation.

Short quotation (shorter than 2 lines) should be incorporated into the text and enclosed by French quotation marks: «...».

If the quotation itself contains quotations, these should be enclosed by double inverted commas: "...".

'Single quotation marks' should be used for single words; for translations.

ABBREVIATIONS IN LITERARY REFERENCES

-in italics:

ibidem / ibid., vid. / uid., supra, infra, loc. cit. / op. cit., s.v., contra, passim

-do not italicize:

cf., e.g., etc., et al., i.e., vs.

ABBREVIATIONS ANCIENT AUTHORS AND WORKS

Greek: *LSJ*

Latin: *ThlL*

Exceptions:

Aesch. (not A.) *Suppl. Sept. Pers. PV Ag. Ch. Eum.*

Aristoph. (not Ar.) *Ach. Eq. Nub. Vesp. Av. Pax Lys. Thesm. Ran. Eccl. Pl.*

Bacch. (not B.)

Dem. (not D.)

Eur. (not E.) *Cycl. Alc. Med. Her. Hipp. Andr. Hec. Suppl. HF Ion Tro. IT El. Hel. Pho. Or. Ba. IA Rb.*

Pind. (not Pi.) *Pyth. Ol. Isth. Nem.*

Soph. (not S.) *Ai. El. OT Ant. Tr. Phil. OC*

Thuc. (not Th.)

Xen. (not X.)

BIBLIOGRAPHY

Anglo-Saxon system: authors' names in SMALL CAPS in the text of the article, or footnotes, when it is a bibliographical reference, year of publication, page (s); examples:

WEST 2014, 92-94.

In case of 2 authors: AUTHOR; AUTHOR year, page(s).

GENTILI; CERRI 1983, 50-55.

In case of more than one title of the same author and the same year:

AUTHOR year a, b, c,...:

MIRALLES 1996a

MIRALLES 1996b

...

At the end of the article:

BIBLIOGRAPHY

12 pt. Times New Roman, 1.5 spaced.

French indentation: 1,2 cm.

Examples:

B. GENTILI; G. CERRI 1983, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari.

F. GRAF 1993, «Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions», in TH.H. CARPENTER; C.A. FARAONE (edd.), *Masks of Dionysus*, Ithaca-London, pp. 239-258.

C. MIRALLES 1996a, «I coliambi di Persio», *Lexis* 13, pp. 213-232.

C. MIRALLES 1996b, «De philologiae causis. Naixement del filòleg», *Serra d'Or* 38.441, p. 43.

M. PARRY 1929, «The Distinctive Character of *Enjambement* in Homeric Verse», *TAPhA* 60, pp. 200-220.

M.L. WEST 2014, *The Making of the Odyssey*, Oxford.

M.L. WEST 1998² [1990], *Aeschlyli Tragoediae: cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart-Leipzig.

