

Traducció i recepció de la cultura clàssica:

Una història de l'imaginari europeu

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Curs 2020/2021

Mireia Movellán Luis

CONTINGUTS

Tema 1. Oralitat i escriptura. El naixement de la filologia i la transmissió dels textos en la Grècia i Roma antigues.	3
Oralitat i escriptura.....	3
Primeres reflexions sobre el llenguatge	5
El naixement de la filologia	6
La transmissió dels textos en la Grècia i Roma antigues	9
Teoria de la recepció	10
La llegenda troiana. Horitzó d'expectatives i espai d'experiència.....	11
Tema 2. La literatura antiga i la seua repercussió en l'edat mitjana.....	17
Imperi bizantí	17
Els regnes de l'Europa occidental.....	19
El «Renaixement» del segle XII.....	22
Tema 3. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XVI.....	26
Característiques generals del Renaixement.....	27
Funcions del mite en l'àmbit artístic i literari del Renaixement.....	28
Tema 4. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XVII	29
Característiques generals del barroc.....	29
Funcions del mite en l'àmbit artístic i literari del barroc.....	30
Tema 5. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XVIII.....	34
L'època de les Llums.....	34
Característiques generals del neoclassicisme	36
El <i>Grand tour</i>	38
Tema 6. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XIX.....	39
Característiques generals del romanticisme.....	41
El <i>boom</i> de l'arqueologia	45
Temes 7 i 8. Traducció i recepció de la cultura clàssica en els segles XX i XXI.....	49
Bibliografia.....	50

Tema 1. Oralitat i escriptura. El naixement de la filologia i la transmissió dels textos en la Grècia i Roma antigues.

Oralitat i escriptura

En grec no hi ha una paraula per a designar la «literatura» i no serà fins a finals del segle V a.n.e. quan es començarà a fer servir la paraula «poètica» (ποιητική) per a designar el que nosaltres entenem per «literatura». Això és així perquè, tot i existir ja sil·labaris i alfabet, l'escriptura només s'utilitzava per a coses pràctiques (gestions econòmiques, principalment) fins pràcticament aquest segle V a.n.e., moment en què el món grec canvia profundament. Fins llavors, la «literatura» grega és oral i l'oralitat ho impregna tot: la creació literària és eminentment memòria del passat transmesa de forma oral i aquells qui són capaços de recordar i reproduir aquest passat són els mestres de veritat en aquest món oral¹. Aquests personatges tindran el monopoli de la veritat, no només perquè són capaços de recordar les grans gestes del passat, sinó perquè ho fan inspirats per la Musa, és a dir, per la divinitat. Retenir grans quantitats d'informació en la memòria no és fàcil: la millor manera de fer-ho era utilitzar el ritme: els exemples més antics conservats són la *Iliada* i l'*Odissea*, tot i que, evidentment, conservem aquestes obres en la forma que van adoptar en el moment en què es van escriure. I l'escriptura, en aquest sentit, trenca amb tota la tradició oral i atura el desenvolupament i les variacions que són pròpies de l'oralitat.

En la *Iliada* conservem els exemples més antics a referències a altres llengües diferents i les dificultats de comunicació:

Ἕκτορ σοὶ δὲ μάλιστα' ἐπιτέλλομαι, ὃδε δὲ ῥέξαι·
πολλοὶ γὰρ κατὰ ἄστυ μέγα Πριάμου ἐπίκουροι,
ἄλλη δ' ἄλλων γλῶσσα πολυσπερέων ἀνθρώπων·
τοῖσιν ἕκαστος ἀνὴρ σημαίνετω οἷσιν περ ἄρχει,
τῶν δ' ἐξηγείσθω κοσμησάμενος πολιήτας.

Iliada, 2.802

Νάστης αὖ Καρῶν ἠγήσατο **βαρβαροφώνων**

Iliada, 2.867

Hèctor, t'encomano a tu mateix que facis això: ja que **són molts els aliats que hi ha a la gran ciutat de Príam i les seves llengües són diferents perquè tenen orígens diferents**, que cada cabdill doni les ordres a aquells homes sobre els que mana i un cop organitzats que marxi al davant.

Nastes acabdilla els caris **de llengua incomprendible**.

El terme «parlar bàrbar» (βαρβαροφώνων) apareix en la *Iliada* per primera vegada i no conté cap connotació negativa, simplement designa (mitjançant un compost de «veu, so»,

¹ Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Mèxic, Sexto Piso, 1994; Loraux, Nicole i Miralles, Carles, *Figures de l'intel·lectual en la Grècia antiga*, París, Belin, 1998.

φωνή, i una onomatopeia, «*barban*») el parlar estranger incomprensible. En qualsevol cas, en la *Iliada* no es problematitza el fet que hi hagi contendents amb diferents llengües més enllà d'aquestes referències i en cap cas es parla d'intèrprets, tot i que sabem que ja en aquesta època arcaica grega n'hi devia d'haver², però encara no de forma professional.

El segle V a.n.e. i el desenvolupament de la *polis* democràtica portaren nombroses transformacions en la societat grega. Si el passat èpic descrit per la *Iliada* i l'*Odissea* se centraven en l'exaltació de l'individu, l'aristòcrata que lluitava de forma excel·lent, i deixava de banda el poble (és a dir, el gruix de l'exèrcit), en la *polis* democràtica el conjunt cívic substitueix en el discurs a l'heroi èpic. Per això el discurs cívic ha de canviar: si els antics poetes cantaven les glòries de les famílies aristocràtiques, els nous creadors literaris hauran de cantar les glòries de la comunitat (és a dir, de la *polis*). El discurs cívic s'apropia de conceptes antics i els deriva, transforma i absorbeix en el seu profit: entre el *kléos áphthiton*, la glòria immarcescible i èpica dels aristòcrates, i la *athánatos mnéme*, el record immortal i cívic, no hi ha més diferència que el subjecte al qual es dirigeix³. El discurs cívic, igual que l'èpica, promet la memòria futura, però en aquest cas la memòria cívica, és a dir, la memòria històrica. I el relat cívic i col·lectiu ja no serà cantat pels poetes, caldrà un nou tipus de narrador. El segle V a.n.e. és el moment en què el món grec inventa la prosa, la qual cosa requerirà una lluita d'autoritat: fins llavors el poeta tenia la seva veu autoritzada gràcies a la inspiració divina; després, el retòric, el filòsof i l'historiador necessitaran entrar en competició amb la poesia i hauran de buscar noves formes d'autoritzar la seva veu.

Ara bé, l'escriptor en prosa sap que no resulta fàcil guanyar-se l'autoritat: no és només una qüestió de format. El que la prosa mostra és l'autoconsciència de la seva pròpia elaboració: l'escriptura de la història o la filosofia no només requereix que l'autor prengui consciència de la seva metodologia, sinó que anima l'audiència (el nou públic lector) a adoptar una postura crítica davant les diferents versions que es poden oferir. És a dir, requereix un lector actiu que constantment posi en dubte el que llegeix i que a mesura que avanci procedeixi conferint autoritat a l'autor⁴.

Tanmateix, uns i altres, poetes i nous creadors, són conscients d'una cosa: a Grècia tot comença amb l'èpica. I «tot» vol dir la literatura i també la «història» o el relat històric. La guerra de Troia es convertí en l'esdeveniment axial situat al límit de la història. En efecte, per

² Coneixem la seva existència ja a Egipte i Mesopotàmia. Rochette, Bruno, «Πιστοι ἐρμηνεῖς. La traduction orale en Grèce», *Revue des Études Grecques*, 109, 1996, 325-347.

³ Loraux, Nicole, *L'invention d'Athènes*, París, Mouton, 1981.

⁴ Goldhill, Simon, *The Invention of Prose*, Oxford University Press, 2002.

a Heròdot, la guerra de Troia suposarà la fi del rapte recíproc de dones i l'inici de l'enemistat entre perses i grecs; per a Tucídides, el començament de l'estructuració interna de l'Hè·lade, ja que és la primera empresa comuna de tots els grecs. Més tard, també Titus Livi i Virgili s'encarregaran de redescobrir en les cendres de Troia l'origen de Roma. No obstant això, enfront de la historiografia, el poeta està inspirat per les Muses, per Apol·lo, que és l'encarregat d'obrir la porta entre el passat i el present. Per contra, la historiografia a Grècia neix com a història del present i necessitarà una nova manera d'autoritzar-se, la investigació (ιστορία) i l'elecció de la millor versió.

Primeres reflexions sobre el llenguatge

Ja els presocràtics (com Heràclit, Parmènides o Empèdocles) van reflexionar sobre el llenguatge i la capacitat de les paraules de representar (o no) una realitat complexa. Fins i tot, hi podem trobar ja una reflexió sobre la correcció lingüística i les unitats mínimes de significat (com en Demòcrit i Leucip). Ara bé, serà amb l'arribada dels sofistes i la filosofia del segle V a.n.e. quan es començarà a reflexionar (dins l'àmbit de la retòrica, principalment) sobre el correcte ús de la sintaxi i el lèxic a l'hora d'expressar-se, en general i, en particular, en contextos judicials. Així, comencen a fer-se estudis sobre el correcte ús de les paraules, sobre sinonímia, etimologia i l'evolució del significat de les paraules al llarg del temps (sorgeix també en aquest moment la discussió sobre si les paraules tenen un sol significat o si en poden tenir més). De principis del segle IV a.n.e. és el *Cràtil* de Plató, el que sembla ser el testimoni més antic dedicat a la reflexió lingüística, l'origen del llenguatge i el significat de les paraules. També en el segle IV a.n.e. va escriure Aristòtil la seua obra *Sobre la interpretació* (Περὶ Ἑρμηνείας, *Peri hermeneias*), en la qual afirma que la significació de cada paraula neix d'una convenció i no d'una relació entre el nom i l'ens, de forma que cal aprofundir, segons el filòsof, en els conceptes d'homonímia i sinonímia.

Per què titula així el seu llibre Aristòtil? Doncs perquè el verb ἑρμηνεύω (i el substantiu ἑρμηνεύς) designen en grec l'acció d'«interpretar», en tant que «traduir», però també «explicar» o «descriure» alguna cosa. Aquestes paraules deriven etimològicament del nom del déu Hermes, perquè justament és ell qui interpreta i transmet la informació de les divinitats (ell és el déu missatger) i també és el déu que guia les ànimes a l'inframón i el déu de les fronteres (i els lladres). Derivada d'aquesta arrel, nosaltres hem heretat «hermenèutica», que significa

simplement «interpretació dels textos»⁵ —mentre que la paraula «intèrpret» prové del llatí *interpres*—, però hi hagué altres paraules en grec que designaven els intèrprets, com veiem en el següent text de Plutarc (en el qual descobrim també els perills als quals s'enfrontaven aquests personatges):

ἐπαινεῖται δ' αὐτοῦ καὶ τὸ περὶ τὸν **δίγλωσσον**
ἔργον ἐν τοῖς πεμφθεῖσιν ὑπὸ βασιλέως ἐπὶ γῆς καὶ
ὑδατος αἴτησιν. **ἑρμηνέα** γὰρ ὄντα συλλαβὸν διὰ
ψηφίσματος ἀπέκτεινεν, ὅτι φωνὴν Ἑλληνίδα
βαρβάρους προστάγμασιν ἐτόλμησε χρῆσαι.

Plutarc, *Vides. Temístocles*, 6.3-4

És famosa la seva actuació [la de Temístocles]
amb l'**intèrpret** quan va arribar l'ambaixada del rei
[de Pèrsia] per demanar terra i aigua. Va agafar
l'**intèrpret** i el va fer matar per decret, per haver-se
atreït a utilitzar la llengua grega per transmetre
ordres **bàrbares** (= estrangeres).

Pel que fa la traducció literària, tant el grec com el llatí van fer servir diferents vocables, però potser els més habituals van ser *μεταγράφειν*, en grec, i *transfero*, en llatí.

El naixement de la filologia

Hemen 1 La filologia com a disciplina neix amb la creació del museu i la biblioteca d'Alexandria⁶. Creada en el segle III a.n.e. per Ptolemeu I, successor d'Alexandre el Gran a Egipte, la biblioteca no es creà simplement com un repositori bibliogràfic, sinó que és una col·lecció concebuda per servir de recolzament a la feina que es duia a terme al museu (entès com una universitat *avant la lettre*). Així, mentre els membres del museu reberen l'encàrrec de Ptolemeu d'aprofundir i generar coneixement nou, la biblioteca s'encarregà de sistematitzar-lo i conservar-lo de forma acurada. Ja havien existit biblioteques abans, tant privades com públiques, però la intenció de Ptolemeu fou aconseguir reunir tot el coneixement existent fins llavors a tot el món conegut i per a tal fi enviar emissaris a tot el Mediterrani i fins els confins d'Àsia per tal de comprar tots els textos existents i conservar-los en la seva biblioteca.

Això generà no només la necessitat de disposar de traductors que fessin accessibles els textos més diversos, sinó tota una labor de sistematització d'un sistema útil d'organització dels rotlles de papir per tal de fer-los accessibles a qualsevol investigador. Paral·lelament, els bibliotecaris es convertiren en autèntics experts a detectar còpies fraudulentes o falsificacions (ja que els llibres es venien cars i tothom es volia aprofitar dels diners que Ptolemeu estava

⁵ Sovint parlem de traducció hermenèutica quan ens referim a una traducció no literal de les paraules, sinó que s'endinsa en la interpretació correcta de les connotacions culturals dels textos (i les paraules) que cal traduir.

⁶ María José Barrios Castro i Francisco García Jurado, «La Biblioteca de Alejandría: conocimiento y poder en el Egipto helenístico», *Reinventar la Antigüedad*, 04/07/2019, <https://clasicos.hypotheses.org/5642> [10/08/2020].

disposat a invertir). A més a més, de seguida s'adonaren que circulaven versions diferents dels textos més coneguts de l'antiguitat, però que no calia conservar-les totes sinó, simplement, establir-ne una edició unificada que s'acostés el més possible al suposat original. Així és com va néixer la filologia com a disciplina, a partir de la feina que els bibliotecaris es veieren obligats a fer per tal de crear textos canònics. En efecte, l'edició i fixació de textos i l'eliminació d'elements espuris de les obres, la invenció de la puntuació i l'accentuació, van ser les grans aportacions dels bibliotecaris. A més a més, també van redactar nombrosos comentaris a les obres que conservaven (perquè algunes eren tan antigues que algunes coses calien ser explicades) i, fins i tot, la redacció de biografies dels autors conservats en la biblioteca.

És ara també quan es comença a reflexionar sobre la feina de traducció que cal dur a terme amb els nombrosos documents portats de tot arreu a la biblioteca i sorgeix la gran qüestió que encara en l'actualitat ens turmenta: literalitat o literarietat de la versió; és a dir, ¿traduïm literalment o traduïm lliurement per traslladar a la llengua de destí el sentit del text original? Evidentment, no serà el mateix traduir un edicte o una llei d'obligat compliment i de la qual cal conservar el sentit original, que traduir un text literari en el qual el traductor es pot permetre certes llicències. Aquesta qüestió fou vertaderament important i la tenim ben documentada quan el món llatí va començar a traduir les obres gregues i s'hagué d'enfrontar al problema de la manca d'equivalents exactes per a moltes paraules del grec. Això li degué passar a Livi Andrònic en el segle III a.n.e. quan va emprendre la traducció de l'*Odissea* al llatí (en versos saturnis) i va haver de començar a prendre decisions de traducció: tot i que no en conservem més que alguns versos, sabem que va utilitzar, per exemple, els noms de les divinitats romanes (en comptes de les gregues). Aquesta preferència per una traducció literària fou la majoritària fins a finals de la República, quan Ciceró va haver d'enfrontar-se a la necessitat de crear neologismes o simplement adaptar les paraules gregues per tal d'aprofundir en els camps de la retòrica i la filosofia, els referents de les quals eren, fins llavors, autors i obres gregues.

