

EL SEMINARI DE LITERATURA I CULTURA DE L'EDAT MITJANA
I L'EDAT MODERNA (SLIMM) DEL DEPARTAMENT
DE FILOLOGIA CATALANA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA
(2008-2009)

La primera sessió del SLIMM del curs 2008-2009 va anar a càrrec d'Elena Pistolesi, de la Universitat de Trieste. La sessió, que portava el títol *Il corpus lulliano: fra tradizione e traduzione*, es va dedicar a la relació entre tradició i traducció en l'obra de Ramon Llull.

La tradició de l'obra de Llull ofereix molts motius d'interès, més enllà del fenomen de la traducció a l'edat mitjana. Entre les particularitats de la tradició lulliana, hi trobem, per una banda, el gran nombre de llengües implicades en la tradició (català, llatí, àrab, occità, italià, castellà) i, per l'altra, el fenomen de l'autotraducció, excepcional en l'Europa medieval. Traducció i tradició es connecten estretament en Llull. La traducció es concep com a sistema de conservació, difusió i promoció de la pròpia obra, com a part d'un projecte complex de fundar una tradició textual pròpia i, així, proposar l'Art com a autoritat alternativa.

La llengua prevalent del corpus lullà és el llatí. Només una petita part de les obres presenta una doble tradició catalana i llatina o una tradició només catalana. Això porta a plantejar-se el problema de quina és la llengua original d'aquestes obres. És fonamental establir la procedència o precedència d'una versió o una altra en les obres amb doble tradició. Pistolesi ha analitzat aquest problema, i per fer-ho s'ha basat en les hipòtesis dels editors de les obres publicades a la *ROL (Raimundi Lulli Opera Latina)*. Ha classificat les obres cronològicament en períodes i els resultats que ha obtingut conclouen que hi ha períodes en què predomina la tradició llatina (el llatí com a llengua original, a vegades només amb testimonis llatins), i fases en què el català és majoritàriament la llengua original. Hi influeix el lloc on es componen les obres. Per exemple, les obres produïdes a Montpeller són escrites originalment en català, o les obres escrites a Messina i a Tunis, de l'últim període (1313-1315), tenen majoritàriament una tradició llatina. També s'ha de tenir en compte el gènere de les obres, que en determina igualment la llengua original (per exemple, les obres sobre l'Art tenen fonamentalment una tradició llatina, tret de poques excepcions).

Els editors de les obres de Llull han proposat arguments diferents per defensar les seves hipòtesis davant d'obres amb una tradició bilingüe o en què només s'han conservat manuscrits en una de les dues llengües. També han utilitzat diversos criteris per resoldre la qüestió de la llengua original (com l'abundància de testimonis en una llengua respecte a l'altra, o la presència de catalanisms en una

obra en llatí). Segons Pistolesi, és important que, en editar una obra d'aquestes característiques, es tingui en compte el valor del context (el lloc on ha estat escrita l'obra o el tema que tracta), però a aquest s'hi ha de sumar necessàriament una interpretació correcta de les dades textuals.

Pistolesi centra la qüestió en la traducció interlingüística, és a dir, d'una llengua a una altra. Però en Llull, la traducció com a estratègia de promoció d'una tradició pròpia alternativa inclou també l'anomenada tradició intralingüística, de la qual Pistolesi parla al final de la sessió. Es tracta de compendis i comentaris que Llull escriu (o fa escriure) sempre a obres didàctiques, associades a l'Art, que responen a una exigència didàctica i al tractament de l'Art com a autoritat. És en el marc de la promoció de l'obra de Llull a través de les traduccions, dels seus deixebles i d'altres sistemes, que el fenomen excepcional a l'edat mitjana de l'autotraducció (i la traducció compulsiva) en Llull té un sentit.

El 6 de novembre del 2008, Anna Alborni va presentar el seminari *El poema de la Reina de Mallorca i les albes anònimes del Vega: assaig de reconstrucció textual i mètrica*. Alborni hi proposà una nova edició del poema de la Reina de Mallorca, conservat al cançoner Vega Aguiló (1420-30), la primera estrofa del qual va ser incorporada també a la traducció catalana del *Decameró* de 1429.

Alborni va començar la sessió plantejant la qüestió de l'autoria del poema de la Reina de Mallorca. A part de les dues candidates proposades tradicionalment per la crítica, la reina Constança (primera esposa de Jaume III de Mallorca) i Violant de Vilaragut (segona esposa del mateix rei), Alborni va posar sobre la taula un altre nom possible, Esclarmunda de Foix (esposa de Jaume II de Mallorca). De tota manera, Alborni és escèptica quant a l'atribució de l'autoria del poema a una reina de Mallorca real. L'atribució surt, de fet, de la rúbrica del poema, que pot no ser atribuïtiva. El dubte creix si ens fixem en el primer vers de la tornada. Els diversos editors del poema hi han llegit «Mercè, mairits» (que s'ha identificat amb Jaume III de Mallorca). Ara bé, «mairitz» és una mala lectura del manuscrit: en realitat diu «Mercè m'ajats». Aquesta lectura fa més sentit (a més, és poc coherent amb les convencions retòriques habituals de l'amor cortès que una dona s'adreci al seu marit).

El poema de la Reina de Mallorca és singular per l'estrofisme irregular que té, tan diferent a la majoria de composicions del Vega Aguiló. Alborni va repassar les diverses edicions que s'han fet del poema des de la primera —la de Milà i Fontanals de 1878— i les diverses reconstruccions mètriques dels editors, cap de les quals és plenament satisfactòria. Per això, va proposar una nova reconstrucció formal del poema, partint dels dos testimonis conservats. Per arribar-hi, l'esmena de la mala lectura dels editors anteriors al primer vers de la tornada («m'ajats», en lloc de «mairits») dóna peu, en primer lloc, a la reconstrucció mètrica de la tornada, que es pot exportar a les dues estrofes de què consta el poema. En segon lloc, la comparació entre la mètrica del poema de la Reina de Mallorca i dues albes anònimes copiades al Vega Aguiló fa evident un patró mètric comú en les tres

peces (rimes semblants, mateixos mots rima en llocs estratègics, irregularitat en l'estrofisme) que ajuda a la reconstrucció del poema de la Reina de Mallorca. Alberni conclou que, malgrat que ens hagi arribat amb problemes de transmissió, és clar que el poema de la Reina de Mallorca és una cançó laiada. La presència d'aquest tipus de composicions irregulars en català es podria explicar per la influència de la versificació francesa (el costum de bioçar els versos, per exemple, és habitual en algunes balades de Machaut).

