



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Enciclopedisme i cànon.
La literatura moderna a *Dell'origine, progressi e stato
attuale d'ogni letteratura* de Joan Andrés**

Neus Ortega Molinos

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

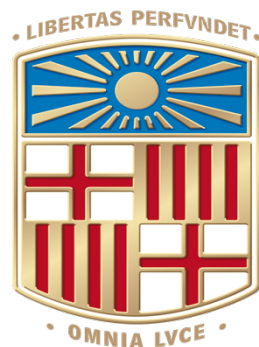
WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Enciclopedisme i cànon. La literatura
moderna a *Dell'origine, progressi e stato
attuale d'ogni letteratura* de Joan Andrés

Programa de doctorat: Estudis lingüístics, literaris i culturals
Línia de recerca: Estudis avançats en lingüística i literatura
catalanes

Doctoranda: Neus Ortega Molinos

Tutor i director de tesi: Josep Solervicens i Bo



AGRAÏMENTS

Vull agrair especialment el meu tutor i director de tesi, Josep Solervicens i Bo, el seu mestratge constant al llarg de tots aquests anys; sense ell aquesta tesi no hagués estat possible. També vull donar les gràcies a tots els investigadors que amablement han llegit alguns capítols d'aquest treball i hi han aportat les seves reflexions i comentaris. En especial estic en deute amb la doctora Margarida Castells, que ha col·laborat generosament en la revisió de l'estudi sobre la cultura àrab, i també amb la doctora Blanca Villuendas Sabaté per la seva ajuda amb la transcripció d'alguns noms àrabs i per les seves efectives recomanacions. La Escuela de Estudios Árabes de Granada ha estat un punt de referència i de suport excepcional per aquest apartat de la meva tesi; al seu personal investigador agraeixo la col·laboració desinteressada i contínua durant la meva estada en aquest centre de recerca; sense les seves orientacions l'estudi de la literatura àrab hagués estat molt més difícil.

A la Lola Badia i a l'Ernest Marcos vull agrair també els suggeriments per als capítols de literatura catalana i occitana de l'Edat Medieval i de literatura grega clàssica, respectivament. També estic agraïda al personal de recerca del centre d'investigació The Warburg Institute de la University of London, particularment a François Quiviger per la seva amable ajuda durant la meva estada; i, per descomptat, a l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca per haver fet possible aquesta estada d'investigació i per haver-me concedit la Beca de formació en la recerca i la docència.

Finalment, m'agradaria dedicar la meva tesi doctoral als meus pares i a l'Alejandro Popoca; el seu suport i el seu afecte incondicionals han estat fonamentals per concloure aquest treball.

RESUM

En el meu treball d'investigació analitzo l'estudi sobre la literatura universal de l'*abate* Joan Andrés i Morell (1740 Planes, Alacant – 1817, Roma), comprès en la seva magna obra: *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1882-1899). Es tracta d'una obra historiogràfica que esdevé una recopilació crítica del coneixement humà i dels principals inventors, creadors i investigadors que han destacat fins al segle XVIII. La repercussió d'aquesta obra és cabdal en vida de l'autor a l'Europa Occidental, però cau en l'oblit immediatament després de la seva mort i durant tot el segle XIX. No és fins a la segona meitat del segle XX que es comença a recuperar lentament el seu estudi.

El meu objectiu principal ha estat caracteritzar el cànon particular d'Andrés, que no es formula explícitament sinó que emergeix de l'anàlisi de la seva obra enciclopèdica. En la valoració de les obres literàries, dels escriptors i en general dels diferents períodes culturals, l'escriptor valencià aplica un cànon que és essencialment il·lustrat i, per tant, lligat tant a la tradició estètica neoclassicista com als principis racionalistes i empiristes, sobre els quals s'erigeix la Il·lustració. M'ha interessat especialment la seva aplicació a les tres èpoques que conformen l'Edat Moderna: el Renaixement, el Barroc i la Il·lustració. Per tal d'entendre el seu pensament literari he analitzat també l'estudi que desenvolupa sobre algunes literatures precedents, especialment la grega i romana d'època clàssica, i dues literatures medievals, l'àrab i la catalano-provençal —entesa com una sola literatura. Aquest treball inclou també un breu estudi dels apunts d'Andrés sobre literatures llunyanes com l'escandinava, la xinesa, l'índia i la jueva.

La sistematització que he efectuat de les seves valoracions literàries va precedir d'una explicació dels conceptes principals que vertebraven la seva crítica literària: l'enciclopedisme, el comparatisme, la idea de progrés, la relació entre religió i literatura en la seva obra i la descripció del cànon neoclàssic, que m'ha permès permet definir la naturalesa del seu cànon particular. Joan Andrés esdevé precursor dels estudis comparatistes. En el meu treball he pretès establir les similituds i sobretot les diferències principals entre l'enciclopedisme francès i *Dell'origine*. Aquesta comparació abasta àmbits diversos com la religió, l'epistemologia o

la refutació d'algunes de les bases que sustenten l'hegemonia cultural francesa, com per exemple el concepte de progrés.

En un moment en què a Europa triomfa l'esperit enciclopedista de la Il·lustració, la recopilació d'informació va acompanyada d'una interrelació de tot el saber. El mètode comparatista de Joan Andrés és de gran interès perquè posa en relació gran nombre de termes de comparació. La valoració de les obres i dels autors s'estableix des de tres marcs comparatius: el gènere literari, l'època i la nacionalitat. L'escriptor és avaluat tenint en compte el propòsit essencial de la literatura des de l'òptica il·lustrada: la instrucció i el gaudi. Andrés demana la conjunció d'aprenentatge i d'entreteniment, seguint la lectura canònica d'Horaci, però els seus comentaris revelen una interpretació diferent: el plaer és l'eina indispensable per arribar a la instrucció, que esdevé l'objectiu principal de la literatura perquè està vinculada a la idea il·lustrada de progrés. Al mateix temps relaciona el gaudi no només amb la diversió sinó amb l'efecte d'emocionar el públic o el lector, una idea que està en consonància amb la importància que es concedeix a les emocions i al receptor en la teoria literària de la segona meitat del segle XVIII. El prestigi que mantenen els escriptors entre els crítics il·lustrats i la influència que han exercit en la història literària són factors que incideixen també en la seva valoració.

A partir d'aquest plantejament he pogut establir el seu sistema de valoració i constatar les qualitats que considera essencials d'una obra literària, que he examinat en funció dels gèneres i de les literatures més destacades. Finalment he examinat quatre escriptors que considero paradigmàtics en el seu estudi: Ariosto, Shakespeare, Lope de Vega i Voltaire. En resum, en aquesta investigació he pogut exposar la complexitat del seu pensament, discernir les bases teòriques de les seves valoracions i establir els criteris que empra per constituir el seu cànon literari.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyse the literary thought of Joan Andrés i Morell in his great work *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura (1782-1799)*. For this purpose I will attempt to systematize his judgements and to point out which aspects are traditional and which are innovative within the framework of neoclassical poetics, taking into consideration that at the end of the century in Italy and Spain neoclassicism was becoming more and more heterodox, reflecting the aesthetic and literary transformations of the period.

Joan Andrés' magnum opus, aims to offer up examples of model authors to serve as a reference points for future writers. Andrés assesses authors and literary works both critically and comparatively, from three different perspectives: time period, nation, and literary genre. His commentaries facilitate the establishment of a hierarchy of authors for each of these comparative frameworks and ultimately lay down universal models. The factors that determine an author's quality largely relate to their concept of literature, their recognition from other literary writers and critics, to classicist poetics, and the author's own sensitivity, which is partly innate. Andrés' assessment of writers incorporates an enlightenment understanding of the essential purpose of literature: of instruction and enjoyment. Enjoyment is not just associated with fun, it is also linked to the effect of moving the audience, an idea which is certainly in keeping with the importance granted to the emotions and the audience in the literary theory of the second half of the 18th century.

The prestige afforded to writers from enlightenment critics and the influence they exerted on literary history are factors that also influence his assessment. Regarding classicist poetics, Andrés considers how knowledge of literary theory and models allows authors to identify the essential qualities of a work and its adaptation to its given genre. This last procedure encompasses aspects such as theme choice, plot development, character type, and the specific purpose the work is supposed to fulfil. Notwithstanding the above, Andrés values authorial qualities capable of creating beauty and maintaining the audience's interest beyond the scope of neoclassical poetics.

INTRODUCCIÓ	1
1. JOAN ANDRÉS I <i>DELL'ORIGINE</i>	9
1.1. Vida i obra	9
1.2. <i>Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura</i>	14
1.3. Edicions i traduccions	18
1.4. Recepció de l'obra	21
2. EL MÈTODE ANALÍTIC I VALORATIU	24
2.1. Enciclopedisme	24
2.1.1. L'episteme il·lustrada i la taxonomització del saber	24
2.1.2. <i>L'Encyclopédie</i> i <i>Dell'origine</i> . Semblances i divergències	26
2.2. Comparatisme	33
2.2.1. <i>Dell'origine</i> i el naixement dels estudis de literatura comparada	33
2.2.2. El mètode comparatista de Joan Andrés	35
2.3. Idea de progrés	37
2.3.1. Teories sobre l'evolució del progrés	37
2.3.2. Factors que contribueixen al progrés d'una civilització	41
2.4. Creences religioses i qualitat literària	57
2.4.1. L'ús de la religió en la literatura. Una proposta de separació	57
2.4.2. La via intermèdia d'Andrés: entre la fe catòlica i la Il·lustració	60
2.5. El cànon neoclàssic	66
2.5.1. L'establiment del cànon literari a Europa	66
2.5.2. El bon gust	70
2.5.3. El cànon literari d'Andrés	72
2.5.3.1. Sistema de valoració	72
2.5.3.2. Binomi <i>ars versus ingenium</i>	76
2.5.4. Qualitats essencials d'una obra literària	79

3. SISTEMA DE GÈNERES LITERARIS	94
3.1. Èpica	96
3.2. Gèneres dramàtics	109
3.2.1. Trets generals del teatre modern	109
3.2.2. Tragèdia	113
3.2.3. Comèdia	122
3.2.4. Drama sentimental (<i>Drammi seri dei francesi</i>)	126
3.2.5. Òpera	133
3.2.6. Drama pastoral (<i>Drammatica pastorale</i>)	137
3.3. Lírica	139
3.4. Poesia didascàlica	148
3.5. Altres gèneres (<i>Dell'altre sorti di poesia</i>)	153
3.5.1. Ègloga	153
3.5.2. Sàtira	155
3.5.3. Epístoles	156
3.5.4. Elegia	157
3.5.5. Epigrama	158
3.5.6. Inscripcions	159
3.5.7. Faula o apòleg	160
3.5.8. Conte	161
3.6. <i>Romanzo</i>	161
4. LITERATURES ANTERIORS A L'EDAT MODERNA	173
4.1. Orient i Occident des de la perspectiva il·lustrada	173
4.1.1. La divisió de la Mediterrània	173
4.1.2. Orient des de la construcció de l'Europa moderna	175
4.2. Literatura grecolatina	182
4.2.1. Valoració de la literatura grecolatina	183
4.2.2. Estudi comparatiu entre les literatures grega i romana	184

4.2.3. Estudi comparatiu entre la literatures grecolatina i el classicisme francès	193
4.3. Literatura àrab	198
4.3.1. La hipòtesi arabista d'Andrés	198
4.3.1.1. Defensa de la cultura àrab	198
4.3.1.2. Hipòtesi sobre els orígens de l'Europa Moderna	202
4.3.2. Valoració global de la cultura àrab a <i>Dell'origine</i>	212
4.3.3 Influència de la literatura àrab a Europa	216
4.3.4. Estudi de la literatura àrab	229
4.3.4.1. Poesia	230
4.3.4.2. Èpica	234
4.3.4.3. <i>Romanzo</i>	236
4.3.4.4. <i>Novelle morali</i>	244
4.3.4.5. Literatura didascàlica	241
4.3.4.6. Teatre	243
4.4. Literatura <i>catalano-provenzale</i>	244
4.4.1. Catalunya i l'origen de la literatura moderna	244
4.4.2. El cànon de la literatura <i>catalano-provenzale</i>	253
4.4.2.1. Poesia	254
4.4.2.2. Narrativa	261
4.4.3. Influència de la literatura <i>catalano-provenzale</i> en la literatura italiana	262
4.4.4. Valoració de la literatura <i>catalano-provenzale</i>	268
4.5. Els apunts d'Andrés sobre literatura escandinava, xinesa, índia i jueva	270
4.5.1. La literatura escandinava	270
4.5.2. Les literatures de l'Orient Llunyà. L'Índia i la Xina	273
4.5.3. La literatura jueva	279
5. LITERATURES MODERNES	280
5.1. Elements característics de la literatura moderna	280
5.1.1. Classificació epocal de la història literària	280

5.1.2. El viatge de la modernitat cap a la mirada interior	283
5.1.3. La mirada crítica al llegat grecollatí	284
5.2 La prefiguració dels conceptes de Renaixement, Barroc i Il·lustració.	
Valoració de les tres èpoques i de les diverses literatures modernes	285
5.2.1. Renaixement	285
5.2.1.1. Valoració. L'origen de la modernitat	285
5.2.1.2. Llengua i estil. Confluència de llengües antigues i llengües vernacles	288
5.2.1.3 Gèneres literaris. El segle d'or de l'èpica	290
5.2.2. Barroc	293
5.2.2.1. Valoració. Un segle de transformacions	293
5.2.2.2. Llengua i estil. Reflexions sobre bon gust i mal gust des de la perspectiva il·lustrada	298
5.2.2.3. Gèneres literaris. La revolució teatral	299
5.2.3. Il·lustració	303
5.2.3.1. Valoració. El segle filosòfic o il·luminat	303
5.2.3.2. Llengua i estil. Retorn a la senzillesa i a la moderació	305
5.2.3.3. Els gèneres literaris. L'assaig	306
5.2.4. Valoració i jerarquia de les diferents literatures modernes	308
5.3. Valoració de quatre autors paradigmàtics	309
5.3.1. Ariosto i la literatura italiana del segle XVI	309
5.3.2. Shakespeare i la literatura anglesa dels segles XVI i XVII	323
5.3.3. Lope de Vega i la literatura espanyola del segle XVII	341
5.3.4. Voltaire i la literatura francesa del segle XVIII	359
CONCLUSIONS	379
BIBLIOGRAFIA	386

INTRODUCCIÓ

Un estudi de la magnitud de la història de la literatura universal d'Andrés comporta un grau de complexitat considerable. Malgrat que es tracta d'una obra concebuda i escrita per un sol autor, presenta multiplicitat de punts de vista que enriqueixen la seva crítica literària i, al mateix temps, la profunditat de pensament que demostra en l'examen rigorós de les obres i dels autors més destacats implica una percepció dels valors literaris més enllà de la limitació estètica que condiciona l'adscripció al Neoclassicisme. La configuració del cànon literari d'Andrés suposa la comprensió del marc epocal que determina el sistema de pensament de final del segle XVIII, però també la constatació d'una crítica perspicaç que si bé no s'atreveix a transgredir la poètica classicista ni invertir els fonaments bàsics del pensament il·lustrat, apunta diferències substancials respecte del model predominant.

El meu treball d'investigació parteix de l'ordenació i de la interrelació de les idees principals que són en la base de l'estudi d'Andrés, encara que no sempre es conceptualitzin. En moltes ocasions s'utilitzen per examinar obres literàries i per justificar lloances o crítiques concretes. Per tal d'explicar aquest procés d'anàlisi, exposaré la metodologia emprada a cada capítol. L'objectiu principal ha estat classificar i analitzar els comentaris sobre literatura que Joan Andrés escriu a *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Cal tenir present que la seva obra no és un estudi poetològic que presenti la informació de forma sistematitzada. L'estudi d'Andrés està format principalment per valoracions d'obres i d'autors agrupats per èpoques, nacionalitats i gèneres literaris, que tracten els aspectes més rellevants de les obres més ben valorades entre els crítics setcentistes o de les que han tingut una influència destacada en el moment de la seva publicació. El meu objectiu ha estat sistematitzar les seves valoracions per tal de discernir quines bases teòriques hi ha al darrere i establir els criteris que utilitza a l'hora de segmentar cronològicament les èpoques, delimitar els gèneres literaris i constituir el seu cànon literari. La lectura completa i atenta de *Dell'origine* revela la complexitat del seu sistema d'avaluació. He observat, per exemple, que en ocasions els judicis sobre un autor semblen contradictoris: podem llegir grans elogis i després trobar en un altre apartat comentaris completament desfavorables. Aquest aparent contrasentit s'explica per les diferents perspectives que adopta Andrés en l'exercici de crítica literària. En conseqüència, de vegades la valoració d'un escriptor varia segons el marc comparatiu, que pot estar limitat al

temps, a l'espai o al gènere, o pot ampliar-se a un examen de conjunt per tal d'establir uns models universals. Per aquest motiu resulta imprescindible analitzar tots els comentaris i organitzar la informació per oferir una visió global que tingui en compte totes les arestes de la seva crítica. El meu objectiu ha estat trobar les coherències en el conjunt de valoracions positives i negatives disperses en la seva obra i determinar quins factors han influït a l'hora d'avaluar un escriptor, un gènere o la literatura d'una nació o d'una època.

Com és habitual fins al tombant del segle XVIII, l'actitud predominant a *Dell'origine* és normativa: Andrés quan analitza el passat literari pretén explicar com escriure cada gènere, quins objectius s'han de fixar i quins elements cal defugir per progressar en l'àmbit de les lletres. La finalitat de l'obra és presentar uns paràmetres modèlics que serveixin de guia per als nous escriptors. En aquest sentit, els objectius són semblants als d'una art poètica, tot i que el gruix teòric, les facultats analítiques, el caràcter comparatiu i enciclopèdic i el to general difereixen considerablement d'una simple preceptiva literària. En general té en compte tant la finalitat intrínseca —quina forma hauria de tenir l'obra— com l'extrínseca —l'efecte que té en el públic. Normalment no trobem una definició nítida de cada gènere, tot i que he intentat oferir-ne una aproximada a partir dels comentaris que escriu a *Dell'origine*, les tipologies que estableix i els textos que les exemplifiquen. Tampoc no parla d'èpoques quan fa referència a la literatura moderna, sinó de segles, tot i que la classificació dels escriptors segueix un criteri epocal¹. En el meu treball mantinc les mateixes categories temporals i nacionals establertes a *Dell'origine*. Quant a la terminologia, segueixo l'emprada per Andrés quan explico les seves opinions, però remeto també als termes que actualment designen els conceptes de què tracta. Per exemple, per designar la literatura occitana i catalana d'època medieval, utilitzo també el mot *provenzale*, tal i com apareix a la seva obra historiogràfica, a partir de la identificació d'aquestes dues llengües i literatures; igualment designo la narrativa de ficció amb el mot *romanzi*, i parlo de novel·la, de conte o de faula quan tracto de forma independent aquests gèneres que Andrés engloba en una mateixa categoria, el *romanzo*.

L'abast del meu treball es limita al camp literari, tot i que en ocasions faig referència a altres disciplines culturals per aproximar-me a la visió de conjunt que l'*abate* pretén assolir en la seva obra. Andrés considera la literatura una disciplina superior a qualsevol altra, una apreciació que és habitual entre els erudits moderns. L'argumentació que sosté a *Dell'origine*

¹ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.1.1.

és compartida per la majoria de crítics il·lustrats: el plaer que provoca la literatura desperta l'interès de tots els públics i en facilita la instrucció, que considera la finalitat principal d'aquesta disciplina. En canvi, la filosofia manté la finalitat didàctica, però no provoca el mateix gaudi i, per tant, no esdevé una via d'ensenyament accessible a qualsevol persona. A la *Poética* Luzán explica els avantatges de la literatura amb una metàfora: “Mas como la luz de la poesía, en quien está mezclado lo verdadero a lo aparente e imaginario, es más templada y ofende menos la vista que la de la moral, en quien todo es luz sin sombra alguna, puede el hombre acercarse a ella sin cegar y fijar los ojos en sus rayos sin molestia ni cansancio” (1789: 96). No obstant, els estudis actuals remarquen l'especial interès que demostra Andrés per les ciències, malgrat que al segle XVIII es manté arrelada la idea que un erudit o un home il·lustrat havia de dedicar-se especialment als estudis humanístics (Scandellari 2006: 26); els diferents escrits sobre la història de la ciència que publica al llarg de la seva vida corroboren aquest interès. L'amplitud del seu estudi comporta que no pugui desenvolupar una descripció detallada i una crítica profunda de tots els temes que tracta, un aspecte que ha estat criticat des de la seva publicació per diferents intel·lectuals i institucions, com per exemple la Reial Societat de Ciències de Göttingen. L'objectiu d'Andrés és oferir un panorama ampli dels progressos literaris i de l'estat de la qüestió en les literatures que considera més avançades; tot i així, sovint exerceix una crítica minuciosa i en ocasions desenvolupa un estudi extens dels temes que considera especialment rellevants.

Per a l'anàlisi de l'estudi literari d'Andrés he tingut en compte els dos primers volums de *Dell'origine*. He utilitzat la primera edició (Parma, 1782) perquè considero que els canvis posteriors que el mateix autor ha realitzat probablement poden estar influïts per la recepció de l'obra, sobretot si es tenen en compte les crítiques que va rebre a Espanya per part d'altres membres religiosos arran de la publicació del primer volum². Les nombroses introduccions sobre literatura hebrea i les modificacions d'alguns comentaris i perspectives entorn la separació entre el món de les lletres i la religió responen probablement a la recepció de la seva obra³. Amb tot, quan les edicions posteriors alteren substancialment el contingut de la primera versió, l'amplifiquen o l'actualitzen, indico en nota els canvis que hi ha introduït. Quant a la transcripció dels noms propis, he escrit el nom dels autors i de les obres tal i com se'ls coneix

² Cf. vegeu *infra*, apartat 1.3.

³ Cf. vegeu *infra*, apartat 1.4.

actualment i he posat entre claudàtors la transcripció que apareix a *Dell'origine*. A més, he regularitzat gràficament les cites en italià que reproduceixo d'aquests dos volums, així com les d'altres erudits coetanis.

A banda dels primers dos volums de *Dell'origine*, he consultat altres publicacions de Joan Andrés i el seu epistolari privat. La inclusió d'aquests textos i, especialment, de les cartes personals, m'ha permès apropar-me de forma més precisa al seu pensament literari, a la gestació dels seus conceptes i la font de les seves informacions. La sinceritat amb què s'expressa a les cartes contrasta amb el to mesurat i prudent que el caracteritza com a crític. La comparació entre els escrits privats i públics revela fins a quin punt s'atreveix a donar la seva opinió. Un exemple significatiu és el debat sobre l'origen de la llengua i de la literatura occitana: si bé a *Dell'origine* identifica ambdues llengües i n'assenyala l'origen català, seguint la teoria de Bastero, en l'epistolari privat confessa no poder provar aquesta teoria i creu probable que el català descendeixi de l'occità i no a l'inrevés⁴.

Per últim, en relació a la bibliografia que cita Joan Andrés, quan ho he trobat oportú l'he resseguit per comparar-la amb els comentaris escrits a *Dell'origine*. Aquesta tasca de recerca m'ha permès completar la informació que de vegades Andrés només esmenta, possiblement perquè era un tema àmpliament conegut entre els literats setcentistes. Per exemple, Andrés parla sovint d'una obra sense remetre a un autor o a un títol. En aquest sentit el resseguiment de la bibliografia que emprava ha estat una feina de reconstrucció important. La lectura d'aquests textos m'ha servit moltes vegades per descobrir les fonts reals que consulta, és a dir, d'adonar-me si té accés al text original complet o si només valora l'autor a partir de resums, comentaris o cites d'altres literats. Quan m'ha semblat convenient, també he inclòs les cites completes de les fonts que segueix. Aquesta recerca m'ha permès observar diferents aspectes de la tasca erudita d'Andrés. He pogut comprovar, per exemple, l'abast de la influència d'una font bibliogràfica en la seva crítica. En ocasions cita un autor en referència a un tema concret, però en realitat he observat que està reproduint fil per randa les seves opinions sobre molts altres aspectes. En alguns casos també he considerat apropiat ampliar la informació que ofereix Andrés a partir de la bibliografia que esmenta. També he pogut comprovar quines opinions d'Andrés són compartides àmpliament pels literats setcentistes i quines són singulars de l'autor valencià, i al mateix temps he pogut mesurar la influència que

⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.4.1.

exerceix l'opinió general en la seva crítica literària. Aquesta exploració de les fonts m'ha permès adonar-me que de vegades només té accés a un resum del text, i que per això no pot copsar amb exactitud l'opinió general d'aquell autor sobre el tema que s'està tractant.

Pel que fa a l'estructura de la meva tesi doctoral, l'he dividida en cinc capítols. El primer és una presentació de la vida i de les obres de Joan Andrés, amb un èmfasi especial a l'objecte del meu estudi: *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. En el segon capítol exposo els conceptes principals que vertebrèn la meva tesi: l'enciclopedisme, el comparatisme, la concepció de progrés, la relació entre literatura i religió i la formació del cànon literari d'Andrés. Les idees que plantejo en aquests apartats són les que desenvoluparé en els capítols següents, aplicades als gèneres i a les èpoques literàries, perquè són els conceptes clau que estructuren la manera com Andrés entén i analitza la literatura. L'anàlisi dels gèneres literaris i de les obres més representatives de l'antiguitat i de la modernitat que desenvolupo en el tercer, quart i cinquè capítol em serveix per exemplificar aquestes idees i per aprofundir en tots els replecs de la seva crítica literària. La meva intenció és definir el cànon andresià a partir de la informació que ofereix en els comentaris dispersos al llarg dels dos primers volums. Gràcies a aquest procés he pogut perfilar una jerarquia dels autors, de les obres i dels gèneres literaris per tal d'arribar a una valoració general que s'infereix de les seves observacions però que no formula explícitament i, finalment, he pogut plantejar fins a quin punt segueix la normativa neoclàssica i quins aspectes el singularitzen.

Al primer capítol, "Joan Andrés i *Dell'origine*", he exposat les obres més destacades i he tractat sobre les edicions, les traduccions i la recepció de la seva magna obra. En el segon capítol, "El mètode analític i valoratiu", he contextualitzat l'obra d'Andrés en l'episteme il·lustrada i en la visió enciclopèdica impulsada per Diderot i D'Alembert, per observar-ne els punts en comú i les diferències. Després he definit la concepció de progrés —o de progressos— que presenta la seva història de la literatura, en contraposició a la idea de progrés plantejada pels enciclopedistes, i he estructurat la seva reflexió sobre les causes que expliquen el progrés, per tal de mostrar els factors que considera que contribuïren en el passat —que Andrés presenta de forma sistematitzada— i d'establir els factors vigents a l'Edat Moderna a partir dels seus comentaris: els que observa en la Grècia clàssica i que encara considera útils per a la seva època, i els factors propis de l'episteme taxonòmica que detecta en la societat

moderna. En la majoria de casos he necessitat definir, contextualitzar i designar aquests factors amb el terme que he considerat adient.

Quant al pes de la perspectiva catòlica de Joan Andrés, crec que era important no només explicar la seva obra com a alternativa a l'*Encyclopédie*, una idea a la qual arribo en les meves conclusions però que un plantejament ja conegut en els estudis sobre Andrés, sinó revelar les idees que sostenen la seva defensa del fet religiós en un context de racionalització i en un procés important de laïcisme, un aspecte que no havia estat abordat anteriorment. En aquest sentit he assenyalat el reconeixement d'Andrés d'una doble via cognitiva, la via racional i la intuïtiva; aquesta darrera apareix subtilment apuntada en diferents ocasions, especialment en tractar la literatura inspirada per Déu —en referència als salms, als càntics i als llibres sagrats hebreus— amb la finalitat de legitimar el món espiritual. Per últim, el darrer apartat d'aquest capítol està dedicat al cànon literari. L'objectiu principal ha estat determinar el sistema de valoració d'Andrés, que explica la complexitat del seu cànon. Com he assenyalat al començament d'aquesta introducció, l'examen del conjunt de comentaris que formula entorn d'un autor posa de manifest que les apreciacions independents sovint no corresponen al veredict final, sinó que cal entendre-les en el marc comparatiu que estableix a cada moment. Això explica que un autor sigui elogiat i més endavant criticat durament, segons si l'avalua en el marc dels millors escriptors d'una època, d'un país o d'un gènere, o si en canvi entra a competir en la categoria de models universals. La lectura d'un fragment de *Dell'origine* de vegades pot conduir a una comprensió errònia de la valoració d'un autor. L'examen detallat de la seva crítica literària m'ha dut també a establir les qualitats que valora en una obra literària, i alhora diferenciar les diferents accepcions dels termes que emprava, en especial quan es tracta de mots associats al Barroc i, per consegüent, fortament connotats per la crítica il·lustrada. El resultat ha estat útil per mesurar la seva adscripció al cànon neoclàssic i valorar la influència de les noves idees que al final del segle XVIII anticipen el moviment romàntic.

Al tercer capítol, "Sistema de gèneres", he proposat una jerarquia del gèneres literaris i he analitzat l'estudi que desenvolupa Andrés de cada tipologia. He intentat aproximar-me a una definició i caracterització del gènere a partir de la informació que ofereix a l'inici de cada apartat i a les valoracions de les obres literàries, i he presentat els autors i les obres més rellevants, que m'han servit per exemplificar no només les qualitats més valorades —que han estat exposades al capítol anterior—, sinó també els defectes que considera més greus, així

com les fonts bibliogràfiques principals. Per últim, he relacionat les seves valoracions amb les dels literats coetanis amb l'objectiu de constatar les fonts bibliogràfiques d'Andrés i concloure en quins aspectes els seus judicis esdevenen conservadors i quins aspectes constaten la modernitat i la vigència la seva crítica literària, més enllà de les apreciacions estètiques que condicionen una determinada època.

En el quart capítol, "Literatures anteriors a l'Edat Moderna", examino l'estudi de les literatures antigues que desenvolupa principalment al primer volum, especialment la grecolatina —entesa com una única cultura—, l'àrab medieval i la catalano-provençal, tot i que també he dedicat un apartat a l'aportació d'Andrés als estudis de literatures allunyades en espai i/o temps de l'Europa meridional i central. La meua recerca sobre l'estudi de les literatures grega i romana ha tingut com a finalitat detectar quins elements de les obres clàssiques resulten vigents i quins altres considera que cal defugir, per tal de definir el cànon andresià. Ha estat sobretot una feina comparativa, primer entre les dues literatures antigues i després entre les lletres grecollatines i el classicisme francès. Aquest exercici m'ha permès determinar al mateix temps el posicionament d'Andrés en el debat siscentista entre antics i moderns, un debat que està en la base de la construcció de l'hegemonia cultural francesa que s'estendrà als segles XVII i XVIII per Europa.