Aulus Gel·li en les seves *Nits àtiques* reflexiona en diversos punts sobre la impossibilitat de traduir determinats termes del grec al llatí⁷:

Adicimus saepe animum ad uocabula rerum non paucissima, quae neque singulis uerbis, ut a Graecis, neque, si maxime pluribus eas res uerbis dicamus, tam dilucide tamque apte demonstrari Latina oratione possunt, quam Graeci ea dicunt priuis uocibus. Nuper etiam cum adlatus esset ad nos Plutarchi liber et eius libri indicem

⁷ Vegeu, per exemple: 10.22.3; 14.1.32; 17.20.7 i 20.5.13.

legissemus, qui erat περί πολυπραγμοσύνης, [...] quia non satis commode opinabar interpretaturum me esse, si dicerem librum scriptum 'de negotiositate', aliud institui apud me exquirere, quod, ut dicitur, uerbum de uerbo expressum esset. Nihil erat prorsus, quod aut meminissem legere me aut, si etiam uellem fingere, quod non insigniter asperum absurdumque esset, si ex multitudine et negotio uerbum unum compingerem, [...] non uideri mihi significari eam rem posse uno nomine et idcirco iuncta oratione, quid uellet Graecum id uerbum, pararam dicere.

Aulus Gel·li, *Nits Àtiques* 11.16.1-6

Sovint hem parat atenció a nombrosos noms de coses que, tant si fem servir una sola paraula, com en grec, como especialment si ho fem amb moltes, no poden ser definits de forma clara i acurada en llatí com fan els grecs amb les seves pròpies paraules. Recentment, ens ha arribat un llibre de Plutarc i en llegir el seu títol, *Περί πολυπραγμοσύνης* [...], com que no estava segur de traduir-lo adequadament si deia que era un llibre sobre la *negotiositat*, decidí primer buscar un altre terme que, com sol dir-se, traduís de forma literal una paraula per una altra. No hi havia absolutament cap paraula que jo recordés haver llegit i també era rude i desconcertant qualsevol paraula que jo inventés a partir dels termes *multitudo* i *negotium*. [...] Em sembla que no podria traduir-se aquest terme amb una sola paraula i per això estava disposat a expressar amb una perífrasi el que significava aquesta paraula grega.

El terme *πολυπραγμοσύνης*, que deriva de *πολυπράγμων*, és un compost de *πολύς-πρᾶγμα*, que es podria traduir aproximadament com «dedicat o ocupat en moltes coses». Gel·li intenta trobar una manera de crear un neologisme a partir de les paraules equivalent en llatí, *multitudo* i *negotium*, però no acaba d'estar-ne convençut. Finalment, considera que la millor manera de traduir-lo seria utilitzar alguna perífrasi que recollís el complex significat de *πολυπραγμοσύνης*. Cal dir que la tradició llatina va saber trobar un títol bastant acurat al llibre de Plutarc atenent més al contingut i no tant a la paraula utilitzada per l'autor en grec: *De curiositate* (*Sobre la curiositat*).

Ara bé, si els textos literaris admeten traduccions literàries allunyades potser del sentit literal de l'original, els textos religiosos no les admeten. I l'exemple clar d'això fou la primera traducció del *Pentateuc* (la *Torà* del judaisme), els cinc primers llibres del que més tard serà conegut com l'*Antic Testament*: *Gènesi*, *Èxode*, *Levític*, *Nombres* i *Deuteronomi*. Aquesta versió grega és coneguda com a *Septuaginta*, perquè la van realitzar 70 savis jueus enviats a Alexandria expressament en el segle III a.n.e. per realitzar aquesta traducció. Traduir la «paraula de Déu» no era una feina fàcil i no es podia fer de qualsevol manera, ja que calia conservar intacte l'esperit de la norma divina; tanmateix, ni els savis jueus ni ningú tenia cap experiència prèvia a traduir textos religiosos d'aquest tipus. En qualsevol cas, el plantejament metodològic fou una traducció el més literal possible, excloent perífrasis, paràfrasis o tot tipus d'abreujament o ampliació, cosa que produí alteracions en la sintaxi del grec, neologismes i passatges difícils

d'entendre. Tot i que van existir altres traduccions al grec, la *Septuaginta* es convertí en el text canònic durant molt de temps, cosa que sovint generà la necessitat de tenir especialistes que exercissin de mediadors per a explicar les parts més obscures.

Segles més tard, en el segle IV, Jeroni d'Estridó (sant Jeroni) traduiria al llatí l'Antic i el Nou Testament (escrit originalment en grec, almenys bona part d'ell), i conformà la Bíblia canònica⁸. Segons les seves pròpies paraules:

Ego enim non solum fateor, sed libera voce profiteor, me in interpretatione Graecorum, absque scripturis sanctis, ubi et verborum ordo mysterium est, non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu.

Sant Jeroni, *Epístoles*, 57

No només confesso, sinó que proclamo lliurement, que jo en la traducció del grec, exceptuant les sagrades escriptures, en les quals l'ordre de paraules és un misteri, no procedeixo paraula per paraula, sinó sentit per sentit.

La transmissió dels textos en la Grècia i Roma antigues

Sabem que tant a Grècia com a Roma hi havia biblioteques, les més conegudes són les d'Alexandria i Pèrgam, però n'hi havia moltes altres, fins i tot en petites poblacions. Per exemple, conservem fragments del llistat de llibres que hi havia en una biblioteca del segle II de Taormina (Sicília). En el llistat se citen llibres de diferents historiadors, com Filiste o Fabi Píctor, cosa que demostra que la gent podia anar a la biblioteca a llegir aquests llibres.

També sabem que hi havia tendes on es podien adquirir còpies de llibres, tot i que no sempre eren massa fiables. Aulus Gel·li ens relata un passeig pel barri de la *Sigillaria* (en aquest barri s'acostumaven a vendre també ceràmiques) i mostra els problemes de les còpies:

Apud Sigillaria forte in libraria ego et Iulius Paulus poeta, uir memoria nostra doctissimus, consideramus; atque ibi expositi erant Fabii annales, bonae atque sincerae uetustatis libri, quos uenditor sine mendis esse contendeat. Grammaticus autem quispiam de nobilioribus ab emptore ad spectandos libros adhibitus repperisse unum in libro mendum dicebat.

Aulus Gel·li, *Nits Àtiques*, 5.4.1

Ens trobàvem casualment a la Sigillaria el poeta Juli Pau, home de gran saviesa, i jo. Allà exposats hi havia els Annals de Fabi Píctor, llibres de bona i autèntica antiguitat, dels quals afirmava el venedor que no contenien errates. Tanmateix, un gramàtic dels més coneguts,

⁸ El 1979 se'n publicà una versió corregida, la *Nova Vulgata*.

contractat pel comprador per inspeccionar els llibres, afirmava que havia trobat una errata en el llibre.

El format habitual d'aquests primers llibres és el rotlle de paper, en el qual el text s'escriu en columnes que es poden anar llegint a mesura que es desenrotlla el paper d'una banda i s'enrotlla per l'altra. La paraula βύβλος (*biblos*), prové de Biblos, una ciutat fenícia els habitants de la qual eren coneguts per ser uns grans comerciants de rotlles de paper, mentre que «llibre» prové de *liber*, «escorça d'arbre». Cap al segle IV de la nostra era, el pergamí comença a substituir com a suport d'escriptura el paper (que, a causa del seu origen vegetal, era més delicat i aviat s'espatllava). El pergamí es convertirà en el suport més utilitzat des del segle II de la nostra era fins el segle XV, i amb ell apareixerà també un nou format d'enquadració, el còdex, molt més fàcil d'emmagatzemar i d'utilitzar. Amb el temps, tot allò que no es copiï en un còdex de pergamí, es perdrà⁹.

Teoria de la recepció

A finals de la dècada dels 60 del segle XX, Hans Robert Jauss va trasbalsar els estudis de teoria de la literatura amb la seva *Literaturgeschichte als Provokation* («Història de la literatura com a provocació»), amb la qual proposava posar el focus en la història de la literatura del lector/a. En un principi, sembla difícil poder conèixer la relació d'un text amb el seu lector, però cal partir de la base que tota obra literària és creada per ser llegida i, alhora, que és la imaginació del lector la que crea la intenció i el sentit que li donarà en les seves lectures. Ara bé, posar el focus en la interpretació del lector no implica detenir-se en la seva arbitriietat subjectiva, sinó en les condicions en les quals llegeix, el context històric i l'horitzó d'expectatives que influeix en la lectura d'una o altra manera. L'estudi del procés de lectura implica que el sentit d'un text literari no és inherent a aquest, sinó que depèn del lector, i que el mateix text genera unes expectatives que podran ser satisfetes o no. En aquest sentit, la vida d'una obra no conclou en la seva època, sinó que un text pot contenir possibilitats de sentit ni tan sols sospitades pel seu propi creador ni pels lectors coetanis¹⁰.

La teoria de la recepció refusa l'existència d'una obra original de significat inamovible que cal entendre en el seu context històric com aturada en la seva evolució significativa, sinó que la obra renova el seu significat a mesura que la societat que la llegeix canvia i s'obren nous

⁹ Tot i que no podem oblidar, evidentment, els papirs conservats en el desert egipci gràcies a les excepcionals condicions de preservació per l'aridesa de l'arena.

¹⁰ Cirlot, Victoria, «L'estètica de la recepció» en Llovet, J. (ed.), *Teoria de la literatura*, Barcelona, Columna, 1996.

horitzons de possibilitat. En aquest sentit, la teoria de la recepció ha resultat ser de gran utilitzat per a estudiar la tradició clàssica en la qual els textos clàssics son llegits i reinterpretats per cada generació lectora. Els estudis de recepció clàssica se centren a entendre com es rellegeix el món clàssic en cada nova generació i en aquells aspectes que són alterats, integrats o deixats al marge, perquè són justament els canvis que s'introdueixen en les noves lectures els que ens donen la clau per a entendre la societat que el genera. L'estudi de la recepció és, doncs, l'estudi del diàleg amb el passat clàssic.

La llegenda troiana. Horitzó d'expectatives i espai d'experiència.

Seguint la teoria de la recepció podem definir l'«espai d'experiència» com el conjunt d'experiències viscudes i el bagatge sociocultural que configura la nostra visió del món i l'«horitzó d'expectatives» com les diverses possibilitat de futur concebibles en un moment determinat; allò que hom és capaç d'imaginar o esperar del futur. En l'àmbit literari (però també en el cinematogràfic, en els videojocs, etc.), aquests dos conceptes estan íntimament lligats amb el concepte de «gènere literari», que podem definir com un mode de comunicació entre emissor i receptor que ajuda a inserir el missatge en una tradició i produeix un estretament de l'horitzó d'expectatives i, potser, un relaxament del receptor enfront d'allò recognoscible. L'exemple de la llegenda troiana ens servirà per a veure com operen aquests conceptes en l'evolució d'un dels mites més coneguts i importants del món grecoromà.

Tot i que és probable que la llegenda oral s'originés en època micènica, el més antic relat conservat per escrit sobre el mite de la guerra de Troia el trobem en la *Iliada*, que no és més que l'última baula de la cadena de transmissió oral del poema. El fet que aquest poema sigui el relat sobre (només) els 51 dies en què la còlera d'un dels cabdills grecs va estar a punt de costar-los la victòria enfront dels troians, dóna la idea de com el mite complet devia de ser àmpliament conegut per l'audiència¹¹. L'*Odisea*, per la seva part, relata el retorn a la llar de tan sols un dels cabdills que havia lluitat a Troia. La progressiva generalització de l'ús de l'escriptura per a transmetre els antics mites va fer que ràpidament aquells relats homèrics foren vistos com incomplets en termes cronològics i els primers intents per a cobrir aquestes carències per escrit els trobem en els poemes que conformen el que denominem «cicle èpic»

¹¹ Latacz, J., *Homer: His Art and His World*, Michigan, 1996, o *Troja y Homero*, Barcelona, Destino, 2003. Burgess, J., *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore, 2001, p. 147.

o «cicle troià»¹². Sorgits com a poemes individuals a finals de l'època arcaica, no serà fins a l'època hel·lenística quan es configuren com un conjunt, tot i que la unitat que avui els atribuïm és una il·lusió generada pel fet que l'única versió que en conservem és el resum de la *Crestomatia* de Procle. En aquest sentit, n'hi ha versions divergents i variants mitogràfiques en els poemes que indiquen un procés de convergència al llarg de les centúries i la unificació de diferents estadis dels poemes (o, fins i tot, l'existència de diversos poemes que anaren confluint amb el temps). Fins i tot hi ha divergències amb el relat homèric, cosa que podria fer pensar en un origen oral i una posterior feina d'edició: a mesura que la *Iliada* i l'*Odissea* anaren adquirint rellevància, la resta de poemes quedaren relegats a cobrir simplement els espais entre ambdós relats i configuraren la coherència aparent que tenim avui.

Tornem a la *Iliada* —el relat dels 51 dies en què Aquil·les es va negar a lluitar després d'haver estat deshonrat per Agamemnon— i al moment de creació, aproximadament el segle VIII a.n.e. El mite de la guerra de Troia és àmpliament conegut i suposem que els aedes (els poetes itinerants) circulen des de fa segles per les corts cantant diferents fragments seleccionats del mite: era impossible exposar tot el relat en una sola sessió, així que triaven un motiu o altre en funció de l'audiència. En cada *performance*, cada vegada que un aede explica la mateixa història, modifica alguns elements per tal de fer-la atractiva a l'audiència que d'altra manera s'hauria avorrit de sentir sempre les mateixes històries de la mateixa manera (per exemple, incloent en el relat avantpassats dels membres de l'audiència). Tanmateix, la història de base i els motius principals es mantenen immutables al llarg del temps. Un d'aquests motius recognoscibles i coneguts per tothom eren les nombroses disputes i problemes que se succeïren dins del bàndol grec. Una vagada i altra, durant els deu anys que durà la guerra, es produïren desacords entre els líders grecs, però no sabem fins a quin punt aquests desacords tingueren un paper important en les recitacions dels poetes. És més probable que emfatitzaren la naturalesa severa de la guerra més que les vides individuals dels protagonistes i les seves emocions o motivacions.

Tanmateix, en el segle VIII la societat està canviant, i donat que no és la mateixa que generà el mite i les primeres recitacions dels poetes, necessita una nova reelaboració que s'escaigui bé amb les noves preguntes que sorgeixen. Després de la caiguda del món micènic, les noves elits aristocràtiques que governen es veuen amenaçades per nous estrats socials que demanen quotes de poder, cosa que els antics governants no havien patit. Davant de la nova

¹² Generalment, es considera que els poemes del cicle èpic són posteriors a la redacció de la *Iliada* i l'*Odissea*, tot i que hi ha hagut (i hi ha) discussió sobre la qüestió (cf. Kullmann, Wolfgang, *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden, Steiner, 1960).

situació, aquestes famílies aristocràtiques es pregunten com mantenir el seu poder i autoritat i, sobretot, com superar les seves lluites internes. Certament, durant la primera meitat del segle VIII es testimonia entre aquestes famílies una violenta competició pel poder fins al punt que molts dels desenvolupaments institucionals de la *polis* arcaica poden veure's com intents de l'aristocràcia per a prevenir un conflicte violent en el seu si.

En aquest context, tenim una aristocràcia amb un horitzó d'expectatives pendent de trobar solucions als seus problemes interns i un espai d'experiència basat en el costum de sentir cantar les seves glòries passades en forma de gestes bèl·liques dels seus avantpassats. El gran mèrit de la *Iliada* en aquest context fou, justament, atendre les demandes del seu auditori tractant d'oferir una proposta d'actuació a la possibilitat de disputes, alhora que trenca amb l'expectativa literària i canvia radicalment la perspectiva familiar de l'audiència. Així, com afirma Latacz¹³, el començament de la *Iliada* degué de resultar nou i sorprenent i crear la sensació de suspens tan necessària en una recitació oral. Mostrar com l'horrible còlera d'un líder podia afectar la gran empresa comuna era quelcom nou i molt més fascinant que qualsevol altra versió tradicional de la molt ben coneguda guerra de Troia, ja que per a l'audiència del moment aquest era un problema urgent. El poeta de la *Iliada*, doncs, no comença relatant el terrible panorama d'una ciutat assetjada i l'enfrontament entre dos exèrcits disposats en la línia de batalla: comença amb quelcom molt més petit, la còlera d'un heroi, un sentiment personal i privat.