La sessió del 4 de desembre de 2008 va anar a càrrec de Montserrat Ferrer i portava el títol *La traducció catalana medieval de Livi: font francesa i problemes d'edició*. Aquesta traducció no està feta a partir de l'original llatí, sinó de la versió francesa que en féu Pierre Bersuire entre 1354 i 1358 per encàrrec del rei de França Joan II. La traducció de Bersuire va tenir una gran difusió a la cort francesa, i va ser la font no només de la traducció catalana sinó també de la castellana, feta per Pero López de Ayala el 1401 i de la traducció escocesa de John Bellenden feta el 1533.

A la cort catalana Livi era un autor conegut i valorat, especialment entre l'últim quart del segle XIV i el XV, des de Jaume II fins a Alfons el Magnànim. Però és Joan I qui mostrà un interès més gran per Livi. Gràcies a les cartes conservades, sabem que durant anys va emprendre una recerca constant de l'obra de Livi, que no es devia al fet que no en tingués cap exemplar, sinó a la voluntat de posseir exemplars diferents d'una obra que estava molt de moda entre la noblesa. És molt probable que la traducció catalana medieval de Livi nasqués a la cort per iniciativa de Joan, segurament quan encara era infant. De fet, el 1380 Joan ja demanava en una carta a Carles V el Livi en francès, que és la font de la traducció catalana, i el tornava a demanar el 1383 al duc Joan de Berry.

Només es conserva la traducció dels set primers llibres de la primera dècada de l'obra de Livi, però és probable que la traducció fos més completa que el que n'ha sobreviscut, ja que un inventari de 1504 registra un llibre que es pot identificar amb la traducció catalana de la tercera dècada de Livi. La traducció conservada és molt literal, però el traductor dominava bé el francès: no hi ha grans errors de traducció, però sí alguns errors deguts a confusions que fan pensar que el traductor treballava amb rapidesa.

L'objectiu de l'edició de la traducció catalana de Livi és presentar la traducció corregida dels errors de còpia produïts durant la transmissió catalana del text i, d'aquesta manera, editar un text tan proper a l'hipotètic original del traductor com permeti l'únic testimoni conservat. És imprescindible, per tant, examinar de manera sistemàtica la transmissió manuscrita francesa per aproximar-nos tan com sigui possible a la font de la traducció i, així, detectar els errors heretats de la font i distingir-los dels errors del traductor i dels errors de còpia propis de la traducció catalana. L'anàlisi directe dels manuscrits conservats de la traducció francesa va permetre aïllar un grup de sis manuscrits que presenten un text molt proper al català: el manuscrit francès que va utilitzar el traductor català, doncs, pertanyia a

aquest grup de la tradició francesa. Presenten errors comuns, la mateixa distribució del text i les mateixes rúbriques dels capítols. D'aquests sis manuscrits, dos formen un subgrup encara molt més proper al català, i que podem identificar com a font de la traducció. Una part dels errors que conté la traducció catalana es documenten només en aquests dos manuscrits o en un dels dos. Així doncs, aquests dos manuscrits són la referència bàsica per a l'edició crítica de la traducció catalana.

Aquest grup de manuscrits és un grup que ja acumula molts errors de transmissió, per tant en el text català hi desemboquen errors de còpia francesos, errors del traductor i els errors de còpia de la transmissió catalana. Ara bé, el manuscrit de la traducció catalana ha estat corregit acuradament per una segona mà, contemporània a la del copista, que ha corregit amb un text probablement català i que, per tant, ha esmenat gran part dels errors de transmissió catalana.

Amb motiu dels sis-cents anys de la mort de Francesc Eiximenis, la primera sessió del SLIMM del 2009 es va dedicar al menoret de Girona. La sessió, a càrrec de David Guixeras, portava el títol *Han alguns disputat quin siti e quina forma deu haver bona ciutat. Fonts literàries i iconogràfiques dels continguts del Dotzè del Crestià sobre urbanisme*.

En els dos primers tractats del *Dotzè del Crestià*, Eiximenis parla sobre urbanisme: hi teoritza sobre la ciutat ideal. Tot i que no és un tema central en el *Dotzè*, sinó inserit entre altres temes, Eiximenis el tracta més que no ho fan altres enciclopedistes. L'urbanisme en Eiximenis ha estat poc estudiat. Alguns estudiosos que s'hi han dedicat, com Enrico Guidoni i Francesco Fidotto, han considerat que Eiximenis és una figura de primer ordre a l'hora de proposar un model de ciutat, el primer autor que fa una proposta una mica elaborada en una enciclopèdia de com hauria de ser una ciutat. L'aportació bibliogràfica més destacada, i fins ara no superada, sobre l'urbanisme en Eiximenis és l'article de Puig i Cadafalch *Idees teòriques sobre l'urbanisme en el segle XIV: un fragment d'Eiximenis* (1936).

El model de ciutat ideal d'Eiximenis coincideix amb el model d'urbanització regular amb què s'havien planificat des del principi del segle XIV els nous traçats urbans de la Corona d'Aragó. La bibliografia ha destacat llocs que Eiximenis hauria pogut conèixer i que haurien pogut influir en el model de ciutat que exposa en el *Dotzè* (per exemple, les ciutats de nova creació del llevant peninsular i les illes Balears).

Pel que fa a les bases doctrinals que hi ha en el seu model urbanístic, Eiximenis parteix del concepte de ciutat ideal de sant Agustí, que té un fons escatològic, i el supera, perquè dóna molta importància a la dimensió social dels individus per a la supervivència econòmica de la ciutat. Es desvia, doncs, del model de sant Agustí i els enciclopedistes medievals que el van seguir (com Isidor de Sevilla o Vicent de Beauvais), i a través d'Aristòtil es remunta al model de ciutat clàssica. El model de ciutat ideal d'Eiximenis és una ciutat marítima, relacionada amb les ciutats veïnes, i oberta als intercanvis de béns materials i de coneixements, que

permeten millorar la qualitat de vida dels individus i del col·lectiu. En aquest model de ciutat ideal, hi té moltíssima importància la mercaderia. En aquest sentit, Eiximenis fa un elogi de Barcelona, com a ciutat exemplar d'aquest model.

Al llarg dels capítols del primer tractat del *Dotzè* en els quals parla d'urbanisme, Eiximenis exposa les instruccions per a la creació d'una nova ciutat. Hi trobem explicades les tretze raons que han justificat la creació d'una nova ciutat al llarg de la història, per exemple, la glòria i l'honor de Déu, o satisfer i proveir les necessitats dels homes (en canvi, desaprova altres raons com crear una ciutat per donar fama al fundador). L'última d'aquestes raons és a la qual Eiximenis dóna més importància: viure virtuosament. En aquest punt, defineix l'ideal de ciutadà, al qual dedica molts capítols i que complementa l'explicació del model de ciutat ideal. En el segon tractat del *Dotzè*, Eiximenis desglossa la seva definició de ciutat en vuit parts. Parla, entre altres, de les dimensions de la ciutat ideal, de la forma i la situació geogràfica que hauria de tenir (és molt important l'accés a l'aigua, per exemple), o de com s'hi haurien de distribuir els edificis religiosos i de govern. De les diverses fonts literàries d'Eiximenis en aquests capítols sobre urbanisme, la més destacada és el tractat *De architectura* de Vitruvi (a qui cita com a autoritat amb el nom de Polus). Entre altres, hi trobem també el *De re militari* de Vegeci i la *Política* d'Aristòtil.