Quant a les literatures xinesa i índia, la meua intenció ha estat comparar el posicionament d'Andrés sobre els estudis de l'Orient llunyà amb el d'altres erudits coetanis. També he pogut mostrar el tipus de bibliografia que empra: com en el cas de les lletres àrabs, catalano-provençals i nòrdiques, es tracta de publicacions pioneres, perquè són estudis elaborats per primer cop amb rigor científic, i alhora coetànies a Andrés. Així com en l'anàlisi de la literatura àrab, novament la identificació dels pocs autors i obres que cita ha estat possible gràcies a la recerca en les fonts bibliogràfiques que esmenta Andrés. Per últim, amb el nom de 'literatura jueva' he englobat el brevíssim estudi del que Andrés anomena lletres hebrees i rabíniques, que corresponen a la literatura antiga i medieval del poble jueu, respectivament. Aquesta anàlisi m'ha permès veure les diferències entre la valoració de tres grans literatures medievals presents a la península Ibèrica, l'àrab, l'occitana-catalana i la jueva, i ha estat útil per observar l'aplicació del seu cànon literari en el món medieval.

El quart capítol també m'ha permès ampliar el concepte de progrés en relació al procés de construcció de la identitat europea i de la idea d'alteritat que es consolida als segles XVIII

i XIX. A partir d'aquest marc teòric he pogut explicar els fonaments de la tesi arabista que desenvolupa a *Dell'origine*, que consisteix en la defensa de la influència àrab a Europa durant l'Edat Mitjana com a catalitzador principal del Renaixement italià i, per consegüent, de l'Europa moderna. La recerca sobre la tesi arabista d'Andrés m'ha ajudat alhora a percebre i a entendre la defensa indirecta de les literatures del sud d'Europa —especialment d'Espanya i d'Itàlia— que desplega al llarg dels dos primers volums. Per arribar a formular aquestes idees he analitzat en primer lloc l'estudi d'Andrés sobre la literatura àrab. Per a aquest propòsit he comparat la informació que ofereix sobre els autors àrabs amb la seva font bibliogràfica principal: la *Bibliotheca arabico-hispana escurialensis* de Miguel Casiri. El meu objectiu ha estat demostrar el coneixement d'Andrés de les lletres àrabs: quins autors cita i quins omiteix, i sobretot quins factors influeixen en el seu estudi, a partir de la comparació amb l'obra de Casiri. Una de les dificultats més importants amb què m'he trobat ha estat la transcripció dels noms àrabs a les llengües romàniques. Per reconèixer molts dels autors que Andrés cita ha estat imprescindible consultar l'obra de Casiri, que és escrita en llatí però que reproduïx també els noms originals dels escriptors i de les obres, en llengua i grafia àrab. A partir d'aquest reconeixement i de la comparació amb els estudis d'arabistes contemporanis he assenyalat els autors que continuen formant part del cànon àrab i els que ens són desconeguts. Les fonts bibliogràfiques que he consultat són la *Biblioteca de Al-Andalus*, la *First encyclopædia of islam* (1913-1936) i *Les manuscrits arabes de l'Escurial* de Derenbourg. En el cas dels autors poc coneguts, he elaborat una descripció més extensa, per a la qual sovint he necessitat consultar d'altres fonts, com els manuscrits àrabs que es troben a la Biblioteca Nacional de França (BnF), la *Bibliothèque Orientale* d'Herbelot i una publicació periòdica del segle XVIII, la *Bibliothèque universelle des romans*. El mateix procediment he seguit amb les obres a les quals al·ludeix sense citar l'autor, i que he pogut identificar finalment pel títol que ofereix —que s'aproxima al que apareix als estudis d'altres erudits coetanis— i per la breu descripció que en dona. També he pogut constatar que bona part dels escriptors que Andrés recull són andalusins, fet que prova novament que la defensa de l'Europa mediterrània és el rerefons de la seva tesi arabista.

El tractament dels autors catalano-provençals ha estat similar. En ambdós casos la idea principal del meu treball ha estat donar a conèixer la informació que Andrés tenia i les seves fonts bibliogràfiques i, al mateix temps, descobrir els factors que han influït en la valoració

d'aquestes literatures. A l'apartat de literatura catalano-provençal, he identificat les obres i també els autors medievals amb la sigla PC i amb els nombres que indiquen la classificació alfabètica dels trobadors i del seu corpus poètic elaborada per Alfred Pillet i Henry Carstens l'any 1933, segons la *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (BEdT). Els autors que no apareixen en aquesta classificació els he identificat a partir del *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana* (RIALC). L'examen d'aquest apartat m'ha ajudat a completar la tesi arabista d'Andrés i la seva concepció de la literatura moderna.

Finalment, el cinquè i últim capítol està dedicat a les lletres dels segles XVI, XVII i XVIII. El propòsit d'aquest capítol ha estat identificar els elements característics de la modernitat que Andrés assenyala i la consciència de divisió epocal que demostra a *Dell'origine* a l'hora de classificar els escriptors moderns, malgrat que és escrita gairebé un segle abans que s'estableixin per primer cop el concepte d'època i el terme Renaixement, Barroc i Il·lustració. També he pretès mostrar la caracterització i valoració que Andrés fa de les tres èpoques que conformen l'Edat Moderna. Per il·lustrar aquestes idees que desenvolupo al principi del capítol, he analitzat el tractament que Andrés fa de l'obra de quatre autors que he considerat paradigmàtics a *Dell'origine*: Ariosto, Shakespeare, Lope de Vega i Voltaire. Els tres primers són exemples d'escriptors amb grans qualitats però que no poden pertànyer al cànon neoclàssic; les grans diferències que podem observar en la valoració d'aquests autors revelen informació sobre els factors que influeixen en la seva crítica literària. El cas de Voltaire m'ha servit per precisar i ampliar la relació entre literatura i religió que he descrit en el primer capítol, per establir algunes diferències entre la Il·lustració francesa i l'alternativa catòlica que *Dell'origine* representa i per presentar la visió que té Andrés dels enciclopedistes francesos.

1. JOAN ANDRÉS I *DELL'ORIGINE*

1.1. VIDA I OBRA

Joan Andrés i Morell és un historiador i crític literari valencià important durant la Il·lustració. La seva obra principal, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, és una història universal de la cultura escrita que esdevé un dels tractats de caràcter

enciclopèdic més rellevants del segle XVIII. Joan Andrés neix a Planes, Alacant, el 15 de febrer de 1740, en una família pertanyent a la petita noblesa rural, emparentada amb els Ordunya de Guadalest i els Siscar d'Oliva. És parent de Gregori Maians i Siscar, de qui rep una gran influència des de la seva joventut, i del seu germà Joan Antoni Maians, que li proporciona moltes dades sobre llengua i literatura de València cap al final de la seva vida. El 1754 ingressa a la Companyia de Jesús i és ordenat sacerdot el 1763. Un any després entra a formar part del professorat de la Universitat de Gandia com a catedràtic de retòrica i de poesia. La vida de Joan Andrés, com la de tots els jesuïtes espanyols, canvia dràsticament la nit del 2 al 3 d'abril de 1767: Carles III dóna l'ordre d'expulsió immediata de la Companyia de Jesús i els membres de l'orde es veuen obligats a refugiar-se a Itàlia.

La primera aventura és l'arribada a terra ferma. El dia 30 d'abril Andrés parteix amb molts altres companys del port de Salou en direcció als Estats Pontificis, però Climent XIII es nega a acollir-los per mostrar la seva desaprovació davant la decisió del monarca espanyol. A aquest primer obstacle se n'afegeix un altre: la batalla que es lliura a Còrsega entre els independentistes corsos i les tropes genoveses i franceses no permet desembarcar els vaixells espanyols, que es veuen obligats a romandre quatre mesos navegant pel Mediterrani. Finalment, el 28 d'agost toquen terra a l'illa de Còrsega. Andrés viu els primers catorze mesos a Bonifaci, fins que per fi aconsegueix tornar al continent⁵. Els esdeveniments polítics i socials de la Itàlia setcentista l'obliguen a canviar en diverses ocasions la seva ciutat de residència: Ferrara, Màntua, Parma i, finalment, Nàpols. El seu exili s'allarga voluntàriament fins a la mort: el 17 de gener de 1817, ja pràcticament cec, mor a Roma, on ha anat a visitar Pius VII com a agraïment per haver restablert la Companyia de Jesús.

L'expulsió dels jesuïtes i la supressió canònica posterior representen un dels episodis centrals del conflicte amb els partits reformadors dels Estats catòlics per intentar limitar els privilegis excessius del clergat i de la Santa Seu. En l'àmbit cultural, l'impacte és força significatiu⁶. L'exili ibèric representa per a Itàlia una fase crucial en la història de les

⁵ Àngelo Antonio Scotti a l'*Elogio storico del padre Giovanni Andres* esmenta el comentari escrit en llatí que va redactar l'*abate* sobre les dificultats de la Companyia de Jesús durant el viatge a Bonifaci (Scotti 1817: 8).

⁶ Niccolò Guasti l'interpreta com una de les victòries polítiques més evidents dels il·lustrats, particularment dels filòsofs francesos i dels funcionaris de l'administració borbònica (2006: VII). En canvi, el pare Batllori considera aquests fets un triomf de l'absolutisme setcentista més que no pas de la Il·lustració, perquè sosté que els enemics són els jurisdiccionalistes estatals i els reformistes d'una Església en sentit anticurial més que no pas els il·lustrats antireligiosos (1998: 118).

biblioteques i en l'evolució del mateix concepte de la col·lecció de llibres (Guasti 2006: 339) i, per a Espanya, una ajuda important en la difusió de les noves idees de la Il·lustració. El sincretisme que caracteritza la Companyia de Jesús, resultat d'una arrelada tradició intel·lectual i peça clau en la introducció i en establiment de l'orde arreu del món, permet als jesuïtes reformular la seva identitat i sobreviure a la fi de la companyia (Ibid. IX).

Com a conseqüència de la supressió de la Companyia de Jesús, a partir del 1773 Andrés esdevé *abate*, títol amb què seria conegut des d'aquell moment. Un cop instal·lat a Itàlia, s'adapta ràpidament a la cultura i a la llengua del país, que empra des d'aleshores per escriure totes les seves obres, a excepció de les publicacions de caràcter epistolar, que redacta en castellà. No trenca, emperò, el lligam amb Espanya i, especialment, amb els intel·lectuals valencians. Durant tots els anys que viu exiliat es manté present en el món cultural hispànic. El punt d'enllaç és el seu germà Carles Andrés, a qui va dirigida l'obra epistolar, i que esdevé l'encarregat de traduir i de difondre els seus escrits, juntament amb el valencià Francesc Borrull. Aquest contacte permanent respon a l'afany de fer arribar a Espanya les novetats literàries i científiques europees, així com els models emprats per al funcionament de la vida cultural. Al mateix temps, s'encarrega de la difusió a Itàlia de les lletres hispàniques: Andrés edita diferents obres d'erudició i divulga la història literària del seu país. Roma li permet establir contacte amb els cercles intel·lectuals, als quals hi assisteix com a contertulià. La capital italiana és un punt de trobada de persones de diferents nacionalitats que són reconegudes en l'àmbit cultural. A l'epistolari privat, Andrés deixa constància de nombrosos intercanvis bibliogràfics amb literats d'arreu d'Europa i del fàcil accés que té des d'Itàlia a revistes literàries franceses com *Esprit des Journaux* o *Journal des Savants* (Andrés 2006: 328).

La producció d'Andrés és copiosa i de gran interès per tots els camps que abasta. En aquesta introducció em limitaré a tractar sobre els escrits més rellevants. El 1776 escriu la seva primera obra important, amb la qual es comença a estendre la seva fama per Europa: *Saggio della filosofia del Galileo*. Es publica a Màntua en italià, i no s'arriba a editar mai en castellà. En aquesta obra mostra un interès destacat pel nou mètode científic, basat en l'observació de la naturalesa i en l'experimentació. En particular expressa una gran admiració per Galileu, que havia estat el predecessor de Newton, un personatge clau en el naixement de la ciència moderna. Els principis que s'exposen en l'obra de Newton constitueixen les bases del mètode

de treball defensat pels il·lustrats, que es mostren contraris a acceptar com a vertaderes les opinions i teories consolidades per la tradició, si abans no són sotmeses a una revisió crítica a partir de la raó⁷. Aquesta obra demostra l'interès particular de l'*abate* per les ciències naturals i l'adopció de les noves bases científiques que s'estableixen com a mètode d'investigació en totes les àrees del coneixement.

La segona obra rellevant es publica aquell mateix any i sorgeix com a conseqüència del debat desencadenat per Tiraboschi i Bettinelli, que acusen els escriptors espanyols del segle XVII d'haver corromput el bon gust italià⁸. Com a resposta Andrés publica a Cremona una defensa de la literatura hispànica: *Lettera dell'abate D. Giovanni Andres al sig. Comendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga*. Contràriament a la majoria dels seus compatriotes, l'*abate* mostra un to moderat, lluny d'exaltacions patriòtiques, en avinença amb el tarannà adoptat i promogut per Gregori Maians. Andrés justifica el seu posicionament com una defensa de la veritat més que no pas com una apologia nacionalista. La tercera obra destacada es publica el 1778, quan entra a formar part de l'Accademia di Scienze e Belle Lettere de Màntua. Com a discurs d'ingrés escriu una dissertació sobre la lentitud amb què avancen les ciències en aquell moment: *Dissertazione del Signore Abbate D. Giovanni Andres sopra le cagioni della scarsezza dei progressi delle Scienze in questi tempi*⁹, publicada a Ferrara el 1779. Andrés compara els avenços matemàtics i físics més importants de l'Edat Moderna i arriba a la conclusió que al segle XVIII no s'han aconseguit tants progressos científics com durant els dos segles anteriors; en canvi, considera que els estudis filològics i històrics han experimentat un desenvolupament notable.

El 1782 publica a la Stamperia Reale de Parma el primer volum de la seva magna obra *Dell'Origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*¹⁰, després d'un llarg període d'investigació. El setè i últim volum apareix el 1799. Durant els disset anys que dura la publicació de *Dell'origine* escriu altres textos que concep a partir de la recerca que duu a terme per a la redacció d'aquesta obra a les biblioteques de diferents ciutats europees¹¹. El 1788

⁷ Cf. vegeu *infra*, apartat 2.1.1.

⁸ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

⁹ Aquest text es publica en castellà a l'impremta Real de Madrid deu anys més tard amb el títol de *Disertación sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos*.

¹⁰ Cf. vegeu *infra*, apartat 1.3.

¹¹ Les *Cartas familiares* i els altres obres de caràcter epistolari documenten els diversos viatges d'Andrés per Itàlia i Viena a les biblioteques i arxius que visita, i els manuscrits que hi descobreix.

publica a Cesena la *Dissertazione sull'episodio degli amori d'Enea e Didone introdotto da Virgilio nell'Eneide*¹², on defensa la figura de Virgili en aquest famós passatge èpic. Publica també diverses cròniques en forma epistolar: *Cartas familiares*¹³, *Noticia de la literatura de Viena*¹⁴ i *Varias noticias de Viena*¹⁵. Aquests llibres sorgeixen com una compilació de cartes que dirigeix al seu germà per informar-lo de l'activitat que desenvolupa com a investigador en els seus viatges i del panorama literari de les ciutats que visita. Probablement no es tracta de cartes escrites espontàniament, com vol fer-nos creure l'autor, sinó segurament d'una feina realitzada amb premeditació, tenint present en tot moment que serien publicades i difoses. L'*abate* pretén donar a conèixer a Espanya les obres i els autors més destacats de l'actualitat europea i alhora mostrar el model cultural italià amb el desig que els seus compatriotes —i concretament els qui pertanyen a les classes benestants— prenguin consciència de la importància del mecenes i vulguin reproduir aquesta figura¹⁶.

Les *Cartas familiares (Viaje a Italia)* narren les peripècies intel·lectuals d'Andrés a les ciutats de Ferrara, Bolònia, Florència, Roma, Nàpols, Venècia, Pàdua, Vicenza, Verona, Parma, Cremona, Milà, Pavia, Torí i Gènova. D'aquests viatges també sorgeix una obra sobre l'origen de l'art d'ensenyar a parlar als sordmuts: *Dell'origine e delle vicende dell'arte d'insegnar a parlare ai sordi muti*¹⁷, on reivindica dues figures hispàniques: el monjo fra Pedro Ponce¹⁸, creador d'un llenguatge de signes, i l'aragonès Juan Pablo Bonet, perfeccionador d'aquest nou llenguatge i autor de *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos*, el primer tractat conegut sobre el llenguatge dels sordmuts. Amb aquesta

¹² Edició castellana: *Disertación en defensa del episodio de Virgilio sobre los amores de Eneas y de Dido*, Madrid, Impremta d'Antonio Sancha, 1788.

¹³ *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés Morell a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año de 1785, publicadas por el mismo D. Carlos*, 5 volums, Madrid, Impremta d'Antonio Sancha, 1786-1793. E. A. Schmidt va traduir a l'alemany els volums I-III: *Don Juan Andres Reise durch verschiedene Städte Italiens in den Jahren 1785 und 1788 in vertrauten Briefen an seinen Bruder Don Carlos Andrés*, 2 volums, Weimar, Industrie-Comptoir, 1792, (L'*abate* Mercier de Saint-Leger les hauria traduït al francès si no hagués esclatat la Revolució francesa). Edicions actuals: Enrique Giménez López (ed.), Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicent del Raspeig, 2004; Idoia Arbillaga i Carmen Valcárcel (ed.), edició dirigida per Pedro Aullón de Haro, ed. Verbum, 2004, Madrid.

¹⁴ *Carta del abate D. Juan Andrés Morell a su hermano D. Carlos Andrés dándole noticia de la literatura de Viena*, Madrid, Impremta d'Antonio Sancha, 1794.

¹⁵ *Cartas del abate D. Juan Andrés Morell a su hermano D. Carlos Andrés, en que le comunica varias noticias literarias*, València, Impremta de José Orga, 1800.

¹⁶ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

¹⁷ Obra escrita i publicada a Viena, a l'impremta d'Ignazio Alberti, el 1793. El seu germà Carlos Andrés la tradueix al castellà i es publica a Madrid, a l'impremta d'Antonio Sancha, el 1794.

¹⁸ Benedictí del monestir d'Oña al segle XVI.

notícia l'abate pretén desfer una opinió generalitzada: la idea que l'abbé l'Epée és l'autor capdavanter d'aquest sistema. També durant aquest període escriu el *Catalogo dei codici manoscritti della famiglia Capilupi di Mantova*¹⁹, publicat a Màntua el 1797, on posa al descobert la seva faceta d'investigador de la cultura humanística²⁰. D'aquesta manera compleix amb un desig que promou a *Dell'origine*, el de conservació i difusió del coneixement: “avanti di pensare all'acquisto di nuove cognizioni sia d'uopo d'applicare ogni cura per non perdere le acquistate, ma tenerle sempre in veduta” (1782-1785: I, 503). Aquest objectiu el duu també a escriure la *Lettera dell'abate Giovanni Andres al Sig. Abate Giacomo Morelli sopra alcuni codici delle biblioteche capitolari di Novara e di Vercelli*²¹. En aquesta obra dóna a conèixer els autors descoberts en aquelles biblioteques i encoratja els canonges a treure a la llum els tresors amagats als seus arxius. Entre el 1804 i el 1805 el redactor del *Giornale fiorentino* li publica *Della letteratura spagnuola; lettera del signor ab. Giovanni Andres al compilatore dell'Ape*²², un escrit sobre literatura hispànica redactat trenta anys enrere. Finalment, durant la seva última etapa edita un corpus de 112 cartes llatines i 57 italianes de l'arquebisbe de Tarragona Antoni Agustí²³.

1.2. DELL'ORIGINE, PROGRESSI E STATO ATTUALE D'OGNI LETTERATURA

L'obra magna de Joan Andrés és una història de la cultura escrita que explica críticament els progressos de la humanitat des dels orígens fins al final del segle XVIII, i que mostra els camins més convenients per millorar cada una de les disciplines. Des de l'antiguitat grecolatina el mot '*letteratura*' havia designat la cultura escrita, és a dir, el conjunt de manuscrits i d'obres impreses que conformen la totalitat del saber. No obstant, durant la

¹⁹ Carlos Andrés la tradueix al castellà amb el títol de *Noticia de un catálogo de los manuscritos de casa del marqués Capilupi de Mantua, compuesto por don Juan Andrés, a la cual acompaña una carta del mismo autor a su hermano don Carlos Andrés, en que manifiesta la utilidad de semejantes catálogos*. Es publica a València l'any 1799.

²⁰ Aquest catàleg, com afirma el pare Batllori, “és, ara per ara, el mitjà més segur d'identificar aquests manuscrits errants” (Batllori 1998: 208).

²¹ Publicada a Parma, Stamperia Reale (Bodoni), 1802.

²² Publicada a L'Ape, Florència, el 28-4-1804 i el 26-5-1805.

²³ *Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis Epistolae Latinae et Italicae, nunc primum editae a Joanne Andresio*, Parma, 1804. Edició compediada: *Antonii Augustini amicorumque epistolarum ab Andresio primum editarum loci selecti ad philologiae historiam pertinentes*, Zurich, Orellius, Fuesslinus et Socii, 1847.

segona meitat del segle XVIII s'empra sovint per substituir l'expressió 'bones lletres', és a dir, per designar el conjunt que agrupa els estudis d'eloqüència, d'història i de filologia²⁴. Alguns indicis que assenyalen els nous criteris de poeticitat són, per exemple, la importància que adquireix el plaer estètic com a finalitat de l'expressió poètica, la rellevància de la imaginació per assolir aquest plaer i el nou mètode per explicar els fenòmens relacionats amb la poesia, a partir d'una nova forma de reflexió poetològica que derivaria en la formació d'una teoria estètica que pogués explicar el funcionament d'un determinat grup de textos (Gunia 2008: 245-246). La preponderància del paper del receptor i la rellevància que adquireix l'expressió de la bellesa per mitjà de la paraula contribueixen a aquesta transformació. Les obres teòriques dels literats setcentistes mostren aquest procés. Gaspar Melchor de Jovellanos, en les *Lecciones de retórica y poética*, basa la poeticitat en el llenguatge, caracteritzat per la imaginació i les passions, enlloc de basar-la en la ficció i en la imitació (Ibid. 246). Finalment, un factor essencial que explica el canvi terminològic és la creixent demanda de la prosa narrativa ficcional cap a meitat del segle XVIII —en especial del conte i de la novel·la—, que empeny al reconeixement d'uns trets distintius compartits amb la poesia, com el concepte d'imitació de la naturalesa, i alhora a l'acceptació d'una certa divergència del llenguatge comú que manté la intenció de produir una experiència artística (Ibid. 252), i que ve a substituir la versificació com a requisit essencial de la llengua literària.

Dins de l'obra d'Andrés el mot '*letteratura*' significa tant l'accepció general de cultura escrita com la restricció al conjunt de bones lletres. L'ús indiscriminat d'aquest mot no significa que l'*abate* no distingeixi els usos creatius i estètics de la llengua, perquè per denominar les produccions estrictament literàries empra el terme '*poesia*'. En el seu discurs el mot '*poesia*' no fa referència a les obres en vers, sinó a l'actual concepte de literatura, un ús habitual entre els autors de les poètiques de l'Edat Moderna que comparteixen amb els clàssics grecollatins. El mot '*letteratura*' posseeix en l'obra d'Andrés un caire ambiciós, d'abast universal. El seu recorregut abraça des de la Xina fins a determinats punts d'Amèrica —Mèxic, Perú i Filadèlfia—, passant per l'Índia i el nord d'Àfrica. L'amplitud és necessària per donar a conèixer els progressos que han assolit les diferents civilitzacions del món, tot i que finalment centra la seva atenció a Europa. Andrés repassa l'Europa septentrional i

²⁴La segona meitat del segle XVIII esdevé un període preparatori del canvi terminològic que s'acaba consolidant a principis del segle XIX (Álvarez de Miranda 1992: 436-441).

meridional, des dels països nòrdics fins a Portugal, però només estudia de forma detallada la cultura clàssica grecollatina i els progressos de cinc estats moderns: Itàlia, Espanya, França, Gran Bretanya i, en un grau menor, Alemanya. La cultura àrab medieval esdevé una excepció en la seva obra historiogràfica, perquè gaudeix d'un estudi extraordinàriament detallat i extens. L'*abate* justifica el seu interès amb dos motius: el desconeixement generalitzat de la cultura àrab que observa en els erudits moderns i, sobretot, la influència que exerceix “nel resorgimento dell'europa” (1782-1785: I, CLXXI)²⁵.

Dell'origine no només abasta una coordenada geogràfica, sinó també temporal. A diferència dels autors renaixentistes, que parlaven d'uns orígens mítics de la literatura (Esteve 2008), els il·lustrats en duen a terme una recerca des de bastiments científics. Andrés creu trobar proves suficients per situar el naixement de les ciències, les arts i les lletres als països asiàtics i a Egipte. En canvi, reconeix les dificultats de trobar l'origen de cada disciplina. Malgrat que segueix les investigacions recents, considera que es tracta d'un dels aspectes més foscos de la historiografia i, en conseqüència, sovint no s'atreveix a oferir conclusions definitives. Per aquest motiu opta per suggerir la hipòtesi més raonable amb l'únic propòsit de fixar un principi a partir del qual pugui observar-ne l'evolució, sense deturar-se gaire en dissertacions imprecises. La inserció del terme '*origine*' en el títol de l'obra no és iniciativa d'Andrés, sinó el suggeriment d'un jesuïta italià que havia llegit el text en la seva fase preparatòria; la idea plau a l'*abate* perquè reforça la idea d'un desenvolupament acumulatiu i qualitatiu del coneixement (Guasti 2006: 251-252). L'aspecte més important per a Andrés és incidir en el recorregut temporal i en els progressos més remarcables. La periodització de la cultura serveix per mostrar una perspectiva dels avenços de la humanitat i permet al mateix temps discernir quins han estat els camins que han permès el perfeccionament i els errors que l'han fet estancar-se o retrocedir puntualment.

Andrés presenta tàcitament la seva magna obra com a alternativa a l'*Encyclopédie* i, en conseqüència, com a contrapunt cristià a la Il·lustració. En diferents ocasions demostra una actitud de respecte envers els enciclopedistes i una voluntat de seguir l'aplicació del mètode crític, però la seva obra presenta diferències importants. Andrés exposa una opció epistemològica oposada a la de Diderot i D'Alembert, perquè no adopta el gènere del diccionari enciclopèdic, sinó que escriu una història filosòfica i crítica de tot el saber

²⁵ Cf. vegeu *infra*, apartats 4.3.1.1. i 4.1.

concebuda des d'un punt de vista cronològic (Aullón 1997: LXVIII), una visió historiogràfica compartida amb altres intel·lectuals italians que està relacionada amb la seva concepció del progrés²⁶. Al mateix temps no aprova alguns plantejaments dels enciclopedistes, com l'exclusió de la religió de l'àmbit del saber²⁷. A diferència de l'*Encyclopédie*, subdivideix el coneixement en literatura i ciències, i les ciències, en naturals i eclesiàstiques. És rellevant que Joan Andrés plantegi la investigació de les relacions entre literatura i religió en la cultura europea, i que consideri un pla històric i filosòfic per als estudis eclesiàstics. Per la novetat que suposa el seu estudi, i amb l'afany de donar llum a molts punts encara foscos, es permet dedicar dos volums complets a la matèria. Aquesta disconformitat és fa evident des del prefaci de l'autor que encapçala el primer volum de *Dell'origine*, on l'*abate* explica la seva proposta de classificació i justifica la seva decisió:

Il poco conto, in cui or tengonsi gli studi ecclesiastici, potrà forse indurre alcuni a pensare che troppo digiuno ed arido debba riuscire il IV tomo, che ad essi soli restringesi. Ma io credo che il ridurre ad un aspetto storico e filosofico le vicende dell'ecclesiastiche discipline sia ancor un soggetto affatto nuovo, e che la sua novità ed importanza mi permettano maggiore libertà nel trattarlo più ampiamente e svolgere molti punti non ancora da altri discussi (1782-1785: I, XIII).

Andrés esdevé pioner en el camp de la historiografia gràcies a la publicació de la seva magna obra. No obstant, aquest projecte neix de l'ideari il·lustrat i, per tant, no es tracta d'un cas aïllat. Altres erudits coetanis conceben obres similars, però malgrat l'esperit enciclopedista que domina Europa són pocs els que s'atreveixen a redactar una obra d'aquesta magnitud. Un d'aquests casos excepcionals és el jesuïta italià Alessandro Zorzi, que el 1779 publica a Siena el *Prodromo della nuova Enciclopedia Italiana*, un ambiciós projecte que queda interromput aquell mateix any per la mort de l'autor. La intenció de Zorzi és reproduir molts dels articles de l'enciclopèdia francesa i afegir-ne de nous. Per acomplir aquest objectiu compta amb diversos col·laboradors, com Spallanzani, Barotti i Malfatti. Tot i que la seva enciclopèdia ha estat ideada seguint els paràmetres de l'*Encyclopédie*, des del punt de vista epistemològic és molt semblant a la història de la cultura d'Andrés. Un altre nom que destaca en parlar

²⁶ Cf. vegeu *infra*, apartat 2.3.1.

²⁷ Cf. vegeu *infra*, apartat 2.4.

d'enciclopedisme és Lorenzo Hervás, un altre jesuïta exiliat a Itàlia, autor de la *Idea dell'universo*, una magna obra que tracta sobre antropologia, cosmologia, sobre la història de la terra i de les llengües. Batllori considera que en el camp de la lingüística és on realment aporta novetats interessants perquè desenvolupa un estudi comparatiu que reuneix llengües d'arreu del món, fins i tot les llengües natives d'Amèrica (1998: X, 11-15).