Quina és la resposta que ofereix la *Iliada*? La unió en el si de l'aristocràcia enfront de l'amenaça externa: és necessari que ningú s'allunyi de la comunitat. La disputa entre Aquil·les i Agamemnon és un exemple terrorífic, una advertència de com no s'ha d'actuar. Ara bé, l'actitud d'Aquil·les, la seva protesta enèrgica enfront de l'autoritat absoluta d'Agamemnon, no és legítima? La *Iliada* intenta oferir a les elits un camí per a establir noves normes de comportament en el moment d'origen de la *polis* arcaica. Unes normes de comportament que ja no poden passar per l'enfrontament perpetu, sinó per dirimir les disputes en l'arena política, dins el joc democràtic.

Des del mateix origen de l'èpica homèrica sorgeix paral·lelament la crítica del relat èpic. La filosofia, la historiografia, les noves disciplines que a partir del segle V pugnen per autoritzar la seva veu critiquen molt aviat la versió èpica de la llegenda. De vegades són crítiques directes, com en Plató; de vegades són més velades, com en Heròdot i Tucídides. Tanmateix, la guerra de Troia segueix essent l'esdeveniment fundador del món antic, tant

¹³ Latacz, J., *Homer: His Art and His World*, Michigan, 1996, pàg. 32-48.

que fins i tot els romans entroncaran la seva pròpia prehistòria amb la caiguda de Troia i la fugida d'Enees a la recerca d'una nova Troia. Durant segles, se succeeixen les lectures i relectures de la *Iliada* i del cicle troià i també les reescriptures, com l'*Eneida* de Virgili. La plasmació per escrit del mite no fa que s'aturi l'aparició de variants i històries paral·leles que engrosseixen la llegenda i n'obren noves possibilitats d'interpretació. Aquestes variants i noves històries ja no responen als neguits de les elits aristocràtiques del segle VIII a.n.e., sinó que responen al seu propi moment de creació.

Un dels moments de major esplendor de reescriptures de la llegenda troiana són els segles I i II de la nostra era. L'Imperi romà produeix una modificació de les relacions socials, ja que ara les decisions es prenen a Roma i l'aristocràcia hel·lenística ja no té un objectiu clar. L'espai d'experiència ha canviat, el món s'ha fet gran, la vida ja no es circumscriu a una petita *polis* mediterrània, sinó que tot el Mediterrani és ara el tauler polític. L'antic heroi ha donat pas a un home perdut en la seua peripècia de la vida. Com mostra la novel·la, ara la vida arrossega l'heroi que ha perdut el control del seu destí i que es deixa endur per la gran innovació del moment, l'amor romàntic. Les elits gregues del moment semblen trobar una via d'escapament, enfront de la dominació romana, en el seu propi capital cultural i cerquen la salvació en la recuperació (literària) d'un passat històric gloriós. No és casual que el mite de la guerra de Troia torni a adquirir protagonisme en diverses reelaboracions: el *Troià* de Dio de Prusa, l'*Heroic* de Filòstrat, l'*Ephemeris belli troiani* o el *De excidio Troiae historia* pertanyen a aquest moment històric: quan sembla necessari tornar a reunir els grecs sota un mateix relat, es torna a recórrer al relat fundador de la llegenda troiana.

Tanmateix, en ple segle II l'èpica ja no serveix per a explicar la realitat, altres gèneres literaris han pres el relleu: la realitat d'aquesta nova societat s'explica en termes historiogràfics i novel·lescs. El *Troià* de Dio s'ambienta a Egipte i és un sacerdot d'Onufis qui conta que quan Menelau tornava de la guerra es va detenir a Egipte i allà relatà la història que fou gravada a les parets dels temples i en alguns obeliscs, d'on l'ha après l'actual sacerdot. I Filòstrat, en l'*Heroic*, pren un altre tipus de testimoni fidedigne: de fet, Filòstrat no apareix i és el fantasma de Protesilau que té l'autoritat i que s'apareix amb freqüència a un camperol dels Dardanels a qui conta la veritat dels fets. Dictis i Dares, els falsos narradors de l'*Ephemeris* i del *De excidio Troiae*, es presenten com a cronistes de guerra i ofereixen el seu relat

pseudohistoriogràfic¹⁴. El que intenten totes aquestes obres és actualitzar el mite, racionalitzar-lo per tal que continue essent útil a les noves generacions.

Per fer-ho, cal fer canvis en el relat: davant dels 51 dies que relata la *Iliada*, aquests textos relaten tot l'esdeveniment, la guerra sencera, des del principi. A més a més, per mantenir l'atenció del lector, la narració es nodreix de nombroses variants que no sempre coincideixen amb el relat de la *Iliada*. Així, per exemple, desapareixen les divinitats i les actuacions fantàstiques. Ara trobem només homes lluitant amb altres homes. En l'*Ephemeris*, per exemple, la magnànima còlera es converteix en una rabiola per no haver estat convidat a un banquet amb els companys. Tanmateix, el fet que Aquil·les deixi de lluitar no influeix en les batalles de l'exèrcit, de fet, tornarà resignat a la lluita i concentrarà totes les seves energies a aconseguir l'amor de Polixena. Ja no hi ha espai per les heroïcitats individuals, la comunitat és allò rellevant i sembla millor concentrar-se en l'amor. Aquesta és la resposta que ofereixen aquestes reescriptures de la llegenda i el camí que prenen les elits del moment: reconèixer les limitacions de l'experiència humana, presentar la guerra mítica com una més en la llarga història bèl·lica de la humanitat i tornar la seva atenció a l'esfera privada de la vida. Un altre exemple: totes aquestes obres atribueixen, en últim terme, l'inici de les hostilitats a l'afany de riquesa dels aqueus i a la seva ambició. Ja no és l'honor i la reparació d'aquest el que justifica la guerra (és a dir, ja no és rellevant el segrest d'Hel·lena), sinó una cosa molt més real i contemporània en els primers segles de la nostra era (i fins i tot per a nosaltres).

Si avancem gairebé dos mil anys, podem intentar analitzar d'una manera semblant la pel·lícula *Troy*, dirigida per Wolfgang Petersen, estrenada en el 2004. Pel que fa l'espai d'experiència de la societat de principis del segle XXI, cal tenir en compte que el món s'ha convertit en un tauler d'escacs, les torres del qual van caure en els atemptats de l'11 de setembre de 2001, després del quals vingueren les guerres d'Afganistan i Irak. El món se submergí un seguit de conflictes internacional les motivacions dels quals no semblaven respondre als arguments esgrimits pels governants o almenys així semblava pensar el gruix de la població. En efecte, en l'espai d'experiència d'aquesta societat està ja instal·lada la idea que la política internacional marxa sota la màxima segons la qual «el fi justifica els mitjans».

Segon l'anàlisi que venim proposant, *Troy* constitueix un exemple de relat fallit precisament perquè no respon a l'expectativa de l'espectador ideal, acostumat a la idea de «superproducció de Hollywood», amb herois vencedors i malvats perdedors. El problema

¹⁴ Aquests dos textos, en la seva versió llatina, faran fortuna en època medieval. L'*Ephemeris* grega, a més a més, estarà en la base de les obres historiogràfiques bizantines.

radica en la distància entre l'horitzó d'expectatives del director i el del públic, en no aconseguir fusionar els dos horitzons. Tot i les modificacions introduïdes en la trama per acostar el mite als espectadors del segle XXI, aquests es queixaren de l'esquema moral poc clar de la pel·lícula, perquè l'espectador no sabia a quin bàndol havia de donar suport. L'espectador no buscava una al·legoria de la guerra i del comportament de les elits, sinó una pel·lícula de bons i dolents amb els quals poder-se identificar. En definitiva, l'espectador buscava una resposta a les preguntes del seu espai d'experiència, però la pel·lícula només posa en escena les preguntes sense oferir respostes.

El tema central de *Troy* no és la ira d'Aquil·les, sinó la seva cerca de la glòria i, en aquest sentit, és tan pervers com Agamemnon: aquest pretén estendre el seu poder geogràficament i Aquil·les pretén estendre el seu temporalment i necessita justament que Agamemnon organitzi la major guerra mai coneguda. La mort d'ambdós en la pel·lícula simbolitza que només la mort pot acabar amb la lluita pel poder; la pel·lícula proposa, per tant, un escenari profundament pessimista en el qual el mal està present per tot arreu i del qual ningú sembla poder salvar-se, ni tan sol l'amor hi és redemptor. La pel·lícula posa en la pantalla el que l'audiència ja sap: que l'elit política es preocupa només de satisfer el seu afany de poder, però no aporta una sortida. El mite, en mans de Petersen, fracassa com al·legoria explicativa perquè exposa el problema però no un futur possible. En aquest sentit, caldria preguntar-se si un relat nascut per donar raó de ser a unes elits aristocràtiques pot servir per a donar resposta en l'actualitat al conjunt de la societat. Si així es volgués, potser caldria reescriure'l sencer per tal de donar respostes al públic actual.

Tema 2. La literatura antiga i la seua repercussió en l'edat mitjana.

Imperi bizantí.

A la mort de Teodosi I el Gran, l'any 395, l'Imperi romà romangué definitivament dividit en les seves parts occidental i oriental, tot i que la idea d'un imperi únic va resistir fins la caiguda de l'Imperi occidental (el 476), moment que considerem com l'inici de l'edat mitjana. La capital de l'Imperi oriental era Constantinoble, ciutat fundada per Constantí I el Gran l'any 330 sobre l'antiga ciutat de Bizanci. L'Imperi bizantí (denominació que féu fortuna a partir del segle XVII) es configurà com el continuador del llegat grecoromà sense solució de continuïtat, i tot i la fluctuació de les seves fronteres al llarg del temps va sobreviure fins la conquesta otomana del 1453. L'extensió territorial comportava la presència de nombroses llengües en el si de l'Imperi, com el siríac, el copte o l'àrab, però el grec continuà essent la llengua de l'administració i de la transmissió cultural (i de la religió cristiana).

Tot i que els habitants de l'Imperi bizantí s'anomenaven a si mateixos «romans» (*romanoi*) i es consideraven continuadors de l'antic Imperi romà, també eren conscients dels canvis que s'havien operat en la societat, principalment en l'àmbit religiós. Com reconciliar l'herència grecoromana amb el seu present cristià? Com conviure amb la literatura, l'arquitectura, la iconografia *pagana* en un món cristià? En l'àmbit de la mitologia, l'evemerisme i l'al·legorisme van contribuir a la recepció de molts dels antics relats llegendaris; tanmateix, més enllà de puntuals problemes amb determinats elements, els copistes bizantins conservaren bona part de la literatura grega que tingueren al seu abast. Ara bé, també es perderen moltes coses que amb el temps deixaren de ser rellevants en la nova societat: el pas del rotlle de papir al còdex de pergami suposà una primera selecció, i l'arribada de la minúscula suposà, més tard, una segona selecció¹⁵ (tot allò que no es copià després d'aquestes innovacions, es perdé).

En el marc de l'Imperi bizantí s'endegà tota una política de traduccions a les diverses llengües que el componien i que han afavorit, per exemple, que conservem textos en traducció, però no en la llengua original: la *Crònica* d'Eusebi de Cesarea, considerada un dels primers assaigs d'història universal, escrita en el segle IV, la conservem només en armeni i llatí, mentre que l'original grec s'ha perdut. Paral·lelament, és interessant la política diplomàtica endegada per l'Imperi mitjançant l'enviament de manuscrits a les corts occidentals per congraciar-se amb els seus governants. Des del soldà de Còrdova fins a Lluís el Pietós, de França, van rebre trameses de manuscrits que buscaven convertir l'Imperi

¹⁵ Fins als segle IX tots els textos estaven escrits en majúscula o uncial, la invenció de la minúscula suposà un gran canvi en l'escriptura.

bizantí en el centre científic, cultura i literari del Mediterrani com a dipositari del saber d'una cultura mil·lenària, com era la grecoromana. Les relacions diplomàtiques entre l'Imperi bizantí i els regnes de l'Europa occidental també s'establiren sobre la base de les relacions matrimonials i, evidentment, mitjançant els contactes que s'establiren a partir de l'any 1095 amb les diferents *croades*. Justament en el context posterior a la primera croada trobem un exemple magnífic de com el llegat clàssic continuava ben viu en la cultura bizantina. Anna Comnè, filla d'Aleix I Comnè i Irene Ducas, emperadors de Bizanci, escrigué la biografia del seu pare, l'*Alexiada*, i en ella trobem un testimoni privilegiat del pas de la primera croada per Constantinoble. En l'extracte següent, del principi de l'obra, podem llegir la influència que en ella tingueren les lectures d'Aristòtil i Plató i, encara que no ho diu explícitament, s'hi troben també reminiscències a Tucídides i Heròdot:

Ταῦτα δὲ διεγνωκυῖα ἐγὼ Ἄννα, θυγάτηρ μὲν τῶν βασιλέων Ἀλεξίου καὶ Εἰρήνης, πορφύρας τιθῆνιμά τε καὶ γέννημα, οὐ γραμμάτων οὐκ ἄμοιρος, ἀλλὰ καὶ τὸ Ἑλληνίζειν ἐς ἄκρον ἐσπουδακυῖα καὶ ῥητορικῆς οὐκ ἀμελετήτως ἔχουσα καὶ τὰς Ἀριστοτελικὰς τέχνας εὖ ἀναλεξαμένη καὶ τοὺς Πλάτωνος διαλόγους καὶ τὸν νοῦν ἀπὸ τῆς τετρακτύος τῶν μαθημάτων πυκάσασα [...] βούλομαι διὰ τῆσδέ μου τῆς γραφῆς τὰς πράξεις ἀφηγήσασθαι τοῦμοῦ πατρὸς οὐκ ἀξίας σιγῆ παραδοθῆναι οὐδὲ τῷ ρεύματι τοῦ χρόνου παρασυρῆναι καθάπερ εἰς πέλαγος ἀμνημοσύνης.

Anna Comnè, *Alexiada*, Pròleg, 2

Tinc consciència d'això, que jo, Anna, filla dels reis Aleix i Irene, nascuda i criada en la porpra, no només no desconec la gramàtica, sinó que he estudiat la cultura grega amb profit, no he deixat de banda la retòrica, conec també l'obra aristotèlica i els diàlegs de Plató i he estudiat el *quadrivium* [...] i ara vull mitjançant aquest relat mostrar els fets del meu pare, perquè no s'han de perdre en el silenci ni han de ser arrossegats pel temps al mar de l'oblit.

La caiguda de Constantinoble en poder de l'Imperi otomà va produir un importantíssim moviment d'erudits i savis bizantins cap als regnes occidentals, especialment cap a la península Itàlica. Amb ells van transportar no només els seus coneixements i la llengua grega (desapresa fins llavors a tot l'occident medieval), sinó un bon nombre de còdexs que contenien bona part de la literatura antiga i medieval. Gràcies a aquest moviment, s'impulsà de nou l'aprenentatge del grec clàssic a l'Europa occidental i noves traduccions dels clàssics grecs al llatí i a les llengües vernacles van començar a circular per tots els regnes abonant el que seria el Renaixement i l'humanisme.

Els regnes de l'Europa occidental

La caiguda de l'Imperi romà d'occident i l'entrada de les invasions del nord produïren un progressiu despoblament de les ciutats i van fer que la població es refugiés a pobles i zones muntanyenques i boscoses intentant mantenir-se al marge del problema polític i bèl·lic. Paral·lelament, el coneixement es refugià dins els monestirs, que proliferaren per tota Europa, com les fundacions de sant Benet a Subiaco i Montecassino, o les de sant Columbà a Sant Gall i Bobbio, i les posteriors fundacions que seguiren les regles cistercenca i cluniacenc. Els monestirs van ser els grans centres de conservació del llegat clàssic, de la literatura, les traduccions i els comentaris. La fragmentació del poder en època medieval afavorí que es multipliquessin els monestirs. Tot senyor feudal, quan tenia els mitjans per aconseguir-ho, en fundava un. Eren el complement habitual de tot castell i n'hi havia de tota mena, grans i petits, rics i pobres. Tots conservaven amb deler la seva biblioteca i formaven una gran germandat que s'estenia per tota Europa creant vies de comunicació i de transmissió del coneixement mitjançant l'intercanvi de manuscrits i còpies de tota mena d'obres, antigues i contemporànies.