El 12 de febrer de 2009, Roser Salicrú (CSIC) va presentar el seminari *Ús i aprenentatge lingüístic a la baixa edat mitjana. Una aproximació a través de les relacions entre cristians i musulmans*.

Existeix una llarga tradició en l'estudi dels contactes de la Corona d'Aragó amb el món islàmic. Aquests estudis se sostenen en la riquesa dels arxius que tenim a casa nostra, i se centren sobretot en les relacions diplomàtiques i mercantils, però posen poca atenció al factor humà (als individus que possibiliten aquests contactes) i als traductors i intèrprets de l'època.

La figura del mediador cultural i lingüístic era fonamental per possibilitar la comunicació entre dues cultures diferents a l'edat mitjana, com actualment. Cal distingir entre els traductors en llengua oral (els torsimanyes) i els traductors capaços de traduir textos escrits (tant correspondència diplomàtica com obres literàries). La recerca documental i el buidatge dels relats de viatges donen material per aproximar-nos a la figura del torsimany. És difícil, però, rastrejar els personatges que actuaven com a traductors per escrit de l'àrab.

Els relats de viatges fan evident l'abisme cultural entre el nord i el sud d'Europa, i entre Europa i més enllà dels Alps. Per poder-se comunicar, l'ús dels torsimanyes era necessari. El llatí podia funcionar com a llengua d'intercanvi entre parlants de llengües romàniques, però no en les relacions amb el món islàmic. Segons aquests relats de viatges a terres llunyanes, un bon torsimany havia de tenir tres qualitats: un bon domini de la llengua, un coneixement dels codis culturals de les dues parts, i una fidelitat absoluta a qui el contractava. No n'hi havia prou amb conèixer la llengua de l'altra part; calia també conèixer-ne la cultura,

sobretot en el contacte amb el món infidel. A l'edat mitjana, el coneixement d'una llengua s'adquiria de forma pràctica, vivint en contacte amb aquesta llengua.

Falta encara informació en relació amb els contactes entre el món islàmic i la Corona d'Aragó (i el món cristià en general). S'ha cregut que els mercaders cristians no parlaven àrab normalment. Però el rastreig de fonts documentals demostra el contrari: eren més els cristians qui aprenien l'àrab, que els àrabs les llengües romàniques. Els cristians que anaven a un país islàmic a comerciar, s'hi integraven. Es documenten molts casos de mercaders cristians que estan en contacte amb els cercles de poder de les terres islàmiques on comercien, i a qui els reis d'aquestes terres confien missions diplomàtiques en terres cristianes. S'ha de tenir en compte que aquests mercaders aprenien l'àrab oral i que segurament coneixien bé el vocabulari necessari per a la seva feina, però no per a altres usos.

Les missions diplomàtiques entre la Corona d'Aragó i el món islàmic requerien ambaixadors que dominessin l'àrab. Se solien seleccionar tres col·lectius: oficials que treballessin als territoris fronterers per als contactes amb el regne de Granada i el nord d'Àfrica, mercaders que tenien estrets contactes amb els sultans (dominaven l'àrab i tenien la confiança tant dels cristians com dels musulmans) i mudèjars o súbdits sarrains autòctons de la Corona d'Aragó. En canvi, no sempre es pot determinar qui eren els ambaixadors dels regnes islàmics. En general, però, eren cristians establerts en terres islàmiques.

A l'Arxiu de la Corona d'Aragó es conserva correspondència àrab enviada a la Corona d'Aragó i també traduccions de l'àrab. Els traductors havien de dominar la lectura àrab i l'escriptura llatina i la retòrica i la diplomàtica islàmica. Quasi sempre són anònims. De tant en tant, aquests traductors justifiquen les seves traduccions fent referència a la complexitat de la traducció. Aquests traductors coneixen la realitat dels dos móns, el cristià i l'islàmic. No eren, doncs, simples mediadors lingüístics, sinó també mediadors culturals. Per això, tenien poder per formar o deformar les identitats culturals i religioses.

En la sessió del 5 de març de 2009, Maria Antònia Martí Escayol va presentar la seva investigació en curs sobre el manuscrit 291 de la Biblioteca Nacional de França. El seminari duia per títol *La transcripció i estudi del manual d'agricultura ms. 291 de la Biblioteca Nacional de França*.

El manuscrit Esp. 291 de la BNF és un recull de tractats sobre agricultura datat entre el segle xv i el segle xvi. El recull inclou quatre textos. El primer text, del foli 1 al 30v, correspon a l'obra *Pelzbuch*, de Gottfried von Franken, en català. Tot i que el contingut s'assembla al del *Llibre dels secrets d'agricultura* de Miquel Agustí, aquest text no és la font d'Agustí.

El segon text ocupa del foli 30v al 62. La investigació de Martí en aquest punt es dedica a comparar aquest text amb la *Memòria de les maneres de laurons* conservada al ms. 10211 de la Biblioteca Nacional de Madrid, i amb el ms. 754 de la Biblioteca de Catalunya, amb els quals hi ha similituds.

El tercer text, del foli 62 al 111, és una traducció catalana de l'obra d'Ibn Wafid. Aquesta traducció catalana i la traducció castellana de la mateixa obra són molt properes; la castellana serveix per corregir errors de la catalana. La catalana, a més, conté ampliacions respecte al text d'Ibn Wafid.

Finalment, el quart text del recull, que ocupa del foli 111 al 130, és la traducció del *Kitab al-Agdiya* d'Avenzoar, una obra que tracta sobre els aliments, editada el 1992 per Expiración García. És probable que Miquel Agustí consultés aquesta traducció catalana per al seu *Llibre dels secrets d'agricultura*.

De cadascun d'aquests textos, Martí n'ha destacat vocabulari específic agrícola que només es documenta en aquests textos en època medieval, o bé que s'hi documenta per primer cop en català. Per exemple, els mots *erla*, *garguller* o *didal*, en el primer text del manuscrit, o els mots *adelfa* o *atanor*, en la traducció d'Avenzoar.

Michela Pereira, professora de la Universitat di Siena, va presentar el seminari *Ramon Llull e la filosofia in volgare*, el 21 d'abril del 2009.

L'obra de Ramon Llull pertany de ple a l'àmbit de la filosofia medieval de l'època escolàstica. Tots els estudiosos estan d'acord en la funció instrumental que té la llengua en la seva obra, d'acord amb l'orientació missionària que determinà tota la seva activitat intel·lectual. Aquest fou el punt de partida del treball que presentà Pereira: l'aspecte lingüístic en l'obra filosòfica de Llull en el marc de la filosofia medieval en llengua vulgar.