1.3. EDICIONS I TRADUCCIONS

El primer volum de *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* apareix publicat el 1782 a una prestigiosa impremta de Parma, la Stamperia Reale dirigida per Giambattista Bodoni, que és considerat el pare de la tipografia moderna²⁸. El setè volum es publica el 1799²⁹. L'èxit és aclaparador. Aviat la notícia s'escampa per Europa. A Itàlia es reimprimeix diverses vegades: Venècia³⁰, Prato³¹, Pistoia³², Milà³³, Palerm³⁴, Pisa³⁵, Roma³⁶ i Nàpols³⁷. A part de la traducció castellana se'n realitza també una de francesa, publicada amb un títol diferent: *Histoire générale des sciences et de la littérature depuis les temps antérieurs à l'histoire grecque jusqu'à nos jours*³⁸. A Espanya el primer volum es publica dos

²⁸ Per a més informació sobre el procés de publicació de *Dell'origine*, vegeu: LÓPEZ SOUTO (2019).

²⁹ *Dell'Origine, Progressi e stato attuale d'ogni letteratura. Dell'abatee D. Giovanni Andrés Socio della R. Accademia di Scienze e belle lettere di Mantova*, Parma, a càrrec de Gian Battista Bodoni, Stamperia Reale, 7 volums + 1 volum d'Addenda, Tipografia Ducale.

³⁰ A l'impremta d'Apresso Giovanni Vitto, 22 toms en 11 volums, del 1783 al 1800.

³¹ Società Vestri e Guasti, 1806-12, 20 volums.

³² Manfredini, 1821-24, 23 toms en 12 volums, reimpresa el 1857.

³³ Giovanni Silvestri, 1834.

³⁴ Francesco Abbate, 1818.

³⁵ Niccolò Capurro, 1829-30, 8 volums.

³⁶ Edició revisada i ampliada per Joan Andrés al final de la seva vida: *Dell'Origine, Progressi e stato attuale d'ogni letteratura, di Giovanni Andrés*, 8 toms en 9 volums, Roma, Carlo Mordacchini e Comp. (Adjani), 1808-1817.

³⁷ Diverses edicions:

a) Nàpols, Gabinetto Letterario, 1796-97, 3 volums (inacabada).

b) Nàpols, Nuovo Gabinetto Letterario, 1828.

c) Nàpols, Antonio Muratori, 1836.

d) Nàpols, Giovanni Pedone, 1836-38.

e) *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura. Nuova edizione conforme all'ultima di Roma con giunte e correzioni del'autore e l'elogio storico del medesimo scritto da Mons. Cav. D. Angelo Antonio Scotti*, 8 volums, a l'impremta de Borel i Bompard, 1836.

³⁸ *Histoire générale des sciences et de la littérature depuis les temps antérieurs à l'histoire grecque jusqu'à nos jours*, París, imprimerie Impériale, 1805. Només es va publicar el primer volum; traducció de J. E. Ortolani.

anys després d'aparèixer a Itàlia, gràcies a la traducció del seu germà Carles Andrés. L'últim volum apareix el 1806³⁹. El procés d'edició és llarg i comprèn dos textos: un format pels sis primers volums⁴⁰, i un altre que afegeix dos volums més als sis de la primera edició⁴¹, que han estat corregits i modificats. Entre el primer i el segon text hi han diverses reimpressions. Finalment es publiquen dos volums més, que tracten sobre les ciències eclesiàstiques, amb els quals s'arriba a l'edició final del 1806. Aquests dos volums no es publiquen mai a Espanya⁴².

La darrera edició (Roma, 1808-1817), revisada i ampliada per Joan Andrés, ofereix canvis substancials respecte de la primera (Parma, 1782-1799). Per exemple, s'observa un èmfasi especial en el tema de la religió: s'afegeix molta més informació sobre literatura llatina de caràcter religiós, sobre literatura jueva —fins a sis pàgines més— i sobre poetes eclesiàstics. Una altra variació es produeix en la visió que ofereix de la Xina i de l'Índia. Andrés deixa d'expressar incredulitat vers l'antiguitat de la civilització xinesa i per primer cop s'uneix als crítics que consideren que es tracta d'una civilització molt més antiga que qualsevol europea, amb quasi quaranta segles d'història; alhora reconeix l'origen indi de les xifres, en comptes de l'origen grec que havia plantejat anteriorment⁴³. Paral·lelament, insisteix en l'originalitat de la cultura grega: en la darrera edició afegeix arguments per negar la influència afroasiàtica —especialment de l'Índia— en els progressos del poble grec. També afegeix nova informació sobre la novel·la grega antiga i introdueix o amplia l'estudi dels còdexs del bon gust: la *Retòrica* i la *Poètica* d'Aristòtil, els tractats retòrics de Dionís d'Halicarnàs o l'obra *Del sublim*, atribuïda a Longí. Pel que fa al món clàssic, trobem altres dues adicions destacades: l'argumentació sobre la importància de la jurisprudència romana, que supera amb escreix la moderna, i la introducció de nous elogis a l'obra d'Ovidi, de manera que la valoració d'aquest poeta acaba sent més positiva en la darrera edició que en la primera. Quant a les lletres medievals, amplia de forma considerable l'argumentació de la influència de la música àrab en la cultura europea, gràcies en part a la publicació de *Dell'origine della poesia rimata*

³⁹ *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura / obra escrita en italiano por el abate D. Juan Andrés; traducida al castellano por D. Carlos Andrés*, edició definitiva en 10 volums, a l'impremta d'Antonio Sancha, Madrid.

⁴⁰ *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura / obra escrita en italiano por el Abate D. Juan Andrés, individuo de las Reales Academias Florentina, y de las Ciencias y buenas Letras de Mantua: y traducida al castellano por D. Carlos Andrés, individuo de las Reales Academias Florentina, y del Derecho Español y Público Matritense*, Madrid, per D. Antonio de Sancha, 1784-1793.

⁴¹ Editat entre 1784-1799.

⁴² Cf. vegeu *supra*, introducció.

⁴³ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.5.2.

de Barbieri, escrita al segle XVI i editada per Tiraboschi el 1790. Per últim, Andrés insisteix a demostrar la inconveniència de l'escolàstica amb nous arguments que subratllen l'esterilitat d'aquest moviment.

Les variacions que introdueix en la darrera edició respecte a les literatures modernes palesen els canvis que s'estan produint en el panorama literari; aquest fet evidencia la gran sensibilitat d'Andrés en el camp de la crítica. Cal subratllar la nombrosa informació que incorpora sobre escriptores angleses i alemanyes, especialment novel·listes⁴⁴, i en general sobre les literatures alemanya i holandesa. Al mateix temps, matisa les crítiques que havia dirigit al teatre shakespearia⁴⁵. Fins i tot s'atreveix a afirmar que per primer cop observa un incipient bon gust en els literats alemanys, i posa un èmfasi especial en la dramaturgia. Malgrat tot, nega als autors anglesos i alemanys la possibilitat d'esdevenir canònics, pel fet que imiten els antics bards en comptes dels mestres grecollatins, uns models que Andrés considera equivocats. Per últim, desenvolupa amb més extensió la literatura hispànica i presenta les darreres novetats de la literatura italiana. Per exemple, ofereix noves proves sobre l'antiguitat de la llengua espanyola, afegeix més informació sobre la poesia i la novel·la hispàniques — sobre el *El Quijote*— i introdueix un estudi detallat de l'obra d'Alfieri, un autor important al segle XVIII que per proximitat històrica no havia esmentat a l'edició de Parma⁴⁶.

⁴⁴ Les cartes privades demostren la manca de prejudicis d'Andrés vers les escriptores i el gran interès que demostra, especialment per les novel·listes de la seva època: “¿Qué me dice Usted de la condesa de Genlis, cuyas obras me parecen superiores a las más de los celebrados escritores modernos? He oído poner en duda que dichas obras sean suyas, pero ésta es una desgracia de las pobres literatas, sus obras comienzan con ser despreciadas como cosa de mujeres, y concluyen con ser atribuidas como superiores a lo que pueda dar una mujer” (2006: I, 334-335). Aquesta actitud s'entén a totes les obres escrites per dones, també les obres de caràcter científic: “La célebre matemática Agnesi de Milán ha tenido esta desgracia, sus obras se atribuyen a un P. Rampinelli que jamás hizo por sí cosa alguna que se pueda comparar con las que quieren haya hecho por otra y cuantos conocen a la Agnesi la tienen por capacísima de ésta y de otras obras mayores. Yo conocí en Bolonia la célebre Laura Bassi, que no ha publicado sino alguna disertación en las Actas de aquella Academia, pero que podría escribir muy bien en todas las partes de la física” (Ibid.).

⁴⁵ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

⁴⁶ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.2.2.

1.4. RECEPCIÓ DE L'OBRA

L'obra de Joan Andrés assoleix un gran èxit des de l'aparició del primer volum. Les publicacions europees en multipliquen els elogis: *Le memorie enciclopediche* de Bolonia, *La continuazione delle novelle letterarie* de Florència i *l'Effemeride letterarie* de Roma ajuden a estendre la seva fama entre els erudits europeus. Gràcies al prestigi que han adquirit les seves obres, els membres de la noblesa, de la corona i de l'Església li ofereixen càrrecs importants i li obren les portes de les seves biblioteques, admirats per la fama i renom de la seva erudició: l'emperador Josep Francesc II, el rei Ferran IV de les Dues Sicílies, el Gran Duc de Toscana Pietro Leopoldo, el Duc de Parma, la Princesa de Mòdena Beatriu d'Este —esposa de l'Arxiduc Ferran— són només uns quants noms dels que es podrien afegir a una llarga llista d'admiradors. Europa valora l'esforç intel·lectual d'un sol individu, el rigor de la seva investigació i la consonància de les seves teories amb les idees de la Il·lustració. *Dell'origine* manté el to europeista i l'amplitud de criteris que caracteritza els jesuïtes exiliats, molt d'acord amb el corrent de l'època (Batllori 1998: X, 40).

El fet d'establir-se a Itàlia abans de complir els trenta anys afavoreix la carrera intel·lectual d'Andrés, que es desenvolupa en un ambient més cosmopolita que l'espanyol. La Itàlia septentrional del segle XVIII és un territori de gran efervescència cultural que atrau nombrosos viatgers cultes de tota Europa, fet que facilita l'intercanvi d'idees i la difusió de la tasca investigadora d'Andrés. La llarga estada a Màntua propicia que estableixi contacte amb les elits culturals europees (Manrique 2014: 463) i que nombrosos literats com Goethe es proposin visitar-lo, atrets per la fama i renom de la seva erudició. La coneguda frase de Moratín, del seu llibre *Viaje a Italia*, retrata el prestigi internacional de l'erudit valencià quan afirma que ningú surt de Màntua sense haver vist a l'*abate* Joan Andrés i al famós Bettinelli. L'epistolari privat de l'*abate* revela les relacions que manté amb diferents personalitats importants en l'àmbit cultural i polític, i el paper actiu que exerceix en la difusió de *Dell'origine* gràcies a l'ajuda dels seus contactes arreu d'Europa⁴⁷. A Espanya l'obra obté

⁴⁷ Les cartes privades mostren contínuament la feina d'Andrés per donar a conèixer la seva obra. Per exemple, en una carta dirigida a Johann Georg Handwerk li demana que entregui algunes còpies a l'ambaixador d'Espanya a París —Pedro Abarca de Bolea, comte d'Aranda— per difondre-la a la capital francesa: “vari me ne han parlato e ne assicurano l'esito, il pronto spaccio e la bontà con cui è stata qui ricevuta l'opera fa sperare che lo possa essere parimente in Parigi. In tal caso la prego ad avvisarmi per poterne io indirizzare qualcuna al signor ambasciatore di Spagna” (2006: I, 238).

també un gran ressò i s'acaba convertint en un dels llibres de text de la Universitat de València i de l'ensenyament dels Reials Estudis de Madrid, en la primera càtedra d'història de la literatura que es crea a Espanya (Aradra 2009: 33).

Dell'origine esdevé una obra innovadora tant per la metodologia emprada com pel seu abast universal: la inclusió de literatures poc conegudes a l'Europa central com la literatura nòrdica antiga o l'àrab medieval contribueix a situar-la per davant d'obres que es limiten exclusivament a la cultura italiana, com les de Tiraboschi o Bettinelli, o fins i tot d'altres que s'havien convertit en una referència obligada en l'àmbit literari, com el *Discorso sopra le vicende della letteratura* de Carlo G. Denina (Manrique Antón: 464). Per tant, mentre que la majoria d'històries de la cultura escrita es redueixen a un àmbit provincial o nacional, o a l'estudi d'una ciència o d'un art concret, *Dell'origine* pretén abraçar totes les disciplines del coneixement desenvolupades arreu del món.

El gran èxit de *Dell'origine* comporta que diversos intel·lectuals europeus citin aquesta obra per rebatre o per reafirmar les teories que s'hi exposen —en ocasions en fan al·lusió sense esmentar l'autoria—, i que en reproduïxin fragments o repeteixin algunes reflexions sobre temes literaris, artístics o científics. Madame de Staël, Schlegel i Arteaga són alguns dels autors que estableixen un debat intens amb Andrés en relació a la seva tesi arabista. En canvi, altres erudits reproduïxen fil per randa les seves idees, especialment sobre l'origen àrab de la música espanyola i la vinculació amb la poesia occitana i catalana⁴⁸. Llibres com el de Miguel Moragues⁴⁹ o el de Francesco Herion⁵⁰, on la història literària d'Andrés esdevé font d'informació sobre el *romanzo* medieval, revelen la importància que assoleix en l'àmbit novel·lístic, per tractar-se d'un dels primers repertoris sobre el gènere⁵¹. Són nombrosos els escriptors que extreuen informació de l'obra d'Andrés o que fins i tot copien fragments exactes. La popularitat de l'obra es manté uns anys després de la mort de l'autor. Malgrat que no existeixen traduccions a l'alemany, la Reial Societat de Ciències de Göttingen és una de les primeres institucions que té en compte el treball intel·lectual d'Andrés, que el consideren

⁴⁸ Un exemple és el llibre de Mariano Soriano Fuentes: *Música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1830*.

⁴⁹ *Compendio del arte de hablar y componer en prosa y verso de Don Miguel Moragues, para el uso de los alumnos de su cátedra*.

⁵⁰ *Istoria critica e ragionata sull'origine, incontro generale, successiva persecuzione costante, estermio e rarità singolare di tutte l'istorie o romanzi di cavalleria e magia del secoli XV e XVI, come quelle della tavola rotonda, di Amadis di Gaula, ec.*, publicat a Palma el 1837.

⁵¹ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.6.

un literat italià. No obstant, amb l'adveniment del Romanticisme la fortuna de *Dell'origine* canvia dràsticament i cau en un llarg oblit, fins que a finals del segle XIX erudits com Vittorio Cian o Marcelino Menéndez Pelayo⁵² fan el primer intent de recuperació de l'obra.

Dell'origine mostra les transformacions del pensament il·lustrat de la segona meitat del segle XVIII en el seu trànsit cap a l'Edat Contemporània. El segle XVIII és l'últim que prioritza el concepte de mimesi i que veu la necessitat de seguir les regles literàries, uns esquemes que es desintegren definitivament amb el Romanticisme. Malgrat que Andrés parteix de les idees de Bacon i dels enciclopedistes francesos, el seu pensament il·lustrat anticipa les teories romàntiques desenvolupades a Alemanya per Friedrich Schlegel a *Geschichte der alten und neuen Literatur* i a França per Madame de Staël a *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (Manrique Antón: 464). La defensa del concepte de mimesi, de les regles de l'art i de la funció didàctica com a característica intrínseca de la literatura conviu amb aspectes de la Il·lustració menys ortodoxos, com és la reivindicació del paper principal que desenvolupen les emocions a l'obra literària. Aquest canvi, que es produeix durant la segona meitat del segle XVIII, pretén recuperar la importància que es concedia en la literatura grecollatina l'efecte que produïen les emocions en el receptor —la catarsi—, però des d'una perspectiva diferent⁵³. La rigidesa de les regles neoclàssiques resulta potser l'aspecte més allunyat de la nostra visió de l'art i de la literatura. La ruptura que efectuen els escriptors vuitcentistes amb la teoria de la imitació i amb les regles de l'art esdevé irreversible en la història del pensament literari, tal i com constatarà més endavant Virginia Woolf en les seves reflexions literàries:

Some years since, for reasons unknown, but presumably of value, it must have occurred to someone that the arts of reading and of writing can be taught. (...) They took service under their teachers instead of riding into battle alone (...) Such methods, of course, produce an erudite and eugenic offspring. But, one asks, turning over the honest, the admirable, the entirely sensible and unsentimental pages, where is the love? Meaning by that, where is the sound of the sea and the red of the rose; where is the music, imagery and a voice speaking from the heart? (1924: 266-267).

⁵² Dues obres importants de Menéndez Pelayo per a la recuperació de l'obra d'Andrés son *Historia de las ideas estéticas en España* i *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*.

⁵³ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.2.2.

Malgrat l'adscripció d'Andrés al cànon neoclàssic, la vigència de gran part de les teories i valoracions que apareixen a *Dell'origine* revelen no només la modernitat del seu pensament, sinó també la justesa i precisió de la seva crítica literària, més enllà de les diferències estilístiques.

2. EL MÈTODE ANALÍTIC I VALORATIU

2.1. ENCICLOPEDIÀSME

2.1.1. L'episteme il·lustrada i la taxonomització del saber

El sistema de coneixement que havia funcionat des de l'antiguitat i que havia determinat el model de recopilació del saber canvia al segle XVII. Michel Foucault a l'obra *Les mots et les choses* (1966) descriu tres models de configuració de l'episteme: analògica, taxonòmica —dita també clàssica— i històrica⁵⁴. En la seva argumentació explica l'episteme com a la circumscripció epocal que delimita el saber i que marca la manera de pensar. A principis del segle XVII la semblança —la *ressemblance* en termes de Foucault— que regia l'episteme analògica és vista com un lloc d'error i de confusió quan no és confirmada per la raó. Com a conseqüència canvia també la percepció del llenguatge. A l'antiguitat *divinatio* i *eruditio* formaven part d'una mateixa hermenèutica (1968: 42), en la mesura que conèixer era interpretar els signes atorgats per la divinitat. A l'episteme taxonòmica el llenguatge i el signe deixen de ser considerats enigmes que amaguen el coneixement procedent de Déu (Ibid. 43) i passen a concebre's en gran mesura com a codis arbitraris. A partir del segle XVII a Occident la semblança és substituïda per una anàlisi en termes d'identitat i de diferència, a partir de l'ordre i de la mesura (Ibid. 61). L'episteme taxonòmica esdevé l'edat del judici, en la qual conèixer ja no és relacionar a partir de l'analogia sinó discernir: el canvi d'episteme assenyala l'entrada a l'ordre científic. (Ibid. 62). Posteriorment Klaus W. Hempfer ha desenvolupat els

⁵⁴ Foucault determina que l'episteme taxonòmica correspon al sistema de coneixement que s'emprava des de l'estoïcisme fins al Renaixement, l'episteme taxonòmica és la que correspon als segles XVII i XVIII, i l'episteme històrica sorgeix al segle XIX.

critèris que havia exposat abans Ernst Cassirer⁵⁵ per, enfront de Foucault, postular l'empirisme i no la raó com a paradigma epistèmic de la Il·lustració.

Com a conseqüència del nou ordre, els filòsofs racionalistes desestimen la recopilació del saber duta a terme fins a aquell moment per considerar-la acrítica: argumenten que els critèris per compilar derivaven d'un sistema de coneixement confús i erroni en el qual totes les coses es podien relacionar per l'atzar de les experiències, les tradicions o les credulitats (Ibid. 58). El repte és aleshores elaborar un mètode d'anàlisi capaç de plasmar l'ordre universal i que esdevingui l'eina fonamental per assegurar el bon funcionament de la raó, amb l'objectiu de descartar els errors i descobrir la veritat. El mètode es basa en la *mathesis*, ciència universal de la mesura i l'ordre, i en la *taxonomia*, ciència de les classes, i consisteix en la remissió de tota mesura a una ordenació en sèrie que faci aparèixer les diferències com a graus de complexitat a partir de l'element més simple (Ibid. 60).

El filòsof empirista Francis Bacon⁵⁶ és una de les figures més importants en l'àmbit de la metodologia científica. Bacon estableix una taxonomia del coneixement estructurada en tres grups centrals, els quals es subdivideixen en diferents branques. Aquesta organització és revolucionària en el seu moment i serveix com a base per a l'*Encyclopédie*, que planteja una estructura semblant però amb algunes variants. Andrés elogia ambdues classificacions del coneixement, però n'escull una pròpia, simplificada respecte de les altres dues, i que respon a la necessitat de presentar els progressos de les diferents disciplines des d'una perspectiva històrica. Per aquest motiu en les primeres línies de la seva introducció, l'*abate* justifica la redacció de la seva magna obra i la novetat epistemològica que significa, de la qual n'és plenament conscient:

Il mio intento, troppo forse temerario ed ardito, è di dare una piena e compiuta idea dello stato di tutta la letteratura, quale non credo sia stata finora da niun autore abbozzata. Noi abbiamo infinite storie letterarie, altre di nazioni, provincie e città, altre di scienze e d'arti particolari, tutte certo utilissime all'avanzamento degli studi; ma un'opera filosofica che, prendendo di mira tutta la letteratura, i progressi ne descriva criticamente e lo stato in cui ella oggidi si ritrova, ed alcuni mezzi proponga onde poterla avanzare, non è ancor venuta alla luce. Il desiderio adunque di presentare alla repubblica

⁵⁵ Es tracta de l'obra *Die Philosophie der Aufklärung*.

⁵⁶ A *Dell'origine* és anomenat també Verulamio.

letteraria questa opera sì interessante, di cui la vedo mancare, mi ha reso ardito, e m'ha spronato ad intraprendere un lavoro, che ben io conosco quanto sia superiore alle mie forze (1782: I, I-II).

A partir de la metafísica de Locke i de la filosofia natural de Newton, donada a conèixer a França gràcies a les *Lettres philosophiques ou anglaises* de Voltaire, es desenvolupa el moviment il·lustrat, que té les *Lumières* franceses com al model més clar i influent d'aquesta nova manera de pensar (Paredes 2016: 412). Les *Lumières* es caracteritza “per l'afany de difusió de la cultura i el saber a totes les capes de la societat amb la finalitat de transformar-lo, i la voluntat d'unir la cultura a la consecució de la felicitat” (Paredes 2016: 414). El paper fonamental que hi desenvolupa l'*Encyclopédie* servirà d'estímul a Joan Andrés per a la redacció de *Dell'origine*.

2.1.2. L'*Encyclopédie* i *Dell'origine*. Semblances i divergències

L'empresa cultural més important de la Il·lustració és l'*Encyclopédie*, amb un total de vint-i-vuit volums que recullen per ordre alfabètic la història del progrés humà en totes les disciplines. L'obra, plantejada i dirigida per Jean d'Alembert i Denis Diderot, compta amb els millors intel·lectuals de l'època: Montesquieu, Voltaire i Rousseau com als representants més destacats. A l'article *Encyclopédie* trobem descrit l'objectiu que ha de perseguir qualsevol obra enciclopèdica, en consonància amb la idea il·lustrada de progrés i les bases epistèmiques que sustenten l'obra:

Le but d'une encyclopédie est de rassembler les connaissances éparses sur la surface de la terre; d'en exposer le système général aux hommes avec qui nous vivons, et de les transmettre aux hommes qui viendront après nous; afin que les travaux des siècles passés n'aient pas été des travaux inutiles pour les siècles qui succéderont; que nos neveux, devenant plus instruits, deviennent en même temps plus vertueux et plus heureux, et que nous ne mourions pas sans avoir bien mérité du genre humain (D'Alembert, Diderot 1751-1772).

L'*Encyclopédie* és un referent important per a Joan Andrés. *Dell'origine* manté el mateix caràcter enciclopèdic i l'objectiu didàctic de l'obra francesa. Ambdós projectes pretenen reunir un catàleg minuciós dels coneixements adquirits al llarg dels segles per tal de preservar-los i evitar-ne una pèrdua irremeiable, fet que suposaria una trava important en la consecució del progrés. Com els enciclopedistes, Andrés no pretén exposar la vida dels grans reis ni dels sants, com s'havia fet anteriorment, sinó l'evolució de les diferents disciplines artístiques i científiques, i les obres que contribuïren al seu progrés: es tracta d'una recopilació crítica del coneixement humà i dels grans inventors, investigadors i creadors que hi ha hagut des dels inicis de la civilització fins al segle XVIII. I per fer-ho creuen convenient començar establint els orígens de cada disciplina, una necessitat que esdevé habitual durant l'episteme taxonòmica com a conseqüència del procés de sistematització del saber. Foucault argumenta la importància de la gènesi en l'episteme taxonòmica: una ciència dels ordres empírics requereix una anàlisi del coneixement que mostri com la continuïtat oculta de l'ésser es pot reconstituir a través del llaç temporal de representacions discontinües (1968:79); la gènesi esdevé aleshores l'anàlisi de la constitució dels ordres a partir de sèries empíriques. En la redacció de *Dell'origine*, Andrés és conscient que cal donar alguna informació sobre l'origen de cada disciplina, però malgrat aquest afany generalitzat per arribar a conèixer i a situar-ne el principi, l'interessen més els progressos que no pas uns orígens que malgrat han estat molt estudiats, considera que encara en sabem molt poc. Un cop establerts els orígens, procedeix a efectuar l'anàlisi i valoració dels progressos humans, mantenint una actitud crítica davant del coneixement llegat per les grans autoritats del passat.

Andrés comparteix altres punts en comú amb els enciclopedistes, que tanmateix resulten habituals entre la majoria d'intel·lectuals il·lustrats. N'és un bon exemple el rebuig de l'escolàstica, que consideren pròpia dels segles d'ignorància i de barbàrie, i contrària a la filosofia i al desenvolupament de les "llums"⁵⁷. Una altra similitud és que afirmen la superioritat del teatre clàssic francès davant les obres setcentistes, que jutgen inferiors perquè hi proliferen discursos filosòfics que priven d'emotivitat les escenes. De fet, Diderot és un dels crítics que ataca amb més intensitat el teatre francès del seu temps. Andrés i Diderot comparteixen l'interès per l'anàlisi interior i la racionalització de les emocions. Ambdós consideren que l'estudi exhaustiu dels sentiments que desenvolupa Racine és la seva gran

⁵⁷ Cf. vegeu *infra*, apartat 2.3.

contribució a la dramaturgia. L'*abate* afirma que aquest minuciós estudi que desenvolupa per crear personatges i per configurar la trama de l'obra li permet mostrar als espectadors tots els racons de l'ànima humana.

Andrés, com els enciclopedistes, també critica la majoria d'escriptors neollatins i l'ús de llatinismes en les obres escrites en llengua vernacla. Per exemple, l'estil de Ronsard és considerat fosc i ridícul. Argumenten que no s'han d'imitar les paraules sinó les bel·leses de l'antiguitat, i que la imitació no pot esdevenir mai una còpia servil. Per aquest motiu aconsellen també purgar el llegat grecol·latí de tot allò que resulta inútil en temps moderns. Rere d'aquesta idea hi ha la concepció de progrés il·lustrat: el passat no es concep com un temps superior en termes absoluts, sinó que es reconeixen els avenços en l'àmbit social i literari. Finalment, també reconeixen el llegat d'Itàlia en les ciències, les arts i el bon gust.

Malgrat aquests punts en comú, les diferències entre Andrés i els enciclopedistes francesos són rellevants. En primer lloc, l'*abate* s'atreveix a escriure tot sol —només amb l'ajuda d'alguns col·laboradors que li envien la informació sol·licitada— una història del coneixement escrit que posseeix límits gairebé tan ambiciosos com els de l'*Encyclopédie*. Com a resultat, *Dell'origine* esdevé una obra de gran coherència en tots els aspectes. En segon lloc, existeixen diferències de caràcter ideològic i religiós: Andrés no comparteix ni l'ateisme ni el reformisme social i polític que caracteritza l'obra francesa, i que havia provocat reaccions en contra abans fins i tot de la seva publicació. Per tant, *Dell'origine* representa una alternativa catòlica a l'*Encyclopédie* i es situa en un punt intermedi entre els enciclopedistes, que promouen les noves idees de la Il·lustració, i els jesuïtes francesos, que se'n declaren contraris⁵⁸. Des d'una perspectiva politicosocial, observem que mentre D'Alembert oposa el paper dels filòsofs al dels conqueridors, als quals es mostra obertament contrari, Andrés proposa les conquestes com a una font d'informació important per enriquir la literatura i les ciències, una valoració que naturalment està influïda també per factors nacionalistes.

No obstant, les diferències més remarcables tenen a veure amb el món espiritual. Aquestes divergències propicien opinions contràries en l'àmbit literari com la inserció del paganisme en les obres modernes. D'Alembert en defensa l'ús perquè creu que amplia el

⁵⁸ Per exemple, el *Journal de Trévoux*, diari dels il·lustrats jesuïtes a França, malden per desacreditar el projecte de Diderot i D'Alembert, primer per no haver-los demanat col·laboració —ni tan sols per als articles de teologia— i després perquè estan en contra del caràcter revolucionari d'aquesta empresa (Blom 2007: 121-122).

ventall de possibilitats de la creació literària, i argumenta que els principis sobre els quals se sosté són massa absurds com per competir amb la religió cristiana. En canvi, Andrés accepta en general la mitologia en les obres clàssiques, però no tolera el seu ús en obres modernes, ni tampoc la conjunció de mitologia i cristianisme en una mateixa obra. Un altre exemple divergent és la concepció del món espiritual: mentre Andrés eleva a la categoria de ciències eclesiàstiques tot el coneixement escrit sobre la religió cristiana, D'Alembert creu que s'hauria de limitar la metafísica a la ciència experimental de l'ànima, com va fer Newton des d'una perspectiva materialista i empirista, aplicada al món religiós. Aquestes dues perspectives contràries també influeixen en l'apreciació del filòsof alemany Gottfried Wilhelm Leibnitz⁵⁹. En contraposició als elogis que D'Alembert concedeix a Newton, reconeix que Leibnitz és un filòsof destacat, però desconfia del seu sistema de l'optimisme per considerar-lo perillós, i conclou que ha aportat més agudeses que claredat a la metafísica. En canvi, per a Andrés Leibnitz és un dels grans filòsofs de la modernitat a causa de la complexitat i la profunditat en l'estudi de les veritats més transcendents, malgrat que reconeix la dificultat del seu pensament.