Els monestirs, doncs, es convertiren en els garants del llegat clàssic, però la necessitat de mantenir aquest llegat era una idea profundament arrelada en l'imaginari medieval. Després d'uns primers segles de fragmentació, Europa va veure créixer i expandir-se la monarquia carolíngia a partir del segle VIII. Tant el clergat romà com el mateix Carlemany acabaren convenent-se que havia arribat el moment de renovar l'Imperi romà amb capital a Aquisgrà. El conegut com a renaixement carolíngi: els fills de les grans famílies aristocràtiques, formats als monestirs i escriptors que conservaven tota la saviesa, començaren a acumular als seus palaus i en nous monestirs, noves còpies i manuscrits portats de les principals biblioteques italianes. El seu objectiu era revivir l'esplendor de Roma i per fer-ho el llibre es convertí en el principal mitjà, fins al punt que la minúscula carolíngia (o carolina) fou l'escriptura que triomfà a tota Europa. L'Imperi, però, durà poc i aviat es disgregà en petits regnes. Poc després, el Sacre Imperi Romanogermànic, en mans d'Otó, intentà revivir el somni romà. En aquest cas, també les seues de creació cultural foren la cort imperial (de nou, a Aquisgrà) i els monestirs, que intentaren revivir els costums de l'antiga Roma (o el que ells creien que eren els costums de Roma). Tal fou l'interès per recuperar l'antic imperi, que Otó II es casà amb Teòfan Escleros, princesa bizantina, amb la intenció d'aconseguir una nova unificació (que no arribà mai, però Teòfan sí aconseguí ser nomenada emperadriu a la mort d'Otó II i regnar durant onze anys en solitari).

El somni de la reconstrucció de l'Imperi romà no era només una qüestió geogràfica, les monarquies europees (sobretot, francs i bretons) es consideraven descendents del hereus de Troia (com els romans), de manera que entroncaven la seva història mítica directament amb la caiguda de la llegendària ciutat. La *Historia Regum Britanniae* (c. 1130), de Geoffrey de Monmouth, entroncà la reialesa britànica directament amb els troians que van fugir de la ciutat en ruïnes (a través de Brut, nét d'Enees) i amb el rei Artús, fent ús de la matèria de Bretanya, les antigues llegendes celtes i gal·les que s'estendrien per tota Europa gràcies a aquesta versió llatina i la posterior traducció al francès de Robert Wace, el *Roman de Brut*. Per la seva banda, en l'àmbit francès, es barrejaren els orígens mítics dels gals i dels francs, ja que ambdós pobles es reclamaven hereus de Troia. No és casual que Leonor d'Aquitània encarregués a Benoît de Sainte-Maure la que serà una de les gran obres d'aquesta època, el *Roman de Troie*.

Certament, gràcies a l'afany de carolingis, merovingis, saxons i fins i tot els habsburg d'entroncar les seves cases reials amb el llinatge troià¹⁶, molt aviat començaren a aparèixer traduccions del llatí de l'*Ephemeris belli troiani* i el *De excidio Troiae* a les llengües vernacles. La més antiga adaptació i traducció conservada és la coneguda com *Togail Troí*, una versió lliure que un monjo irlandès va compondre cap al segle X, i del segle XII són la versió islandesa (*Trójumanna Saga*) i l'alemanya atribuïda a Wolfram von Eschenbach i titulada *Der Götterkrieg*. A més a més, van sorgir noves adaptacions al llatí, com la *Historia troiana Daretis Frigii* (1150), en hexàmetres llatins i d'autor anònim, o la versió de Josep d'Exeter, *Frigii Daretis Ylias* (1190)¹⁷. No és casual, doncs, que Leonor d'Aquitània¹⁸ encarregués a Benoît de Sainte-Maure la que serà una de les gran obres d'aquesta època, el *Roman de Troie* (1160-70).

L'adaptació més coneguda i la que més influència va tenir fou, en efecte, aquesta de Benoît de Sainte-Maure. Per escriure aquest poema de 30.108 versos, l'autor usà com a fonts bàsicament l'*Ephemeris* i el *De excidio Troiae*, i conta la seva elecció d'aquestes en els primers 140 versos del poema, i afirma que Homer no va estar en la guerra i que, per tant, no és de fiar, mentre que Dictis i Dares hi participaren com a soldats. El *Roman de Troie* aviat es convertí en la nova versió paradigmàtica i, a més a més, amplia l'abast cronològic de la història de la guerra, ja que començava amb el viatge dels argonautes (tal com comença el *De excidio Troiae*) i acabava amb la mort d'Odiseu (com l'*Ephemeris*) i el nucli del relat se centrava

¹⁶ Vegeu, per exemple, Shepard, Alan; Powell, Stephen D. (eds.), *Fantasies of Troy: Classical Tales and the Social Imaginary in Medieval and Early Modern Europe*, 2004.

¹⁷ Solomon, Jon, «The Vacillations of the Trojan Myth: Popularization & Classification, Variation & Codification», *International Journal of the Classical Tradition*, 14, 3/4, 2007, pp. 482–534.

¹⁸ Més tard, la seva filla, Maria de França (comtessa de Xampanya) serà la gran valedora de Chrétien de Troyes.

en la batalla d'Aquil·les entre l'amor i l'honor a causa de la seva relació amb Polixena. El poema de Benôit fou traduït i adaptat a nombroses llengües, com les versions alemanya *Das Lied von Troja*, de Herbort von Fritzlar (c. 1200), i l'holandesa, *Trojeroman*, de Segher Diengotgar (c. 1263). De Benôit depèn també la *Historia destructionis Troiae*, de Guido delle Colonne, escrita en llatí i que guanyà també la seva pròpia fama i va ser traduïda a l'italià per Filippo Ceffi i al francès per Jacques Milet; probablement a través del *Filòstrat* de Boccaccio i *Le Roman de Troye et de Criseida* es configurà el conegut *Troilus and Cresseyde* de Chaucer (c. 1385). En l'àmbit de la península Ibèrica, la primera traducció de la *Historia destructionis Troiae* de Guido fou la catalana de Jaume Conesa (c. 1367-1374), que influí tant en el *Tirant lo Blanch* com en el *Curial e Güelfa*. Després arribà l'aragonesa, de Juan Fernández de Heredia (c. 1385-1396) i, finalment, la castellana, de Pedro de Chinchilla (1443)¹⁹. No obstant això, ja abans havia entrat la tradició a la península i l'empremta de l'*Ephemeris* i del *De excidio Troiae* es troben en el *Libro de Alexandre* i els capítols sobre Troia de la *General estoria*, tot i que segurament totes les referències arribaren a través de l'obra de Benôit²⁰.

Això no implicà l'oblit de l'existència de la èpica homèrica. En el segle XIV, ja Petrarca tenia una còpia de la *Iliada*, però mai va aprendre grec i no la pogué llegir; Boccaccio tractà d'aprendre la llengua, però tampoc ho aconseguí, de manera que els dos acabaren utilitzant l'*Ephemeris* i el *De excidio Troiae* tot i reconèixer l'existència d'altres fonts gregues. No va ser fins al 1488 quan Demetri Calcocondilas publicà l'*editio princeps* de la *Iliada*, a Florència, però la llarga tradició de les versions llatines i en llengües vernacles continuà tenint més rellevància que l'homèrica, tant que fins i tot algunes traduccions de la *Iliada* es completaven amb passatges de *Le Roman de Troie*, l'*Ephemeris* i el *De excidio Troiae*²¹. No serà fins a l'època del barroc i la renovació de l'interès per la mitologia grecoromana quan les versions gregues començaran a despertar l'interès dels literats.

¹⁹ Hi ha una traducció incompleta anterior, potser atribuïble a Pedro López de Ayala. Crosas López, Francisco; Perujo Melgar, Joan Maria, «Dos nous testimonis de les 'Històries troianes': traducció de Jaume Conesa» en Pampín Barral, Mercedes; Parrilla García, M^a Carmen (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 2, Coruña, 2005, pp. 171–188; Sanz Julián, María, *Juan Fernández de Heredia. Crònica troyana*, 2012; Peláez Benítez, M^a Dolores, *Pedro de Chinchilla. Libro de la historia troyana*, 1998.

²⁰ García Solalinde, Antonio, «Las versiones españolas del 'Roman de Troie'», *Revista de Filología Española*, 2, 1916, pp. 121–165, Rico, Francisco, *Alfonso el Sabio y la 'General estoria'*, 1984; Casa Rigall, Juan, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XII hispano*, 1999.

²¹ Solomon, Jon, «The Vacillations of the Trojan Myth...», p. 517–518.

El «Renaixement» del segle XII

L'arribada dels segles XII i XIII (i l'època del conegut com a «primer Renaixement») suposà un eixamplament dels regnes de l'Europa occidental: al sud, a mesura que la península Ibèrica avançava en la conquesta de territoris sota domini musulmà; a l'est, mitjançant la conquesta de territoris agrests sota domini eslau o otomà. La millora de les tècniques de navegació afavorí que no foren ja només els exèrcits, sinó també els comerciants els que s'embarcaren en aventures de negocis, aquesta és l'època de Marco Polo. En les escales d'aquests navegants, no només comerciaven amb béns de consum, sinó que comencen a comprar còpies de manuscrits, sovint traduccions del grec de tractats de filosofia o de l'àrab, tractats d'àlgebra i cosmografia. La població europea comença a créixer, s'amplien les explotacions agrícoles, milloren les rutes de comunicació i les ciutats comencen a estendre les seves muralles per donar cabuda a l'augment de la població. Paral·lelament, comencen a fundar-se les primeres universitats i la cultura (i l'escriptura i la lectura) comença a sortir dels monestirs i a fer-se més accessibles per a tothom (almenys per a les famílies privilegiades).

A partir d'aquest moment, no només la literatura llatina, sinó també la grega i l'àrab comença a circular entre els regnes europeus gràcies a les traduccions al llatí i a les llengües vernacles. Un bon exemple d'aquesta feina de traducció és la coneguda com Escola de Traductors de Toledo, fundada a finals del segle XI, tot i que tant a la resta de regnes cristians peninsulars com a les taifes la feina de traducció fou constant (sense oblidar que també a les primeres universitats, com Salamanca i Palència, es traduïren també nombrosos textos). En efecte, la convivència a la península de població cristiana, jueva i musulmana amb diferents orígens i llengües afavorí aquesta feina de traducció en les diferents corts i l'entrada a Europa de textos grecs i àrabs que fins aleshores no s'havien pogut llegir (d'Aristòtil i Plató a Avicenna o Averrois). Ara bé, bona part d'aquesta feina de traducció va ser d'obres filosòfiques i científiques, la literatura grega encara hauria d'esperar una mica més per ser traduïda.

Les corts reials s'omplen de literatura i de joves arribats de les millors famílies que aspiren a aconseguir el favor del rei: neixen ací els ideals de la cavalleria i l'amor cortès. Si tot l'imaginari que envolta l'amor cortès es configura partint de models bíblics (l'amor a la *domina* s'assembla al culte a la verge Maria) i, sobre tot, dels models esbossats per Ovidi, el cavaller ideal, és a dir, l'heroi de la novel·la de cavalleries, configura la seva biografia partint de models que l'hagiografia havia pres prèviament dels herois mítics grecoromans (el codi de cortesia cavalleresca obliga a ajudar els dèbils i a ser vassall de la dama estimada). Així, recordem, per

exemple, que partint d'un esquema grecoromà (i, evidentment, bíblic), el naixement d'un cavaller sol venir precedit per dificultats o complicacions per l'embaràs (com en el cas de Curial, Claribalte i Florambel, que neixen quan els pares ja són grans) o directament per un coit secret (Amadís, Esplandián i Palmerín són fills d'unions il·legítimes); una profecia o somni anunciarà desgràcies als progenitors que decidiran abandonar el nounat a la muntanya o a les aigües; el nadó serà alletat per bèsties o bé haurà de lluitar amb elles i creixerà allunyat de la família, a la qual tornarà més tard per reclamar el llinatge, cosa que aconseguirà perquè el nounat acostuma tenir marques de naixement o cicatrius²².

L'ideal de l'amor romàntic es desenvolupa, en efecte, en aquesta època gràcies a les obres d'Ovidi, les traduccions de les seves obres en llengües vernacles i les adaptacions i relectures. Si els *romans* medievals i les novel·les de cavalleries tenien tres temes bàsics (els combats, l'amor i els elements fantàstics), a mesura que passen els anys el tema bèl·lic serà desplaçat per l'amorós. Si ja Abelard i Heloïsa, en la seva *Correspondència* de principis del segle XII, citen diverses vegades els *Amors* i l'*Art d'amar* d'Ovidi, a l'hora de parlar de la seva apassionada història d'amor, en el segle XIII, l'arxipreste d'Hita, Juan Ruiz, parafrasejà extensos passatges d'Ovidi en el seu *Libro de buen amor*. De les *Metamorfosis* d'Ovidi tragueren també molts motius amorosos tant els trobadors com els posteriors poetes francesos i italians, com el de *Píram i Tisbe*, una de les històries més conegudes en l'edat mitjana, que influí Chaucer, Boccaccio i fins Shakespeare. En la transmissió d'Ovidi, en l'edat mitjana tingué molta influència una versió moralitzada (*Ovide moralisé*), traducció francesa de principis del segle XIV, que acompanya les llegendes grecoromanes d'un comentari moral des del punt de vista cristià. L'obra més important en aquesta tradició ovidiana és el *Roman de la Rose*, escrit entre el 1230 i el 1270, una novel·la d'amor en la qual els exemples extrets del passat grecoromà pretenen servir de model de comportament, tot i que en el cas de les dones el poema tendeix més a prendre com a base la misògina sàtira VI de Juvenal.

Contra la visió misògina del *Roman de la Rose* i altres obres de l'època s'aixecà Christine de Pizan, filla d'un professor de la Universitat de Bolonya que aviat es traslladà a la cort francesa per ser el metge del rei. Christine de Pizan escrigué nombroses obres en què demostrà la seva bona educació i el seu coneixement del món clàssic. Potser la més interessant en aquest sentit és *La Cité des dames* («La ciutat de les dames»), de 1405²³. En ella s'esbossa una ciutat poblada per les més grans i importants dones des de l'antiguitat fins a l'època de Christine, des de

²² La bibliografia sobre els senyals i la infantesa dels herois és inabastable, a tall d'exemple citarem el clàssic Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981 [1909] i el treball de Gracia, Paloma *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.

²³ Molt influenciada pel *De claribus mulieribus*, de Boccaccio.

Safo, Medea o Circe fins a Blanca de Castella o Isabel de Baviera. Christina afirma que, mentre estava llegint al seu estudi, va rebre la visita de tres dames (Raó, Justícia i Dret) que l'animaren a crear una ciutat de murs ben fonamentats en què viurien totes les grans dones de la història:

N'as tu pas leu que le roy de Troy fonda la grant cité de Troye par l'aide d'Apollo, de Minerve et de Neptunus que les gens de lors repputoyent deiux; et aussi comment Cadmus fonda Thebes la cité para l'admonnestement des dieux? Et toutesvoyes, ycelles cités, par espace de temps, dechayrent et sont tournees si comme en ruyne. Mais je te prophetise, comme vraye sebille, que ja ceste cité, que tu a nostre aide fonderas, ne serà ja anychille ne decherra: ains demourra en prosperité a tousjours mais malgré tous ses envieux annemis. Quoiqu'elle soit par mains assauls combatue, elle ne serà point prise ne vaincue.

Christine de Pizan, *La Cité des dames* 1.4

Has llegit, en efecte, com el rei Tros fundà la gran ciutat de Troia amb l'ajuda d'Apol·lo, Minerva i Neptú (el quals els antics prenien per divinitats) i com el rei Cadme fundà la ciutat de Tebes per ordre divina, però, amb el pas del temps, aquelles ciutats s'enfonsaren i s'ensorraren entre en runes. Però jo, la vertadera Sibila, t'anuncio que la ciutat que fundaràs amb la nostra ajuda no s'enfonsarà en el no-res, sinó que sempre romandrà pròspera malgrat l'enveja de tots els seus enemics; resistirà molts assalts sense ser mai presa ni vençuda.