L'estudi de la filosofia medieval en vulgar es desenvolupà a partir dels anys 90, quan es va començar a superar la idea que la filosofia en vulgar no presentava interès perquè només era la divulgació de segona mà de la filosofia que es feia en llatí. Llull és l'exemple del valor i la importància que tenen les obres filosòfiques escrites en vulgar.

La filosofia en llengua vulgar no només inclou la traducció d'obres filosòfiques del llatí a les llengües parlades amb la finalitat de difondre aquestes obres, sinó també la producció d'obres filosòfiques originals, fetes per autors universitaris i no universitaris (com Llull) i amb una difusió fora de la universitat. Això forma part d'un fenomen cultural més ampli, la vernacularització del saber. L'ús de la llengua vulgar comporta la creació d'una terminologia filosòfica i de nous codis expressius (per exemple, la hibridació de gèneres, l'autocomentari i l'autocitació o l'ús del vers). La llengua vulgar esdevé un instrument autònom per elaborar textos teòrics originals. Tots els aspectes que caracteritzen la filosofia en vulgar es troben en les obres llulianes. En aquest sentit, és important remarcar que la filosofia medieval tenia un caràcter sapiencial: el coneixement es relaciona amb la vida, i la finalitat del saber és la salvació.

La contribució de Ramon Llull a la filosofia en vulgar té tres aspectes: la creació d'un vocabulari tècnic filosòfic en català, la producció de textos bilingües elaborats a l'*scriptorium* de Llull i la reflexió explícita sobre el problema de la comunicació (necessitat d'aprendre les llengües dels infidels derivada de la im-

portància de la llengua com a instrument adreçat a la conversió dels infidels, redacció de les obres filosòfiques en vulgar per apropar la cultura als laics, possibilitat d'una llengua comuna i universal).

L'obra filosòfica de Lull planteja un saber alternatiu a l'acadèmic, amb un vocabulari extremadament tècnic i nou, i una filosofia rigorosament estructurada (l'Art), tot i que Lull no era filòsof ni teòleg de professió. Però a més a més la seva obra pretenia contribuir a la *vita activa* del seu temps (l'objectiu era convertir els infidels), i en aquest sentit Lull es pot equiparar amb Dante i Margarita de Porete.

MONTSERRAT FERRER

Les sessions sobre literatura moderna del SLIMM el curs 2008-09 van tractar dos aspectes metodològics (el concepte d'*obsenitat* al Barroc, les seves formes i funcions; el concepte d'*escenificació* a l'èpica renaixentista), van analitzar la noció de cànon que l'il·lustrat alacantí Joan Andrés aplica a l'obra de Shakespeare, i van presentar un poema èpic inèdit sobre la Guerra de Successió. Són els resultats d'una tesi doctoral i una habilitació a la Freie Universität de Berlín i de dos articles en curs d'elaboració.

Frank Savelsberg, professor de lingüística romànica a la Freie Universität de Berlín i investigador del projecte *Mimesi. El pensament literari català de l'edat moderna* de la Universitat de Barcelona, va exposar el 30 d'octubre alguns aspectes de la seva tesi doctoral llegida recentment: *Formes i funcions de l'obsenitat verbal en la poesia satíricoburlesca del Barroc. Un sonet antigongorí de Francisco de Quevedo*. Savelsberg va començar reconeixent la dificultat de tractar l'obsenitat verbal com una categoria estètica, ja que les autoritats teòriques l'han entesa de maneres ben diferents: com un fet social i literari transhistòric (Hempfer), com un refinament cultural que neix a partir del Renaixement (Elias) i com una reacció contra aquest mateix refinament (Peter). Però per a Savelsberg l'Espanya del Barroc marca un límit i permet parlar de l'obsenitat verbal com a categoria estètica. Tal i com mostren els textos de l'època, tant literaris com teòrics, l'obsèc és entès en el sentit clàssic de fastigós —el *Diccionario de Autoridades*, per exemple, el defineix com a «[i]mpúro, súcio, torpe y feo»— i està relacionat amb la sexualitat, els excrements i sobretot amb el parlar indecent.

Savelsberg va establir els punts de contacte entre els autors clàssics i Quevedo a propòsit de l'obsèc. En aquest sentit, l'autor més remarcable és Quintilià, que distingeix dos tipus de cacofonies que provoquen l'obsenitat: 1) la implícita, que és el resultat d'una ambigüitat que Quintilià considera que queda en mans del lector, l'únic responsable de la lectura; i 2) l'explícita, que és el resultat d'un canvi de les fronteres dels mots o d'una segmentació de mots. Segons Quintilià, cal evitar aquests contactes malsonants. Al marge d'aquests dos tipus de cacofonies, la retòrica clàssica contempla dos tipus més d'obsenitats, que Quintilià també rebutja: 3) les obsenitats verbals que denominen les coses de manera directa; i 4)

les obscenitats implícites que són el resultat de l'actitud d'esquivar mots obscens per circumloquis. A l'hora de parlar dels circumloquis i les translacions, Quevedo, en les seves anotacions a la *Retòrica*, recull el testimoni d'Aristòtil: «enseñan lo más y peor desonesto de la / desonestidad». Quevedo, de formació jesuïta, coneixia bé la tradició clàssica i sap aplicar creativament aquests coneixements de retòrica i poètica clàssiques a les seves obres literàries.

Després d'aquestes qüestions més generals, Savelsberg va passar a analitzar l'obscenitat verbal com a mitjà de crítica literària a través del sonet *Este cíclope, no siciliano*. El famós poema és un bon exemple de la metodologia utilitzada per Quevedo en les quinze invectives que va dedicar a Góngora i permet establir-ne una visió de conjunt. L'estructura quevediana acostuma a ser molt semblant: l'autor se serveix de figures i constel·lacions pròpies de la mitologia grecollatina per aguditzar la crítica personal i especialment estilística contra Góngora, a qui acusa de culterà i d'escriure obres obscenes. El procediment d'enriquir els poemes amb elements culterans té la funció d'emular l'estil elevat de Góngora per, després, rebaixar-lo i situar-lo en un context grotesc i escatològic. Però aquest estil culterà i aquesta obscenitat atribuïdes a Góngora es fan explícites a través de diverses imatges i procediments. El primer vers del sonet de Quevedo ja fa referència a l'obra de Góngora, concretament a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, i ja en corregeix els trets estilístics: si Góngora trigava tres versos a enllaçar «este» amb «cíclope» per mitjà d'un hipèrbaton llarguíssim, Quevedo els posa l'un al costat de l'altre. Es tracta d'una crítica estilística implícita. Aquí, a més a més, Quevedo parla d'un ciclop «no siciliano». No s'està referint, doncs, a Polifem, natural de Sicília, sinó al mateix Góngora. La figura del ciclop, per tant, fa dues funcions: d'una banda, associa intertextualment el sonet amb l'obra de Góngora i, de l'altra, introdueix l'assumpte de tenir només un ull, que és el motiu central que lliga totes les imatges de la composició.