En tercer lloc, una altra diferència important és la perspectiva històrica de l'obra d'Andrés, que confronta la visió de la història que plantegen els enciclopedistes. Esther Zarzo explica que un dels objectius principals de l'*Encyclopédie* es redefinir l'espai epistemològic i disciplinari de la història com a ciència moderna, per tal de passar del paradigma històric de l'exemplaritat al nou paradigma dels "temps modern", on la història tendeix a dissociar-se del passat en favor d'un futur presumiblement millor, és a dir, l'enciclopedisme pretén deixar sense fonament la memòria i la història (2016: 279-280). En canvi, l'*abate* escull el gènere històric per a la seva monumental obra. Dainotto sosté que aquesta elecció esdevé un instrument per combatre l'hegemonia cultural francesa i els pilars ideològics que la sostenen, com és per exemple la teoria climatològica reelaborada per Montesquieu. D'aquesta manera reivindica la importància de les cultures mediterrànies des d'una perspectiva present i no només històrica —en el sentit de pretèrita⁶⁰:

⁵⁹ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

⁶⁰ Dainotto argumenta que d'aquesta manera també contraresta els atacs dels il·lustrats francesos vers la literatura espanyola: "It had been a Frenchman, after all, Marc Antoine Muret, who in 1588 had blamed the Hispano-Latin writers Seneca, Lucan, and Martial for the corruption of Latin letters and already prompted a response from Andrés in 1776 (...) In the eighteenth century, when the Spanish aesthetics and the echoes of the Black Legend had persisted in the enlightened caricature of the Spaniard as inquisitorial,

Far from being the uncultured border of Europe, and far from representing only Europe's cultural past, the present south of eighteenth-century Italy became then for Andrés the very capital of Europe's most powerful science-history. The French have their climatologist, seemed to say Andrés; but Italy has, in the present of today, its literary historians: "Other writers have written biographies, have compiled factual details, have collected monuments, which have greatly served to enlighten literary history; but only Tiraboschi has given us a literary history. France and Spain have their literary histories, but theirs are still imperfect; only Italy has a complete and finished one —Tiraboschi's". This was only marginally a praise of the Italians, as it was, in a deeper sense, the attempt to depict the south as a place in which culture was still active, and not merely a thing of the past. Most important, this was the attempt to find in history an alternative method to reason for the study of literatures (2007: 117).

L'historicisme, que es desenvolupa amb èxit a diferents països d'Europa, es presenta com a alternativa al racionalisme i al cartesianisme francès, és a dir, emergeix com a ideologia i metodologia d'una Europa subalterna que pretén fer front a l'hegemonia francesa amb una concepció del progrés no lineal, sinó en espiral, seguint la teoria de Giambattista Vico:

What the emergence vision becomes a contested site of theoretical discourse around the eighteenth century: against a fixed notion of European culture promoted by French classicism and rationalism, historicism pits its own alternative centers. (...) Put bluntly, historicism had emerged, by the second half of the eighteenth century, as the ideology and methodology of a subaltern Europe —Vico's Italy, Herder's Germany, and Andres' Spain —pitted against the unbearable hegemony of France. Historicism was a theory of history radically opposed to the linear universal history of Montesquieu and Voltaire. Progress was not a line that went simply from east to west, or from south to north. For Andrés, who had Giambattista Vico's *Scienza nuova* under his belt, each

ignorant, uncultured, vain in the nostalgia of a lost empire, and religiously fanatical —the image, that is to say, of Spain's baroque excesses. What was at stake in this novel wave of Hispanophobia was obviously no longer colonial expansion, but France's hegemony as the cultural standard of Europe —as the center, any distance from which would be plain error" (2007: 113). Alhora contraposa el posicionament d'Andrés al de Madame de Staël, que argumenta que els intel·lectuals meridionals poden ser millors historiadors perquè no han progressat com a filòsofs: la filosofia és un privilegi dels països septentrionals, i poc té a veure amb la història (2007: 148). Cf. vegeu *infra*, apartat 2.2.1.

place had a history of its own —and had to be judged on the basis of this local history, not from the perspective of a putative end of history located in a western and nothern modernity. “Progress” was to be understood not as a teleology of continuous perfectibility, but rather as the simple passage of cultural hegemony from one nation to another, after the new nation has “inherited” from the previous one the lights of its culture. For instance, if the Romans had come after the Greeks, and had inherited from them some ideas about rhetoric and metaphysics, this did not mean that the Romans had to be better: literature had “progressed” from Athens to Rome —but a comparative judgment of the two was simply beyond the point of history. Progress was for Andrés a movement toward a different place, not a movement forward to an ultimate end (2007: 118).

Dainotto observa que per a Andrés la raó és històrica i relativa, i depèn de l'època i del lloc en què es desenvolupa. Des d'una perspectiva relativista l'*abate* concep diversitat de raons, d'il·lustracions i d'històries. Alhora afirma que el fet que Andrés admeti la capacitat dels francesos per escriure història constitueix, paradoxalment, una crítica més radical que la desenvolupada per Tiraboschi contra el racionalisme francès: per als francesos la història està sotmesa a la raó, i per a Andrés, la raó ha d'estar sotmesa a la història. Amb aquest raonament Andrés defensa el posicionament italià, perquè és Itàlia i no França que lidera la història literària. Finalment conclou que ni la raó ni la Il·lustració són per a Andrés un procés cohesionat a tota Europa: hi ha moltes raons, moltes il·lustracions i també moltes històries (2007: 119-122).

Aquesta inversió del paradigma racional s'evidencia també en la dependència que l'*abate* planteja de la raó respecte de la imaginació: afirma que si els filòsofs volen progressar cal que seguin al costat dels poetes⁶¹. Al capdavant, considera que la filosofia és necessària si s'entén com a concepció unitària del progrés literari, com a principi de coherència hermenèutica en oposició als mètodes nacionals: “The philosophical was the power that could abstract, out of *all* the infinitive literatures of all times and nations, *one* single, metaphysical history, with an origin and an end not yet in sight” (Dainotto 2007: 123). A més, afirma que la filosofia ha d'anar sempre acompanyada del criticisme, entès com a la selecció de les obres més representatives de cada literatura i la seva interpretació tenint en compte el context de

⁶¹ Cf. vegeu *infra*, apartat 2.2.2.

temps i espai, i no des de criteris suposadament universals (Ibid.). En conclusió, l'elecció historiogràfica d'Andrés es pot llegir com a defensa d'unes cultures mediterrànies actives i com a adhesió a un model alternatiu diferent del francès, que es basa exclusivament en la filosofia i el racionalisme.

Una darrera diferència remarcable és la divisió del coneixement de *Dell'origine* respecte l'*Encyclopédie*, una obra que alhora presenta variants en relació a l'obra de Bacon. D'Alembert publica el *Discours préliminaire des éditeurs* el 1751 per explicar amb gran minuciositat l'estructura epistemològica de l'*Encyclopédie*, i li serveix per subratllar la sistematització de l'obra en detriment de l'arbitrarietat de l'ordre alfabètic. L'autor reconeix el deute amb Francis Bacon quant a l'ordre enciclopèdic dels coneixements humans i admet que segueix la classificació de les disciplines en funció de les facultats anímiques. No obstant, aquesta classificació no acaba de convèncer D'Alembert, perquè està especialment pensada per a la invenció genètica de les ciències i aplicada a l'estudi del món natural, de manera que el món humanístic queda regit per la retòrica i la memòria (Zarzo 2016: 279). Per aquest motiu D'Alembert es distancia de la proposta de Bacon i hi introdueix algunes variants⁶². Per exemple, no avantposa la imaginació a la raó en el seu arbre enciclopèdic, al·legant que segueix l'ordre metafísic de les operacions de l'esperit i no l'ordre històric.

En l'organització dels coneixements, Andrés considera que l'ordenació de Bacon, adoptada posteriorment per D'Alembert, és la millor proposta realitzada fins aleshores⁶³. No obstant, ell opta per una divisió molt més senzilla que parteix de dues grans branques, les lletres i les ciències, unes ciències que es divideixen alhora en naturals i eclesiàstiques, de manera que acaba establint tres grans tipologies, a les quals atorga la mateixa importància i la

⁶² També opta per una divisió diferent en disciplines com la física i les matemàtiques.

⁶³ “Sopra tutte le divisioni finora fattesi merita certamente la preferenza quella di Bacone, abbracciata poi dagli autori dell'*Enciclopedia*, e seguita eziandio del Bielfeld. Divide Bacone tutta la dottrina umana in tre classi, prese dalle tre facultà della nostra mente; cioè in storia, che appartiene alla memoria; in poesia, che è parto dell'immaginazione; e finalmente in filosofia, opera della ragione. Il d'Alembert nel *Discorso preliminare dell'Enciclopedia* lungamente spiega colla sua solita sottigliezza la congruenza di tale divisione della dottrina umana, e conformemente alla medesima divide i letterati in eruditi, filosofi e begli spiriti, la memoria è il talento degli eruditi, la sagacità è la dote dei filosofi e le grazie sono il distintivo dei begli spiriti; e questi tre talenti diversi formano tre classi d'uomini, che non hanno altro di comune fra di loro nella repubblica letteraria che il dispregiarsi mutuamente. Questa divisione è giustissima, se consideriamo le relazioni delle scienze colle facultà della nostra mente; ma non riesce molto comoda per seguire i progressi fatti nello studio di quelle” (1782: I, CLXIX).

mateixa dignitat acadèmica⁶⁴. Aquesta estructura subratlla la concepció cristiana de l'obra, perquè reuneix les variants de literatura religiosa en un apartat independent enlloc d'inserir-les en els gèneres ja establerts juntament amb les "profanes" (Aullón 1997: LXVI)⁶⁵. A més, resulta útil per a l'ordre que exigeix una obra històrica. Andrés, tal i com han remarcat els enciclopedistes, adverteix en el prefaci a la primera edició italiana (Parma, 1782) que l'ordre proposat per Bacon és útil per examinar la genealogia de les ciències, però no per a altres propòsits. Per exemple, subratlla que no és útil per explicar els progressos de les diferents disciplines, perquè no està pensada des d'una perspectiva històrica.

2.2. COMPARATISME

2.2.1. *Dell'origine* i el naixement dels estudis de literatura comparada

Joan Andrés és considerat un dels principals precursors del comparatisme, al costat d'intel·lectuals coetanis com Carlo Denina o Voltaire⁶⁶. Amb ells s'inicia el procés de creació del concepte *Weltliteratur*, introduït al debat literari a finals del segle XVIII per Christoph M. Wieland, i desenvolupat més endavant per Johann Gottfried von Herder i Johann W. Goethe (Manrique 2014: 466). Aullón de Haro el considera el creador historiogràfic dels estudis de literatura comparada (2002b: 17), entesos com a la interrelació de textos, d'elements literaris i estètics, de literatures, d'escriptors i de moviments (Pageux 2002: 325).

⁶⁴ Malgrat que en diferents ocasions Andrés remarca la superioritat de la literatura per la seva funció didàctica i social, la igualtat que estableix en la seva obra entre ciències i lletres és inusual. Simonetta Scandellari subratlla la importància d'aquesta paritat en la valoració de les disciplines: "Asimismo es de señalar que, a pesar de lo que el abate escribe sobre la difusión y aceptación de las ciencias por parte del público, en su época permanecía enraizada la opinión de que el pensamiento y la actividad del verdadero erudito, o sea, el 'hombre cultivado', habían de dedicarse especialmente a los estudios humanísticos. De ahí que la novedad o 'modernidad' del pensamiento de Andrés consiste precisamente en considerar todas las ramas del conocimiento de igual importancia y dignidad académica" (2006: 26).

⁶⁵ *Dell'origine* ha estat sovint considerada una obra representant de la Il·lustració catòlica; en canvi, Niccolò Guasti, a l'obra *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali 1767-1798*, nega que entre els jesuïtes exiliats s'hagi desenvolupat un veritable moviment il·lustrat. Cf. vegeu *infra*, apartat 2.3.2.

⁶⁶ Franco Arato compara Andrés amb Voltaire per l'obra *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Per a més informació, vegeu: ARATO (2000).

Dell'origine és una obra crítica i filosòfica que descriu, compara i avalua les diferents literatures i èpoques des d'una perspectiva il·lustrada. Aquest exercici de comparació permet exposar i relacionar les seves qualitats i defectes, però també plantejar els aspectes i les estratègies que han ajudat o endarrerit els progressos humans, tant pel que fa a les idees com a la metodologia, en relació especialment al pes de la tradició acrítica. El seu procediment comparatista compta amb nombrosos termes de comparació per l'extraordinària dimensió de les coordenades geogràfiques i temporals que abasta. En aquest sentit, Andrés contradiu els primers grans comparatistes, que veuen en Europa un espai homogeni grecol·latí —Tiraboschi i Curtius—, i inclou la incidència d'altres civilitzacions, com el món àrab⁶⁷.

El marc epistèmic modern és favorable al naixement del comparatisme. Una de les conseqüències més rellevants de la confiança dels intel·lectuals europeus en la raó és la concepció de la Il·lustració “com un fenomen paneuropeu transnacional que des de la unitat d'una episteme idèntica actuant com a superestrat, es manifesta de manera diversa a partir del substrat que posseeix cada territori específic” (Paredes 2016: 411). Aquest fenomen comporta la implantació d'un cànon universal, que duu implícit la necessitat de revisar i de comparar les obres literàries que han destacat al llarg dels segles amb la finalitat de justificar racionalment una determinada jerarquia i d'ajustar el marc propi als paràmetres consagrats pels teòrics il·lustrats. Alberto Hernández Mateos suggereix també que en el cas personal de Joan Andrés, a banda d'aquest marc epistèmic favorable al naixement del comparatisme, la seva condició d'exiliat possiblement l'impulsa a establir certs paral·lelismes, en un primer moment entre la literatura italiana i la hispànica: possiblement el fet de constatar l'existència d'una realitat diferent va poder cristal·litzar en sistemes de naturalesa comparatista (2017: 9). El sistema d'Andrés s'emmarca en el context dels estudis comparats elaborats durant la Il·lustració pels jesuïtes hispànics exiliats a Itàlia, i que suposen un enfortiment dels lligams culturals entre ambdues penínsules.

⁶⁷ Per a més informació sobre Andrés i la literatura comparada, vegeu: AULLÓN DE HARO (2002a).

2.2.2. El mètode comparatista de Joan Andrés

Joan Andrés utilitza dos eixos comparatius en el seu estudi: el diacrònic i el sincrònic. La confrontació entre les literatures espanyola i anglesa del Barroc exemplifica l'ús d'un eix comparatiu sincrònic, una comparació que Andrés duu a terme a causa de la controvèrsia generada per l'èxit de les obres de Shakespeare en oposició al rebuig del Barroc espanyol⁶⁸. Al mateix temps tot el plantejament sobre els progressos es basa en el comparatisme diacrònic. El principal exemple és l'estudi de la influència àrab en la cultura moderna europea, una influència entesa com a conjunt de relacions literàries i culturals entre el món àrab i Europa. Un altre cas rellevant és la comparació dels dos grans models literaris de la Il·lustració francesa, la literatura clàssica grecolatina i el classicisme francès, un exercici que representa la confrontació entre la modernitat i l'antiguitat, derivada del famós debat siscentista, la *Querelle des anciens et des modernes*.

El criticisme, com a eina metodològica del comparatisme, forma part del nou esperit il·lustrat, tant si entenem la crítica com a valoració de les obres literàries, com a examen racional de qualsevol coneixement o com a crítica històrica. Els problemes que deriven del seu exercici no són insignificants. En referència a la primera accepció, Gregori Maians duu a terme una crítica literària no sotmesa al pes de les opinions ja consolidades ni a les pressions de les grans personalitats intel·lectuals. Aquesta actitud li genera conflictes amb el poder establert⁶⁹. En canvi, l'exili d'Andrés significa en aquest sentit un espai de llibertat superior. Pel que fa a les altres dues accepcions, el problema tant de la crítica històrica com de la racionalització científica radica en els límits. Aquest és un dels punts més controvertits, que desencadena multitud de debats, motiu pel qual la llibertat de crítica acaba essent en ocasions limitada per conveniències⁷¹. Andrés reflexiona sobre el seu paper com a crític literari. Opina

⁶⁸ Andrés considera Shakespeare dintre la literatura anglesa barroca i no el contempla mai en l'època renaixentista. Cf. *vegeu infra*, apartat 5.3.2

⁶⁹ Maians es distancia dels crítics que només cerquen la polèmica a còpia de criticar els escriptors sense una visió constructiva. Aquesta "falsa crítica" és per a ell la que "sólo pide presunción de saber y temeridad" (1737: 423).

⁷¹ Gregori Maians acusa Enrique Flórez i Benito Jerónimo Feijoo, considerat l'introductor de la crítica a Espanya, d'haver cedit moltes vegades a les creences populars o a l'opinió més estesa, posició que els acusats miren de justificar. Així, Flórez afirma que "en caso de declinar a algún extremo (por no ser las razones suficientes), más vale la credulidad reverente que la tenacidad en la crítica" [la cita és de "El espíritu de crítica y el pensamiento social de Feijoo" de Jose Antonio Maravall, i la recull Pérez Magallón (1991: 738)].

que els dos requeriments essencials de la crítica són una lectura atenta i una anàlisi racional de tots els aspectes del text, tot i que reconeix les possibles interferències del subjecte, com són les inclinacions del geni, el gust i l'existència de certs prejudicis:

Quante sviste non avrò commesse nell'esaminare i pregi ed i difetti di tante opere e di tanti autori diversi! Per quanto io abbia procurato adoperare somma attenzione nella lettura, e liberarmi da ogni prevenzione e da ogni affetto contrario ad un dritto giudizio, posso credermi garantito di ogni errore nel giudicare? La debolezza dell'ingegno, la rozzezza del gusto, e forse alcuni insensibili pregiudizi mi avranno indotto in parecchi abbagli, in cui non vorrei far cadere i troppo docili miei lettori. L'unico frutto ch'io desidero dei critici miei ragionamenti, è l'invogliarne alcuni della lettura delle opere stesse di cui ragiono, e talvolta eziandio dar loro nella medesima qualche indirizzamento. Che se poi troveranno il mio giudizio non abbastanza fondato, supporterò in pace che l'abbandonino ed altro se ne formino da sé; ed avrò sempre il contento di averli in qualche modo condotti ad una più attenta lettura di tali opere, che avrà loro recata non piccola utilità; e mi basterà l'averli guidati ad una strada, dove possano senza pregiudizio abbandonare la guida (1782-1785: II, VII-VIII).

En comparació amb altres erudits coetanis, Andrés defuig posicionaments excessivament nacionalistes, ideològics i canònics, els tres factors principals que normalment influeixen en qualsevol comparativa literària entre països, especialment sobre el llegat que han deixat les cultures precedents (Checa 2014: 15)⁷². No obstant, si bé la influència d'aquests tres factors a *Dell'origine* és indiscutible, Andrés actua de forma equidistant dels interessos personals i del corrent de pensament hegemònic. En conseqüència s'estableix un diàleg entre el nacionalisme espanyol i el francès; entre el cànon particular d'Andrés i el cànon predominant a les *Lumières*; i entre la ideologia o el sistema de creences personal i les noves idees o valors de l'època. En aquest sentit, Andrés no navega sempre en una mateixa direcció. Tot i la línia neoclàssica que marca el seu estudi, en diverses ocasions s'interessa per autors no canònics o per obres o literatures allunyades de l'estètica il·lustrada. D'aquesta manera

⁷² José Checa Beltrán afirma: “los juicios sobre el legado ajeno poseen frecuentemente un escaso apoyo empírico y suponen, por el contrario, abundantes ‘manipulaciones’ culturales, interesadas, que inciden de forma variable en los distintos jueces, en quienes hemos de suponer ideologías, posiciones sociales e historias personales diferentes, amén de resistencias críticas dispares ante esas intervenciones ideológicas que, indefectiblemente, están en el origen de la antipatía —nacionalista— entre naciones” (2014: 7).

intenta conciliar les seves creences religioses, les seves inclinacions estètiques i en general els seus interessos personals i nacionals amb una estructura supranacional que s'imposa com a unificadora i universal, sempre des de la conciliació i el relativisme.

Des de la nostra perspectiva actual constatem que els estudis de literatura comparada han evolucionat des de la perspectiva unificadora de la Il·lustració fins al multiculturalisme actual, el qual proclama la diferència com a base d'un diàleg continu. En aquest llarg recorregut que suposa l'evolució de la història de la literatura comparada, Joan Andrés continua sent un referent important com a precursor del comparatisme i com a defensor de teories que defugen els posicionaments ultra nacionalistes i radicalment eurocentristes que establiran les bases del Romanticisme. En aquest sentit, Vittoria Borsò remarca que l'epistemologia de la seva història comparada s'ha d'entendre com a il·lustrada en el sentit de Kant: com a recerca d'una educació per a la llibertat i l'ètica de la tolerància (2002: 136).

2. 3. IDEA DE PROGRÉS

2.3.1. Teories sobre l'evolució del progrés

Joan Andrés recull el debat sobre els progressos del coneixement que es desenvolupa durant l'Edat Moderna. Parteix de la teoria de Rudjer Josip Bošcovic, que havia traçat una línia descriptiva dels moviments d'avenç i de retrocés del saber, i alhora segueix els comentaris que en fan Girolamo Tiraboschi i Francis Bacon [Verulamio]. Bošcovic considerava aquesta línia com una corba asíptota, la qual separant-se de la recta s'elevava fins a un punt màxim del qual no podia passar i tornava a descendir fins al punt original, per tornar a refer de nou el camí. Andrés no està d'acord amb aquesta opinió: "Ma io sono ben lontano dal persuadermi, che le vicende della letteratura vengano espresse da tale curva con qualche giustezza e verità. Qual è quel punto di perfezione, dal quale volendosi muovere le lettere bisognerà che discendano? E perché dovranno queste guardarsi sempre in uno stato progressivo o retrogrado, e non mai considerarsi come stazionarie?" (1782-1785: I, 495 I).

Girolamo Tiraboschi aplica aquesta corba només a les lletres, però no l'utilitza mai en les ciències, en la mesura que interpreta el seu descens com a una pèrdua absoluta del coneixement: la corba és inaplicable perquè resulta improbable la desaparició de tot el

coneixement científic. En resposta a Tiraboschi, l'*abate* argumenta que el descens de la corba bošcoviana és possible en l'àmbit literari i científic si s'entén el descens com un retrocés i no com un declivi absolut. Considera que el progrés científic pot experimentar un retrocés si els investigadors entren en recerques massa subtils d'on només s'extreuen especulacions o si s'obliden els fonaments que sostenen les veritats.

Andrés difereix de la idea de progrés de Bošcovic i de Tiraboschi perquè no planteja mai un retrocés en termes absoluts, és a dir, no contempla la desaparició de tots els coneixements adquirits i el retorn a un punt inicial, sinó que considera que el retrocés comporta un inici a partir d'un estadi superior, una idea que segueix el sentit de la teoria de progrés en espiral formulada per Vico a *Principi d'una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni*. D'aquesta manera si les arts i les ciències segueixen el camí "correcte", es perfeccionaran. Aquest camí en el cas de la literatura és la tradició clàssica. Si segueixen altres camins deslligats del bon gust, retrocediran, però no fins al punt d'haver oblidat del tot el seu llegat cultural. Un exemple és la literatura medieval, que malgrat que no és comparable a la grecoromana, es mostra superior a la literatura anterior a la Grècia clàssica. Finalment, Andrés explica que existeix un tercer estat no considerat per la corba bošcoviana: l'estancament.

En tot cas, la idea que veu més perillosa per al progrés de la cultura és la creença d'haver arribat a la perfecció. El concepte de perfectibilitat esdevé l'aspecte més rellevant de la teoria del progrés, i la base per al desenvolupament de les arts i de les ciències. Tant Bacon com Andrés neguen que s'hagi arribat a un estat insuperable i consideren que aquesta creença només forma part de la presumpció humana. Com explica Gisela Schlüter (2014), a diferència de la teoria unilineal, alguns il·lustrats —com Andrés— defensen una concepció plural del progrés. L'*abate* parla de *progressi* —progressos— i no de progrés, perquè té en compte el seu caràcter sectorial i independent en funció dels àmbits i, per tant, entén que no esdevé sempre lineal, continu, ascendent i infinit. Ho prova el fet que la literatura antiga sigui superior en alguns aspectes a la moderna.

La inclusió dels antics en els baròmetres moderns de progrés està relacionada amb un debat entre els països mediterranis i septentrionals d'Europa. Roberto Dainotto (2007) assenyala en la seva anàlisi sobre el pensament europeu del segle XVIII i XIX que les diferents concepcions del progrés que apareixen en aquella època denoten una voluntat d'establir una jerarquia clara i definida entre les literatures europees —i entre Europa i la resta del món—

des de posicions nacionalistes i egocèntriques. En la seva argumentació compara la visió de Madame de Staël sobre el progrés de la literatura, percebut com a lineal i continu i entès des de la llum de la filosofia, amb la d'Andrés, que parteix d'un plantejament històric i que no pressuposa una ascendència infinita. A partir d'aquí Dainotto revela l'aparició de dos models completament divergents: mentre Staël, basant-se en diversos pressupòsits de Montesquieu, pretén demostrar la superioritat de la literatura germànica sobre les antigues literatures grecoromanes⁷³, Andrés malda per salvar el sud d'Europa —Espanya, Itàlia, Grècia, Portugal— dels intents continus d'Alemanya i de França per relegar-lo al passat —un passat que la concepció de progrés lineal i continu mostra sempre com a inferior— a partir d'elaborades teoritzacions de la literatura que justifiquin el seu “endarreriment” inapel·lable (Ibid. 94-95). Sota aquest esquema, el sud conforma el passat de la mateixa Europa i és vist com un indret pur, però alhora força imperfecte: “in Schiller's formulation: ‘They *are* what *we* were’ ” (Ibid. 148). Dainotto explica la importància de l'adhesió d'alguns autors a la filosofia de la història de Vico, la *Scienza Nuova*, que ofereix l'avantatge de desfer la línia teològica de l'historicisme positivista, que dividia l'univers i Europa entre les nacions endarrerides i les modernes, a través del patró cíclic de civilitzacions successives de Vico, el famós *corsi e ricorsi* (2007: 117-121).

Aquest motiu explica que Andrés no vulgui determinar la superioritat entre antics i moderns en la polèmica siscentista francesa, la *querelle des anciens et des modernes*, una querella que neix com a conseqüència dels dos moviments principals que configuren la teoria literària francesa del segle XVI, l'humanisme i el nacionalisme, i que faran de la llengua francesa un instrument de domini i de prestigi (Yllera 1996: 50). Aícia Yllera apunta que aquesta exaltació de la llengua nacional intenta fer desaparèixer el complex d'inferioritat que sentien els francesos vers les llengües clàssiques, fins i tot vers l'italià (1996: 50), un cop al segle XVIII havia quedat clara “al menos desde cierta perspectiva operante, la superioridad de los modernos mediante la emblemática conferencia pronunciada por Benjamin Constant” (Scandellari 2006: 18). Un exemple és Voltaire, que afirma constantment la supremacia

⁷³ Dainotto explica que Staël presenta la literatura germànica com l'autèntica literatura moderna, per sobre fins i tot de la francesa, que relega a la posició de literatura quasi meridional, amb totes les connotacions que ha assignat prèviament al sud d'Europa. Alhora, l'autora no considera Àsia com el bressol de la literatura i de la cultura europea, sinó que parteix directament de Grècia, una visió que anticipa la posició predominant dels intel·lectuals del segle XIX (Ibid. 143).

francesa sobre la cultura grega clàssica des de tots els punts de vista —literari, militar i econòmic:

Il est vrai qu'un peuple humilié peut avoir été autrefois conquérant, témoins les Grecs & les Romains. Mais nous sommes plus sûrs de l'ancienne grandeur des Romains & des Grecs, que de celle de Sésostris. (...) Il n'y a point de nation subjuguée qui ne prétende en avoir autrefois subjugué d'autres. La vaine gloire d'une ancienne supériorité console de l'humiliation présente (1835: III, 29).

L'objectiu de Voltaire i de molts altres centreeuropeus és relegar al passat la grandesa de les civilitzacions mediterrànies i enaltir la literatura francesa sobre la grecolatina a partir de comparacions constants d'autors i d'obres. El seu interès per mantenir l'hegemonia cultural es fa evident quan tracta temes que fan referència a la teoria dels progressos. Voltaire no sempre exposa un mateix concepte de progrés, sinó que vacil·la entre dos plantejament diferents. Si bé normalment parla d'un progrés entès com a ascendent i infinit, en moments determinats fa referència als quatre grans segles d'esplendor en la història de la literatura, que explica més detingudament en la seva obra *Le Siècle de Louis XIV*: el d'Alexandre el gran, el d'August, el dels Mèdici i el de Lluís XIV. Aquesta concepció de moments concrets d'efervescència cultural s'apropa als *corsi e ricorsi* de Giambattista Vico i s'allunya de la percepció de progrés continu (Caparrós 2008: LIV). Es tracta d'una idea realment atractiva per a Voltaire per tal com col·loca el classicisme francès al mateix nivell que els períodes més admirats pels seus coetanis. No obstant, la percepció d'un progrés infinit situa França no ja en un moment d'esplendor puntual de la història —un moment altrament incomparable i superior als segles més brillants del passat: “le siècle le plus éclairé qui fut jamais” (Voltaire 1966: 1)—, sinó al capdamunt del progrés com a resultat d'una evolució sempre ascendent. Amb una opció o altra, l'enaltiment de la literatura vertebrava el seu discurs crític i prepara el terreny per erigir-se com a continuador d'aquest gran llegat, que considera incomparable i insuperable.