La ciutat que estableix Christine està poblada per antigues divinitats, dones mítiques i reals, i fins i tot santes. Pel que fa les dones provinents de la mitologia, destaca el tractament que en fa l'autora, humanitzant-les (en un clar exercici d'evemerisme), com en l'exemple de Minerva:

Minerve, fu une pucelle de Grece et fu sunommee Pallas. Ceste pucelle fu de tant grant excellence en engin que la folle gent de lors, pour ce que ilz ne savoyent pas bien que quelz parens elle estoit et luy veoyent faire des choses qui oncques n'avoient esté en usage, disdrent qu'elle estoit deesse venue du ciel. [...] Elle trova par sa soultiveté aucunes lettres quecques que on appelle karacteres, [...] desquelles aujourdy encores usent les Griex. [...] Elle trouva nombre et manier de compter et d'assembler sommer soubz brieveté. [...] Et, a tout dire, tant avoit l'esperit enluminé de savoir qu'elle trouva plusieurs ars et ouvrages a faire qui oncques n'avoient esté trouvez: l'art de la laine et de faire draps trouva toute. [...] Item, elle trouva l'usage de faire l'uyll des fruyts de terres des olyves et d'autres fruyts presser et tirer la liqueur.

Christine de Pizan, *La Cité des dames* 1.34

Minerva va ser una donzella d'origen grec a qui donaren el sobrenom de Pal·las. Aquesta donzella era d'una intel·ligència tan enlluernadora que els necis de la seva època, que no sabien qui eren els seus pares, veient-la fer unes coses prodigioses i mai vistes, cregueren que era una deessa baixada del cel. [...] Gràcies al seu enginy inventà un tipus d'escriptura [...] que els grecs encara utilitzen. [...] També descobrí les xifres i el càlcul com a forma de sumar ràpidament. Era

tan dotada per a la ciència, que trobà tècniques desconegudes, en particular, tot allò que es refereix a l'art de filar i teixir. [...] També descobrí com treure oli premsant les olives i altres fruits de la terra.

Si França esdevé el centre neuràlgic de la literatura al llarg de l'edat mitjana i d'ella parteixen tots els grans temes medievals cap a la resta de regnes europeus (així com en l'àmbit de l'arquitectura, com mostren la difusió dels grans estils arquitectònics —romànic i gòtic— a través de les grans rutes de pelegrinatge), no podem oblidar el gran autor italià d'aquesta època, Dante Alighieri i la seva *Comèdia* (1320). En ella es reuneixen els ideals de l'amor romàntic i de la virtut cristiana en el marc d'un dels motius clàssics per antonomàsia: la baixada als inferns. No és casual que Dante esculli com a guia Virgili: bona part de la seva producció literària, creada sota els auspicis de l'emperador August, se centrava a anunciar l'arribada d'un home que solucionaria tots els problemes (el mateix emperador), però en època medieval es reinterpretà considerant que Virgili era el pont perfecte entre 'paganisme' i cristianisme ja que el que realment anunciava era l'arribada de Jesús.

Tema 3. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XVI.

Es documenta un augment de la població a tota Europa, sobretot a les ciutats (perquè els camperols empobrits busquen refugi a les ciutats). La població urbana concentra les activitats econòmiques que aporten més beneficis: el capital del comerç, de la manufactura i, fins i tot, dels productes rurals. En general, s'incrementa la quantitat de producció destinada al mercat i el comerç serà l'instrument més important d'acumulació de capital en aquest període, el sector més dinàmic del segle XVI. El comerç serà la xarxa articuladora de les relacions d'Europa amb la resta del món que crearà un sistema de dependència entre el que comença a considerar-se regions perifèriques i un centre econòmic. Davant la preponderància dels intercanvis terrestres de l'edat mitja trobem un desenvolupament del transport marítim i una millora a l'interior de la Mediterrània i també l'aparició de nous mitjans de transport en la zona atlàntica. En aquest context, l'auge de la burgesia en detriment de la noblesa tradicional comportà que noves capes de població accedissin a estudis universitaris i, paral·lelament, la invenció de la impremta amplià la circulació de llibres per Europa.

Aquesta és l'època del Renaixement, un moviment (més que un període) que no és exclusiu del segle XVI. Petrarca, per exemple, és del segle XIV, però l'encabim dins el moviment renaixentista; la revolució científica es desenvolupa entre el 1543, amb Copèrnic, i el 1687, amb Newton. Des del punt de vista de la política, es considera que el Renaixement es desenvolupa o bé des del 1453 (caiguda de Constantinoble) o bé des del 1469 amb la unió de Castella i Aragó i l'Imperi alemany que iniciarà l'època moderna amb l'arribada de Carles V en el 1519. Fou Jacob Burckhardt qui en el 1860 plantejà aquesta denominació del període convençut que hi havia un trencament amb el període anterior. Avui sabem que això no fou així (i fins i tot parlem del renaixement Carolingi i el renaixement del segle XII) i la crítica d'aquesta conceptualització és prou generalitzada, sobretot a partir dels estudis de Peter Burke (*The Renaissance*, 1987). Burke proposa que és inútil intentar fixar una cronologia exacta, perquè el desenvolupament cultural és relativament autònom en els diferents àmbits intel·lectuals (pintura, literatura, pensament...) i que el Renaixement és únicament una estructura cultural desenvolupada durant un període de transició, un moviment cultural situat en una seqüència continuada de canvis que es dona a Europa entre dues dates, 800-1800, això és, el període de transició del feudalisme al capitalisme. Una de les grans innovacions dins el Renaixement és, segons Burke, una "occidentalització d'occident": la presa de consciència de l'existència d'una diferenciació respecte la resta de civilitzacions (és a dir, el naixement de l'eurocentrisme i les primeres beceroles del racisme).

Paral·lelament, es desenvolupa tot un moviment filosòfic i polític, l'humanisme, que recupera les idees del món clàssic i les dota de significat especial duent a terme una renovació del coneixement que dona la singularitat a aquest pensament. Es relaciona amb la pedagogia entesa com a mètode d'ensenyament, de transmissió de valors: l'educació entesa com una eina per a veure d'una altra manera la realitat que ens envolta. El concepte (*humanisme*) es començà a utilitzar a Itàlia ja a finals del segle XV per a designar tot un conjunt de professionals, els mestres que ensenyen *studia humanitatis* i *literarum* (oratòria, gramàtica, història o literatura), disciplines que comencen a situar-se com les més interessants per a modelar el caràcter. El coneixement comença a sortir de les universitats, perquè aquestes professionals poden actuar com a preceptors de famílies riques. Estan relacionats amb un model pedagògic que participa d'una recuperació dels referents de la cultura clàssica, un mètode d'ensenyament relacionat amb la cultura clàssica: un programa educatiu i cultural basat en l'estudi dels clàssics i fonamentat en la noció de la dignitat humana a partir de la idea que el desig d'aprendre, de saber, és consubstancial a la dignitat de l'ésser humà.

Gràcies a aquests moviments (Renaixement i Humanisme), a finals del segle XVI la transmissió, traducció i estudi dels clàssics canvia radicalment: en el segle XVII circulaven pràcticament els mateixos textos que tenim en l'actualitat i la major part d'aquests es podien llegir en versions impreses.

Característiques generals del Renaixement

– Recuperació de la cultura clàssica: trobem un nou concepte de cultura i civilització clàssica, es planteja una revalorització a través de l'adopció de criteris de comportament i ètics formulats en l'antiguitat grecoromana, una recuperació i posada al dia. S'intenten utilitzar els models clàssics per a donar una alternativa, una nova visió que, segons ells, havia estat amagada durant l'època medieval. Això és així perquè els pensadors renaixentistes consideren que viuen en una època daurada.

– Nova valoració sobre la figura humana: confiança en la dignitat humana. L'ésser humà ho és perquè assumeix la dignitat entesa d'una manera didàctica, pedagògica. L'ésser humà és la representació d'un individu preocupat pel saber. El naixement de l'antropocentrisme en aquests moments implica reconèixer l'ésser humà com a sobirà del món, perquè està dotat d'una capacitat de conèixer per a comprendre la creació. Per això apareixen les doctrines reformistes religioses en aquest moment que consideren l'individu com a criteri interpretatiu del món, de manera que la religió passa pel recolliment interior i no per la manifestació pública.

– Renovació de l'estudi de la història: en els segles XV-XVI creix l'entusiasme de viure una època que es considera productiva i trencadora respecte a uns paràmetres anteriors. És ara quan es compartimenta la història en tres períodes (antiguitat, medieval i edat moderna). L'antiguitat clàssica és recuperada com un valor i al mig hi ha l'edat fosca, medieval, que es vol deixar enrere, superada en el Renaixement. És un moment en què tot sembla possible en un futur. La història ja no es limitarà a la Bíblia o a les genealogies dinàstiques dels regnes europeus, sinó que sorgiran històries de ciutats i regions com a consolidació i legitimació del poder.

– Nous mecanismes de difusió dels missatges: principalment, la impremta (1450). En el seu moment inicial significa una transcripció rigorosa dels manuscrits, s'intenta afavorir la difusió de la cultura del manuscrit. La millora en els transports també contribuï a la difusió dels nous llibres.

– Relació entre evolució social i obertura de noves fronteres científiques: els valors dels europeus estan modelats per la ciència, que ajuda a trencar la visió teològica del món (1543-1687, Copèrnic-Newton). La ciència es troba en un període de contínua expansió d'una manera d'entendre la realitat fins al sorgiment del mètode científic: nou esquema de coneixement basat en l'experimentació, en la comprovació, en la lògica, la inducció i deducció.

Funcions del mite en l'àmbit artístic i literari del Renaixement

El mite, en particular, i el món clàssic, en general, seran útils per a la creació artística d'aquesta època de diverses maneres, principalment:

– Mostra d'erudició: substitució de noms comuns per noms de contingut mitològic (Apol·lo per sol); al·lusió a mites clàssics mitjançant estructures mínimes i sovint obscures (Garcilaso es refereix a Orfeu: si de mi baja lira tanto pudiese el son...); apel·lació vocativa (dirigir el missatge a una figura mítica com les Muses, Cupido, etc.).

– Comparació: símls, metàfores, al·legories (especialment pel que fa als castigats, com Tàntal, Sísif, Prometeu...).

– Exemplificadora: el mite com avís, advertència o ensenyament.

– Recreativa: el mite com a base per a la generació de noves variants mítiques i innovacions dins la tradició (*Troilus i Crèssida* de Shakespeare, per exemple).

– Burlesca: es posa el mite al servei de l'humor, la paròdia o la sàtira.

Tema 4. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XVII.

És a mitjans del segle XVII quan Cristoph Keller inventa o conceptualitza la divisió tripartida dels períodes històrics entre edat antiga, mitjana i moderna. La idea de considerar-se a si mateixos com a ‘moderns’ no és casual i té a veure amb les grans discussions erudites que es produeixen en aquesta època i que es coneixen com la *querella dels antics i els moderns*. Des del Renaixement es configura tota un corrent de pensament que considera que les antigues obres gregues i llatines són tan perfectes que mai podran ser millorades o superades i, per tant, que només es pot aspirar a imitar-les (en realitat, la discussió no se centra només en l'àmbit literari, sinó que abraça també l'arquitectura, la política o la retòrica). Com a reacció, el corrent de pensament que aposta per la modernitat, suggereix que el món modern pot igualar o superar tot allò clàssic. De fet, dins el pensament dels ‘moderns’ es desenvolupa la idea de ‘progrés’ dins la història que implica considerar la història com una successió d'esdeveniments que pressuposen una millora (en el pensament, en la tècnica, en la literatura, etc.).

D'altra banda, al llarg del segle XVII, continua havent-hi moviment de població del camp a la ciutat i les ciutats continuen creixent, tot i que la població no creix en la mateixa mesura que en el segle anterior, principalment per l'alta mortalitat del període, deguda a:

– Les continues guerres: la dels 30 anys, la dels 80 anys, etc.; a més a més, entre 1640 i 1650 es produeixen a Europa fins a sis moviments revolucionaris: Anglaterra, Portugal i Catalunya el 1640; Nàpols el 1647; França el 1648, i les Províncies Unides el 1650.

– Les continues epidèmies (de pesta, verola, grip, etc.).

- Les successives fams generalitzades: el segle XVII suposa el punt àlgid del que es coneix com la *petita edat del gel* que afectà Europa entre els segles XIV-XIX (en realitat, afectà tot l'hemisferi nord). En particular, a mitjan segle XVI es documenta una baixada generalitzada i mantinguda de les temperatures a Europa que afectà les collites.

Característiques generals del barroc

Es considera que el terme *barroc* deriva del castellà *barrueco* o del portuguès *barroco*, paraules que signifiquen ‘perla irregular’. El terme es comença a utilitzar en el segle XVIII, quan es considera que si el Renaixement s'havia caracteritzar per ser una perla perfecta, el barroc no era més que una degeneració. En general, l'escepticisme i el pessimisme dominen el període barroc, en el qual la vida es concep com una lluita o un somni fugaç i efímer (pensem en les

vanitates, per exemple, o en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca), cosa que es tradueix en una tensió constant entre el moviment i la rigidesa, la rauxa i la solemnitat. Les sàtires estan plenes de verí, però també de cortesia; les tragèdies són apassionades, però el control hi és sempre present; la decoració exorbitant dels edificis contrasta amb la mesurada i austera simetria, i en la música, la fantasia i l'emoció es troba emmarcada dins una formalitat molt ben estructurada.

En el barroc, la mitologia apareix principalment com al·legoria i serveix per a personificar idees abstractes. Ja en el Renaixement era així, però en el segle XVII es comencen a estereotipar aquestes al·legories i sorgeixen manuals com la *Iconologia*, de Cesare Ripa, que unificaran les representacions i crearan un llenguatge comú. Així, si Ovidi, per exemple, continuarà essent el model i el gran diccionari de mitologia del món antic, les obres iconogràfiques crearan estàndards per tal de representar els motius mitològics.

Funcions del mite en l'àmbit artístic i literari del barroc

Tragèdia i òpera

A França destacà Pierre Corneille, qui creà un nou estil teatral en el qual els sentiments tràgics se situen per primera vegada en la societat contemporània. Fou nomenat autor oficial del regnat de Lluís XIV per Richelieu, tot i que els constants enfrontaments amb el cardenal el portaran a passar penúries en l'última etapa de la seva vida. Algunes de les seves obres de temàtica clàssica són: *Horace*, *La mort de Pompée*, *Cinna*, *Andromède*, *Nicomède*, *La Toison d'or*, *Edipe*, *Medée*... Jean Racine fou subvencionat també pel rei Lluís XIV i fins i tot fou nomenat historiador oficial del regnat. Entre les seves obres de temàtica clàssica trobem: *Andromaque*, *La Thébàïde*, *Alexandre le Grand*, *Britannicus*, *Iphigénie*, *Phèdre*... A Anglaterra, destaca John Dryden, poeta (autor d'obres de teatre com un *Oedipus*, *Troilus and Cressida*) i traductor d'Horaci, Juvenal, Ovidi i les obres completes de Virgili. Tampoc podem oblidar John Milton, la principal obra del qual, *Paradis Lost*, no és de temàtica clàssica, però la forma èpica és evidentment de tradició grecollatina, de la mateixa manera que el *Samson Agonistes* és una tragèdia clàssica encara que el tema sigui bíblic.

El sentiment tràgic de la vida que es desenvolupa al llarg del segle XVII és el que fa que la tragèdia clàssica sigui un dels temes preferits de reelaboració en aquesta època. Ara bé, tots els grans tragediògrafs de l'època acabaren abandonant el gènere, perquè no acabava de tenir l'èxit desitjat (a diferència de les obres de Molière, que van ser i continuen essent molt representades i traduïdes a totes les llengües). La raó última és la separació entre l'espai

d'experiència dels autors i el del públic: els autors s'havien educat en les millors escoles i universitats de l'època, però el gruix del poble ni tan sols sabia llegir o escriure. El públic ideal de les tragèdies era massa poc i se centrava en les elits educades que tenien accés a les corts. Per això, els temes de les obres, tot i recollir motius grecollatins, es reelaboraven per tal de centrar-se en les accions entre prínceps, reis, emperadors i cortesans. És a dir, que em compte de basar-se en problemes universals, com havia aconseguit fer el teatre grecoromà, els arguments barrocs giren al voltant de les lluites dinàstiques de les monarquies i regnes europeus. L'erudició que envolta les obres barroques les allunyava del públic general.