El tema del sonet ja queda clar de bon començament, en aquest mateix primer vers: la dièresi que Quevedo col·loca damunt de «siciliano» aïlla la paraula «ano», a la qual s'anirà fent referència al llarg del poema: «orbe postrero» (v.2), «antípoda faz» (v.3), «círculo vivo» (v.5), «cero» (v.6), «minuculo» (v.9), «vulto ciego» (v.9), «pedos» (v.12) i «culo» (v.13). Aquesta referència, ja sigui en la forma «ano» o «culo», també ressona dins de paraules com «italiano» (v.4), «plano» (v.5), «veneciano» (v.8), «círculo» (v.5) o «culto» (v.13). I l'associació amb el ciclop, l'essència del qual és tenir un sol ull, té una finalitat ben definida: tractar la cara i el cul de Góngora com si fossin una mateixa cosa. Aquesta confusió es va enfortint vers a vers, a mesura que es vinculen els atributs del rostre amb els atributs de l'«antípoda faz», un ull tan cec («ciego vulto») com ho és l'ull del Polifem ferit per Ulisses. És al vers deu, però, quan aquesta identificació arriba al seu punt màxim, ja que es parla del «resquicio barbado de melenas», que fa referència tant al cul (per «resquicio») com a la cara (per «barbado de melenas»). Aquest vers també és una altra mostra del joc intertextual de Quevedo, ja que Góngora havia presentat, a la seva *Fábula de Polifemo y Galatea*, un ciclop especialment barbut («un to-

rrente es su barba impetüoso»). Savelberg va dedicar una part de la seva ponència a desentrellar totes aquestes correspondències amb l'obra de Góngora.

Quevedo fa servir hàbilment l'ambigüitat en la paròdia del mot «minoculo» (v.9), que pot llegir-se de maneres diferents. D'una banda, del comparatiu absolut llatí *minus* i del mot castellà «culo» pot formar-se «minoculo», una interpretació reforçada pel mot anterior «cero», que faria referència a la forma i al valor, mínim, de la natgera de Góngora; d'una altra banda, «minoculo» també pot llegir-se com una transformació paròdica del mot «monóculo», que també lliga perfectament amb la temàtica de tenir un sol ull i que, a més a més (i a diferència de «minoculo»), encaixa perfectament amb la mètrica i el ritme del sonet. Les constants referències a l'anús, però, també estan vinculades al tema de l'homosexualitat. Totes les imatges de l'anús que es despleguen a partir del mot «siciliano» desemboquen en «la cima del vicio y del insulto» (v.11). En els versos anteriors, trobem un anús dividit «en término italiano» (v.4) i, més endavant, multiplicat i partit per «todo buen abaquista veneciano» (v.8). Tal i com assenyala Savelberg, en l'Espanya del Barroc circulava el tòpic que els italians s'inclinaven obsessivament per la sodomia. Tenint en compte això i considerant també que el tema s'explicita per mitjà del terme «bujarrón» (v.14), cal entendre les imatges anteriors com a metàfores de la penetració anal. En la conclusió del poema, Góngora és un altre cop ridiculitzat a través de figures i temes mitològics: el cant de les sirenes de les seves obres s'ha convertit en una cosa tan buida i insignificant com els pets, mentre que l'instrument que els executa, el «minoculo», és també tan poca cosa que ni tan sols pot atraure un «bujarrón».

Neus Ortega és llicenciada en Filologia Catalana per la Universitat de Barcelona i becària de Formació Investigadora de la Generalitat de Catalunya vinculada al projecte *Mimesi*. El 20 de novembre va presentar l'article aleshores en curs d'elaboració *La valoració de Shakespeare a Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura de Joan Andrés*, un aspecte molt concret de la tesi que està preparant actualment, dedicada a l'aplicació del cànon neoclàssic en la literatura de l'edat moderna dins l'obra enciclopèdica de Joan Andrés. Ortega va començar explicant la importància del teatre de Shakespeare a les poètiques, ja que la valoració crítica i el debat teòric al voltant de la seva obra permet entendre l'evolució de la percepció estètica moderna fins al Romanticisme. Aquesta recepció s'inicia a través de Voltaire al principi del XVIII i s'estén per Europa durant la segona meitat del XVIII. Coincideix, per tant, amb la reflexió sobre la validesa d'alguns preceptes classicistes. L'autor anglès es converteix en el centre d'una avivada polèmica entre els països reticents a la dramaturgia shakespeariana (França, sobretot) i els països que en reivindiquen la qualitat literària (Alemanya, Rússia, Hongría). *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799) reflecteix aquest interès i aquestes controvèrsies teòriques.

Andrés valora l'estat de les literatures segons el criteri neoclàssic del bon gust, pel qual la literatura anglesa moderna es trobaria per darrere de la italiana, la

francesa i l'espanyola. A diferència d'aquestes literatures, l'anglesa manté un seguiment de trets medievals que l'aparten del bon gust, és a dir, del refinament literari aconseguit mitjançant la imitació dels autors de l'antiguitat grecoromana. Per a Andrés, com per la majoria de neoclàssics, l'absència d'arrels clàssiques és un defecte majúscul. Però la literatura anglesa és «rústica» i «imperfecta», també, per dos motius més: l'aparició de l'horror i la sang a escena i l'absència d'una trama sòlida, enginyosa i clara. Malgrat això, i malgrat que compta, fins al segle XVII, amb una llengua poc polida, és valorada molt positivament en determinats aspectes, ja que compta amb autors antics que encara es llegeixen i ocupa, per darrere de l'espanyola, la segona posició en l'antiguitat de l'eloqüència vulgar. Cal dir, a més, que no totes les qualitats que Andrés atorga a la cultura anglesa són paradigmàticament neoclàssiques: en valora, això sí, la profunditat de pensament en la filosofia i en les ciències exactes, però també la imaginació, la sublimitat d'alguns passatges concrets i les expressions enèrgiques d'un llenguatge capaç de mostrar la passió dels personatges. Andrés reclama aquestes darreres característiques, properes al Barroc (i allunyades, per tant, del neoclassicisme més estricte) sempre i quan no es cometin excessos.