En canvi, Andrés defensa una realitat més complexa, on les grans obres mestres gregues i llatines no són sempre superades per les modernes, i on les literatures del sud d'Europa contribueixen ininterrompudament al conjunt de les lletres europees i, en conseqüència, la seva aportació no es limita al passat. El resultat d'aquest plantejament és una Europa més equilibrada entre el centre i el sud, en un moment en què el paper cultural

d'Espanya i d'Itàlia havia esdevingut perifèric, després de cent cinquanta anys de supremacia cultural. La valoració de les lletres italianes que formula a *Dell'origine* evidencia aquesta defensa de les literatures del Mediterrani europeu, tant pel valor preeminent que concedeix al llegat clàssic grecollatí com pel reconeixement de l'aportació de la literatura italiana al progrés de les lletres durant totes les èpoques de l'Edat Moderna. En la comparació entre escriptors antics i moderns, l'*abate* manté una actitud moderada. Andrés pretén constatar que el Renaixement no suposa el perfeccionament de l'antiguitat en tots els àmbits. El millor exemple és la tragèdia renaixentista italiana, que no ha pogut igualar la tragèdia grega clàssica ni en la força ni en la qualitat⁷⁵. Quant als escriptors moderns, pretén demostrar que els que han esdevingut modèlics durant aquests tres segles tenen un grau d'excel·lència similar —és a dir, els millors escriptors il·lustrats no superen en termes absoluts els renaixentistes—, i que en la línia evolutiva de la literatura els països que al segle XVI i XVII havien sobresortit en el camp de les lletres no han quedat relegats al passat, com afirmen els crítics francesos en la pugna per imposar-se a les aportacions espanyoles i italianes. En resum, a partir de la valoració de la literatura italiana podem observar la concepció d'Andrés d'una idea de progrés no sempre lineal i ascendent. D'aquesta manera reivindica la vigència dels models clàssics, defensa la contribució continuada de les literatures dels països del sud d'Europa i, en conseqüència, valora aquestes literatures davant l'hegemonia cultural francesa i la creixent supremacia de la lletres angleses i alemanyes.

2.3.2. Factors que contribueixen al progrés d'una civilització

El món hel·lènic esdevé per als teòrics moderns el bressol de la civilització europea en el discurs identitari sobre la formació d'Europa. La seva idiosincràsia rau en l'originalitat, una característica que li atribueixen de forma exclusiva i que serveix per justificar l'hegemonia europea. Andrés no s'atreveix a negar la influència afroasiàtica en la cultura grega, especialment la fenícia i l'egípcia, però com molts erudits coetanis no la considera decisiva, sinó més aviat insuficient per explicar unes diferències que considera substancials entre Grècia

⁷⁵ En diverses ocasions critica l'agorarada pretensió dels francesos de considerar-se superiors als grans autors grecollatins, i afirma que malgrat aquest sentiment de superioritat han estat sempre deixebles dels mestres de l'antiguitat.

i els països veïns. Argumenta que la influència externa serveix únicament per impulsar l'ascens del poble grec: l'interès primigeni en l'art i en les ciències que es desperta entre els grecs a partir del contacte amb altres nacions els ajuda a deixar enrere l'estat de rudesia i de brutalitat en què vivien. Com a conseqüència, la imatge que l'*abate* projecta de Grècia és la d'una cultura vinculada a les grans civilitzacions asiàtiques i africanes, però que no n'esdevé successora, és a dir, no reconeix el mestratge afroasiàtic. Aquesta idea la remarca amb més insistència a la darrera edició, fins al punt que en parlar d'astronomia suggereix que Grècia podria haver influït en els coneixements científics de la Índia i no a l'inrevés, seguint les afirmacions del missioner jesuïta, Pare Pons (Andrés 2001: 686). Des de l'estructura colonial, la influència cultural d'un poble sobre els altres presenta clarament connotacions de fortalesa i de superioritat. Al segle XVIII els grecs i els romans són exemples d'aquesta expansió, contràriament a la imatge que es crea a Europa de la Índia i de la Xina, que són representats com a països envaïts i conquerits pels europeus.

En el discurs d'Andrés, la diferència qualitativa que separa la Grècia clàssica de les altres cultures genera la reflexió entorn les causes que expliquen el progrés. El progrés és conseqüència, en primer lloc, de l'esforç intel·lectual del poble grec més que no pas d'influències externes, però també assenyala una sèrie de factors favorables al desenvolupament de les arts i de les ciències que van contribuir-hi de forma decisiva. Des de la perspectiva dels teòrics il·lustrats, la Grècia clàssica representa el gran salt en l'evolució humana, que es tradueix en una diferència irreconciliable entre dos parts d'un mateix continent, l'Orient i l'Occident, i per extensió entre Europa i la resta del món. I quina és aquesta gran diferència que assenyalen entre la literatura grega i les dels països veïns? Un concepte essencial al segle XVIII: el bon gust. Andrés afirma que els grecs són els primers que han estat capaços de crear obres de bon gust, fet que marca un punt d'inici: el naixement del classicisme. Per aquest motiu compara la influència afroasiàtica amb una llavor, que conté en essència tot el potencial per a l'evolució del coneixement, però que distingeix dels progressos del poble grec, que representen els fruits madurs i completament desenvolupats⁷⁶. En la seva explicació també fa servir l'habitual metàfora de la llum:

⁷⁶ Winckelmann inicia amb aquesta mateixa metàfora de la llavor la seva famosa obra, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* —*Reflexions sobre la imitació de l'art grec en la pintura i l'escultura*— per referir-se a la influència estrangera a Grècia, en

Nel dare uno sguardo su le antiche nazioni dell'Asia, dell'Africa e dell'Europa si scorge ancora l'umano genere nella sua fanciullezza; piccole sono le sue viste, limitate le idee, ed a brevi confini ristrette le cognizioni: l'aurora soltanto delle scienze (se pur aurora può dirsi) era spuntata sul loro orizzonte, e languido era l'albore del lume, che le loro menti rischiarava. Il pieno sole, l'aurea luce, il giocondo splendore della letteratura non si lasciò vedere che assai posteriormente dai greci. La Grecia, provincia una volta delle più incolte del mondo, deve la sua civiltà e polizia a tutte le parti della terra allor conosciuta: le altre nazioni avevano, per così dire, gettati i semi delle scienze, ma alla sola Grecia toccò la sorte di coglierne il frutto. Erano i greci al tempo di Pelasgo più fiere che uomini, e fu egli riputato d'assai per averli persuasi a cibarsi di ghiande, ed a vivere in società. Il commercio colle diverse provincie dell'Asia, dell'Africa e dell'Europa fu la sorgente della coltura della barbara Grecia (1782-1785: I, 20).

El coneixement assolit per les grans civilitzacions anteriors a l'hel·lènica és representat per l'aurora, és a dir, per l'absència de sol. Encara el sol no ha sortit i el precedeix una llum tènue, primerenca. En canvi, l'esplendor dels rajos de llum plena és reservada només per a Grècia, que a diferència de les altres cultures forma part d'Europa. La idea que la llum —el coneixement, el progrés, la saviesa— prové sempre d'Europa, i que les altres cultures només la poden rebre si hi estableixen contacte ha esdevingut un prejudici encara no del tot desaparegut en els nostres dies, malgrat l'esforç d'acadèmics de renom com Edward Said o Martin Bernal⁷⁸. Bernal en la seva minuciosa i controvertida obra *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* detalla aquest moment d'impàs que suposà la segona meitat del segle XVIII pel que fa a la percepció d'Orient en la construcció de la identitat europea:

The Turkish defeats of the 1680s and the general acceptance of Newtonian physics transformed Europe's self-image. In the post-Newtonian world writers like

parlar dels orígens grecs del bon gust. Al mateix temps, també atribueix la consecució del bon gust a la intel·ligència dels grecs. Per a una edició d'aquesta obra, vegeu: WINCKELMANN (1987).

⁷⁸ Un exemple d'aquest prejudici al segle XIX és el text d'Edward William Lane: *The manners and customs of modern Egyptians*, que ha estat analitzat extensament per Rana Kabbani. Kabbani comenta amb ironia els prejudicis de Lane sobre Egipte: "This nation, with the character of its inhabitants so heavily plagued by faults, had only one hope for improvement: the enlightenment that could be brought it through contact with the West" (Kabbani 2008: 76).

Montesquieu, whose reference to the Egyptians as the greatest philosophers has been noted above, began to contrast Oriental “wisdom” with the “natural philosophy” of Europe. Montesquieu wrote this in 1721; as the century continued, the notion of European superiority increased with European economic and industrial progress, and expansion into other continents.

The position was far from that produced with the triumph of imperialism in the 19th century, however, for no European of the 18th century could claim that Europe had created herself. Nevertheless, it was argued that Europe was now further advanced than any other continent, and here there was a close parallel with the situation in 4th-century and Hellenistic Greece vis-à-vis the older civilizations (Bernal 1991: I, 198).

No obstant, Andrés encara reconeix Àsia com a origen de la *letteratura*: “Ma generalmente io credo che l’Asia considerare si possa come la vera patria o la culla della letteratura e che siccome la prima è stata a popolarsi dopo il diluvio, così pure sia stata la prima a coltivarci nelle scienze” (1782-1785: I, 19)⁷⁹. El mèrit principal de Grècia és el grau de perfeccionament que assoleixen la majoria de branques del saber, un fet que sembla encara més prodigiós per als il·lustrats perquè no reconeixen uns antecedents sòlids ni en l’àmbit científic ni filosòfic ni literari. Per consegüent, la influència oriental és important perquè ha estimulat en el poble grec l’amor per les arts i les ciències, però ha deixat una petjada negativa en el seu estil. Andrés detecta en les obres gregues la influència oriental i la considera un defecte que cal purgar enlloc d’una contribució positiva. La identifica en aquells elements no gaire polítics, encara rústics, que està convençut que les obres gregues arrossegueu pel seu contacte amb les cultures veïnes⁸⁰. En resum, considera important la influència externa que rep la cultura hel·lènica, perquè reconeix que ha contribuït als seus progressos, però no la creu decisiva: no accepta la idea que els grecs hagin tingut com a mestres a literats, filòsofs i científics d’altres civilitzacions. En conseqüència, Andrés proclama que mai cap altra nació

⁷⁹ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.2.1.

⁸⁰ No obstant, quan postula que Àsia i Àfrica han estat el bressol de la civilització europea, Andrés qüestiona si a Europa es coneix realment l’estil oriental: afirma que si bé les crítiques a aquest estil provenen dels grecs antics, que el descriuen com a confús i feixuc, assenyala que en el fons només estaven fent referència a l’escriptura dels grecs que vivien en les províncies asiàtiques i no a la literatura escrita per asiàtics. Aquesta advertència és puntual; només apareix una vegada en l’extensa obra d’Andrés. En la resta d’ocasions descriu aquest estil amb les connotacions negatives habituals al segle XVIII. Cf. vegeu *infra*, apartat 4.1.2.

no havia progressat tant com ho va aconseguir Grècia, una afirmació que esdevé el punt de partida general de la supremacia europea:

Dagli asiatici vorrà forse taluno derivare nei greci l'origine delle belle lettere. Infatti il vedere i primi loro poeti ed i primi storici sortiti dalle colonie stabilite nell'Asia, l'osservare in Omero e in altri greci alcuni passi assai somiglianti a quelli dei libri sacri, come fra gli altri rilevano la Dacier ed il Jubb, danno qualche argomento di credere che i greci abbiano succhiato dagli asiatici il primo latte della bella letteratura. Ma quantunque orientale sia forse l'origine della letteratura dei greci, i sorprendenti progressi, che sono la vera loro gloria, ad altro non debbonsi certamente che al fecondo ingegno di quella fortunata nazione. In prosa ed in verso, nella poesia, nella storia ed in ogni genere d'eloquenza hanno i greci fatto spiccare una brillante immaginazione ed un sodo giudizio (1782-1785: II, 4-5).

En resum, a *Dell'origine* l'originalitat es converteix en una qualitat exclusivament grega que distingeix el món hel·lènic de la resta de cultures antigues i modernes, i que presenta un cert avantatge enfront de la imitació: “Al confrontare poi i progressi della greca letteratura con quelli che ha fatto la moderna in tempi più inciviliti e più colti credo potersi trovare un notevole vantaggio nell'originalità, diciamo così, degli studi dei greci, i quali creatori per la maggior parte delle belle arti non ebbero d'uopo d'esterni sovvenimenti” (1782-1785: I, 41). El model literari il·lustrat manté el concepte de mimesi com a eix central, perquè es considera que ni la originalitat ni l'esforç intel·lectual són suficients per garantir el progrés humanístic i científic, tot i que la imitació dels autors grecolatins es duu a terme a partir d'una revisió crítica.

Per consegüent, Andrés raona sobre quins factors contribuïren al desenvolupament cultural i científic del món hel·lènic⁸¹, una reflexió que el duu finalment a proposar els factors generals de progrés i de decadència de la *letteratura*. A *Dell'origine* trobem d'una banda un estudi sistematitzat de les possibles raons que dugueren el poble grec a una època d'esplendor i, de l'altra, una proposta elaborada per Andrés —però no sistematitzada— dels factors generals que determinen el progrés. Per tant, existeixen dues reflexions independents sobre

⁸¹ Andrés desenvolupa aquest tema al capítol III del primer volum, titulat: “Delle cagioni dei progressi dei greci nella letteratura”.

aquest tema: una explicativa que respon a l'argumentació sobre el desenvolupament que va experimentar la Grècia clàssica, i una altra proposicional que Andrés presenta com a mètode per a les generacions futures, per a la qual he tingut en compte no només les opinions expressades a *Dell'origine* sinó també a la *Dissertazione sopra le cagioni della scarsezza dei progressi delle scienze in questo tempo, recitata nella Real Accademia di Scienze e Belle Lettere di Mantova*, que va escriure per a l'Acadèmia de Màntua. En ambdues reflexions els factors principals són aquells que tenen com a principi bàsic l'ordre públic i la lliure circulació del coneixement, que implica tant l'educació oberta a tothom com el traspàs de coneixements entre disciplines.

A continuació exposo tots aquests factors agrupats i ordenats en vuit punts, per explicar de forma més sintètica la seva teoria de progrés. A excepció dels factors de progrés del poble grec, que apareixen a *Dell'origine* de forma sistematitzada, he hagut de classificar i de resumir els elements que s'apunten en la seva reflexió, i he designat amb el terme que he cregut adient tant els factors que contribuïren al progrés de Grècia com els que observa en època moderna. Els tres primers —el clima, la llibertat i la situació geogràfica— no els considera transcendents, i només els inclou dintre la reflexió sobre Grècia. Els tres arguments següents —l'accés obert al coneixement, la difusió de les obres i el reconeixement públic, i la interdisciplinarietat— són temes cabdals presents en el món hel·lènic i que creu transferibles a l'Edat Moderna. Per últim, els dos darrers factors —la recopilació i recerca del reconeixement, i l'aplicació del mètode científic— pertanyen a l'episteme taxonòmica i formen part exclusivament del llistat que ell proposa per als futurs escriptors.

El clima. Aquest factor de caràcter físic no és gaire rellevant per a Andrés, però és el primer que analitza, segurament marcat pel gran impacte que va provocar la publicació de *De l'esprit des lois* de Montesquieu en la classificació i estigmatització del caràcter general dels pobles. Montesquieu no és el primer a parlar de determinisme climàtic (Dainotto 2007: 20). Heròdot (484-425 a.C.), Hipòcrates (460-370 a.C.) i Aristòtil (384-322) ja havien tractat a l'antiga Grècia sobre la influència del clima en el comportament i el caràcter de les persones, i especialment havien estipulat la idea del “perfecte” clima europeu, especialment en oposició a l'asiàtic, una idea que seguiren alguns autors romans com Estrabó (63 a.C.-21 d.C.). Després aquesta idea aparegué en autors medievals com Ibn Khaldun (1332-1406), seguidor d'Aristòtil

(Ibid. 205), o en el renaixentista francès Jean Bodin (1530-1596) (Bernal 1991: 198-9). La recuperació del determinisme climàtic a *L'esprit des lois* de Montesquieu va contribuir notablement a la consolidació d'unes teories⁸² que serviren per justificar en gran part les actituds hostils d'Europa envers les altres civilitzacions, amb un nou gir inesperat que segueix, no obstant, una mateixa lògica egocentrista: mentre que per als grecs i romans el Mediterrani representava el clima perfecte, per a Montesquieu el clima ideal és el del seu país natal, França, i per extensió el de tota l'Europa central, de la qual considera que França n'és el cor⁸³. En canvi, a *Dell'origine* la influència del clima no esdevé un factor determinant: “il clima feconda il terreno; ma per fargli rendere i desiati frutti vi vogliono delle mani, che vengano a lavorarlo” (1782-1785: I, 31). Segons Andrés, la causa d'aquesta irrellevància és evident i demostrable a partir de la història; un exemple és el cas de Grècia:

Sotto il medesimo clima e nella vicinanza dell'Attica giaceva la Beozia, ma i beozi erano stimati altrettanto stupidi quanto spiritosi gli Ateniesi. Per altra parte la luce del greco sapere non solo spiecava nella Grecia, ma risplendeva ugualmente nelle colonie lontane dalla metropoli e diverse fra loro di clima. E chi non vede a quante regioni differenti nell'Egitto, nell'Asia, nell'Italia, nella Sicilia e in tant'altre provincie sia d'uopo l'applicare le felici circostanze del clima della Grecia, se da queste si vuole ripetere l'origine della greca coltura? (1782-1785: I, 26).

L'argumentació és la mateixa per a la resta de cultures: cap d'elles ha tingut un estat d'esplendor continu al llarg de la història; en conseqüència, conclou que el clima pot arribar a influir en la formació del caràcter nacional, però no esdevé determinant. L'obra de

⁸² Dainotto adverteix que malgrat que per Montesquieu el clima no és l'únic factor que determina el caràcter i les lleis d'un poble, seria un error minimitzar la importància que rep en la seva obra, per tal com afirma que el clima ha format les diferents maneres de viure, i aquestes maneres han format la diversitat de lleis (2007: 61).

⁸³ Martin Bernal tracta sobre el revifament del determinisme climàtic i les conseqüències que va comportar la consolidació d'aquesta teoria: “Nevertheless, the Aristotelian —and pseudo-Platonic— scheme of climatic and topographic determinism of races that had permeated the work of Jean Bodin in the 16th century was revitalized by Montesquieu in the 18th. (...) Rousseau, in his *Social Contract*, published in 1762, violently attacked any justification of slavery. On the other hand, he followed the school of geographical determinism, believing that a people's virtue and political capacity depended on climate and topography. He was Europocentric and showed remarkably little interest in Egypt and China. This was a trait which persisted among later Romantics, whose predilections were nearly always for the misty and mountainous North of Europe, which was seen as the true repository of human virtue” (1991: 204).

Montesquieu no només va contribuir a crear una escissió entre Europa i els pobles afroasiàtics, sinó entre l'Europa meridional i septentrional, una divisió contra la qual Andrés es rebel·la. En la seva resposta a les teories de Montesquieu no pot evitar un to sorneguer:

La celebrità dell'autore meriterebbe una più lunga confutazione di quella che esige la debolezza della sua ragione. Ma io soltanto dimanderò al Montesquieu se, come la Francia è più fredda che non la Spagna, così vorrà egli accordare ai francesi rispetto degli spagnuoli maggiore forza nel corpo, ma minore vivacità dello spirito? (1782-1785: I, 27).

La llibertat. Andrés no cita Montesquieu en parlar de llibertat, però la seva argumentació respon a les idees que exposa el pensador francès sobre la influència dels diferents tipus de govern —republicà, monàrquic i despòtic— en el progrés dels pobles. Montesquieu dóna preferència al govern monàrquic i atribueix al sistema republicà —que considera amb moltes virtuts com la igualtat, però exempt de la força de la monarquia— la decadència de les ciutats-estat de la Grècia clàssica. El sistema més condemnat serà el que qualifica de despòtic, que atribueix als països orientals⁸⁴. Montesquieu referma un prejudici vigent actualment: la idea que només Europa coneix la llibertat⁸⁵. Edward Said analitza aquesta idea i delata les intencions colonialistes que la justifiquen:

the theme of Europe teaching the Orient the meaning of liberty, which is an idea that Chateaubriand and everyone after him believed that Orientals, and especially Muslims, knew nothing about. (...) Already in 1810 we have a European talking like

⁸⁴ Aquesta relació no és una novetat en l'anàlisi política europea. Niccolò Machiavelli ja havia caracteritzat els països asiàtics de forma similar, creant una divisió entre Orient i Occident, com argumenta Paolo Pissavino: "Questa divisione tra governi dispotici e governi temperati che avviene sulla linea oppositiva di Oriente e Occidente, di Europa e Asia ha, dal tempo di Machiavelli, segnato lo sviluppo dell'analisi politica, disponendola a ritrovare (oppure a criticare) le condizioni identitarie, in particolare qualificanti la superiorità europea nel confronto con il diverso" (2007: 21).

⁸⁵ Montesquieu afirma: "En Europe, le partage naturel forme plusieurs états d'une étendue médiocre, dans les quels le gouvernement des lois n'est pas incompatible avec le maintien de l'état au contraire, il y est si favorable, que sans elles cet état tombe dans la décadence, et devient inférieur à tous les autres. // C'est ce qui y a formé un génie de liberté qui rend chaque partie très-difficile à être subjuguée et soumise à une force étrangère, autrement que par les lois et l'utilité de son commerce. // Au contraire, il règne en Asie un esprit de servitude qui ne l'a jamais quittée ; et dans toutes les histoires de ce pays il n'est pas possible de trouver un seul trait qui marque une âme libre: on n'y verra jamais que l'héroïsme de la servitude" (Montesquieu 1817: I, 233).

Cromer in 1910, arguing that Orientals require conquest, and finding it no paradox that a Western conquest of the Orient was not conquest after all, but liberty (2002: 172).

A *Dell'origine* aquest factor no és tampoc gaire rellevant, o almenys no des de la perspectiva que planteja Montesquieu. L'*abate* creu necessari precisar el concepte de llibertat i limitar-lo a l'àmbit literari; com a conseqüència, només té en compte la llibertat de pensament i d'expressió, en detriment de la llibertat civil: "La repubblica letteraria ama la libertà, ma si appaga della letteraria, poco si cura della civile. La libertà di pensare e di manifestare ad altri i propri pensieri è quella che richiede la letteratura, e questa ugualmente si gode negli stati monarchici che nei repubblicani" (1782-1785: I, 29). A partir de fets històrics argumenta que la llibertat civil que procedia dels diferents tipus de govern no va ser un factor de progrés per al poble grec, perquè en tots els règims governamentals existiren bons escriptors. En canvi, la llibertat de pensament afavoreix sempre el bé comú, perquè no diferencia entre els estaments socials. Alhora tampoc no creu que la llibertat s'oposi a la religió, com sostenen els pensadors francesos, sinó que la considera compatible amb els preceptes cristians (Scandellari 2006: 33).

La situació geogràfica. Es tracta d'un factor físic que influencia en el comerç i la navegació entre els pobles i, per tant, en la comunicació, intercanvi o difusió d'informacions, d'innovacions i de progressos, que en el cas de Grècia significa el contacte amb les grans civilitzacions afroasiàtiques, un contacte que és ben valorat per Andrés. De manera similar elogia la influència de la cultura àrab a la península Ibèrica i al sud d'Europa.

L'accés obert al coneixement. Andrés relaciona la llibertat intel·lectual amb l'establiment del dret bàsic a l'educació, que implica el poder compartir els coneixements adquirits amb tota la societat. En la metàfora il·lustrada, la llum s'oposa a les tenebres i al misteri; la llum és en qualsevol cas expansiva i homogènia, i no distingeix entre estaments socials:

Il campo delle lettere restava aperto per tutti: un legnaiuolo diventava un filosofo, mentre il figlio d'un vassallo si formava poeta, e i talenti ed il genio avevano sciolta la briglia per correre quelle vie che lor meglio si confacessero. Quanti Archimedi e quanti

Ipparchi perduti alle scienze nell'Asia e nell'Egitto e cresciuti ed allevati nella Grecia all'ombra della libertà! I diritti esclusivi da per tutto son duri; ma nell'impero intellettuale sono tirannici né possono ammettersi senza irreparabili detrimenti. Le arti a tutti nella Grecia non soffrivano il velo dei misteri e i dotti greci, che le avevano apparate, non che nasconderle al popolo facevano a gara per potergliele insegnare (1782-1785: I, 40).

Una de les grans lloances vers el poble grec és que el considera enemic dels misteris, en oposició als pobles orientals. Sosté que el coneixement s'ha de mantenir en tot moment accessible a qualsevol persona i s'ha de presentar d'una forma clara i no enigmàtica. Aquest argument no és original d'Andrés, sinó que esdevé una idea habitual al segle XVIII. Anteriorment Voltaire havia afirmat que només els grecs gaudien d'un accés obert al coneixement i que els egipcis, caldeus, indis i perses restringien la informació a la casta sacerdotal, fet que mantenia el poble en la ignorància. Voltaire utilitza aquest argument per criticar també la societat francesa i elogiar la llibertat de pensament d'Anglaterra, que considera la societat més il·lustrada, una afirmació que Andrés no comparteix.

La difusió de les obres i el reconeixement públic. Existeixen dos aspectes importants que contribueixen al progrés de la Grècia clàssica: les assemblees públiques i el reconeixement institucional. Les assemblees públiques esdevenen un factor essencial en l'anàlisi d'Andrés. Amb aquest terme engloba tot el que fa referència a l'organització pública: les assemblees de l'Anfictionia, les celebracions solemnes, els jocs esportius o els concursos literaris, perquè estimulaven el progrés de les arts liberals en convertir-se en plataformes de difusió que permetien mostrar al gran públic el treball de poetes i artistes. En dóna com a exemple els jocs olímpics, en els quals aplaudiren l'obra d'Heròdot (1782-1785: I, 33). Afirmar que Grècia canvià els espectacles incivilitzats de lluites i de curses per uns altres en què prevalia el bon gust:

E in questa guisa i pubblici giuochi, celebrati con tanta pompa da quella nazione, ampio campo prestavano all'esercizio di tutte le arti, che alla coltura dello spirito potessero convenire: la Grecia ancor rozza non dava altri spettacoli che di lotte e di corse, di cavalli e di carri; la Grecia incivilita, di quelli non appagandosi, altri ne

aggiunse più degni della delicatezza del suo gusto, aprendo l'adito ai chiari suoi cittadini, che nella carriera delle lettere e delle belle arti si volessero segnalare (1782-1785: I, 34).

Aquests actes públics els permetien obtenir el reconeixement social i institucional. Andrés argumenta que en l'afer comú va implícit l'afany per a obtenir fama, premis, honor i respecte, així com l'altra cara de la moneda: el temor a la desaprovació i al fracàs. Per aquest motiu conclou que la competitivitat estimula el progrés: “se la lode e gli onori hanno molta possanza negli animi di tutti, quanto non avranno in quelli adoprato, i quali, come dice Orazio, non avevano altra avidità che della lode?” (1782-1785: I, 37). Les representacions teatrals formaven part de la difusió de les obres i de l'educació del poble, per la funció social que desenvolupaven: “un ben regolato teatro non meno che le più fiorite scuole può contribuire alla coltura d'una nazione: né io temerò d'asserire che debba tanto la letteratura francese al gran Corneille come al portentoso Cartesio, essendosi ristretti gli ammaestramenti di questo a pochi filosofi e matematici, mentre Corneille si levava a maestro di tutti” (1782-1785: I, 37).

Andrés remarca la contribució del teatre grec en l'educació de la societat i la importància pedagògica que atribueix en general a la literatura: les obres literàries tracten sobre tots els aspectes que afecten l'ésser humà, acomplint d'una manera més eficaç que qualsevol altra disciplina l'objectiu d'instruir, pel fet d'aconseguir arribar a un públic molt més ampli. En el cas del teatre, com repetirà en diverses ocasions, es tracta d'una escola de la vida i de bon gust, perquè per al gran públic esdevé més accessible que els llibres:

I dotti ed il popolo trovano pascolo al loro spirito in un dramma ben fatto, e la finezza dei sentimenti, la delicatezza delle espressioni, la proprietà delle parole e la giustezza del pensare si diffonde perfino all'infimo volgo. E quando il buongusto si comunica universalmente a tutta la nazione, agevole cosa è che i geni alquanto superiori facciano sorprendenti progressi: un passo sopra i loro patrioti gl'innalza molti grandi sopra il resto degli uomini (1782-1785: I, 37-38).

Aquest factor és fonamental també a l'Edat Moderna. En concret l'*abate* tracta sobre la difusió dels llibres: convé facilitar-ne l'adquisició perquè siguin a l'abast de tothom, una idea que està relacionada amb la lliure circulació del coneixement i amb la metàfora de la llum que

la Il·lustració ha pres com a estandard. El fàcil accés als llibres ha d'evitar que es desconeixin els autors magistrals —una de les mancances més greus que observa en la seva època— i ha de poder facilitar el procés d'anàlisi de totes les grans obres antigues per tal de verificar el coneixement mitjançant el mètode científic, un propòsit essencial de l'episteme taxonòmica.

La interdisciplinarietat. Andrés sosté que el desenvolupament simultani de les ciències i les lletres al món hel·lènic va ser especialment beneficiós per a les ciències, per tal com la raó necessita de la imaginació, un argument que s'oposa a la visió dels enciclopedistes francesos, que prioritzen la raó i la filosofia a la imaginació i a la literatura:

I buoni studi si accoppiano insieme, e con un vincolo comune fra di loro si tengono stretti, né tener si possono in piede se mutuamente non si sostengono. La ragione ha più dipendenza e maggiore bisogno del soccorso dell'immaginazione che non si crede comunemente, e i filosofi se vogliono fare progressi d'uopo è che loro malgrado siedano a fianco ai poeti: quando l'immaginazione dorme, la ragione non può far che sognare, e noi vediamo le scienze correre dietro a vani fantasmi quando giacciono in abbandono le belle arti (1782-1785: I, 40-41).

Aquest factor és igualment rellevant a l'Edat Moderna. Per tal d'aprofitar al màxim les expedicions científiques i les recerques filològiques, Andrés sosté que és important tenir present altres aspectes humans des del seu vessant intel·lectual i científic. Per exemple, creu especialment beneficiós per a la política i per a l'economia una anàlisi dels diferents governs, dels usos i costums dels pobles i del coneixement de les arts de les diferents nacions, així com de les diverses maneres de pensar. Aquestes expedicions beneficiarien igualment les belles arts i la literatura, perquè podrien enriquir-les amb bel·leses de terres desconegudes.