L'interès per la recuperació de la tragèdia clàssica (recordem que les tragèdies de Sèneca ja es coneixien, però és en el Renaixement quan es comencen a conèixer i traduir les tragèdies gregues: Èsquil, Sòfocles i Eurípides) arriba al seu punt àlgid en aquest segle XVII. La recuperació de les tragèdies gregues i la coneguda *Poètica* d'Aristòtil fa revifar l'interès per aquest gènere, sobretot quan es comença a prendre consciència que les tragèdies clàssiques tenien música i cant. A finals del segle XVI a Itàlia ja es comencen a investigar les restes de partitures musicals conservades de l'antiguitat i es comença a teoritzar sobre com es podrien recuperar les tragèdies amb la seva música i, fins i tot, com se'n podrien fer de noves. La primera obra considerada ja una òpera és la *Dafne*, de Jacopo Corsi, Ottavio Rinuccini i Jacopo Peri, però avui només conservem el text i la música s'ha perdut. La primera òpera conservada completament és l'*Euridice*, de Rinuccini i Peri, que relata l'intent d'Orfeu de recuperar la seva dona morta de l'Hades. El mateix tema serà recuperat per Claudio Monteverdi en el seu *Orfeo*, de principis del segle XVII, en què trobem ja la combinació d'elements que caracteritzaran les òperes modernes: combinació de recitatius, cors, àries, etc. Després de l'*Orfeo* vingueren l'*Ariadna* i *Il ritorno d'Ulisse*, fins que el 1642 es representà la primera òpera de temàtica històrica, *L'incoronazione di Poppea*.

L'òpera neix a les corts dels diferents ducats italians, però de seguida es van construir teatres i es convertí en un dels espectacles favorits de tot els poble. Les òperes italianes es traduïen a les diferents llengües europees o simplement es representaven en la llengua original. Autors famosos d'òperes barroques són Jean Baptiste Lully i Jean-Philippe Rameau, a França; Henry Purcell, a Anglaterra; Johan Sebastián Bach i Georg Friedrich Händel, a Alemanya (entenent que Alemanya no existia i que un era de Saxònia-Eisenach i l'altre de Brandenburg-Prússia).

La mitologia en l'art. *Les filadores*, de Velázquez, com a exemple.²⁴

Cap al 1657 Velázquez entregà a Pedro de Arce, membre de la cort de Felip IV, un quadre que li havia encarregat. No se sap molt bé com ni quan, el quadre acabaria en mans dels ducs de Medinaceli i més tard, en el segle XVIII, va ser enviat al Palau Reial. El 1819 es penjà al Museu del Prado i allà continua encara. En l'inventari dels ducs de Medinaceli figurava com 'mugeres que travajavan en tapiceria', i durant molt de temps s'entengué com la representació d'una escena quotidiana en el taller de tapisseria de Santa Isabel de Madrid, i d'ací li ve el títol de *Les filadores*. Fou així fins que el 1948, Diego Angulo parà esment en el que fins llavors semblava una escena secundària: de sobte, el fons del quadre prengué tot el protagonisme i sorgí la *Faula d'Aracne* davant dels ulls de tohom. Ni tan sols Eugeni d'Ors en les seves *Tres horas en el Museo del Prado* s'havia adonat del que hi havia al fons del quadre i només deu anys abans havia inclòs *Les filadores* entre les composicions profanes de Velázquez juntament amb *Las Lanzas* i *Las Meninas*. En el mateix 1948 es trobà la confirmació definitiva en la publicació de l'inventari de béns de Pedro de Arce, de 1664, en què apareix un quadre designat com la *Faula d'Aracne*.

En efecte, la imatge del fons mostra Atenea a punt de castigar Aracne per haver-se atrevit a intentar superar-la en habilitat en presentar-li un tapís en què havia teixit el rapte d'Europa per part de Zeus convertit en un brau (Ovidi, *Metamorfosis*, 6.1). Tanmateix, Velázquez no pinta un rapte qualsevol, sinó que reproduceix un quadre de Tiziano que, al seu torn, Rubens havia copiat també. L'original de Tiziano²⁵ formava part d'una sèrie de faules mitològiques encarregades per Felip II; cap al 1628, Rubens visità la cort i copià nombrosos quadres del venecià amb l'ànim d'aprendre, però també de competir; Velázquez compartia obrador amb el flamenc i, suposem, va voler també emular els seus mestres i, per què no, competir amb els dos. Ara bé, Velázquez anà un pas més enllà i emmarcà el rapte d'Europa en una subtil trama narrativa que despistà fins als més il·lustres erudits: en la seva obra metapictòrica, estan presents a l'hora Tiziano, Rubens, Velázquez i la mitologia clàssica.

La *Faula d'Aracne* és una pintura sobre la pintura; el seu tema central és la creació artística i Velázquez ens ho mostra tant en el mite que representa com en la manera de representar-lo: no només Aracne s'enfronta a la mestra i deessa Atenea, sinó que el mateix pintor tracta

²⁴ Javier Portús i Norbert Bilbeny, «Filosofía: Idea y creación artística» *Otros ojos para ver el Prado*, <http://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/las-hilanderas-de-velazquez/>

Lorenzo Martín del Burgo (2006), «De nuevo sobre el significado iconográfico de *Las hilanderas* de Velázquez: ¿Fábula de Aracne o Penélope hilando?», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII enero-febrero; p. 17-25.

²⁵ L'original de Tiziano es troba al [Isabella Stewart Gardner Museum](#), de Boston.

de competir també amb els seus predecessors. El procés de creació no parteix del no res, sinó que es crea sempre a partir d'allò precedent; la innovació ha de recolzar en els clàssics, en els que ens han precedit. Tanmateix, en tota tradició (pictòrica, literària, cultural o científica) hi ha fallides o trencaments, vies mortes, i no s'han d'entendre com una evolució lineal, acumulativa i progressiva. La mitologia clàssica ha alimentat l'imaginari del món occidental durant segles, tot i que de vegades s'hagin perdut els referents, com en el cas que ens ocupa, i no sempre per a tornar-los a recuperar.

Tema 5. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XVIII.

Al llarg del segle XVIII es culmina i s'assenta el model colonial europeu per tot el món (excepte Àfrica, que serà colonitzada en el segle XIX): la millora de les rutes de navegació i del coneixement geogràfic dels diferents continents afavoriren el comerç a gran escala. Europa s'erigeix en el centre d'una economia global mitjançant la subordinació de les colònies a les respectives metròpolis, un sistema que genera una gran dependència i impedeix el desenvolupament autònom de les regions colonitzades. Esclaus, metalls preciosos, espècies, etcètera circulen per tot el món i Europa és el centre des del qual tot es gestiona. L'auge de les companyies comercials enriqueix una nova burgesia que demana una major representació en els governs per tal d'influir en les decisions polítiques. Paral·lelament, aquests nous sectors de la població demanen també productes culturals que fins ara estaven restringits a les corts.

L'època de les llums

No hi ha una única definició per al terme *Il·lustració*, que es tracta d'un moviment generalitzat a Europa que cercava «il·luminar» mitjançant la raó i el coneixement. Sovint és millor recórrer als símbols i imatges que circulaven en l'època per entendre el contrast entre la llum i la foscor que estava en el centre de totes les discussions erudites, com el famós gravat de Daniel Chodowiecki (*Aufklärung*, 1792). En ell es representa un sol naixent i la seva llum s'estén per tot arreu (simbolitzant el caràcter universal d'aquest moviment, que és el comú denominador de l'època); en el gravat domina la natura, present en tot el gravat, ja que és un paisatge amb un poble al fons que representa la societat. Hi ha representat un camí que porta un home cap al poble. Les zones que no estan il·luminades pel sol simbolitzen la confusió que s'esvaeix amb la sortida del sol. Pel que fa a l'àmbit cronològic del moviment, s'acostuma encabir-lo entre l'època de la revolució anglesa i la francesa (1689-1789).

La Il·lustració fou especialment important a Gran Bretanya, França i l'àmbit alemany. En l'àmbit alemany, la Il·lustració és un moviment molt potent sobretot en l'aspecte literari, però llastrat per unes estructures de poder anquilosades i tradicionals. El món universitari, per exemple, es troba tancat en si mateix, sobretot després que amb la reforma protestant bona part dels sectors catòlics haguessin estat apartats de les càtedres. Autors com Goethe, Schiller o Hölderlin són els grans protagonistes d'aquest moment.

A Gran Bretanya, després de les guerres civils del segle XVI i la revolució de 1689, el parlament havia restringit molt el poder dels reis i eliminat de fet la possibilitat d'una monarquia absoluta. D'aquesta manera, la Il·lustració no es configura amb un caràcter

revolucionari ni radical, sinó que adquireix un caire més de pensament socioeconòmic i científic. Pel que fa l'àmbit de la recepció dels clàssics, una de les gran obres del segle XVIII que influí notablement l'estudi de l'època antiga fou *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, d'Edward Gibbon, en sis volums, filla de la il·lustració francesa i anglesa (l'autor havia escrit les seves primeres obres en francès i aquesta llengua influirà molt en el seu anglès). La seva història comença en el segle II de la nostra era i acaba en el XV, de manera que no només parla de la història de Roma pròpiament dita, sinó que s'endinsa en les històries dels diferents regnes sorgits després de la fi de l'Imperi. La història de Gibbon té nombrosos problemes, entre els quals es pot destacar el fet d'ignorar la importància de l'Imperi oriental al Mediterrani, el poc interès que desperta en l'autor l'expansió del cristianisme i, evidentment, el fet de començar la història en el segle II i la importància que atorga a l'herència de Marc Aureli. La recepció d'aquesta obra en els segles posterior influirà notablement en la visió que es tingué de l'Imperi romà i de la seva «caiguda» fins ben entrat el segle XX.

En canvi, a França s'havia anat desgastant a poc a poc el sistema feudal, però la monarquia seguia gaudint de poders absoluts i les institucions, lligades a la societat i al poder públic, estaven encasellades en el passat, amb molt poca capacitat d'obertura a les innovacions que anaven apareixent. En aquest context, el racionalisme i el pensament alliberador que proposava la Il·lustració tindrà una gran difusió en la societat, que aviat veurà la monarquia com un obstacle per a les seves reivindicacions. Per això, el moviment adoptarà un caràcter radical: radicalitat en l'àmbit religiós (reclama el caràcter laic i secular de la política) i en el sistema de privilegis. La Il·lustració francesa produirà grans pensadors que configuraran la filosofia política del segle següent, com Montesquieu, Voltaire, Rousseau o Diderot. La Il·lustració francesa es difon amb molta facilitat, sobretot per la pròpia radicalitat del moviment, que posa en evidència una realitat social que requereix una transformació (en aquest context, la idea de progrés de les societats i de la necessitat de canvi adquireix una força renovada).

Una de les més gran empreses de l'època fou l'enciclopèdia de Diderot i D'Alembert, que es publica entre 1750-1772 en diversos volums (disset de text i onze de gravats); més tard n'apareixen cinc més (quatre de text i un més de gravats). És una obra monumental, sense precedents, té uns 72.000 articles i poc menys de tres mil gravats. És una obra col·lectiva (hi participen més de 135 autors) que va ser el factor clau d'una de les primeres grans empreses capitalistes, l'editorial, i del sorgiment d'un tipus nou d'empresa, peça fonamental en l'evolució del llibre dels temps moderns (com avui ho és internet) i en el paper del llibre en

el sistema econòmic. Els beneficis que va donar la obra van ser elevats, les subscripcions van ser el punt de partida i la font d'ingressos per a poder tirar endavant el projecte, ja que cap mecenes es volia arriscar a deixar tants diners per fer-la possible. Així, al principi hi va haver uns quatre mil subscriptors, que pagaven cada un l'equivalent a dos anys del sou d'un obrer. L'any 1772 l'Enciclopèdia tenia uns 24.000 compradors o subscriptors a tota Europa. En aquest sentit, cal tenir en compte que el món del llibre té en aquesta època una importància creixent: cada cop s'imprimeixen més llibres de divulgació (follets, pamflets...) que estimulen l'hàbit de lectura de la població i que generen noves converses i una sociabilitat que es veu potenciada gràcies al llibre. Evidentment, això influí també en la difusió de les idees il·lustrades de llibertat i progrés. És també en aquest moment quan es comença a generalitzar a Europa la premsa escrita, és a dir, els diaris i gasetes amb notícies diàries.

Característiques generals del neoclassicisme

Excavacions a Pompeia i Herculà

Un dels grans esdeveniments del segle XVIII pel que fa la recepció de la cultura clàssica va ser l'inici de les excavacions a Pompeia. Els treballs van ser encarregats per Carles III, en aquest moment rei de Nàpols i que més endavant es convertiria en rei d'Espanya. L'enginyer militar Roque Joaquín Alcubierre fou l'encarregat de dur a terme l'excavació començant el 1738 per l'antiga ciutat d'Herculà. Tanmateix, els 26 metres de profunditat de la capa de lava volcànica van dificultar molt els treballs, de manera que el 1748 l'excavació es traslladà a la zona de Pompeia. Tant les estructures conservades que anaven apareixent com l'enorme quantitat d'objectes de la vida quotidiana que es trobaren al jaciment el convertiren en un dels llocs predilectes de les classes benestants europees que començaven a realitzar els primers viatges de plaer en aquesta època; l'inici d'un incipient turisme arqueològic, que esclatarà en el segle següent, comença en aquest moment molt lligat al que es coneixerà com el *Grand tour*.

Les excavacions d'Alcubierre, realitzades sense cap mètode específic (perquè ningú havia teoritzat encara sobre com calia desenterrar un jaciment arqueològic) van ser molt criticades ja en el segle XVIII. La principal queixa dels erudits radicava en el fet que el rei semblava que només volia aconseguir objectes preciosos per als seus palaus i de la resta d'objectes no se'n feia cap estudi específic. Aquest serà un problema que s'arrossegarà fins a les excavacions del segle XIX i que no es resoldrà fins molt de temps més tard. El successor d'Alcubierre al front de l'excavació, Francesco La Vega, implantà una certa estructuració de les feines i s'ocupà

també de procurar conservar les restes de la millor manera possible, especialment les pintures murals que apareixien en les cases.

En el segle XIX s'inaugurà una estació de ferrocarril que va afavorir l'arribada de més visitants al jaciment, cosa que va fer créixer també el nombre d'establiments hotelers per a allotjar els visitants. En la segona meitat del segle XIX es començaren a aplicar nous criteris arqueològics a les excavacions, entre els quals destaca el de la famosa invenció de Giuseppe Fiorelli per a obtenir motlles de guix dels ésser humans i animals enterrats sota la lava.

Tot i la importància i la influència que va tenir en l'imaginari europeu el jaciment pompeïà, el cert és que les acolorides pintures murals de la ciutat van passar bastant desapercbudes i només les escultures i les grans construccions semblen haver tingut pes en la conformació del gran moviment cultural del moment, el neoclassicisme. En aquest sentit, Winckelmann és un dels autors que més va influir en aquest moviment.

El neoclassicisme i la «Grècia blanca» de Winckelmann

Johann Joachim Winckelmann va publicar el 1764 la *Geschichte der Kunst des Altertums* («Història de l'art de l'antiguitat»), i amb ella va establir les bases del que seria el neoclassicisme i, també, una particular visió de l'arquitectura i l'escultura grecoromana. Els seus estudis significaren la consolidació de la «història de l'art» com una disciplina acadèmica diferenciada dels estudis clàssics i va proporcionar la primera periodització dels estils escultòrics de Grècia i Roma, així com una descripció meticulosa dels factors que (segons ell) influeixen en el desenvolupament de l'art clàssic, com el clima, les condicions socials i l'artesania. Igualment intentà definir models ideals i eternament vàlids de bellesa artística, per la qual cosa intentà trobar i establir unes lleis universals de l'estètica partint dels principis clàssics.