Paradoxalment, però, quan valora l'obra shakespeariana, Andrés es limita a retreure de manera sistemàtica els errors que el neoclassicisme atribueix al Barroc. Són aquests: 1) El trencament de les unitats; 2) L'estil afectat i ampullós; 3) La barreja d'elements tràgics i còmics; 4) La combinació de la mitologia clàssica amb altres personatges de ficció; 5) La manca d'ordre i regularitat; 6) La llibertat d'expressió i, com a conseqüència, la vulgaritat en les expressions i l'ús d'obsccenitats, la introducció de personatges de moral baixa que s'expressen sense pudor i la falta de decòrum; 7) La manca de didacticisme; 8) Un desinterès evident per la senzillesa i la transparència de les accions i una clara inclinació per les hipèrboles, les expressions forçades i les trames atapeïdes, i 9) La preferència per accions i actituds contràries a les dictades per la raó. Al marge d'enumerar aquests defectes, Andrés també els valora de més a menys importants. El trencament de les unitats i la barreja de personatges nobles i plebeus, per exemple, són irregularitats poc greus, mentre que la manca de decòrum, el desordre en la trama, l'estranyesa dels incidents i l'estil artificiosos són considerats intolerables.

L'òptica d'Andrés està connectada amb el seu discurs sobre l'origen i el progrés de la literatura. Des d'aquest punt de vista, el d'algú que pensa que la literatura evoluciona, considera que el teatre anglès i especialment l'espanyol, malgrat els defectes, van tenir un paper molt destacable en el desenvolupament del gènere, ja que van impulsar el naixement del teatre modern, que després acabaria de perfeccionar-se a França. Amb la intenció d'anivellar les dues literatures, atribueix al teatre anglès les mateixes qualitats i imperfeccions que a l'espanyol, i fa responsables les autoritats italianes i franceses de la mala fama del teatre peninsular, culpabilitzat d'haver fomentat i impulsat el mal gust del final del XVI i del principi del XVII. L'obra shakespeariana, en canvi, gaudeix de més bona fama, a causa, diu Andrés, del suport de la crítica anglesa i d'haver estat coneguda a Europa més

recentment, a través de Voltaire i en un context teòric cada vegada més receptiu al temperament de l'autor anglès. Però per a Andrés, que comença a percebre amb preocupació l'abandonament o l'evolució dels preceptes neoclàssics, Shakespeare és un autor de fama passatgera que no superarà el criteri del bon gust, una unitat formada per la veritat, la bellesa i la virtut.

L'objectiu d'Andrés amb *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* és escriure una història de la literatura universal, tot i que en realitat només analitza exhaustivament les principals potències mediterrànies, que considera avantatjades en l'àmbit literari, artístic i científic, i les potències emergents anglosaxones (Anglaterra i Alemanya). En un primer estadi analític, compara aquestes potències en una època determinada i, com a resultat, classifica els millors escriptors en dues categories: els millors d'una literatura i els millors «universals» (europeus). Quan trasllada aquesta classificació a un estadi atemporal, conserva les mateixes categories: els escriptors excel·lents d'una literatura i, a partir d'aquest grup, els escriptors modelics de cada literatura. Dins d'aquest darrer grup, divideix els autors modelics dins de la seva literatura i els d'abast universal. Així, Gower és vist com un dels millors escriptors anglesos de la seva època, mentre que Shakespeare destaca entre els millors d'Europa. Ghaucer, Spencer, Milton, Waller, Dryden, Addison, Pope, Thomson i Young representen la literatura anglesa en el conjunt de la seva història literària, i, entre aquests autors, només Pope esdevé un bon model de fama universal. Considera, però, que no hi ha cap autor anglès mereixedor de convertir-se en un model adequat per a escriptors d'altres literatures. Aquest darrer grup tan prestigiós només és integrat per autors classicistes francesos (Corneille, Racine, Molière) i pels clàssics grecollatins com Homer, Virgili i Ciceró.

La majoria de comentaris d'Andrés a propòsit de Shakespeare van dirigits a remarcar-ne i demostrar-ne els defectes, uns defectes que serveixen per exemplificar els errors que atorga a la literatura anglesa. A través de la comèdia *Two gentlemen of Verona*, per exemple, censura l'ampullositat i l'afectació d'estil i la barreja de personatges mitològics grecollatins amb els protagonistes de l'obra; a través de *The Tempest* rebutja l'ús d'obscuritat i l'aparició de personatges de moral baixa que s'expressen sense pudor, i mitjançant *El rei Lear* posa de manifest les nefastes conseqüències de la falta de decorum, per culpa del qual es mostren personatges mal definits, sense les característiques que els correspondrien. Aquest defecte també s'oposa al didacticisme, un dels pilars dels neoclàssics, que entenen el teatre com un mirall de virtuts. Lògicament tampoc veu amb bons ulls l'explicitació —la sang, els ambients lúgubres, els esdeveniments funestos— del terror a escena, que considera un recurs fàcil per emocionar el públic, de la mateixa manera que qualifica d'extravagàncies les personificacions d'objectes i animals. Després d'enumerar i exemplificar tants defectes de l'obra shakespeareana, n'enumera tres mèrits: la sublimitat dels pensaments, les expressions enèrgiques i la naturalitat i la grandesa dels diàlegs d'antics herois. En aquest darrer aspecte considera l'autor anglès fins i tot superior a Corneille, pare del teatre francès modern.

Finalment, Ortega va fer un repàs de les influències i les fonts bibliogràfiques utilitzades per Andrés, que té Voltaire com a referència constant. En l'anàlisi de la literatura anglesa, recull de manera explícita els seus judicis i n'explicita la bibliografia. A l'hora de valorar Shakespeare, tot i que segueix Voltaire de ben a prop, no fa explícites les seves opinions i només el cita quan vol remetre's a fragments que ha traduït del crític francès. La resta de la bibliografia que fa referència al teatre de Shakespeare pertany a l'àmbit de la crítica anglesa: Pope, Rowe, Sherlock, Jones i Landsdowne. Andrés introdueix aquests autors per rebatre sistemàticament —i sovint sense exposar cap argumentació— la valoració elogiosa que fan de les obres de Shakespeare. Rebutja els elogis de Pope a *Two gentlemen of Verona* i els de Rowe a *The Tempest*, i tampoc pot estar d'acord amb Sherlock i Jones, que situen Shakespeare per damunt dels autors grecs i llatins. Amb aquestes valoracions, es fa evident que Andrés, que utilitza exemples poc coneguts i analitza les obres menys estudiades de Shakespeare, subordina el seu estudi sobre l'autor anglès a la valoració dels aspectes teòrics en el marc de la història crítica del teatre modern. Al capdavant, tot i no ser un crític neoclàssic estricte, Andrés compta amb més elements tradicionals que no pas innovadors, per la qual cosa Shakespeare, si bé no és considerat un autor menor, tampoc pot esdevenir modèlic, ja que no respon al cànon neoclàssic.