La interdisciplinarietat és compatible amb l'especialització. Andrés critica la dispersió que observa en alguns científics coetanis, que pretenen abastar multitud de ciències enlloc de limitar l'àrea d'investigació a un aspecte concret. La interdisciplinarietat no equival al diletantisme o *luxo literario* —fent servir el terme de Simonetta Scandalari—, sinó que sovint s'hi oposa⁸⁶. De fet, resulta una actitud il·lustrada que crítica amb contundència. L'*abate* fa

⁸⁶ “Llamo *luxo literario* a aquella grande profusión del cálculo, a aquel uso inoportuno de los experimentos, a aquella exorbitante colección de máquinas e instrumentos, que se tienen ya por muebles

referència a un personatge comú en els salons setcentistes: el setciències que vol rebre l'aprovació de l'alta societat, un aspecte que considera més relacionat amb la superficialitat de la cultura i la trivialitat de la societat burgesa que no pas amb la universalitat humanística. Insisteix que l'estudi necessita d'esforç continu i d'introspecció, i és contrari a una vida social activa enfocada al divertiment i no a la reflexió.

L'especialització també s'oposa a l'enlluernament provocat per l'abundància de nous mitjans tecnològics, perquè els mitjans poden acabar convertint-se en l'objectiu final de la ciència. L'excés modern d'instruments, de càlculs complexos i d'experiments pot arribar a obstaculitzar la recerca si no s'utilitzen amb un objectiu concret (Scandellari 2006: 30), una preocupació que fa referència als nombrosos experiments científics que es realitzen com a divertiment als salons literaris i a d'altres reunions socials, o al gran desplegament de llargs i ostentosos càlculs matemàtics que no condueixen cap a un descobriment brillant sinó a l'ostentació de coneixement, o a moltes altres invencions que en principi serveixen per ajudar en les recerques científiques, però que són tan enlluernadores que acaben convertint-se elles mateixes en un espectacle. Andrés insisteix en que els nous invents i els experiments científics no són útils si no van acompanyats de reflexió i de meditació en solitud, i en cap cas es pot confondre aquest desplegament d'instruments i de metodologies amb la contribució interdisciplinària.

Andrés proposa la interdisciplinarietat en l'àmbit lingüístic i de les arts mecàniques. Per exemple, defensa l'estudi de les llengües com a fonament per al progrés de la literatura des d'una òptica universalista, i en proposa el seu coneixement amb la finalitat de traspasar les riqueses de les llengües estrangeres a la pròpia. Aquest procés implica la incorporació d'estrangerismes, sempre que siguin necessaris i útils per a la llengua receptora. Alhora sosté que l'observació dels treballs mecànics i el contacte amb els especialistes pot ser de gran profit per a la ciència. Per exemple, els artesans poden suggerir eines de treball útils per als experiments científics: la teoria sempre ha d'anar acompanyada d'un vessant més pràctic i pot enriquir-se amb coneixements i instruments procedents de diferents disciplines. La defensa de

precisos para quien quiera parecer medianamente instruido en las ciencias. (...) *Luxo literario* es también el estudio grande, que en el día se hace de perfeccionar las máquinas, los instrumentos, los métodos de observar y de calcular, y en suma, de acumular, y de hacer ostentación de riqueza y abundancia de todo aquello, que no se puede considerar como fin principal, sin como medio para conseguirlo" (Scandellari 2006: 34-36).

les arts mecàniques no és original d'Andrés, sinó que havia estat feta abans pels enciclopedistes francesos, perquè creien que el progrés intel·lectual havia d'anar acompanyat del progrés material. La seva reivindicació quedà manifesta ja en el títol de la seva famosa obra: *l'Encyclopédie o Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, o en entrades tan significatives com la del mot 'ofici':

METIER, s. m. (Gram.) on donne ce nom à toute profession qui exige l'emploi des bras, & qui se borne à un certain nombre d'opérations mécaniques, qui ont pour but un même ouvrage, que l'ouvrier répète sans cesse. Je ne sais pourquoi on a attaché une idée vile à ce mot; c'est des metiers que nous tenons toutes les choses nécessaires à la vie. Celui qui se donnera la peine de parcourir les ateliers, y verra par -tout l'utilité jointe aux plus grandes preuves de la sagacité. L'antiquité sit des dieux de ceux qui inventerent des metiers; les siècles suivans ont jetté dans la fange ceux qui les ont perfectionnés. Je laisse à ceux qui ont quelque principe d'équité, à juger si c'est raison ou préjugé qui nous fait regarder d'un oeil si dédaigneux des hommes si essentiels. Le poëte, le philosophe, l'orateur, le ministre, le guerrier, le héros, seroient tout nuds, & manqueroient de pain sans cet artisan l'objet de son mépris cruel (D'Alembert i Diderot 1751-1772: X, 463).

Malgrat el reconeixement de la contribució dels oficis liberals a les ciències, Andrés els segueix considerant disciplines inferiors, fet que evidencia les diferències entre la França i l'Espanya il·lustrades. Amb la valoració positiva dels oficis, els il·lustrats espanyols pretenen superar l'estancament econòmic del país; en conseqüència, l'objectiu no és tant millorar les condicions vitals dels treballadors sinó augmentar la productivitat econòmica (Jacobs 2001: 275-6). Malgrat l'esforç dels intel·lectuals, els prejudicis contra les feines manuals, tan arrelats en la societat, van subsistir, com constata Andrés a *Dell'origine*:

Io non scherzerò col Voltaire dicendo, che tutta l'Accademia delle scienze di Parigi non ha saputo fate tanto bene all'umanità quanto colui ne fece che inventò l'arte di fabbricare gli aghi; ma dirò bensì che il vero modo di coltivare lo studio delle scienze è l'unirlo colle osservazioni dell'arti e che allora le scienze e le arti riceveranno notabili avanzamenti quando le cognizioni di pratica accompagneranno le teoriche speculazioni (1782-1785: II, 476).

La recopilació del saber i la recerca. En aquest apartat podem englobar dues propostes d'Andrés relacionades amb el progrés: la redacció de la història dels progressos i el desenvolupament de l'antiquària. Andrés alerta de la pèrdua innecessària de temps i d'esforços que comporta la desaparició del coneixement, una por habitual entre els erudits il·lustrats. Aquest factor esdevé el motiu principal que justifica la redacció de *Dell'origine*: una història completa dels progressos de l'enteniment humà, on s'exposen quins són els coneixements fins ara adquirits, quins han estat els camins que ens hi han fet arribar i quins són els veritables fonaments de les opinions i dels errors, eludint els debats interminables, així com els motius pels quals s'ha arribat a l'equívoc. La recopilació del saber és un element imprescindible per a garantir el progrés. Al mateix temps Andrés exigeix el desenvolupament de l'antiquària, una disciplina nascuda al Renaixement que requereix al segle XVIII de la implantació del mètode científic i de l'ampliació del seu camp de recerca, limitat fins aleshores al món grecollatí. La seva proposta abasta especialment les lletres medievals d'Europa i del món àrab. Alhora alerta sobre la necessitat de dignificar aquesta disciplina i reivindica la lectura de les grans obres teòriques del passat —enlloc d'averkonyir-se'n—, perquè les considera imprescindibles per al progrés científic.

L'aplicació del mètode científic. En aquest punt conflueixen tres factors que Andrés proposa per a la consecució del progrés: la lectura entre línies, l'establiment d'acadèmies i la consideració de les hipòtesis i dels sistemes. Andrés remarca la importància de realitzar una lectura entre línies per aprofitar el coneixement que els autors donen implícitament i evitar que passi desaperebut. En parla també en un altre escrit més personal, la *Lettera dell'abate Giovanni Andres al sig. abate Giacomo Morelli sopra alcuni codici delle biblioteche capitolari di Novara, e di Vercelli*, una carta privada que es va publicar en vida de l'autor:

La parte più preziosa di quei sacri codici sarebbe forse stata per me quella delle collezioni dei canoni, se avessi potuto esaminarla lungamente, e confrontare quei codici colle stampe de canoni e dei concili. Ella sa quanto studio hanno fatto su diversi codici di tali materie il Sirmondo, il de Maca, il Labbè, il Baluzio il Constant, i Ballerini, il Mansi, e tant'altri, e quante osservazioni, e quante riflessioni canoniche, storiche ed erudite hanno saputo ricavare da alcuni monumenti riportati in un codice e taciuti negli

altri e dalle varianti che in quasi tutti ritrovansi. Ma questo lavoro abbisogna di lungo tempo e di tutto il comodo di vedere e rivedere, di confrontare il manoscritto colle stampe diverse e cogli altri manoscritti, che si possano avere a mano, di avere presenti le relazioni che con alcuni punti controversi aver possono le parole, e talora anche l'ordine solo di esse tenuto nel codice, di rileggere con attenzione ciò che forse è sfuggito alla prima lettura o per distrazione o per difetto di qualche lume poscia acquistato di riflettere per sin sugli errori dello scrivente, dai quali alle volte si viene in traccia d'importanti verità, in somma di pesare esattamente, di considerare e notare con agio e maturatamente ogni cosa (Andrés 1802: 46-47).

L'acadèmia, tal i com també defensa Bacon, hauria d'esdevenir un tribunal suprem on es jutgessin totes les causes pertanyents a les ciències. Andrés considera que l'opinió d'un individu sempre és subjectiva i, en canvi, la d'un grup de persones erudites resulta més confiable. Per últim, en l'àmbit científic entén que el fet de no encadenar-se ni a les hipòtesis ni als sistemes comporta més llibertat per avançar en els estudis, però creu que desestimar-los sense una reflexió prèvia és una actitud extrema igualment perjudicial. Per consegüent, reivindica l'opció d'accedir a les hipòtesis i als sistemes com a eines auxiliars, perquè poden conduir a grans descobriments.

Finalment recomana l'observació directa i passiva de la naturalesa com a mètode de coneixement, una observació que ha d'antecedir la comprovació empírica, i desaprova la reducció de la ciència a l'experimentació activa, és a dir, a l'experimentació forçada fora del lloc on es produeix el fenomen natural (Scandellari 2006: 30). Andrés alerta que tots aquests factors són tan importants com l'actitud científica amb què cal abordar-los: l'afany d'especialització, la gravetat en el mètode i la consolidació d'uns principis morals que ajudin a dirigir el camí de l'investigador (Ibid. 27).

2. 4. CREENCES RELIGIOSES I QUALITAT LITERÀRIA

2.4.1. L'ús de la religió en la literatura. Una proposta de separació

Els debats entorn el fet religiós s'intensifiquen durant la Il·lustració arran de les opinions expressades pels enciclopedistes francesos, que aconsegueixen una ràpida divulgació. A Europa les polèmiques doctrinals adoben el terreny per a la crítica a les religions revelades que s'havia iniciat a finals del segle XVII amb Spinoza, que “identifica Déu amb la naturalesa, separa religió i teologia i estudia les Sagrades Escripures a partir de mètodes crítics” (Paredes 2016: 425). A partir de Kant i de Hume, la filosofia substituirà la religió, però abans que això succeeixi Andrés pretén protegir-la de la incredulitat i de les crítiques dels escriptors il·lustrats. A diferència de les classificacions del coneixement proposades per Bacon o per D'Alembert, en la divisió de Joan Andrés la religió ocupa un lloc principal: el de la filosofia.

Andrés desaprova l'actitud irreligiosa dels escriptors francesos il·lustrats. Les contínues calúrnies, les reflexions sobre el fet religiós des d'una perspectiva empírica i l'ús d'elements clericals que mostren aspectes poc agradables del catolicisme l'alerten del perill que comporta l'ús de la religió en les obres literàries. Com a resposta, enlloc de condemnar aquestes actituds hostils, elabora una proposta que pretén atenuar les desacreditacions a l'Església i que alhora el situa aparentment en un posicionament neutral. La seva proposta consisteix a evitar l'ús de temes i d'elements religiosos en les obres de ficció. En la seva argumentació, explica que aquest ús continu comporta un greu perjudici tant per a la pervivència de la fe com per a la qualitat literària, d'una banda perquè exposa el catolicisme a interpretacions errònies i a un procés de desprestigi per part dels escèptics i, de l'altra, perquè el fet de prioritzar la instrucció a l'emoció dona com a resultat obres fredes i avorrides que no aconsegueixen despertar cap interès en els lectors o espectadors.

Per aquest motiu tampoc no anima a escriure un teatre sacre que ompli l'escena d'elements religiosos ni un teatre que funcioni com a escola de teologia, on es tractin els obscurs misteris de la religió en diàlegs dramàtics. Però sobretot condemna enèrgicament el teatre modern que mostra els aspectes més foscos de la religió, com el patiment excessiu i la penitència, perquè propicien el seu desprestigi. Un bon exemple és el teatre sacre de Baculard

d'Arnauld: "Non pretendo che si faccia un teatro sacro, come vuole l'Arnaud, il cui vestiario riducasi a monacali cocolle, a sacchi di penitenza, a cilici, a catene e a simili orrori, le cui scene presentino conventi, celle e sepolcri, e in cui altro non vedasi che ciò che la religione appena può giungere a far gustare ai più attaccati suoi seguaci" (1782-1785: II, 406).

No obstant, la crítica d'algunes obres literàries contradiu la seva proposta teòrica de separar la religió de la literatura. Per exemple, no critica la introducció d'elements religiosos a la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso perquè la visió de la religió que es presenta és positiva i en cap moment no desafia el sistema de creences de la fe cristiana. Aquest fet demostra que la posició d'Andrés és interessada. Atès que l'ús lliure de la religió en la redacció literària comporta més perjudicis que beneficis, l'*abate* relega la religió a pauta moral dels personatges⁸⁷, una visió que lliga amb pensament il·lustrat: des de la visió cristiana de la Il·lustració el progrés condueix a una millora moral, per tal com la raó es percep com un element donat per Déu (Scandellari 2006: 23). El cristianisme és presentat com un pas important en el progrés de la humanitat perquè contribueix en gran mesura a la civilització, a l'educació i al refinament del comportament i dels hàbits de les persones. En conclusió, considera exemplars aquelles obres que presenten les emocions i la moral que la religió inspira, i també les que respecten el cristianisme, presentant-lo amb dignitat i decòrum (1782-1785: II, 406).

En el fons el tractament moral esdevé més important a que l'ús de la religió per una raó pràctica: es pot prescindir de l'ús d'elements catòlics en la trama, però la moral està lligada intrínsecament a les relacions humanes i, en conseqüència, no es pot escindir de la literatura. Malgrat això, a *Dell'origine* el comportament no determina la valoració d'una obra literària: la voluntat de separació entre religió i literatura comporta una certa flexibilitat en la crítica literària, fet que li permet ésser més objectiu. Per exemple, desaprova les obres d'Homer a causa de la falsedat i la immoralitat de les divinitats paganes, i malgrat que s'estima més l'èpica de Torquato Tasso (1544-1595), considera Homer un dels grans models universals de la literatura. Un altre exemple paradigmàtic és Catul, un poeta que apareix censurat

⁸⁷ En l'edició de Roma s'observa un canvi d'actitud que contrasta amb la prudència de la primera edició. Andrés s'adreça al lector comú i l'incita a la lectura dels textos antics, alhora que hi afegeix informació abundant sobre literatura hebrea: "recomendamos la lectura de los libros sagrados no solo a los teólogos sino a todos los amantes de la auténtica elocuencia y erudición, y en el transcurso de este obra trataremos poco a poco de ello" (Andrés 2001: 687).

reiteradament al llarg de la història en els índexs de llibres prohibits i, en canvi, a *Dell'origine* és considerat un poeta excel·lent que supera el mèrit de Marcial, malgrat els passatges obscens. Alhora, malgrat la visió catòlica Andrés rebutja les posicions extremistes dels puritans a Anglaterra, que van propiciar el tancament dels teatres, i sosté que les extravagàncies i delictes que han comès invaliden les seves opinions. En canvi, no accepta de cap manera el *roman libertin* de Diderot i Crébillon, unes obres que excedeixen els límits de la moralitat de l'època.

Si analitzem amb més atenció la separació entre religió i literatura d'Andrés observem que aquesta separació duu implícita una distinció en el procés cognitiu. L'*abate* sosté que no es pot comprendre l'espiritualitat des de la ment racional, sinó que només es pot accedir al coneixement inspirat per Déu des del cor, per mitjà de la intuïció, una via d'accés reivindicada tradicionalment per les diferents disciplines espirituals. Andrés considera aquest coneixement d'un ordre superior al que s'obté a través de la ment humana. Així ho constata en un fragment que afegeix a l'edició de Roma:

Pero, como aquellos salmos, cánticos, rasgos proféticos y todos los libros sagrados fueron inspirados por Dios y no producidos por el arte y la sublime ciencia de Salomón, y fueron un don singular del cielo, no fruto del estudio y de la meditación, hemos de contemplar todo el saber de los hebreos que brilla en la Sagrada Escritura como de un orden superior y tenerlo en cuenta al examinar el devenir de la literatura humana (2001: 687).

L'intel·lecte és útil per estudiar la matèria, desenvolupar les ciències i organitzar la història, fins i tot la història de la teologia, perquè serveix per classificar, sistematitzar i seleccionar els fets tangibles i les idees. Per consegüent, relaciona l'estudi de la literatura i de les ciències amb l'estat de perfecció de la ment; en canvi, relaciona la religió o la irreligió amb l'estat del cor, amb la seva virtut o corrupció, respectivament. L'exigència d'Andrés de respectar els misteris de la religió i la proposta de separar-los dels estudis racionals parteix d'una premissa implícita en el seu discurs: la impossibilitat de concebre el món espiritual des de la ment, des de la raó. La finalitat última d'Andrés esdevé salvaguardar a tot preu les arrels de l'espiritualitat. I utilitzo la paraula espiritualitat perquè malgrat que defensa sempre la fe catòlica, davant l'amenaça de l'ateisme prefereix el paganisme de les religions grecolatines —tot i que subratlla la falsedat de les seves creences— a la incredulitat dels nous *philosophes*

il·lustrats vers qualsevol manifestació més enllà del món físic⁸⁸. Ho prova el següent passatge que apareix a l'edició de Parma, tot i que a la darrera edició l'eliminarà: “Nella *Semiramide* e nell'*Olimpia* del Voltaire si può vedere quanto più grata impressione faccia negli animi il rispetto della religione tuttoché gentilesca, e la venerazione dei suoi ministri, che le filosofiche bestemmie e i puerili sarcasmi, che i moderni poeti amano di profondere contra oggetti sì sacrosanti nelle loro tragedie” (1782-1785: II 407).

Per consegüent, l'estudi de les lletres i de les ciències desenvolupat per Andrés recull els canvis en el sistema de pensament establerts al segle XVII, l'episteme taxonòmica que ha estat descrita per Foucault, però en el fet religiós manté l'antic sistema de pensament —que correspon a l'episteme analògica— i que pretén legitimar a partir del reconeixement de la via d'accés al món espiritual.

2.4.2. La via intermèdia d'Andrés: entre la fe catòlica i la Il·lustració

El fet religiós presenta variants en els diferents països de l'Europa il·lustrada. Miquel Batllori en la seva obra *La Il·lustració* contraposa el sentit “clarament laic, si no anticristià” que té el nom *Lumières* al costat d'altres denominacions d'aquesta època arreu d'Europa, com per exemple la del món germànic: *Aufklärung* (1997: 112). Apunta també que a França és contradictori parlar d'Il·lustració catòlica: “No hi ha dubte que la radicalització teòrica dels principis fonamentals de la Il·lustració, tal com apareixen a l'*Encyclopédie* a partir de 1759 —no tant abans— duu no ja al deisme, ans al pur racionalisme, al total materialisme i, consegüentment, a un ateisme que podríem anomenar transcendental” (1997: 112-113). En canvi, Batllori observa que el terme té molts altres matisos que varien segons el país i el moment. Per exemple, entre tombants del segle XVII i principis del XVIII apareixen Leibniz i Muratori com a representants d'una cultura il·lustrada cristiana. I encara més, considera que “ni a l'Europa catòlica ni a l'Europa protestant el pas de la Pre-Il·lustració a la Il·lustració no comportà un abandó total dels principis religiosos més fonamentals” (1997: 114), fins i tot en el cas de filòsofs com Immanuel Kant. Malgrat això, “Hom detecta, això sí, un procés de

⁸⁸ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

descristianització al llarg del segle XVIII, més ràpid en les classes altes i cultes que no pas en les inferiors” (1997: 115), un procés que acaba amb la supressió de la Companyia de Jesús.

Paredes sintetitza aquesta transformació de l'experiència religiosa: “l'*ethos* religiós es percep, globalment, en la recerca d'una religiositat més privada i evangèlica, que permet allunyar-se del control ideològic que exercia la jerarquia, en especial la catòlica, als països que es trobaven sota una monarquia absoluta” (2016: 425). A diferència del que ocorre a l'Europa central, a Portugal, Espanya i Itàlia “es autoritats catòliques vigilen, des del Pontificat a Roma i des de la Inquisició a Espanya, les manifestacions culturals sospitoses d'heterodòxia” (Ibid.). Durant la primera meitat del segle XVIII, a Espanya participen en aquest debat dos grups en oposició: els moderns, coneguts com a *novatores*, i els escolàstics. Els moderns s'enfronten als defensors de l'escolàstica en debats interminables —una escolàstica que domina encara les universitats— per tal d'inscriure's en el nou model epistèmic i alinear-se així amb les grans potències d'Europa (Jiménez 1992: 430)⁸⁹.

L'establiment dels límits de la crítica filosòfica —un dels grans pilars de la Il·lustració juntament amb el concepte de progrés— genera una gran controvèrsia, especialment quan s'aproximen a la religió⁹⁰. A Europa, tots els països debaten sobre el mètode crític, perquè finalment acaba desafiant l'autoritat de les lletres i de les Sagrades Escripures per igual (Gorak 1989-1990: IV, 571). Com a conseqüència, s'origina un sentiment de desconfiança envers els defensors de la Il·lustració. El 1775, Pius VI condemna aquest moviment argumentant que és producte del dimoni perquè propaga l'ateisme i ensorra els bons valors de la societat. No obstant, els valors il·lustrats s'acaben imposant a bona part d'Europa. Pel que fa a la societat catalana, Miquel Batllori afirma que els intel·lectuals temen en general l'exercici d'una crítica seriosa basada en la raó, així com temen el canvi cap a la modernitat, perquè comporta una transformació profunda de l'estructura política, social, econòmica i religiosa, és a dir, l'abandonament definitiu de l'Antic Règim (Batllori 1998: 112-122). Aquesta voluntat de canvi dins de l'àmbit religiós es duu a terme només quan apareix en ells “la consciència que era necessària una renovació en la pràctica de l'Església”, a causa “dels

⁸⁹ Dins de la Companyia de Jesús s'observen diferències en l'actitud vers l'escolàstica: mentre que els jesuïtes catalans i mallorquins que ensenyen a la Universitat de Cervera prefereixen no aprofundir l'escissió entre l'antiga escolàstica i la nova filosofia basada en les ciències modernes, els de València, en canvi, sota la influència de Tosca i d'altres valencians del seu temps com Joan Andrés, són decididament antiscolàstics (Batllori 1998: 201).

⁹⁰ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.1.2.2.

signes de descristianització que començaven a advertir-se”. Aquesta via intermèdia que harmonitza la religió amb la literatura i amb la idea de progrés il·lustrat resulta la més transgressora entre els ex jesuïtes (Manrique 2014: 468) i entre els il·lustrats d'àmbit català.

Batllori considera Andrés un autor que com molts altres il·lustrats catòlics “s’esforçaren per renovar llur actitud cultural bàsicament cristiana, tot atansant-se el més possible a la frontera entre el catolicisme i l’Europa *des Lumières*, de la Il·lustració” (1998: 121). Prova d’aquesta actitud és per exemple la diferència entre la valoració que fa de Molière i de Voltaire. L’*abate* diferencia la crítica de Molière, que pretén lluitar contra els mals que circumden la religió, del to habitual en els escrits de Voltaire, que és un atac deliberat contra els seus principis religiosos i contra el conjunt dels membres eclesiàstics. Andrés elogia la censura d’alguns vicis comuns en la societat moderna, com és la crítica als falsos devots que duu a terme Molière al *Tartuffe*⁹¹, però rebutja l’escriptura subversiva de Voltaire, argüint que tothora troba una excusa per exposar en les seves obres literàries la corrupció de l’Església.

Al mateix temps, l’epistolari privat d’Andrés demostra la distància que el separa de l’actitud d’intolerància que impera en la societat espanyola. En una carta a Joan Sampere i Guarinos denuncia la falta de criteri que existeix a Espanya per emetre un judici just: “No dudo que en España se vaya introduciendo la irreligión, pero creo que el p. Zevallos y varios otros la verán donde no la hay y la meterán donde les da la gana. Yo creo que si nosotros volviéramos a España correríamos gran peligro de pasar por incrédulos” (2006: I, 11). En una carta a Ramón Ximénez de Cénarbe confessa novament el temor a la censura de les seves opinions, en aquest cas per part de la Inquisició espanyola, conscient que el debat sobre la irreligió s’estén a tots els àmbits de la vida pública: “La gaceta universal dice que Campomanes Fiscal del Consiglio, célebre por su escritos sobre amortización y jurisdicción regia, ha sido preso por la Inquisición, pero yo temo que sea equivocación, tomando a Campomanes por don Pablo Olavide, asistente de Sevilla, que según las cartas de España está aquí en la cárcel de aquel terrible tribunal: yo no sé si volviendo allá nosotros nos podíamos dar por seguros” (2006: I, 50). Per consegüent, les cartes privades proven les diferències ideològiques d’Andrés i de la majoria dels jesuïtes exiliats a Itàlia amb bona part dels seus compatriotes residents a Espanya.

⁹¹ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.2.3.

És indiscutible que Andrés es manté en una via intermèdia entre la societat espanyola i la francesa, però mentre alguns literats com el pare Batllori el consideren un il·lustrat catòlic, Niccolò Guasti no creu que pugui formar part del moviment il·lustrat, ni ell ni la resta de companys exiliats a Itàlia. De fet, Guasti considera fallit el diàleg entre els exiliats i els acadèmics i reformadors florentins i, per consegüent, subratlla els límits i les dificultats d'aquest intent per part dels jesuïtes valenciano-catalans —amb Joan Andrés com a capdavanter— d'adaptar alguns aspectes de la cultura il·lustrada al catolicisme (2006: XIII). Reconeix que els exiliats representen el sector progressista espanyol, aquell que pretén dialogar amb la cultura il·lustrada, en contraposició al sector més conservador, que es manté fidel a la tradició de l'estudi contrareformista, però remarca que l'objectiu final d'aquest diàleg és debilitar la càrrega subversiva de la Il·lustració i de les reformes que es poden produir (Ibid.). El grup de jesuïtes mostra una tendència assimilativa, rebutja l'escolàstica i busca alternatives que s'ajustin als temps moderns, sempre que no contradiguin plenament els fonaments de la religió ni la primacia papal (Ibid. 265). En l'àmbit científic, Guasti argumenta que Andrés, considerat el més il·lustrat dels jesuïtes expulsats, no segueix realment els corrents científics de la Il·lustració:

Un ulteriore esempio che delucida questo atteggiamento sincretico —ma sostanzialmente anti-illuminista— lo possiamo individuare in Andrés, il quale viene comunemente presentato come l'espulso più “ilustrado” tra coloro che vissero ed operarono in Italia. (...) Secondo Andrés non solo la Compagnia aveva contribuito allo sviluppo scientifico moderno, ma, una volta abbandonati i sofismi aristotelico-tomistici, l'impostazione complessiva della fisica galileiana —come aveva sostenuto a suo tempo lo stesso scienziato toscano— non appariva in contraddizione con la fede cattolica ma solamente con il sistema tolemaico, e cioè con una sovrastruttura filosofica svincolata dal dogma vero e proprio. D'altra parte, però, l'ignaziano aragonese appare piuttosto restio ad accettare il meccanicismo newtoniano, per cui l'apertura alle correnti scientifiche è sempre e comunque subordinata alla salvaguardia della metafisica cattolica tradizionale (anche se “purificata” dalla Scolastica): siamo quindi ben lontani dalle aperture che, fin dalla prima metà del Settecento, personaggi quali C. Galiani e A. Genovesi avevano compiuto in direzione della metafisica di ascendenza newtoniana. Negli anni successivi l'ex gesuita valenzano cercò comunque di rafforzare la propria

immagine di intellettuale illuminato coltivando un'amicizia a distanza con l'ex confratello siciliano L. Ximenes (Ibid. 268-270).

Més enllà del debat sobre els límits de la Il·lustració, és evident que un dels objectius fonamentals de *Dell'origine* és la confluència d'intel·lectualitat i d'espiritualitat. Andrés denuncia que la confrontació moderna d'aquests dos aspectes divideix la societat en dos bàndols: els seguidors de la religió, que no s'atreveixen a elogiar la Il·lustració perquè agrupa molts autors contraris a la fe, i els partidaris dels *philosophes*, als quals acusa d'atribuir falsament els seus pensaments irreligiosos a la raó enloc de a la "*corruzione del cuore*" (1782-1785: I, 453). Andrés insisteix en la necessitat de distingir la religió de la literatura i de la filosofia: "Ma considerando come due cose affatto diverse la religione e le lettere, vedo bene che può un filosofo essere abbandonato da Dio secondo i desideri del suo cuore ed avere nondimeno sottile ingegno e fino discernimento, e pensare con giustezza e con verità nelle materie letterarie" (1782-1785: I, 453). No obstant, adverteix que si hagués d'escollir entre un bàndol o altre, preferiria una pia ignorància a un coneixement exquisit. No obstant, constata que la raó no és incompatible amb la fe i, per consegüent, exclama que no entén perquè no hauria de preferir el gust refinat de Voltaire, l'eloqüència de Rousseau i l'erudició de Nicolas Fréret als talents mediocres de gran part dels seus adversaris.

La confrontació entre els partidaris d'aquests dos bàndols s'origina a partir de les idees expressades pels il·lustrats francesos, més radicals que la resta d'intel·lectuals europeus. La Il·lustració francesa marca la pauta d'una nova era on la raó i la consagració del món material s'estableixen en el discurs oficial d'Occident. En els seus posicionaments arriben fins a l'ateisme i consideren qualsevol manifestació religiosa contrària a la raó (Paredes 2016: 425). La lluita incessant de Voltaire contra la intolerància religiosa té una repercussió cabdal a Europa, i encara avui dia constitueix un punt d'inflexió important. Es tracta d'un atac contra les supersticions i la crueltat, exercida principalment per les religions monoteistes, una violència que malgrat que és exercida en nom de la divinitat encobreix la cobdícia humana i el desig virulent d'imposar-se sobre els altres: "Il n'y a point de tribunal en France qui n'ait fait brûler beaucoup de magiciens. Il y avait dans l'ancienne Rome des fous qui pensaient être sorciers; mais on ne trouva point de barbares qui les brûlassent" (Voltaire 1765: 133).