Winckelmann arriba a la conclusió que l'art sublim grec sorgeix en el segle V a.n.e. perquè és un moment de llibertat (és el segle de la democràcia atenesa). Tanmateix, cal tenir en compte que Winckelmann té una visió idealitzada de Grècia i del seu sistema polític, qüestió que també el condueix a pensar que en l'edat mitjana no podia sorgir un art comparable al grec perquè no vivien en llibertat. D'altra banda, la seva imatge de perfecció de l'art antic en general, basada en la puresa de les línies i la blancor del marbre (que avui sabem que no era així en l'antiguitat) el condueix a postular uns models més basats en el racionalisme de la seva època que en el veritable art antic. Ara bé, per molt esbiaixats que fossin, els seus models influïren no només en l'art europeu de l'època, sinó en les noves construccions que

apareixerien en el nou estat que en aquest moment s'està desenvolupant a l'altra banda de l'Atlàntic: el Estats Units d'Amèrica.

El *Grand tour*

L'imaginari europeu es configura al llarg de la història sobre la base de viatges reals o figurats. Ja des dels raptos de dones que originen la *Història* en opinió d'Heròdot, el viatges d'anada i tornada en els quals el coneixement s'amplia i es retorna a casa en forma de noves vivències estan en la base del pensament europeu. L'*Odissea* està en l'inici de la tradició literària de viatges i més tard trobarem molts altres viatgers que van escriure les seves aventures o, fins i tot, conservem els relats dels qui els van acollir, com l'*Alexiada* d'Anna Comnè. Les croades, en efecte, són el gran moviment d'occident-orient-occident que configura tot l'imaginari medieval, com més tard ho seran els viatges de Marco Polo. Tanmateix, fins els segle XVII, el viatges estan lligats al comerç, la diplomàcia, la guerra o els pelegrinatges. Serà a partir d'ara quan sorgeix la idea de «viatge de plaer», és a dir, la idea de turisme.

Des de finals del segle XVII es configura (principalment a Anglaterra, però en general a tota Europa) la idea de la necessitat de viatjar pel continent per formar-se com a persona instruïda i culta. Aquest viatge, que neix en l'àmbit de l'aristocràcia britànica, amb el temps s'estengué no només per tota Europa, sinó també entre altres capes de la societat benestant. El principal objectiu consistia que els joves de les classes benestants realitzessin un viatge d'anada i tornada per Europa per conèixer i entendre diferents realitats polítiques, socials i culturals del món per augmentar el seu coneixement i adquirir un bagatge cultural útil per al desenvolupament de la seva personalitat. Es configura com una mena de viatge iniciàtic necessari per a la maduració dels joves i la seva entrada en el món adult. Un dels objectius principals d'aquests viatges radicava en el coneixement de la història europea, principalment la història antiga. Per això, tot viatge passava necessàriament per Itàlia i, ja en el segle XIX (després de la independència de Grècia en el 1830), també per Grècia.

Comencen a aparèixer els primers records o *souvenirs* i el comerç de bagatel·les es generalitza: tothom volia tornar a casa amb un record del que havia vist. Els més rics, compraven art; els menys afortunats es conformaven amb còpies o reproduccions. El comerç d'art i antiguitats creix en aquesta època, es comencen a crear col·leccions privades d'art antic, la qual cosa farà també augmentar les excavacions arqueològiques (o pseudoarqueològiques), que l'única cosa que busquen és aconseguir trobar objectes antics per a vendre'ls.

Tema 6. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XIX.

La Revolució francesa tingué un fort impacte a tota Europa i produí nombrosos esclats revolucionaris en els diversos països. Ella i la revolució industrial (i la posterior revolució agrícola) són els dos grans esdeveniments històrics que vertebraren el segle XIX. La industrialització d'Europa no va ser un procés lineal i es desenvolupa de forma diferent en cada regió, però el sorgiment general de la fàbrica com a model de producció comportà nombroses transformacions econòmiques que conduïren a un canvi radical en la vida i la forma de treball de la població. Es crearen nous nuclis industrials que produïren un descens de la població rural i van portar a la creació de nous nuclis poblacionals, principalment grans ciutats que van créixer encara més. En cert sentit, la idea de ciutat és un producte de la revolució industrial. D'altra banda, com molt bé la va descriure Dickens, la industrialització portà la brutícia i la misèria a la ciutat, així com la monotonia tant del treball com de la vida quotidiana.

Tot i que l'antic règim feudal encara és present a bona part d'Europa, en la primera meitat del segle XIX comença a sorgir una nova societat de classes, dividida entre la burgesia i el proletariat. Pel que fa al proletariat, el treball en les fàbriques millorà el seu nivell de vida respecte d'èpoques anteriors, però les seves condicions de vida empitjoraren ja que les ciutats no oferien un bon espai per a viure; és a dir, el consum creix (tant de béns manufacturats com d'alimentació) perquè augmenten els sous, però les ciutats no permeten mantenir unes bones condicions de salubritat i comoditat per a la vida.

En aquest ambient neixen nous corrents de pensament, com els socialismes utòpics, que pretenen lluitar contra l'incipient capitalisme i millorar les condicions de vida dels treballadors, propostes que trobaran el seu major exponent en les teories de Marx i Engels en la segona meitat del segle XIX. Paral·lelament, el liberalisme aposta per la no intervenció de l'estat i per la seva reconversió en república o, almenys, en monarquies constitucionals que permetin la llibertat individual. Juntament amb els partidaris del radicalisme democràtic, aposten per la democratització dels estats (mitjançant el sufragi masculí, sovint censatari) i l'existència de poders separats que es controlin entre si (executiu, legislatiu i judicial).

En el segle XIX neix també el nacionalisme, que beu dels postulats de la Revolució francesa (que defensen el dret dels pobles a disposar de si mateixos i identifiquen la nació amb l'estat) i dels corrents de pensament alemanys que parteixen de Herder i Fichte, originalment només un corrent cultural, però que acabarà refusant un aprofundiment en el cosmopolitisme il·lustrat del segle XVIII. Les guerres dels diferents estats europeus contra

Napoleó acabaran de definir aquest nacionalisme i la idea d'estat de cadascuna de les regions. Les posteriors onades revolucionaries (les del 1820, 1830 i 1848) acabaran de definir els estats europeus i les seves característiques més o menys democràtiques.

El segle XIX suposa també un canvi demogràfic: la mortalitat disminueix progressivament gràcies a la millora de l'alimentació i les condicions higièniques i mèdiques. Això, juntament amb les transformacions econòmiques i les millores en la producció agrícola portarà un augment prolongat de la població europea, que es veurà expulsada del camp, cosa que conduirà a grans migracions, especialment cap als Estats Units: durant la segona meitat del segle XIX arribaren als EUA uns cinquanta milions d'europeus, principalment de Gran Bretanya, Irlanda i Alemanya.

En aquest context, la situació de la dona no millora respecte d'èpoques anteriors, però es produeix un canvi important: la incorporació a la feina remunerada. Ara bé, les dones cobren menys i realitzen feines no especialitzades, cosa que no obsta per a convertir-se en objecte de les crítiques per part dels homes, que les consideren competidores en el mercat de treball i, a més a més, descuiden les feines de la llar. Els aires revolucionaris i el pensament liberal influiran notablement en la primera onada del feminisme que s'articularà principalment al voltant de dos eixos: la lluita contra les injustícies immediates (especialment, l'accés a la cultura i el dret a vot) i la cerca de mecanisme d'acció que facin visibles les reclamacions femenines.

Imperialisme i colonialisme

Especialment en la segona meitat del segle XIX, els països europeus més importants es distribueixen el món. En realitat, és un desenvolupament lògic del capitalisme (que necessita generar estructures de centre i perifèria) i, a més a més, del pensament eurocèntric, que considera que la cultura de 'l'home blanc' ha de dominar la resta de cultures. Des del punt de vista econòmic, les principals raons del desenvolupament imperialista dels estats són l'explotació de recursos, l'obtenció de mà d'obra barata i el comerç de productes colonials; des del punt de vista polític, ho són la cerca de zones estratègiques militarment i políticament i el suposat prestigi que donava a qualsevol metròpoli poder disposar de colònies.

L'exploració del món durant els segles anteriors i el 'descobriment' del continent africà, que fins ara no s'havia explorat, contribuïren a 'fabricar' a Europa una imatge del món completament esbiaixada. Els europeus van inventar els asiàtics, els africans i els americans atribuint-los una identitat col·lectiva que no s'apropava a la realitat, però sí als prejudicis amb els quals es miraven des d'Europa. A mesura que s'exploren nous territoris, es conquisten i

es colonitzen, quan es fa necessari legitimar el domini, llavors apareixen les teories que pretenen que els sotmesos són, no solament diferents, sinó també inferiors. Les descripcions idíl·liques de tribus que vivien en un paradís natural i enmig d'una harmonia social que no pertorbaven la cobdícia ni la guerra van ser una de les fonts de les visions més idealitzades del «bon salvatge». Però aquesta imatge, que havia estat vàlida fins a finals del segle XVIII, ho va deixar de ser al començament del XIX, quan es va plantejar el problema d'incloure aquesta gent dins d'un procés de «civilització» i de «progrés», d'acord amb la recepta europea i en benefici, com és lògic, dels descendents d'uropeus instal·lats en aquelles terres.

La manera «racional» de sortir d'aquest problema, de reconciliar el principi de la igualtat dels homes amb els avantatges de continuar mantenint la dependència dels «pobles inferiors», es trobaria en una nova concepció filosòfica de «progrés històric» segons la qual el «noble salvatge» es trobava, en realitat, en un estadi primitiu de la humanitat i li calia recórrer un llarg camí per a arribar a l'estadi «civilitzat» en què es trobava «l'home blanc» europeu; però aquest camí només el podria recórrer amb l'ajuda i la tutela dels europeus. Això es convertí en la justificació perfecta per a la colonització. El model ordenat de desenvolupament de la societat en diverses etapes que havien de recórrer successivament tots els pobles tenia tot un seguit d'avantatges que permeten explicar-ne el formidable èxit intel·lectual. Permetia reduir el conjunt de la història a un únic esquema vàlid universalment, definia les societats «mercantils» —que estaven iniciant el camí per convertir-se en «industrials»— europees com el terme superior de la civilització, i donava un caràcter «científic» tant a les seves pretensions de superioritat com a les seves interferències en la vida i la història d'altres pobles: el colonitzador era una mena de missioner que, semblantment al religiós que hi anava a difondre la «fe veritable», pretenia mostrar als pobles primitius el «camí veritable» cap al progrés intel·lectual i material amb la finalitat d'accelerar el seu accés a la felicitat de què gaudien els pobles avançats. Convé, de tota manera, dissipar la idea que aquest esquema interpretatiu va ser només una legitimació grollera de la dominació colonial dels europeus sobre altres pobles. Era un marc d'idees general, dintre del qual podien desenvolupar-se aquestes actituds, però també d'altres d'antagòniques.

Característiques generals del romanticisme

Fins al segle XIX, la imitació és, en bona mesura, la base de la creació artística (la imitació de la realitat i la imitació dels models canònics). El romanticisme sorgirà com a oposició justament a aquests vells conceptes i al racionalisme del segle XVIII apostant per nous

aspectes creatius com la imaginació, la inspiració, l'entusiasme i la genialitat. Així, l'èmfasi en el jo creatiu proposarà que cada obra ha de ser única i que l'artista ha de tenir llibertat per a crear allunyant-se de models imposats. Per al romanticisme, el sentiment ha de superar el pensament i cal deixar-se endur per la inspiració. Per aconseguir-ho, el creador s'ha de fusionar amb la natura, concebuda com una extensió de l'ànima de l'ésser romàntic. D'aquesta fusió sorgirà un nou creador quasi diví, que s'entrellaçarà amb la natura per aconseguir crear l'obra perfecta. Tanmateix, jugar a ser Déu conduirà al creador a una profunda sensació de soledat i abandonament, cosa que el durà a recloure's en la seva torre d'ivori i sentir-se superior a la resta de mortals que no han aconseguit arribar al mateix estadi de comunió amb la natura. Des de la seva talaia privilegiada, el creador romàntic sent un tedi profund, un buit en el seu interior, perquè no aconsegueix trobar el sentit del món i de l'existència, tot i que alhora gaudeix del seu dolor i de l'existència turmentada.

La poesia romàntica aspira a explicar el tot, a revelar la veritat oculta en la naturalesa, i es configura gairebé com una nova filosofia o una nova ciència que pretén desvelar tot allò ocult i renovar la quotidianitat mitjançant una nova moral. El poeta romàntic es presenta com un sacerdot, però també com un rebel, com un nou Prometeu que vol ajudar la humanitat. El treball i l'estudi, les hores d'esforç que implicava qualsevol creació, queden arraconades en favor de la inspiració que pot arribar al poeta en qualsevol moment. Els romàntics creien que era possible canviar la societat però a poc a poc es van desil·lusionant: el sacrifici tràgic del poeta no es veu recompensat ni pel poble ni pels governs. Tota la confiança del romanticisme en el seu poder de transformació de la societat queda en no res.

Arthur Schopenhauer, representant del pessimisme filosòfic de l'època, plasmà en la seva obra (entre altres, l'estudi més conegut es *Die Welt als Wille und Vorstellung*, «El món com a voluntat i representació», 1819) les primeres crítiques de la idea de progrés. Postula que el progrés és una quimera, una enganyifa, perquè tot i que el progrés és el somni del segle XIX, la natura humana no progressa; per molt que avanci la ciència, l'ésser humà no millora ni evoluciona. Suggereix, per contra, que la història és com el moviment d'un pèndol, no és recta ni circular, i l'ésser humà està sotmès al pèndol i no en pot escapar ja que és la natura la que governa el món. El dos extrems del pèndol són el desig, provocat per la natura i generador de dolor, i el tedi que sorgeix en el moment de l'obtenció, ja que ha desaparegut el dolor però aquest era l'única cosa real. Per escapar del moviment pendular, Schopenhauer proposa que cal rebutjar el desig, encarnat, principalment, per la dona, que no és més que un monstre en el pensament del filòsof, pura natura que arrossega l'home a la perdició. Cal doncs, rebutjar també l'amor per aconseguir un esperit en calma, l'ataràxia. L'art es

converteix dins el pensament de Schopenhauer en la millor manera d'evitar el perill de la natura, ja que permet reflexionar sobre el món des de fora, sense perill de caure en la voluntat de la natura. Les idees de Schopenhauer influïren notablement en la representació de la dona al llarg del segle XIX i reconvertiren el model de dona poètica: deixarà de ser un ésser angelical i inabastable (derivat encara de l'amor cortès) per convertir-se en una dona fatal que aboca irremeiablement al suïcidi del poeta. Baudelaire i la seva configuració de l'*spleen*, el tedi existencial, són, potser, la millor representació poètica de la filosofia de Schopenhauer.

La novel·la viu un nou renaixement en el segle XIX. En la primera meitat del segle, el romanticisme afavorí les novel·les històriques (com *Invahoe* o *Rob Roy*, de Walter Scott) i les gòtiques (que explotaven l'àmbit de les pors i els misteris antics, com el *Frankenstein* de Mary Shelley), ambdós gèneres profundament inspirats per la recuperació de la història medieval. En la segona meitat del segle i en bona mesura com a reacció, triomfarà la novel·la realista, que pretén reproduir la vida quotidiana i convertir-se en representació de la realitat, però una representació idealitzada que tendeixi a aconseguir la bellesa. Els protagonistes són personatges allunyats de l'heroi clàssic, quotidians i, fins i tot, anodins, per tal que els nous lectors (proletaris i petit burgesos) s'hi puguin sentir identificats.

La recepció del món clàssic en aquest context se centra, entre altres aspectes, en la contraposició entre els elements dionisiacs i apol·linis de la realitat, com tant bé va saber plasmar Friedrich Nietzsche, el primer a ocupar una càtedra de filologia clàssica, en obres com *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* («El naixement de la tragèdia des de l'esperit de la música», 1871). El Dionís romàntic representa la turbulència, la riada inconscient i el somni, la rauxa, l'espai sense límits on s'alliberen les emocions. Per a Hölderlin, per exemple, la vitalitat dionisiaca és destructora i turmentosa. Per la seva part, Apol·lo representa el classicisme, la bellesa essencial enfront de la llibertat essencial que representa Dionís.

Una relectura del passat imaginat: la *femme fatale*.