Roger Friedlein, professor de l'Institut für Romanische Philologie de la Freie Universität de Berlín i investigador de la xarxa de recerca *Kulturen des Performativen* de la mateixa universitat i del projecte *Mimesis* de la Universitat de Barcelona, va oferir el 26 de febrer els resultats de la seva recent habilitació a càtedra sobre les *Escenificacions autoreflexives del saber i de la poesia a l'èpica del Renaiement: Os Lusíadas*. En primer lloc, va relatar breument els episodis heroics i llegendaris que formen *Os Lusíadas* fins a arribar als cants novè i desè, en els quals va centrar la seva anàlisi. Aquests dos últims cants de l'epopeia de Camões se situen a la famosa Illa dels Amors, un *locus amoenus* creat per Venus i Cupido on els mariners de Vasco da Gama, ja de camí de tornada, viuen el seu episodi més important, dividit en tres fases i en tres espais geogràficament diferenciats. En la primera fase, al nivell del mar, els mariners, després d'algunes estrofes elegíques de plany amorós, frueixen de l'amor de les nimfes amb què Cupido ha poblat l'illa; en la segona fase, a mitja alçada de l'illa, els mariners i les nimfes participen d'un banquet preparat per Tetis mentre escolten, amb acompanyament musical inclòs, les futures proeses dels virreis portuguesos, i en la tercera fase, culminació de l'episodi i de tot el poema sencer, Tetis condueix Vasco da Gama fins al cim més alt de l'illa per tal que el cèlebre navegant pugui veure la Màquina Mundi, un artefacte hipercomplex i meravellós que permet observar multitud de països i adquirir nombrosos coneixements. A partir d'aquesta estructura elaborada en tres fases i a tres nivells, Friedlein va exposar la seva argumentació sobre l'escenificació de la poesia i del saber en l'obra de Luís de Camões.

Abans, però, de matisar el concepte d'escenificació a *Os Lusíadas*, Friedlein va voler aclarir el rerefons discursiu d'una època en la qual la cosmografia era la

disciplina per excel·lència, si no a tot Europa, almenys a Espanya i Portugal. El saber que es desplega a l'obra de Camões —el mar, la terra, les esferes— forma part d'aquesta disciplina i una part de la crítica camoniana s'ha limitat a posar de costat els coneixements científics que apareixen a l'obra amb els de l'època. Com a resultat, s'ha acabat qualificant de considerables, però encara precientífics, en comparació amb les teories més avançades del Renaixement, ja basades en la metodologia copernicana. Amb el concepte d'escenificació, però, Friedlein s'allunya d'aquest tipus d'anàlisi historicista i es fixa, no en l'actualitat o la validesa d'uns coneixements, sinó en la manera en què són presentats dins del marc de la ficció. No es tracta de valorar la riquesa científica que pugui transmetre l'obra al lector, sinó de reflexionar —i aquest és el sentit de l'episodi— sobre el procés d'adquisició del saber en l'ésser humà. Per això també cal tenir en compte els discursos de l'època sobre la constitució del saber. Cal tenir en compte, en primer lloc, el discurs que qualifica la *curiositas* de pecaminosa, ja des de l'edat mitjana i especialment quan es tracta de qüestions cosmogràfiques; o el discurs, en segon lloc, dels humanistes que consideraven que, a través del saber, l'home pot assolir la divinització; o bé el discurs, en tercer lloc, de les obres que parteixen de les autoritats clàssiques en astronomia i que, alhora, valoren els coneixements adquirits per l'experiència en els descobriments ultramarins portuguesos i hispànics.

Partint d'aquest context teòric, Friedlein va precisar l'escenificació camoniana en quatre punts: 1) L'escenificació de la Màquina Mundi presenta un saber terrenal, ja que Vasco da Gama (el representant de la condició humana) abaixa la mirada des de les esferes superiors fins a la terra i el mar; 2) El saber és valorat de manera absolutament positiva, per la qual cosa el discurs sobre la curiositat cosmogràfica pecaminosa no té sentit; 3) L'adquisició del saber es forma a partir de l'experiència (Vasco da Gama ja ha vist els països durant el viatge), però sobretot gràcies a un model teòric, ja que és la Màquina Mundi el que permet aconseguir, ara sense l'engany dels sentits, uns coneixements ben assentats i superiors, i 4) El saber adquirit no és objectiu, sinó que està indestriablement lligat al subjecte: Vasco da Gama no veu res més que les terres per on ja havia passat durant el viatge i, precisament per això, pot adquirir-ne els coneixements; per tant, es tracta del punt de vista d'un capità portuguès en una missió mercantil a l'Àsia i no d'un punt de vista global que abraci la totalitat dels coneixements.

Finalment, Friedlein va clarificar quin sentit dóna als conceptes d'escenificació i saber en el seu estudi sobre *Os Lusíadas*, ja que són dos termes molt utilitzats actualment en els projectes de recerca i el sentit pot variar segons la investigació. Per al seu treball, l'escenificació fa referència només a la realitat intraficcional: es tracta de situacions en què els protagonistes promouen l'aparença d'alguna cosa per mitjà d'una acció i dins d'un marc narratiu, amb un inici i un final delimitats. Formarien part de les escenificacions, doncs, les representacions en el món ficcional de les arts performatives, els discursos solemnes davant d'un públic de ficció i altres situacions de percepció sense públic. El saber, segons Friedlein, és tot allò que es presenta com a tal —al Renaixement són les disciplines, especialment la

cosmografia— i té una funció, no pas didàctica ni de *vulgarització* del saber científic, com s'ha volgut veure altres vegades, sinó reflexiva. A *Os Lusíadas* se'ns mostra el procés d'adquisició dels coneixements, un procés que comporta la reflexió implícita (transmesa a nivell narratiu) sobre com es constitueix el saber.

Però l'epopeia de Camões també inclou una escenificació de la mateixa poesia, cosa que permet parlar d'un poema autoreflexiu. Com que l'autoreflexivitat és un altre terme que demana aclariments, Friedlein va haver de precisar, a partir de Werner Wolf, els fenòmens textuais lligats a aquest tipus de concepte: l'autoreferencialitat, l'autoreflexivitat i la metareflexivitat interna i externa. En el cas d'*Os Lusíadas* caldria parlar de metareflexivitat externa, ja que s'hi fan proposicions implícites, no sobre l'obra mateixa, sinó sobre la poesia en general. L'escenificació de la poesia i el saber es desenvolupa, igual que tot l'episodi, en tres etapes ascendents ben significatives. La primera, que té lloc en un ambient natural, coincideix amb l'aparició de la poesia lírica eròtica, el plany amorós de Lionara que precedeix l'escena amorosa entre el mariner i una de les nimfes; la segona, en un ambient més elevat i ja més artificios, coincideix amb la poesia èpica, ja que es canten les futures gestes heroiques dels portuguesos, i en la tercera, en el punt més alt de l'illa, Vasco da Gama aconsegueix el coneixement en presència de la complexa Màquina Mundi, és a dir, en un ambient encara més sofisticat. Aquesta escenificació creixent (tres nivells, cada vegada més elevats i complexos) comporta, com a conseqüència, un procés d'aprenentatge concret i una escala de valors determinada: la poesia amorosa se situa per sota de la poesia èpica, que al seu torn es troba per sota del saber. Al mateix temps, queda clar que l'episodi de l'Illa dels Amors atorga un paper decisiu a la poesia, ja que el món de l'experiència necessita, per força, enriquir-se amb el de la poesia per aconseguir la constitució del saber. Així, seguint aquest procés en tres passos escenificats, l'ésser humà pot arribar a una certa divinització, una divinització, però, entesa a la manera de Camões, és a dir, ben poc transcendental i necessàriament associada a l'adquisició del saber per mitjà de la poesia.