Andrés rebut al llarg de la seva obra moltes de les opinions expressades pels enciclopedistes, i especialment per Voltaire, bé sigui de forma directa o indirecta —no sempre al·ludeix a un autor en concret⁹². Per exemple, davant la idea que qualsevol creença espiritual és fruit de la ignorància, Andrés contra argumenta capgirant aquest raonament i titllant d'ignorants aquells que pel fet de posseir un coneixement superficial de la religió tergiversen el sentit més profund de les veritats espirituals. Alhora denuncia que les crítiques de Voltaire no pretenen només suprimir el fanatisme religiós, un objectiu amb el qual hi concorda⁹³, sinó també desacreditar tota creença espiritual, actual o antiga: qualsevol referència a una realitat no racional, inclosa l'existència de Déu o de l'ànima, és acusada d'ignorància⁹⁴. Des de la perspectiva del deïsmes i posteriorment del teïsmes, Voltaire sosté que tot el que no es pot comprovar amb paràmetres racionals no pot exercir una influència en el món i, per tant, resulta invàlid. Com a conseqüència d'aquest procés, Andrés constata que per als seguidors del *philosophe* l'adjectiu 'racional' ha acabat esdevenint sinònim d'intel·ligent, i 'espiritual' s'equipara a supersticiós i ignorant⁹⁵:

Sicché noi potremo parlare a biasimo della leggerezza, della superficialità e dell'ignoranza di molti scrittori di questo secolo senza dovere perciò incorrere la taccia di acciecati e superstiziosi; né dovremo temere di rendere offesa la religione col

⁹² Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

⁹³ A *Dell'origine* no trobem crítiques directes contra el fanatisme religiós. En canvi, a les cartes que escriu al seu germà Carles, Andrés menysprea els pretesos miracles que alguns catòlics reivindiquen a crits a la porta de les esglésies, i els considera perjudicials per a la imatge de la religió (2004: I, 174).

⁹⁴ Andrés critica també l'adulació reiterada del catolicisme que llegeix en les obres de Voltaire i constata que només li serveix per emmascarar l'animadversió contra l'Església: "Il Zanotti saviamente riflette che volendo il Voltaire, ch' Enrico d'eretico ch'egli è si faccia in ultimo cattolico, laonde dee pur volere che la religione cattolica sia vera e buona e santa, è poi così poco avveduto, che va per tutto il poema dipingendo i cattolici come i più scellerati e ribaldi uomini del mondo; ciò che giustamente dèe stimarsi un difetto dell'arte" (1782-1785: II, 166).

⁹⁵ Voltaire no reconeix ni saviesa ni cap indici de veritat en la multitud de creences espirituals, monoteïstes o politeïstes, que han existit i que encara perduren a tot el món; per això desitja la seva eradicació del sistema de pensament modern, fet que comporta, per exemple, l'extinció de la cultura i de la forma de vida del poble gitano: "Je ne doute pas que dans tous ces mystères, dont le fond était si sage et si utile, il n'entrât beaucoup de superstitions condamnables. Les superstitions conduisirent à la débauche, qui amena le mépris. Il ne resta enfin de tous ces anciens mystères que des troupes de gueux que nous avons vus, sous le nom d'Égyptiens et de Bohèmes, courir l'Europe avec des castagnettes, danser la danse des prêtres d'Isis, vendre du baume, guérir la gale et en être couverts, dire la bonne aventure, et voler des poules. Telle a été la fin de ce qu'on a eu de plus sacré dans la moitié de la terre connue" (1765: 141-142). El menyspreu contra la forma de vida del poble gitano apareix en més d'una ocasió a l'obra de Voltaire, que vincula als antics egipcis de forma despectiva: "Je ne compte point ces restes d'Égyptiens adoreurs secrets d'Isis, qui ne subsistent plus aujourd'hui que dans quelques troupes vagabondes, bientôt pour jamais anéanties" (1765: 160).

commendare i lumi di molt'altri ne punti letterari, mentre ne deploriamo i travimenti in materie religiose (1782-1785: I, 454).

Ambdós punts de vista són força distants. Voltaire parla des d'una racionalitat acèrrima i des de posicions essencialment materialistes i empiristes. La seva proposta consisteix a substituir l'espiritualitat per l'ètica i la moral. No obstant, al final de la seva vida Voltaire desisteix d'aquest primer propòsit i atribueix a les religions una utilitat que entreveu encara imprescindible per a la convivència, atesa la inadequació de les restriccions socials: si en un primer moment creia possible una societat atea, finalment entreveu el perill que els fonaments de l'ateisme poden suposar en la moral, a causa d'una mancança de principis ètics generalitzada a la major part de la societat⁹⁶.

En resum, el camí de la moderació i del concili que es proposa a *Dell'origine* implica la separació entre religió i literatura. Quant a la moral, aquella part indestruïble de l'àmbit literari, s'opta per la flexibilitat i la concòrdia: el rebuig de les obscenitats no impedeix un judici global de l'obra literària independent de la moral, excepte en casos en què es considera que la lascívia supera els límits tolerables, com és el cas del gènere francès setcentista més polèmic: el *roman libertin*. La posició d'Andrés reflecteix la funció integradora que havia caracteritzat els jesuïtes, en intentar acomodar la realitat exterior a la visió catòlica sense rebutjar els nous moviments intel·lectuals, i sobretot palesa l'exercici que alguns ex jesuïtes van realitzar després de la dissolució de la companyia, en discrepància amb les línies generals de l'orde.

2. 5. EL CÀNON NEOCLÀSSIC

2.5.1. L'establiment del cànon literari a Europa

La Il·lustració instaura la raó i l'empirisme com a eines fonamentals per establir una metodologia que permeti arribar a la plenitud cultural i científica. La seva implantació duu com a conseqüència immediata l'estimulació de la confiança en el progrés material. L'afany

⁹⁶ Per a més informació sobre la crítica a la religió desenvolupada per Voltaire, vegeu LUSSU (1980).

de progrés es tradueix en la recerca de la perfecció, que com a concepte absolut implica un abast universal. En aquest procés es pren consciència de la necessitat d'eliminar els errors acumulats durant les èpoques precedents, un exercici de reflexió que no necessita d'una capacitat superior de la intel·ligència, sinó de distingir la veritat de la falsedat, tal i com proposà Descartes a *Le Discours de la méthode*. En consonància amb la nova episteme, Andrés no pretén restaurar la ciència adamítica per retrobar la saviesa perduda entre els ensenyaments dels mestres de l'antiguitat, com aspiraven els humanistes des de la Il·lustració s'estableix la capacitat de raonar, comuna a tots els humans, com a únic mètode eficaç per a atansar-se a la veritat (Sánchez-Blanco 2002: 67-68).

El plantejament de Descartes, que descriu el coneixement com a assoliment individual però que aspira alhora a una transcendència universal, es fa palès a *Dell'origine*. Andrés proposa establir models literaris i criteris de selecció universals a partir d'un estudi individual. En el prefaci del segon volum confirma la voluntat d'emprar directament les fonts originals per arribar a les seves pròpies conclusions i de no acceptar en cap moment els judicis d'altri sense analitzar-los prèviament¹⁰². Alhora defuig participar en debats que considera estèrils, una pràctica habitual en segles anteriors i, fins i tot, contràriament a l'opinió de D'Alembert o de Muratori, es nega a reproduir les discussions entre les grans personalitats del passat.

La història de la cultura es concep des de la continuïtat i no des de la ruptura, de manera que s'uneixen els autors del passat, del present i del futur. Els autors del segle XVIII senten la responsabilitat de perseverar en la tasca civilitzadora de l'Antiguitat. Aquest propòsit es connecta amb una idea que perdura des de l'Edat Mitjana: la unió indescindible entre *translatio studii* i *translatio imperii*, que pressuposa que el lloc on s'estableix el poder es converteix alhora en el principal centre cultural i científic i, en conseqüència, s'estableix un lligam entre el poder polític-econòmic i la cultura. Per aquest motiu es configura la imatge de França com a hereva de Roma, la qual al seu torn va ser hereva d'Atenes, considerada el bressol de la civilització europea. Perseguint aquest objectiu, França arriba a erigir-se en legisladora del bon gust i la responsable de la implantació i propagació del cànon universal.

¹⁰² Andrés afirma: “io pero ho voluto leggerle più d'una volta e formarne da me il giudizio, senz'attenermi, come si usa fare troppo comunemente, all'altrui sentimento. Ho riconosciuti in alcuni giudizi sì poca sincerità, in altri tant'ignoranza, ho trovati sì discordanti nel giudicare gli stessi giuidizi i più illuminati, che non ho creduto potermi appigliare a più sicuro consiglio che a formare il mio sentimento su l'attenta lettura dell'opere stesse, ed esporlo al pubblico liberamente” (1782-1785: I, VI).

Durant la segona meitat del segle XVII els autors francesos comencen a sotmetre les seves obres a uns preceptes literaris. Amb els *Sentiments de l'Académie française sur la tragicomédie du "Cid"* es crea el precedent de jutjar una obra pel seguiment dels cànons preceptistes i morals: a partir d'aquest moment comença a perdre força el teatre irregular i s'inicia el període de predomini del classicisme a França¹⁰⁴ (Yllera 1989: 346). Durant la Il·lustració el concepte de cànon no té una única definició ni uns mateixos límits reconeguts per a tothom. Jan Gorak presenta un estudi global de la formació del cànon a la Il·lustració, que mostra tots els posicionaments que sorgeixen a l'època (2005). En un extrem observa un cànon basat en la reducció d'un nombre limitat d'autors acceptats, que té com a premissa la immobilitat¹⁰⁵. La idea és crear un sistema inalterable per controlar una realitat incontrolable, és a dir, reduir la república literària a un univers tancat, conegut i abastable. El posicionament immobilista persegueix l'assoliment d'un estil perfecte, perquè pren com a premissa l'universalisme classicista que planteja el caràcter invariable i universal del bon gust¹⁰⁶. Davant d'aquest punt de vista autors com Goldsmith es pregunten si el mite del cànon no empobreix en realitat la cultura sencera. A l'altre extrem existeix un cànon científic, basat en la filosofia de Descartes, que estableix normes per a l'anàlisi de les evidències escrites. Contràriament al primer, aquest segon cànon no és restrictiu, sinó que intenta sempre ampliar el seu territori. Enmig d'aquests dos models hi ha un ampli ventall de possibilitats.

A finals del segle XVIII la voluntat imperant d'un cànon únic i restrictiu comença a evolucionar cap a formes més flexibles. La necessitat d'evidències fiables i al mateix temps de justificacions més convincents per a aquestes evidències acaba modificant el primer model de cànon: la república literària no pot quedar reduïda per més temps a tan poques autoritats. Lentament es pressiona per a un reconeixement de la diversitat i alhora el baròmetre amb què es valoren les obres literàries esdevé cada vegada més la consciència humana embarcada en

¹⁰⁴ No obstant, durant el classicisme algunes de les normes establertes no traspassen l'àmbit teòric. Un cas paradigmàtic és el de la finalitat didàctica de l'obra: l'objectiu dels autors clàssics francesos, com el dels escriptors barrocs, és divertir l'espectador o lector, com confessa Molière contradient la preceptiva classicista. El seu compliment es tornarà més exigent durant la Il·lustració, especialment durant la primera meitat del segle XVIII. En canvi, el cànon d'Andrés manté la flexibilitat pròpia de les darreres dècades del segle XVIII, que resulta més propera a la dels autors clàssics francesos.

¹⁰⁵ Gorak resumeix les diferents actituds que els teòrics presenten davant del cànon literari. Explica que alguns literats com Paolo Rolli s'esforcen en purgar la república literària amb l'objectiu de crear un llistat invariable format per un petit nombre d'autors canònics que puguin servir de model per als escriptors coetanis i futurs; aquests autors privilegiats que han assolit la perfecció guiarien també les generacions futures, precisament perquè han arribat al punt màxim d'excel·lència.

¹⁰⁶ Cf. vegeu *infra*, apartat 2.4.2.

una recerca per actualitzar la pròpia història, cultura i tradicions (Ibid. 575). Actualment la crítica de Goldsmith a l'empobriment cultural que genera l'establiment d'un cànon ens sembla molt propera, per tal com la defensa de la pluralitat i del relativisme formen part de la visió predominant de la literatura contemporània, que es va obrint pas durant el segle XIX i XX. Aquestes veus en contra assenyalen el camí de la literatura contemporània.

A final del segle XVIII Andrés postula la necessitat d'establir uns preceptes que regulin els gèneres, l'estil literari i, en definitiva, el camp d'actuació dels escriptors, però des de la flexibilitat que mantenia el classicisme francès¹⁰⁷. *Dell'origine* té com a principal objectiu potenciar l'establiment d'un cànon que ofereixi uns referents sòlids i una reflexió literària que ajudi a formar lectors crítics, una idea que evidencia la importància emergent del receptor; el gust del receptor esdevé la premissa per a la crítica adequada del gust de l'artista (Jacobs 2001: 285):

L'unico frutto, ch'io desidero dei critici miei ragionamenti è l'invogliare alcuni lettori della lettura dell'opere stesse, di cui ragiono, e talvolta eziandio dare loro nella medesima qualche indirizzamento. Che se poi troveranno il mio giudizio non abbastanza fondato, porterò in pace che l'abbandonino e se lo formin da sé, ed avrò sempre il contento d'averli in qualche modo condetti ad una più attenta lettura di tali opere, che avrà loro recata non picciola utilità; e mi basterà l'averli guidati ad una strada dove possano senza pregiudizio abbandonare la guida (1782-1785: II, XI).

L'objectiu d'Andrés és recuperar l'antiguitat grecolatina des d'una perspectiva actual, que correspon a la implantació del criticisme, en consonància amb el classicisme francès i la Il·lustració. Aquest fet implica una actitud de revisió de les obres anteriors que permeti al lector discernir els elements apropiats per a la literatura moderna. Per exemple, la imitació dels autors romans no ha de comportar una llatinització de les llengües vernacles¹⁰⁸, sinó que ha de servir com a paràmetre estilístic que estimuli la creació d'una llengua elegant i sòbria. Tampoc no ha de comportar la reproducció dels costums antics que resulten contraris al

¹⁰⁷ Cf. vegeu *supra*, nota 4.

¹⁰⁸ Gregori Maïans adverteix del risc d'aquesta imitació: "nuestra lengua, que carece de la variedad de casos, no admite en sus cláusulas tan artificiosa colocación como la griega y latina, y que en ella el artificio es en tanto loable en cuanto no se afecte. Sea para la poesía esa mayor licencia, y para los aprendices de ella, la de ir anteponiendo siempre los genitivos aun en la prosa porque acaso oyeron decir que Cicerón solía practicarlos así" (1983-1986: 120).

decòrum i bon gust establerts a l'Edat Moderna. Andrés sosté que l'experiència adquirida durant segles es converteix en un filtre que permet reutilitzar el passat (Scandellari 2006: 27-28). L'objecte principal de la imitació és la naturalesa, en una referència explícita a Winckelmann, que atribueix la decadència de l'art grec a la imitació servil d'altres obres. L'observació de l'entorn, la imaginació i la pròpia experiència prevalen sobre la imitació passiva:

Quel dover apparare le regole dell'arte, quel ricever precetti, quel soggiacere alle leggi, ch'un altro vi vuole imporre, sembra ch'apporti un certo spirito di schiavitù, che non può confarsi coi generosi sentimenti e coi sublimi pensieri che esigono i capi d'opera delle belle arti. All'introdursi appo i greci l'imitazione attribuisce il Winkelmann la decadenza dell'arte, perciocchè quella com'ei dice "limita e deprime l'immaginazione, quando no si può superare Prassitele ed Apelle non si riesce tampoco a pareggiarli: l'imitatore rimane sempre al di sotto del suo modello" (1782-1785: I, 43).

En conclusió, Andrés argumenta la necessitat dels preceptes, que han de servir de guia als escriptors, però els considera indestriables de la imaginació i la reflexió personal: el cànon classicista busca crear noves formes des de la pertinença a les regles classicistes.

2.5.2. El bon gust

Durant la Il·lustració el concepte de bon gust es distancia de les definicions elaborades en segles anteriors. La interpretació il·lustrada no és homogènia, però se centra en les capacitats intel·lectuals humanes (Moll 2014: 76). Antoni Moll en destaca la capacitat de distingir el que és bell o vertader, i les característiques discernibles dels objectes que els fan agradables i bells, és a dir, el bon gust entès com "les causes del gust o els efectes que en pervenen" (Ibid.). El bon gust esdevé un concepte cabdal a la Il·lustració. José Checa Beltrán analitza la seva relació amb la bellesa, que comprèn la reflexió sobre la idiosincràsia del gust en tant que qualitat innata o adquirida —que gira entorn el binomi *ars/ingenium*¹⁰⁹— i que

¹⁰⁹ Cf. vegeu *infra*, apartat 2.4.3.2.

durà al debat sobre l'universalisme i el relativisme estètic" (2004: 287). Voltaire i La Harpe defensen l'universalisme classicista i argumenten l'existència d'elements immutables en la literatura. Consideren que la creativitat és insuficient si no és guiada per uns principis inalterables que demostrin un gust universal (Yllera 1996: 191): existeixen gustos diversos, però un únic bon gust.

Al mateix temps l'immobilisme i l'universalisme basats en la raó conviuen en la poètica setcentista amb el relativisme que parteix dels sentits. La consciència de transformació de la societat europea permet que s'abandoni el dogmatisme de l'etapa inicial de la Il·lustració i que s'hi incorporin reflexions literàries que tenen en compte facultats com ara les emocions, a les quals no se'ls havia concedit cap funció cognitiva precisa¹¹⁰ (Rodríguez 2010: 39). La importància concedida a les emocions i al receptor de l'obra caracteritza la teoria literària de la segona meitat del segle XVIII, fet que comporta la introducció d'un cert relativisme (Ibid.). L'objectiu és arribar a un equilibri entre la raó i la sensibilitat. Per exemple, Muratori converteix la idea de bellesa en un bé a l'abast de l'intel·lecte: es tracta d'una racionalitat subjectiva, una intel·lectualització que condueix el gust cap al subjectivisme (Moll 2014: 79).

La interpretació del bon gust d'Andrés no correspon a l'exercici filosòfic racional ni a la facultat d'interpretació a través de la imaginació, sinó que es relaciona amb l'estil de l'obra: "El gust ja no és, doncs, en Andrés, el *discernimento dell'ottimo* o el *buen discernimiento*, una facultat més o menys innata, més o menys intel·lectual, com en l'*abbé* de Condillac, sinó la conseqüència d'una elecció d'estil que permet fixar un nou cànon normatiu en l'àmbit de les lletres" (Moll 2014: 77). L'*abate* situa l'origen del bon gust a la Grècia clàssica, i relaciona aquest concepte amb les qualitats de finesa i d'elegància i, fins i tot, amb la idea de sanitat —*il sano e buon gusto* (1782-1785: II, 7)— per expressar el seu caràcter correcte i vertader. Quant al concepte contrari, el mal gust, Andrés l'identifica amb la corrupció, la depravació i la decadència del bon gust, com és habitual a Espanya. Tanmateix afirma l'existència de gustos diversos —d'una banda, el personal, temporal o epocal; d'altra banda, els gustos depravats, dominants, perversos, nous, falsos—, però només concep un únic bon gust, que és universal i està representat pels grans mestres, en consonància amb la concepció universalista del classicisme. Malgrat això, la crítica andresiana reflecteix la flexibilitat que caracteritza el moviment il·lustrat del final de segle.

¹¹⁰ Cf. vegeu infra, apartat 3.2.2.

L'èxit del bon gust a la Il·lustració radica sobretot en la seva dimensió social. Des del discurs teòric s'intenta establir una nova norma de comportament que pren la literatura com a mode d'expressió: el bon gust esdevé un objectiu sociopolític de la poètica per elevar els ciutadans comuns a persones doctes i sensibles (Rodríguez 2010: 40 i 43-44). Des de la tribuna de la literatura i de l'art els creadors es dirigeixen no només a la burgesia sinó a tota la població, a la qual pretenen educar des dels paràmetres que consideren modèlics: els de la nova classe dominant europea. La consolidació del bon gust en la teoria literària és significativa en el discurs identitari d'Europa, una identificació que continua vigent entre els europeus i que s'ha acabat consolidant arreu del món. El bon gust esdevé al segle XVIII i fins avui dia sinònim de qualitat, i la qualitat acaba essent un dels pilars que sostenen la identitat europea en la seva autoconcepció:

So Europe became a quality, an attribute that could determine or qualify the object to which it was attributed. (...) Europeanness was supposed to qualify: in the cultural horizon within which Europe emerged as an adjective, European meant a cultural, humanistic value based on the tradition of the so-called classics, on the cult of ancient Rome, and on the study of ancient thought (Dainotto 2007: 34).

Al segle XIX i XX el concepte de bon gust desapareix de les poètiques i de la teoria de l'art, però perviu arrelat a l'inconscient col·lectiu amb una connotació positiva d'ordre superior.

2.5.3. El cànon literari d'Andrés

2.5.3.1. Sistema de valoració

A *Dell'origine* l'anàlisi literària parteix d'una selecció prèvia que té en compte el reconeixement crític de l'obra al llarg de la història. Andrés pren com a base un llistat de títols, acceptats o no pels intel·lectuals de la Il·lustració, però que han estat influents en el seu moment històric i que encara mantenen un cert prestigi en alguns països d'Europa:

ma ho creduto che per far conoscere i progressi della bella letteratura fosse più necessario esaminare le opere già conosciute che ne hanno prodotti alcuni che ricercare quell'altre, le quali troppo sono imperfette per avere potuto in alcun modo giovare al suo maggiore avanzamento (...) ma noi, che seguitiamo i progressi che hanno fatti le belle lettere, non tener dietro a nomi sconosciuti ed oscuri, ma dobbiamo fermarci negli autori classici ed esaminare più attentamente il vero merito di ciascuno (1782-1785: II, VIII).

L'adscripció d'Andrés al cànon classicista coexisteix amb altres plantejaments, com per exemple la defensa d'algunes de les qualitats del teatre barroc espanyol, rebutjat per gran part dels il·lustrats europeus. Com a models literaris proposa les millors obres clàssiques grecollatines i franceses, però en termes general dona preferència a la literatura antiga, malgrat que en l'anàlisi d'obres concretes la balança es decanti pel classicisme francès¹¹⁴. En una carta al seu germà Carles confirma aquesta preferència: “los autores antiguos griegos y latinos, que han sido, y deberán ser en todos tiempos, los verdaderos maestros y ejemplares del buen gusto” (2004: II, 424). En canvi, no té en compte les obres que pertanyen a cultures diferents, sovint llunyanes i, per tant, estranyes. Per exemple, no inclou un estudi detallat de les literatures orientals o africanes, o de les que pertanyen a èpoques que considera desvinculades del classicisme, com l'Edat Mitjana. L'excepció més rellevant és la literatura àrab; no obstant, l'objectiu del seu estudi, extens i minuciós, és justificar el paper de la cultura àrab en el desenvolupament de la literatura europea moderna¹¹⁵.

Andrés no concep el cànon literari com un sistema tancat i limitat a una llista inapel·lable. En el seu estudi té en compte aspectes lingüístics, estilístics i poetològics: la temàtica, el desenvolupament de la trama, la creació d'imatges, la caracterització de personatges, la correcció lingüística i estilística, l'adequació de les figures retòriques o l'ús de la meravella. Aquest estudi es desenvolupa des d'una perspectiva comparatista. En una primera fase limita els elements de comparació a un segment de la història literària, a una època. Com a resultat apareixen dos grups o categories importants: els millors escriptors d'una

¹¹⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.2.3.

¹¹⁵ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.3.1.

literatura en una època determinada i, en un grau superior, els millors escriptors “universals”. Des d’una perspectiva atemporal aquestes categories conviuen amb d’altres: primer engloba els escriptors que destaquen en una època determinada o en una literatura, és a dir, dins del marc nacional; segon, els millors autors d’una nació, aquells que considera que poden servir de referència per als seus compatriotes; finalment, d’aquest últim grup selecciona els escriptors canònics, aquells que poden ser imitats tant pels seus compatriotes com per futurs escriptors de qualsevol nacionalitat i època. Aquestes jerarquies es poden visualitzar en forma de piràmide:



Quan el marc comparatiu no es basa en les literatures nacionals sinó en els gèneres literaris, Andrés diferencia entre els millors representants del gènere i els autors modèlics. En conseqüència, el mèrit d’un escriptor és variable i el resultat final depèn de les obres que es comparen i de tots aquests veredictes independents. La valoració de John Milton exemplifica el sistema andresià¹¹⁶. Si bé en algun apartat de *Dell’origine* el qualifica de geni de la literatura anglesa i l’anomena el príncep de l’èpica nacional per trets que elogia de l’obra *Paradise lost*, com són la imaginació i la novetat de l’argument, no esdevé finalment un autor modèlic en el seu cànon perquè considera que la duresa del llenguatge, la mala disposició de la trama i les extravagàncies d’una fantasia descontrolada el fan del tot reprovable. Milton és un dels millors representants de l’èpica moderna, un escriptor destacat en l’àmbit nacional, però no el considera un referent fora d’Anglaterra i, en conseqüència, no pot esdevenir canònic, és a dir, no és un model universal. Per consegüent, la valoració global d’una obra o d’una literatura requereix del conjunt de tots els judicis independents.

¹¹⁶ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.3.4.2.

La crítica d'Andrés no és taxativa. De cada escriptor n'assenyala qualitats i defectes, fins i tot dels que considera models universals. Tampoc no rebutja categòricament els escriptors demonitzats pels il·lustrats ortodoxos, sinó que reconeix les seves qualitats literàries malgrat que hagin optat per camins "erronis": de gairebé tots se'n poden extreure aspectes positius i útils. Aquest sistema de valoració respon a una visió que no només té en compte el bon seguiment del cànon estètic neoclàssic, sinó les qualitats literàries i l'adequació al gènere al qual pertanyen. D'aquesta manera, el judici d'Andrés resulta més analític i, podem concloure, més complex.

Valgui com a exemple l'estudi d'Ariosto¹¹⁷. Malgrat que les seves obres no s'ajusten als paràmetres neoclàssics i, en conseqüència, Andrés alerta que la seva imitació pot comportar greus problemes a causa de la irregularitat i la fantasia que les caracteritza, l'escriptora italià és qualificat "*d'un eccelente e divino poeta*" (1782-1785: II, 137), especialment per la seva obra èpica, l'*Orlando furioso*. Ariosto crea una obra on abunden éssers i fets fantàstics — fades, gegants, encanteris— i on les al·legories i les metàfores són habituals, un estil que el situa més a prop dels *romanzi* que no pas de l'èpica¹¹⁸. Malgrat això, Andrés reconeix les grans qualitats d'aquest autor: l'ordre coherent, els versos harmoniosos i espontanis, les expressions fortes, la imaginació fecunda, les descripcions riques i naturals, la preservació del caràcter dels personatges, la cohesió dels episodis de la trama i el to familiar, amè i versemblant de la seva prosa.

Andrés no només elogia les qualitats d'escriptors censurats pel Neoclassicisme ortodox, sinó que nega que l'error signifiqui un retrocés. L'exemple més paradigmàtic és la valoració del teatre barroco espanyol i anglès en relació al teatre renaixentista¹¹⁹. L'*abate* justifica els defectes barrocs perquè pretenen corregir les mancances de la dramaturgia renaixentista: la debilitat, la fredor, la lentitud i l'ensopiment d'unes obres que tanmateix segueixen els preceptes classicistes. Per aquest motiu, tot i que reconeix que el teatre barroco no és un bon model a imitar per als futurs escriptors, en valora les passions, la imaginació i la força expressiva, trets que no troba al teatre regular del Renaixement. La gran aportació dels

¹¹⁷ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.1.

¹¹⁸ La vinculació de l'*Orlando* a un gènere nou, el *romanzo*, i no a l'èpica, era habitual ja des de final del Renaixement. Sobre el paper assignat al *romanzo* en la sistematització dels gèneres literaris a la poètica italiana del Renaixement vegeu SOLERVICENS (2011).

¹¹⁹ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

autors espanyols i anglesos siscentistes és la revolució teatral que obrirà pas al teatre clàssic francès, l'únic que gosa equiparar als grans mestres de la Grècia clàssica.

Un element important que he tingut en compte en l'anàlisi del cànon andresià són els factors que han influenciat en una valoració concreta. Un exemple és l'estudi del teatre shakespearà, que està condicionat per la tensió entre el posicionament d'Andrés i el corrent d'opinió predominant. La conseqüència d'aquesta tensió és una crítica vehement i un atac contundent a aspectes que en altres autors passen gairebé desapercebuts¹²⁰. Andrés percep en la creixent admiració de Shakespeare un indici de substitució dels models classicistes francesos. Les dures crítiques que dirigeix a la seva dramaturgia provenen del temor a que esdevingui un autor canònic. Per aquest motiu en poques ocasions reconeix les seves qualitats.

En conclusió, a *Dell'origine* els escriptors esdevenen modèlics en base al seguiment dels preceptes classicistes i a l'adequació al gènere literari al qual pertany, però també a les qualitats intrínseques com la revelació del geni, la força creadora o l'originalitat pròpia de l'escriptor. Els escriptors que reuneixen aquestes qualitats traspassen totes les fronteres i adquireixen un valor modèlic i universal.

2.5.3.2. Binomi *ars versus ingenium*

L'*Ars poètica* d'Horaci, d'amplíssima difusió europea a l'Edat Mitjana, planteja tres grans dilemes per explicar la creació literària, plantejades en forma de binomi: *ars/natura* o *ars/ingenium*, que qüestiona si les facultats del poeta són adquirides o innates; *docere/delectare*, que tracta sobre la finalitat de l'art; i *res/verba*, que exposa la dicotomia entre fons i forma. Formalment Horaci s'inclina per un terme mig entre els dos elements oposats. José Checa Beltrán compara la interpretació d'Horaci amb la dels teòrics moderns. Mentre Horaci cercava un equilibri entre els dos termes de cada oposició, els neoclàssics són favorables al segon dels termes, contràriament als valors barrocs i en coherència amb la seva concepció pedagògica i social: "Así, según la preceptiva neoclásica, los poetas deberían poseer sobre todo conocimientos aprendidos, *ars* antes que *ingenium*, para crear una literatura de

¹²⁰ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

‘pensamientos’, de ‘cosas’ (*res*), y no basada en artificios formales (*verba*), con el fin primordial de enseñar (*docere*) antes que deleitar (*delectare*)” (2004: 267).