La *femme fatale* com a arquetip literari i artístic es codifica de forma canònica a partir del romanticisme, tot i que és un motiu constant en la literatura i en les arts plàstiques des de sempre. En efecte, la fusió entre crueltat i bellesa, entre feminitat, seducció i maldat és constant en l'imaginari europeu. La imatge de la «dona fatal» que sorgeix amb força en aquest moment es nodreix de les característiques d'heroïnes i malvades de totes les èpoques, també del món grecoromà, amb noms tant suggeridors com Circe, Cleopatra, Clitemnestra, Medea,

Medusa i, fins i tot, conjunts de dones com les sirenes, les mènades o les amazones. Profundament associades a la crueltat de la natura i incapaces de fugir d'ella (incapaces, per tant, de ser civilitzades), se les representa rodejades d'animals, com la serp, i amb cabells llargs i seductors. La seva bellesa és capaç de perdre l'home més racional i ferm, bé sigui amb la seva sola presència, bé sigui a través de les seves arts màgiques. La mirada d'aquestes dones és també perversa i perillosa i una de les seves eines més mortíferes; no és casual que la gòrgona Medusa es converteixi en una de les icones preferides d'aquest tòpic, tan per la seva mirada petrificant com per la seva cabellera poblada de serps.

La bellesa perfecta de la *femme fatale* i la seva essència eròtica s'oposen frontalment a les convencions burgeses de la segona meitat del segle XIX i entronquen també amb el neopaganisme de les nombroses societats secretes que sorgeixen en aquest moment. En aquest moment, la Grècia clàssica (i, en menor mesura, la Roma antiga) es configuren com una època de llibertats en què la vida transcorria sense els estrictes canons morals de la societat del XIX. Evidentment, és una visió idealitzada del passat, però explica molt bé l'intent d'imaginar una societat mancada de tabús morals. El tòpic de la *femme fatale* beu també del gust orientalista de l'època (recordem, per exemple, les odalisques d'Ingres) i l'auge de l'arqueologia en aquest moment. Per a l'home del XIX, consumit pel tedi i les convencions burgeses, tot allò excitant procedia de terres llunyanes a les quals la pulsio civilitzatòria encara no havia arribat.

És evident que el sorgiment del mite de la *femme fatale* està relacionat amb la primera onada feminista i amb l'exigència femenina d'un major pes en la vida pública. Tanmateix, el tòpic no sorgeix exactament com una reacció sexista a l'alliberament de la dona, sinó que en l'home del XIX hi ha una fascinació real davant d'aquestes dones captivadores i enigmàtiques, dones independents i capaces de prendre decisions cruels, decisions a les quals els homes se sotmeten de bon grat. En aquesta fascinació i adoració de la dona forta té gran importància la seua bellesa, sovint sobrenatural i freda, ja que el poder de seducció de la *femme fatale* acostuma anar unit a una aparent indiferència per les seves conquestes.

Ara bé, cap a finals del segle XIX el tòpic de la *femme fatale* serà utilitzat per les dones (i no només les dones) com a exemple positiu de rebel·lió contra els homes. La lluita feminista per l'alliberament de la dona generarà un moviment d'apropiació d'aquesta imatge de dona forta per part de l'imaginari feminista, com veiem en les paraules de Jane Eyre («Mister Rochester, no seré seva», Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, 1847) o en el cop de porta final de Nora Helmer quan deixa plantat el seu marit al final de *Casa de nines* (Henrik Ibsen, 1879). Fins i tot, fora de la literatura, les dones reals s'atreveren a rebel·lar-se, com George Sand, per a qui la passió

i la sexualitat eren qüestions centrals en la seva vida i obra, o com Sarah Bernhardt que, educada per a ser cortesana, es convertí en actriu i arribà a ser model i mecenes d'Alfons Mucha, a més a més de servir d'inspiració a Oscar Wilde per a la seva *Salomé* (1891), l'exemple perfecte de *femme fatale*.

El boom de l'arqueologia

Troia

Identifiquem la Troia de la *Iliada* amb les restes conservades a Hisarlik, en l'actual Turquia, sobre un turó a uns sis kilòmetres a l'est de la costa del mar Egeu i a uns 4,5 kilòmetres al sud dels Dardanel. Les excavacions arqueològiques han mostrat que es conserven les restes de nou ciutats superposades, una sobre l'altra, que abracen restes de més de tres mil anys d'història continuada; d'aquestes, es considera que és la Troia VI la ciutat associada al moment de destrucció de la guerra de Troia cantada en la *Iliada*. Aquesta ciutat fou destruïda cap al 1180, tot i que és difícil saber si realment tots els regnes de la Grècia del moment s'uniren per destruir-la, com relata el mite èpic. El que sí sabem és que la ciutat està situada en un lloc estratègic de les rutes comercials provinents d'orient, el que podria haver estat un bon motiu per a atacar-la i intentar controlar aquest comerç.

Heinrich Schliemann, ric comerciant prussià i apassionat del món antic, aconseguí en el 1870 els permisos per a excavar en la zona de Hisarlik (el cònsol anglès Frank Calvert estava convençut que s'hi trobaven les restes de la ciutat de Troia). Excavà sense cap mètode i a major profunditat del que avui identifiquem com a Troia VI, fins a trobar un enorme 'tesor', és a dir, un conjunt espectacular d'objectes de plata i or. Schliemann estava convençut que es tractava de les joies del mític rei de la Troia de la *Iliada* i les exhibí com el «tesor de Príam». La història de la troballa és complicada: el tresor fou traslladat a Grècia sense permís i, d'allà, a Berlín, on estigué exposat fins el 1945 (encara avui es pot veure una rèplica al *Neues Museum* de Berlín) quan l'exèrcit soviètic s'endugué bona part de les peces, que estigueren desaparegudes fins el 1994, quan reaparegueren al Museu Puixkin de Moscou.

Schliemann s'encarregà en solitari de les excavacions a Troia fins el 1879, quan l'arquitecte Wilhelm Dörpfeld començà a sistematitzar les troballes i els diferents nivells estratigràfics del jaciment. En l'actualitat, a Troia excava la Universitat de Tubinga i, gràcies a les prospeccions arqueològiques més modernes, se sap que només es coneix el 5% de la totalitat del jaciment.

Micenes

La fortificació de Micenes mai va estar totalment oculta i se'n coneixia bé la 'emplaçament; de fet, alguns dels grans carreus de les muralles van ser utilitzats en el segle XVIII per Francesco Vandeyk per a construir la muralla veneciana de Nàuplia. Quan Schliemann va deixar Troia en mans de Dörpfeld, es dirigí a Micenes amb la descripció que en va fer Pausànies, decidit a trobar la tomba d'Agamemnon. Durant la primera meitat del segle XIX, molts antiquaris i geògrafs visitaren el jaciment i van fer circular per Europa nombrosos objectes procedents de les tombes que encara no havien sigut espoliades al llarg dels segles. Ja al 1941 es començà a desenterrar la *Porta dels lleons*, però no va ser fins a l'arribada de Schliemann quan es va començar a excavar en profunditat. En efecte, el 1874 aconseguí el permís per a començar els treballs d'excavació, que s'allargaren fins al 1877, i estigueren supervisats per un arqueòleg grec (Panagiotidis Stamatakis) i per Dörpfeld, que s'uní a les feines després d'haver treballat a Troia i a Olímpia.

Va ser en aquesta època quan es descobrí el que coneixem com el *cercle de tombes*, en què s'acumulen fins a vint enterraments amb abundós aixovar, en el qual es va trobar la coneguda *màscara d'Agamemnon*. Aquestes troballes, juntament amb els 'tresors' que havien aparegut a Troia, convertiren Schliemann en un dels arqueòlegs més coneguts de finals del segle XIX: escrivia habitualment articles en el *Times* i el *Daily Telegraph* i convidava periodistes a visitar els jaciments per mostrar-los les seves teories. El cert és que, tot i la fama i els intents per mostrar-se com un científic acurat, ja llavors nombrosos arqueòlegs criticaven la forma de treballar de Schliemann i les manipulacions més o menys evidents dels objectes que mostrava. Si bé és cert que les seves excavacions són criticables des del punt de vista de l'arqueologia del segle XXI, també és cert que ens ha llegat un munt d'informació útil: les primeres fotografies arqueològiques, els mapes arqueològics i els diaris de camps continuen essent una font de primera mà per a estudiar les troballes en el seu context, ja que bona part d'aquest es va anar destruint a mesura que s'excavava. Schliemann introduí en l'excavació de Micenes l'Escola Britànica d'Atenes, institució que continua excavant en l'actualitat el jaciment.

Delfos

Amb l'arribada del cristianisme, els antics temples i santuaris grecoromans van ser abandonats. La situació geogràfica de Delfos va fer que molt aviat acabés tot cobert per les roques i caigudes de terra degudes a terratrèmols i esllavissades, fins al punt que es construí sobre el jaciment una nova població, Kastri. A mitjan segle XIX, després de la independència de Grècia, l'Escola Francesa d'Atenes començà a realitzar les primeres prospeccions

arqueològiques, però l'excavació es va endarrerir molt degut al problema que suposava tenir una població sobre el jaciment. Per sort per a la història de l'arqueologia (tot i que per desgràcia per als habitants), un terratrèmol destruí bona part de la població en el 1870 i el govern grec aprofità l'oportunitat per a traslladar tota la població a un kilòmetre de distància. Per fer-ho, Théophile Homolle, un arqueòleg del *Collège* de França, aconseguí convèncer el govern francès perquè oferís un milió de francs per a sufragar les despeses del trasllat a canvi de la concessió de l'excavació.

Entre el 1892 i el 1903 es dugué a terme la que es coneix com *la gran Fouille*, la gran excavació, que comença amb l'expropiació de les cases de Kastri, en la qual fins i tot va intervenir l'exèrcit grec. Seguint les detallades descripcions de Pausànies, com havia fet Schliemann a Micènes, s'aconseguí desenterrar i reconèixer bona part dels temples que componen el santuari. En l'actualitat, l'Escola Francesa d'Atenes continua excavant el jaciment i reforçant les feines de reconstrucció. Delfos és un dels jaciments més visitats de Grècia, amb uns dos milions de visitants a l'any.

Cnossos

L'existència de restes arqueològiques a tota Creta era ben coneguda pels seus habitants des de sempre, però fou en el 1878 quan Minos Kalokairinos comença una vertadera investigació del jaciment de Cnossos, tot i que el govern otomà frenà de seguida els permisos. En aquells anys, el jove Arthur Evans viatjà per tota Grècia i conegué Schliemann i les excavacions de Micènes, cosa que el dugué a enamorar-se de l'arqueologia i, en particular, de les restes que es coneixien a Creta, molt semblants en certs aspectes a les descobertes a Micènes.

Els govern otomà, després que Schliemann s'hagués endut el 'tesor' de Troia sense permís, controlava fèrriment les excavacions al seu territori i, a més a més, obligava els investigadors a comprar les terres que volien excavar, cosa que Evans no podia fer. Fou en el 1895 quan Creta expulsà els otomans i quedà sota regència del príncep de Grècia, quan Evans aconseguí crear la *Cretan Exploration Fund* i començar a treballar en la zona de Cnossos. De seguida sorgí tot un laberint d'edificis i habitacions connectades que sorprengueren a tots els treballadors i al mateix Evans.

Per evitar les crítiques a què s'havia exposat Schliemann pels seus mètodes arqueològics, Evans organitzà un bon equip d'arquitectes, dibuixants i arqueòlegs per tal d'intentar organitzar de forma més o menys científica el jaciment. Gràcies a això es pogueren establir cronologies comparades amb altres jaciments coneguts i establir una datació que confirmava

que la civilització que havia viscut a Creta era anterior a la grega de Micenes. En honor del mític rei Minos, Evans la batejà com a 'civilització minoica'.

Les pluges de l'hivern van fer pensar a Evans que calia, paral·lelament a l'excavació, iniciar els treballs de consolidació, restauració i conservació. A més a més, Evans, que després de les primeres publicacions sobre el jaciment era ja un personatge força conegut, volia que el que ell considerava el palau de Cnossos recuperés el seu esplendor i que els visitants poguessin comprendre en el seu context la meravella que suposava el jaciment. Encarregà la restauració dels frescos a una parella d'artistes, Émile Gilliéron (pare i fill), que tenien experiència a Micenes, i la reconstrucció de les estructures murals a Piet de Jong, que utilitzà formigó armat per a reconstruir les parets i els sostres. Aquestes decisions, com moltes d'altres, han estat fortament criticades per ser extremadament agressives i arqueològicament poc fidels, tot i que cal entendre-les en el seu context: l'arqueologia de l'època estava encara debatent-se entre el seu passat antiquari i el seu futur científic. A més a més, després del descobriment de la tomba de Tutankhamon (el 1922) l'arqueologia estava de moda i Evans volia arribar a tota aquella nova audiència àvida de turisme arqueològic. Per això decidí reconstruir les parets del voltant del pati central del jaciment i reconstruir el primer pis, sobre el que considerà 'sala del tro', per tal d'habilitar un espai per a exposar còpies dels frescos reconstruïts pels Gilliéron.

En l'actualitat, les reconstruccions d'Evans s'han convertit en part del paisatge de Cnossos i tot i les crítiques i els problemes derivats d'algunes de les decisions de reconstrucció, cal reconèixer que aconseguí convertir Cnossos en el segon jaciment més visitat de Grècia. Evans entregà el jaciment a l'Escola Britànica d'Atenes, que hi continua treballant en l'actualitat.

Temes 7 i 8. Traducció i recepció de la cultura clàssica en el segle XX i XXI.

Consulti's el *blog* de classe: <https://trirec.blogs.uv.es>

Bibliografia

Boutier, Jean, «Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVIe-XVIIIe siècles)» *Le voyage à l'époque moderne, Cahiers de l'Association des Historiens modernistes des Universités*, 27, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2004, 7-21.

Burgess, J., *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore, 2001.

Casa Rigall, Juan, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XII hispano*, 1999.

Cirlot, Victoria, «L'estètica de la recepció» en Llovet, J. (ed.), *Teoria de la literatura*, Barcelona, Columna, 1996.

Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Mèxic, Sexto Piso, 1994.

García Jurado, Francisco, «Tradición frente a recepción clásica: historia frente a estética, autor frente a lector», *NOVA TELLVS*, 33.1, 2015, 11-40.

García Solalinde, Antonio, «Las versiones españolas del 'Roman de Troie'», *Revista de Filología Española*, 2, 1916, pp. 121-165.

Goldhill, Simon, *The Invention of Prose*, Oxford University Press, 2002.

Gracia, Paloma *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.

Kullmann, Wolfgang, *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden, Steiner, 1960.

Laguna Mariscal, Gabriel, «¿De dónde procede la denominación «tradición clásica»?» *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24.1, 2004, 83-93.

Latacz, J., *Homer: His Art and His World*, Michigan, 1996

Latacz, J., *Troya y Homero*, Barcelona, Destino, 2003.

Loraux, Nicole i Miralles, Carles, *Figures de l'intellectuel en la Grèces ancienne*, París, Belin, 1998.

Loraux, Nicole, *L'invention d'Athènes*, París, Mouton, 1981.

María José Barrios Castro i Francisco García Jurado, «La Biblioteca de Alejandría: conocimiento y poder en el Egipto helenístico», *Reinventar la Antigüedad*, 04/07/2019, <https://clasicos.hypotheses.org/5642> [10/08/2020].

Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981 [1909].

Rico, Francisco, *Alfonso el Sabio y la 'General estoria'*, 1984.

Rochette, Bruno, «Πιστοι έρμηνεις. La traduction orale en Grèce», *Revue des Études Grecques*, 109, 1996, 325-347.

Rochette, Bruno, «“Fidi Interpretes”: La Traduction Orale a Rome», *Ancient Society*, 27, 1996, 75-89.

Sergi, Giuseppe, *La idea de Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2001.

Shepard, Alan; Powell, Stephen D. (eds.), *Fantasies of Troy: Classical Tales and the Social Imaginary in Medieval and Early Modern Europe*, 2004.

Solomon, Jon, «The Vacillations of the Trojan Myth: Popularization & Classification, Variation & Codification», *International Journal of the Classical Tradition*, 14, 3/4, 2007, pp. 482–534.