Alex Coroleu és doctor en Filologia Llatina per la Universitat de Barcelona (1993), i ha estat becar postdoctoral a The Warburg Institute (University of London) i professor a la Universitat de Nottingham (1995-2008) i actualment està vinculat a la Universitat Autònoma de Barcelona amb un contracte ICREA. Ha estudiat la difusió europea de l'humanisme italià i la recepció de la literatura clàssica a la cultura literària hispànica del Cinc-cents. Maria Paredes és doctora en Filologia Clàssica i membre de l'Institut Menorquí d'Estudis. Des del 2005 és professora de Filologia Llatina al Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana de la Universitat Autònoma de Barcelona i membre del projecte *Mimesis* de la Universitat de Barcelona. Ha centrat els seus estudis en els àmbits de la literatura llatina medieval, en especial la poesia llatina del segle XII, i en la tradició clàssica en la literatura catalana del Segle de les Llums. El 21 de maig van oferir una ponència conjunta amb l'objectiu de relacionar *Èpica llatina i Guerra de Successió*.

Els ponents van començar contextualitzant una època marcada pel conflicte bèl·lic (1702-1714) entre l'arxiduc Carles i el futur Felip V. Això es va traduir en una ofensiva propagandística sense precedents a Catalunya, que en l'àmbit literari va produir nombroses composicions, tant en prosa com en vers, a favor de l'arxiduc Carles, especialment a propòsit dels esdeveniments de 1705 (el desembarcament de l'arxiduc a Barcelona) i de 1706 (l'aixecament del setge borbònic de Barcelona).

Àlex Coreleu i Maria Paredes van mostrar un seguit de textos que il·lustren com, a partir de 1705, la literatura felipista davallava mentre s'anava consolidant la literatura que lloava la figura d'un arxiduc que, sobretot des del 1706, apareixia jove, afable i culte. Aquesta producció propagandística es distribuïa en plamfets, gravats, cròniques detallades o retrats, i abraça, en l'àmbit literari, tipologies diferents com la cançó, els romanços, els goigs o les dècimes. En general, es tracta de composicions populars o de composicions que imiten l'estil popular. Daten de l'any 1705, per exemple, i com a conseqüència del desembarcament de l'arxiduc Carles a Barcelona, el *Cant del aucells quan arribaren los vaixells davant de Barcelona i dels desembarc de Carlos III (que Déu guarde)*, la *Cançó nova a felix succés dels vigatans al declarar-se per nostre Rei Carlos III (que Déu guarde) i l'estada del Congost* o el *Romance de los felices sucesos que ha tenido Carlos III en este principado de Catalunya*. L'any 1706 el setge borbònic a la ciutat de Barcelona falla i la producció austriacista va en augment. En són un bon exemple els *Goigs de Carlos Tercer, Archiduc de Àustria*, les *Proeses que les barceloneses dones han ostantat en lo siti de l'any 1706* o el *Manifiesto astrológico del verdadero rey de España, fundado en la constitución universal de la presente magna conjunción y en las tres eclipses visibles de este año 1706*.

Però durant la Guerra de Successió i després de 1714 el llatí també va ser una eina de difusió a favor del corrent austriacista. Àlex Coreleu i Maria Paredes van presentar com a exemple el poema èpic inèdit *Barcino a Carolo III, Hispaniarum rege, feliciter propugnata anno millesimo septingentesimo sexto 1706*, un text anònim imprès per Rafael Figueró que ha passat desapercebut. Es tracta d'un poema dividit en dos cants i format per sis-cents cinquanta-tres hexàmetres. El cant primer, després de la tòpica invocació a la Musa, comença amb una descripció de la ciutat de Barcelona (v.1-8) que recorda l'inici de l'*Eneida* de Virgili, ja que l'anònim compara la capital catalana amb la ciutat de Tír virgiliana. El cant segueix amb una al·lusió al setge de 1705 (v.18-19) i amb un elogi a Carles III (v.26-32) i a la seva habilitat militar. Després l'acció es trasllada al 1706 per descriure l'atac borbònic al castell de Montjuïc i l'heroica resistència del poble de Barcelona, que demana a Carles d'Àustria que s'amagui en un lloc segur (v.203-209). En aquest punt també s'elogia la valentia dels generals aliats, un elogi que inclou el panegíric del príncep Heirich Darmstad (v.334-346), que va morir durant la batalla. Malgrat que Barcelona va estar a punt de caure, el cant acaba amb l'esperançadora notícia de l'arribada dels reforços angloholandesos.

El cant segon s'inicia amb una descripció de la primavera, que anuncia l'arribada de la flota anglesa i el bombardeig i la fugida de les naus franceses (v.405-519).

La desfeta de les tropes franceses coincideix amb un allegòric eclipsi de sol (v.576-624), després del qual l'exèrcit francès es veu obligat a aixecar el setge. El poema conclou amb un catàleg dels herois aliats i un elogi del germà de Carles d'Àustria, l'emperador Josep I. Totes aquestes característiques narratives, el catàleg d'herois, l'ús de profecies i auguris, juntament amb les detallades descripcions de les escenes bèl·liques, demostren la familiaritat de l'autor amb el gènere èpic. El poema, però, va més enllà d'això. No es tracta només d'una reelaboració feta a partir del model virgilià i homèric. *Barcino a Carolo III, Hispaniarum rege, feliciter propugnata anno millesimo septingentesimo sexto 1706* no es va publicar fins l'1 d'agost de 1708, és a dir, gairebé dos anys després de la seva redacció i al mateix temps que se celebraven les noces entre Carles d'Àustria i la princesa Elisabeth Christine de Braunschweig-Wolfenbüttel. Cal dir, a més, que el poema va sortir de la impremta de la família Figueró, que el 1706 va rebre el títol d'impressors reials. La data i el lloc de publicació, per tant, semblen indicar que el poema va ser utilitzat com a element propagandístic a favor de Carles d'Àustria, que en aquells moments, a més a més, perdia força, ja que la guerra començava a decantar-se cap al bàndol de Felip V. Amb aquest exemple, Coroleu i Paredes van mostrar com, al segle XVIII, a Catalunya la llengua llatina no només es limitava als textos escolars, als documents jurídics o als tractats d'apologia catòlica, sinó que també era un vehicle apte per difondre postures polítiques i influir en la societat del moment. Un mostra, en definitiva, de la pervivència de la literatura clàssica a la Catalunya del XVIII.

ORIOL PRAT