El posicionament d’Andrés difereix del de la majoria d’il·lustrats francesos: mentre ells prioritzen la tècnica —l’*ars*¹²¹— abans que l’enginy o les capacitats naturals de l’escriptor, l’*abate* considera l’*ingenium* una qualitat essencial per a la consecució de l’excel·lència literària, tot i que reconeix que la desatenció de la tècnica —en referència a l’assimilació i a l’acompliment de la preceptiva classicista— és imprescindible per assolir l’estat de model universal. Andrés convida a reprendre l’equilibri clàssic, és a dir, a expressar la creativitat personal sense excedir els límits de la poètica classicista.

El progrés literari de l’Edat Moderna es presenta a *Dell’origine* com una recuperació successiva de les qualitats clàssiques indispensables per assolir el bon gust literari. El teatre del Renaixement —en especial en referència als gèneres tràgic i còmic— suposa una represa de les regles classicistes, mentre que el del Barroc representa el retorn a les passions i a la imaginació grecollatines. Per a Andrés la unió d’aquests dos aspectes culmina en la manifestació literària més rellevant de l’Edat Moderna: el teatre clàssic francès. El teatre renaixentista és regular i correcte segons la interpretació moderna de les poètiques clàssiques, però l’*abate* el considera fred, dèbil i avorrit. El teatre barroc espanyol es caracteritza per una *inventio* desbordant, un enginy extraordinari i unes passions que saben captar l’interès del públic, però s’allunya de les regles que els il·lustrats consideren immutables¹²³: Lope de Vega, Milton i Shakespeare són genis literaris desproveïts d’*ars* i, en conseqüència, no poden formar part del cànon universal, malgrat que a *Dell’origine* són reconeguts com a escriptors excel·lents. Per últim, Andrés conclou que el teatre il·lustrat manté la fidelitat a la normativa classicista, però hi introdueix nous defectes com la preeminència de les idees en detriment de les passions i, per consegüent, no aconsegueix el grau de perfecció del teatre clàssic francès. Sota aquests mateixos paràmetres jutja l’èpica grecollatina: mentre que l’*ingenium* predomina a la *Iliada* d’Homer —una obra que considera sublim, amb una fantasia envejable, però alhora un xic irregular— les epopeies de Virgili esdevenen obres modèliques perquè saben conjuntar ambdues habilitats en una proporció perfecte.

¹²¹ El mot ‘art’ té el seu origen etimològic en *ars/artis*, un vocable llatí que prové del grec *τέχνη*, que significa tècnica.

¹²³ Per a més informació sobre el concepte de Barroc, vegeu SOLERVICENS (2016b).

Si llegim atentament els comentaris d'Andrés trobem dues raons que justifiquen la importància concedida a l'*ingenium*: la fidelitat a l'essència grecolatina i la captació de l'interès dels lectors. En primer lloc, la preservació de l'equilibri del binomi *ars-ingenium* respon a l'exigència de no modificar —o deformar des de la visió il·lustrada— l'essència dels autors grecolatins. En segon lloc, la valoració de l'*ingenium* està relacionada amb la novetat, que resulta un factor essencial per entendre el cànon andresià i que creu imprescindible per atraure l'atenció del receptor: adesiara reclama explorar noves temàtiques, variants dramàtiques, arguments, perspectives, afectes tràgics i trames diferents que puguin enriquir el món literari i mantenir l'interès dels lectors¹²⁴. La metàfora del camí serveix per a copsar la idea de perfectibilitat il·lustrada: no es tracta de recórrer el mateix espai indefinidament, sinó d'avançar —en el sentit d'investigar, de descobrir, de perfeccionar— pel mateix camí que van encetar els grecs clàssics, però que sorprenentment resulta infinit des de la concepció d'una perfecció inabastable.

En aquest sentit s'entén l'oposició que planteja entre la creativitat i una imitació servil. Andrés proposa una mimesi creativa que permeti el progrés continu. Un exemple és el teatre de Racine, el qual “studiandosi di seguire senza servile imitazione i greci esemplari, sbandì dalle scene ogni avanzo di affettazione e vi apportò uno stile altrettanto semplice e naturale, quanto maestoso e sublime” (1782-1785: I, 407). El discurs preliminar que Pedro Estala escriu per a la traducció castellana de *Pluto*, la comèdia d'Aristòfanes, coincideix amb la perspectiva d'Andrés sobre l'*ingenium* i, en concret, sobre la valoració de Lope de Vega i d'Homer:

Todos los extranjeros imparciales confiesan que Lope y sus secuaces dieron un realce al teatro español, que fue el origen de los grandes progresos que hizo principalmente en Francia (...) Lope de Vega, diga lo que diga el pedantismo y la preocupación, sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introdujo la pintura de nuestras actuales costumbres, y, con la fecundidad de su invención, abrió campo a los ingenios para que formasen un teatro propio de nuestras circunstancias. No niego que Lope y los que le siguieron despreciaron las reglas más obvias del drama; faltan groseramente, y las más veces sin necesidad, a las unidades de lugar y tiempo, atropellan la verosimilitud, mezclan lo trágico más sublime con el cómico más bajo, se remontan al estilo lírico, y faltan a la verdad, conveniencia e igualdad de los caracteres.

¹²⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 2.5.4.

Pero, a pesar de estos defectos, tienen escenas admirables [y] caracteres originales bien pintados; su estilo, cuando no se remontan, es el propio de la comedia; enseñaron el arte de variar infinitamente el enlace y desenlace de la fábula, que hasta entonces no había salido de los términos de una servil imitación; presentaron una inmensidad de situaciones y lances teatrales, supieron interesar y deleitar, en suma, ofrecieron a los ingenios un riquísimo almacén de materiales para perfeccionar el teatro. Aquellas comedias deben de tener las bellezas originales, que a pesar de los defectos hacen inmortales las obras de ingenio, como sucede con los poemas de Homero, pues todos los días las vemos repetir en el teatro, y aunque nos ofenden sus defectos, nos deleitan incomparablemente más que esas comedias arregladísimas, y fastidiosísimas, que apenas nacen quedan sepultadas en perpetuo olvido (1794: 37-38).

L'equilibri *ars/ingenium* representa la unió de les dues qualitats primordials que vertebraren el Renaixement i el Barroc respectivament, i que Andrés pretén ajustar i integrar al sistema de pensament il·lustrat. L'abast d'aquesta unió encara es podria expandir a d'altres nocions, que si bé són presents al llarg de l'Edat Moderna, reben una atenció i una consideració variable a cada època¹²⁵. L'*ars*, però també la finalitat educativa del Renaixement, coexisteixen amb l'*ingenium* i l'agudesa del Barroc, exigides també en el cànon andresià, de manera que els preceptes renaixentistes acaben contenint i limitant els barrocs.

2.5.4. Qualitats essencials d'una obra literària

Després d'analitzar els nombrosos exemples que ofereix l'exercici de crítica literària d'Andrés al llarg dels primers dos volums de la seva magna obra, he pogut elaborar un llistat de qualitats que acaben conformant els principis fonamentals del seu cànon literari. Aquestes

¹²⁵ Per a més informació sobre els conceptes de Renaixement i de Barroc, vegeu SOLERVICENS (2016a i 2016b). En el cas del Renaixement, Solervicens parla de recreació i d'interpretació dels paràmetres clàssics, de mitificació del món grecolatí i de revaloració de la seva literatura, en què 'Els clàssics es presenten com a model metodològic d'un procés d'accés a la veritat, a partir de l'examen previ de totes les posicions', que garanteix "la finalitat social de l'educació" (2016: IV, 31). Solervicens tracta sobre la relació entre l'enginy i la *inventio*, estretament lligats a la creativitat: la *inventio* i l'enginy, que és la "capacitat intel·lectual que es basa en la imaginació i la rapidesa de reflexos, sovint contraposada a la racionalitat", se situen "a nivell de la *inventio*, com a mecanismes que permeten formular l'artifici suprem del coneixement, el concepte, destinat a aconseguir l'astorament del receptor" (2016: IV, 12).

qualitats, requerides amb més o menys vehemència segons el gènere literari, tenen en compte diferents aspectes del text com la gènesi de l'obra, l'estructuració, l'estil, l'elaboració i la funcionalitat.

L'enginy i la imaginació. Com acabem de veure¹²⁶, Andrés considera indispensables l'enginy i la imaginació en la gènesi de l'obra, dues qualitats que els crítics del seu temps tendeixen a infravalorar. El terme 'enginy' és emprat a *Dell'origine* amb una connotació variable segons el context. Considera imprescindible l'enginy quan fa referència a l'habilitat d'invenció, però també l'utilitza per designar de forma negativa els jocs de paraules irrelevantes, les trames confuses, els conceptes massa subtils o les expressions poc naturals, en una clara al·lusió a les obres barroques. Del bon ús n'han de derivar diàlegs precisos i ben conduïts; no hi poden aparèixer mai raonaments escapçats, embrollats o massa llargs en què la demostració d'enginy prevalgui a la bona expressió dels afectes.

L'enginy el relaciona també amb un altre aspecte important de la creació literària: la imaginació, entesa com a capacitat de la ment per a la invenció. Andrés considera la imaginació, juntament amb els afectes, l'artífex del gaudi literari. Es tracta d'una característica molt valorada en el cànon andresià perquè permet la innovació i alhora la creació d'històries amb un nivell de complexitat superior i, en conseqüència, més interessants.

La unitat d'acció. Pel que fa a l'estructuració de l'obra, Andrés tracta especialment sobre la unitat d'acció, mentre que relativitza la importància de la unitat de temps i de lloc. A finals del segle XVIII l'actitud vers l'acompliment de la llei de les tres unitats es flexibilitza. Aquest canvi comporta la substitució de la unitat d'acció per la unitat d'interès: interès per agradar i per aconseguir que l'obra sigui útil, "pero sin traspasar los límites de la verosimilitud, la moralidad y el decoro" (Urzainqui 1987-1988: 582). Per assolir la unitat d'acció Andrés aconsella eliminar tots els elements prescindibles, especialment l'excés d'accidents i d'interessos de la trama, en al·lusió als defectes de les obres barroques, i la multiplicitat de divagacions filosòfiques que deixen al descobert l'escriptor que s'amaga rere el personatge, un defecte que considera propi de la dramaturgia neoclàssica¹²⁷. L'objectiu és suprimir tot el

¹²⁶ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.4.3.2.

¹²⁷ Andrés considera que la proliferació de discursos filosòfics és un dels errors més greus dels dramaturgs coetanis, i acusa els francesos del seu origen, en especial a Voltaire. Contràriament, el seu coetani el

que no sigui essencial per al desenvolupament de l'acció principal i tot el que no potenciï els sentiments que l'obra vol transmetre, tal i com proposa Aristòtil a la *Poètica*¹²⁸. Inmaculada Urzainqui explica la noció d'unitat d'acció en relació a l'obra i al receptor a partir de la commoció i la suspensió, amb l'objectiu d'evitar —en paraules d'Andrés— la fredor i la distracció del públic: la importància concedida a l'efecte que provoca l'obra literària comporta una reflexió més atenta de tots els aspectes relacionats amb el receptor, com són la finalitat literària, els afectes propis de cada gènere literari i els efectes de la il·lusió escènica o l'interès, temes destacats en la crítica literària d'Andrés (1987-1988: 574 i 586)¹²⁹. Aquest precepte confirma la desaprovació de les representacions populars, on el text dramàtic es veu contínuament interromput per danses, cançons i sainets.

Claredat i ordre. Quant a l'estil i la composició de l'obra literària, la claredat i l'ordre esdevenen requisits bàsics per mantenir l'interès de l'auditori. La claredat deriva de l'ordre i s'aconsegueix gràcies al bon l'ús de la raó. La trama pot ser senzilla o complexa, però en cap cas ha de resultar ni confusa ni forçada. En una clara al·lusió als embolics de les trames barroques, Andrés insisteix a crear històries clares més que no pas senzilles.

Pel que fa a l'elaboració de l'obra literària, es té en compte la versemblança, el decòrum, la naturalitat, la mesura i la complexitat o senzillesa de la trama.

marquès de Sade (1740-1814) creu que és una qualitat de les obres de Voltaire, un lloable objectiu assolit amb gran destresa, per exemple a les obres *Càndid* i *Zadig*, que considera obres mestres de la literatura (Sade: 1998: 23).

¹²⁸ Aristòtil va expressar la mateixa idea a la *Poètica*: “Cal, per consegüent, que, així com en les altres tècniques imitatives la imitació és una en virtut de l'objecte que és un, de la mateixa manera la falla, com que és la imitació d'una acció, sigui la imitació d'una acció única i sencera, com també cal que les parts constitueixin un engalzament dels actes acomplerts de manera que, si es transposa o se suprimeix alguna part, sigui pertorbat i trastornat el tot: allò que, efectivament, pot afegir-se o no afegir-se sense que es produeixi cap efecte remarcable no és pas una part constitutiva del tot” (1451a). Diderot en parla també a *Discours sur la poésie dramatique*: demana que les escenes siguin ràpides i que només continguin allò essencial per a l'acció per tal que despertin el seu interès.

¹²⁹ Sobre l'origen i desenvolupament d'aquest concepte, Urzainqui explica: ‘Como condición importante del drama, la exigencia de asociar estrechamente al espectador con el espectáculo, a través del mantenimiento continuado de la atención, existía ya en la preceptiva española anterior al siglo ilustrado. Pero existía, en buena parte, implícitamente, como base sustentadora de la doctrina sobre los requisitos de la fábula (unidad, integridad, justa grandeza) y su organización estructural (enredo y solución). Como noción literaria autónoma y con sustantividad propia, sólo había sido formulada al socaire de la estética lúdico-formalista del manierismo (...) Pero es en el siglo XVIII cuando esta formulación alcanza a darse de manera más plena y acabada, de la mano de una palabra nueva en el vocabulario crítico —*interés* (con sus derivados *interesar* e *interesante*)— que, una vez introducida, acabará por desbancar las denominaciones antiguas (1987-1988: 576).

La versemblança. La versemblança i el decòrum són els dos grans pilars de l'art dramàtic del segle XVIII. La veritat i la versemblança es confonen al teatre neoclàssic, una concepció realista de la literatura que es reflecteix en la llei de les tres unitats (Álvarez Barrientos 2010: 61). Teòrics i dramaturgs consideren el teatre com una escola de moral i defensen que tot el que es reproduïx sobre l'escenari ha de poder ocórrer a la vida real per tal de produir la sensació de versemblança artística (Ibid.). De la versemblança depèn també la catarsi, interpretada sovint a l'Edat Moderna com a la correcció dels costums (Yllera 1996: 103-104)¹³⁰, perquè la inversemblança impedeix que l'espectador s'emocioni i que participi del joc de ficció i, en conseqüència, impossibilita la funció moralitzant de l'obra¹³¹. Alguns exemples d'obres inversemblants que apareixen a *Dell'origine* són les novel·les àrabs i bizantines, les novel·les cavalleresques o *Els ocells* d'Aristòfanes en la tradició hel·lènica.

La perspectiva d'Andrés coincideix amb la del classicisme francès a l'hora de circumscriure la realitat a una selecció premeditada del conjunt de la vida. El concepte de realitat es pot representar amb la imatge d'un jardí en oposició a la selva, una visió que reflecteix el somni classicista d'una realitat acomodada i arreglada a uns límits literaris. La realitat no correspon a la vida perquè no té en compte la seva diversitat ni l'expansió de tota la creació, sinó que s'inspira en la vida per presentar una literatura fragmentària, sintètica i reconduïda, que segueix un fil conductor amb la intenció de desenvolupar una emoció fins al clímax per aconseguir una finalitat instructiva premeditada. La selecció classicista segueix alhora un objectiu estètic que cerca la bellesa en detriment dels aspectes vulgars, perversos o mediocres. Winckelmann la descriu com a una naturalesa superior, que no correspon a cap objecte real sinó que està formada per les millors parts de tots els objectes que conformen un mateix grup, una segona naturalesa que implica una construcció humana (Winckelmann 1958)¹³². La idea d'una literatura que reflecteixi una realitat selectiva té fortes implicacions en la concepció d'altres nocions literàries com el decòrum o la naturalitat.

¹³⁰ Vegeu l'apartat de 3.2.2.

¹³¹ Jean Chapelain justifica repeteix la mateixa idea sobre la versemblança en el pròleg que escriu a mode de justificació a l'*Adonis* de Giambattista Marino.

¹³² Winckelmann sosté que la imitació dels antics grecs permet al lector assolir la intel·ligència, perquè les obres d'art gregues condensen l'essència d'allò que es troba repartit per la natura: imitar l'art grec és imitar la naturalesa. L'estil més antic respon a un sistema de regles preses de la naturalesa, però que després se n'havien allunyat per transformar-se en un ideal. Winckelmann contraposa al pensament o criteri individual a una imitació entesa com a submissió servil, i recomana una imitació en què l'objecte

A *Dell'origine* el concepte de versemblança correspon al sistema de creences del lector coetani socialment acceptades, una interpretació que l'*abate* comparteix amb els autors clàssics francesos. Per aquest motiu la meravella queda reduïda bàsicament a l'enginy humà. Per a Andrés un exemple reeixit són les proeses d'Ulisses. En canvi, rebutja les situacions estranyes, el món irreal i l'al·legoria perquè rebaixen la naturalitat i la versemblança, i tendeixen a enfosquir el sentit del passatge. Alguns exemples d'estranyeses que esmenta al·ludeixen als codis de ficció entre actors i públic més habituals. Per exemple, considera una situació estranya un soliloqui, o les respostes oportunes a un personatge que parla sense ser escoltat, una convenció literària habitual al teatre modern. Pel que fa al món irreal es refereix a la posada en escena de dimonis, espectres, deïtats paganes o fades, elements comuns al teatre de Shakespeare i dels seus successors. Critica igualment la barreja entre personatges irreals i reals, o entre divinitats gentiliques i elements de la religió cristiana. Quant a l'al·legoria, la considera més escaient als drames grecollatins que als moderns per la seva concepció politeïsta del món, que comporta la divinització i personalització del regne mineral, vegetal i animal, en al·lusió a l'animisme característic del paganisme. Una de les preocupacions subjacents en la barreja de paganisme i cristianisme és la banalització de la fe cristiana, que en el discurs d'Andrés es tradueix en una ratificació contínua de la superioritat del cristianisme, identificat amb la veritat, respecte del paganisme, que representa la falsedat; el concepte de realitat ve marcat pel sistema de creences de la fe catòlica.

El decòrum. El decòrum està estretament relacionat amb la versemblança i abasta una dimensió moral, social i estètica (Yllera 1989: 347). Alguns exemples de la manca de decòrum són els derivats de la incongruència en els costums, com observa a les òperes de Metastasio:

Una principessa che corre sola alle sponde del mare, o cammina senza compagnia pei boschi; una pastorella, che usa nella corte; un giovane che s'inoltra nei più segreti gabinetti delle principesche donzelle, ed altrettali incongruenze dell'usato costume sono certamente inverosimili, ma si rendono alquanto più scusabili nell'opera, dove tutto

pugui assolir una segona naturalesa més bella, una naturalesa superior que posseeixi una part pròpia del creador d'aquella obra. Per a més informació sobre el concepte de bellesa de Winckelmann, vegeu: WINCKELMANN (1958).

passa in un nuovo mondo, tutto accade in un modo inusitato e molte stranezze vestono facilmente sembianze di verità (1782-1785: II, 388).

L'adequació del llenguatge i de les accions al gènere literari i a la classe social dels personatges està condicionada a *Dell'origine* per l'exigència de mantenir la regularitat o la correcció, en coherència amb la idea selectiva de realitat que distingeix la versemblança classicista: la regularitat significa el manteniment d'un estil pulcre i d'un to escaient a les normes socials establertes, que defugi les bufonades i les vulgaritats¹³³. La falta més greu és la manca de decòrum de personatges nobles que segueixen el comportament o la parla de la classe baixa, però tampoc no accepta la vulgaritat als discursos de la gent més humil com sabaters, sastres o enterramorts —en una clara al·lusió al teatre shakespearia— perquè considera que l'argot empobreix el text, fins i tot en el cas d'un gènere proper i familiar com és la comèdia¹³⁴.

Tampoc no considera justificable la introducció de personatges tètrics, venjatius o extremadament cruels, que comencen a proliferar al teatre del segle XVIII¹³⁵, amb la finalitat de remarcar-ne els bons, com defensen alguns autors coetanis¹³⁶, un argument que Andrés i Diderot desestimen al·legant que es tracta d'un recurs fàcil (Diderot 2009: 199), però gens agradable i poc instructiu. Diderot argumenta que el públic —fins i tot els espectadors més perversos— vol veure plasmada la virtut en l'univers de ficció perquè al món real abunda la falsedat i la corrupció, situació que provoca que es valori encara més en el teatre la veritat i la puresa (Diderot 2003: 93). Ambdós aposten per una realitat selectiva que mostri la bellesa amb la finalitat d'oferir una literatura agradable i útil (Ibid. 125). Per aquest motiu Andrés prefereix els delinqüents amb remordiments o amb alguna aparença de virtut als malfactors

¹³³ Horaci parla d'un decòrum extern per no ofendre l'espectador, un aspecte que es desenvolupa encara més al segle XVIII.

¹³⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

¹³⁵ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.2.2.

¹³⁶ Andrés no esmenta cap referent concret, però segurament al·ludeix a Arnaud, que havia expressat aquesta opinió al discurs preliminar d'una de les seves obres més famoses, *Les Amants malheureux ou le Comte de Comminges*: “C'est cette partie du théâtre que j'ai entrevue & qui dans les mains d'un homme de génie conduiroit aux plus grands effets & produiroit une source, que l'on me passe le terme, d'horreurs délicieuses pour l'ame; on seroit tenté de croire que nous sommes nés pour la, douleur, pour le ténébreux. Il y a encore un autre avantage à employer ce ressort dramatique, il nous fait replier sur nous—mêmes, rend, pour ainsi dire, plus délicates les fibres de la sensibilité, entretient dans le cœur cette humanité qui n'est autre chose que l'amour de soi-même dans les autres & quel sentiment est plus propre à nous faire réfléchir, que ce *sombre*, qui fait mourir autour de nous toutes les illusions de la dissipation & du manque de raisonnement?” (1764: 10).

sense escrúpols, tot i que si ha d'escollir s'estima més altres personatges com les donzelles innocents i els pares afligits. Per a Andrés un exemple excel·lent dins de la literatura moderna és el desenllaç de *La mort de Pompée* de Pierre Corneille: Cornélie venja la mort del seu marit sense enganys ni traïcions, i alhora reconeix la noblesa del seu enemic. Rere d'aquests arguments rau la idea aristotèlica de personatges ben intencionats però que actuen malament (tragèdia) o que tenen vicis lleus (comèdia).

Naturalitat. La naturalitat esdevé una qualitat variable a *Dell'origine*, segons si equival al qualificatiu 'natural' o si fa referència a la noció de naturalesa, dos aspectes als que Andrés fa referència amb la mateixa paraula, però que alhora acaba diferenciant. La seva visió coincideix amb la dels clàssics francesos. Henry Peyre sosté que els clàssics estimaren la naturalitat més que no pas la naturalesa, que sovint n'és el contrari: la naturalitat equival a una naturalesa entesa en tota la seva amplitud, que abasta la naturalesa exterior i l'home interior (1996: 98)¹⁴¹, però que alhora es presenta d'una manera concentrada i objectiva en una realitat superior, una superrealitat de caràcter universal que pretén ésser més perfecte que la naturalesa: la realitat més interior i més verídica de la consciència (Ibid.101).

Per a Andrés la naturalitat s'oposa a l'artificiositat i significa el retorn al bon gust del classicisme grecollatí davant els excessos del Barroc. En canvi, la naturalesa s'oposa a la civilització, que està estretament relacionada amb la humanitat i la raó. En la nova episteme s'estableix la superioritat de la raó sobre la naturalesa, la qual ha deixat d'ésser perfecte com a conseqüència del concepte de progrés: és a través de la raó que l'ésser humà és capaç de millorar una naturalesa que a voltes Andrés percep feréstec, vulgar o excessivament simple. L'*abate* prioritza la civilització, de la mateixa manera que prefereix la versemblança a la veritat; en canvi, elogia la naturalitat en detriment de l'excés d'artifici. Per aquest motiu considera superior la dramaturgia francesa clàssica a la barroca, però també a la grecollatina en aspectes com els costums, el refinament i els diferents avenços de la humanitat:

Ma nondimeno alle volte troppo semplice e nuda ci si presenta la natura sul greco teatro; e per volere troppo seguire il naturale si dà talora nel basso. (...) a noi non possono

¹⁴¹ La concepció de la naturalesa com una entitat diferenciada de la humanitat és un procés que comença a l'Edat Mitjana i que culmina a l'Edat Moderna. Cf. vegeu *infra*, apartat 3.1.

piacere gran fatto sul teatro i tratti troppo comuni e triviali, che si sentono tuttodi tra le domestiche soglie, ed ameremmo meglio vedervi più politezza e nobiltà nei pensieri, nel dialogo, negli affetti e nelle espressioni (1782-1785: II, 236-237).

Complexitat vs senzillesa. Andrés no segueix el sentit aristotèlic de la complexitat, que implica faules amb reconeixement o peripècia, sinó que fa referència a la diversitat de situacions de la trama. Sosté —com després ho farà Hegel— que en la dramaturgia, tant en la tragèdia com en la comèdia, són preferibles les trames elaborades que demostrin una imaginació agosarada perquè despertin l'interès dels espectadors, sempre que siguin clares i ordenades. Aquesta complexitat que dóna interès a les faules és la gran aportació espanyola al teatre clàssic francès¹⁴², un nou teatre que ha sabut mesurar i polir els excessos dels espanyols. En canvi, la senzillesa és aconsellable davant la imaginació desbordant dels *romanzi*, que encara es fa sentir en boca de molts herois moderns (Dengra 1999: 171).

La senzillesa és associada de vegades a la naturalitat, ambdues idees identificades amb la literatura grega. En aquest sentit, l'excés resulta perjudicial perquè pot dur a la trivialitat, l'ensopiment o fins i tot a la vulgaritat. Andrés prefereix la polidesa del llenguatge, els pensaments nobles i la fina racionalitat del classicisme francès. Per últim, la senzillesa és imprescindible en la tria estilística i en la construcció sintàctica; el model que Andrés proposa és Quintilià.

Mesura. Aquesta qualitat engloba molts aspectes, però durant la Il·lustració significa especialment l'equilibri entre intel·lectualitat i sensibilitat artística. La unió entre sensibilitat i tècnica forma part del pensament il·lustrat, conscient de la doble condició humana, racional i sensible, i de l'acceptació de l'origen sensible de la bellesa, que després serà verificada per mitjà de la raó en la construcció d'una poètica moderna (Rodríguez 2014: 45). Aquesta apreciació de la sensibilitat i de les emocions deriva en part del progrés científic —com ocorre també dins de l'àmbit de la psicologia— i d'un aparent canvi de valors morals relacionats amb les emocions (Malm 2013: 267)¹⁴³. Es tracta d'unes emocions sempre controlades per la raó, a diferència de la sentimentalitat desbordada del Romanticisme. A final del segle XVIII el

¹⁴² En el teatre antic, el gran autor que aconseguirà aquesta senzillesa i alhora complexitat interessant erà sense dubte Virgili.

¹⁴³ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.2.2.

sentiment, la sensibilitat i el sensisme apareixen com a formes de coneixement des de l'experiència, com ho prova l'èxit que van obtenir les novel·les que unien la descripció i la vivència dels sentiments i de les passions en un marc controlat per la raó (Álvarez Barrientos 2010: 140). L'equilibri il·lustrat entre raó i emocions pren com a referència el classicisme francès. Henry Peyre defensa la comunió en aquest moviment del material sensible i el racional —tot i que Peyre prefereix parlar d'intel·lectualitat enlloc de racionalisme— i nega la desaparició de les passions i de la imaginació: són regides, compreses i analitzades per la raó i, per tant, afinades i humanitzades (1996: 83 i 244)¹⁴⁴.

Andrés no pretén la supressió de les emocions, sinó la seva regulació i equilibri: si les passions es desborden, l'obra pot esdevenir d'una dolcesa excessivament embafadora o els personatges poden demostrar desesperació; si la raó controla excessivament l'obra, el resultat serà uns personatges i uns passatges llangorosos i avorrits. Aquest equilibri es reflecteix en els sintagmes que utilitza per descriure el teatre ideal: cal que sigui una diversió justa, un entreteniment raonable. El plaer sensorial sempre va acompanyat de la raó. En conseqüència, el teatre no només ha de regir-se per la regularitat i la claredat, sinó que ha de mostrar sensibilitat i entusiasme¹⁴⁵. A *Dell'origine* l'exemple paradigmàtic d'aquesta balança és el teatre grec clàssic: “La fantasia e la ragione con disusata unione si davano amichevolmente la mano e graziosamente s'accordavano per dominare unitamente nella greca letteratura” (1782-1785: I, 44).

Diderot trasllada aquesta dialèctica entre emocions i racionalitat a la representació teatral (2003: 150). El literat francès argumenta que per representar les emocions de manera versemblant l'actor no ha de sentir-les, sinó que ha d'estudiar meticulosament quina és la millor manera d'expressar-les segons unes normes i una tècnica establerta, distingint entre la veritat de la naturalesa i la veritat de convenció, que és la important en l'art (Ibid. 115): els comedians no impressionen més el públic quan estan furiosos, sinó quan interpreten bé el furor¹⁴⁶. De la mateixa manera, quan parla sobre els dramaturgs els aconsella escriure sempre

¹⁴⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.2.2.3.

¹⁴⁵ A partir dels comentaris d'Andrés observem la utilitat d'aquestes característiques: la regularitat aporta harmonia i suavitat; l'ordre, claredat i facilitat; i l'exactitud sosté l'interès del públic; d'altra banda, la imaginació, les emocions i l'acció donen vida a la faula i captiven l'espectador.

¹⁴⁶ Diderot no manté aquesta opinió al llarg de la seva obra teòrica, sinó que l'alterna amb una altra visió més entusiasta i apassionada de la creació.

amb el cap fred, un cop l'emoció ja ha passat (Ibid. 74), una visió contrària a la dels poetes romàntics, però que reapareixerà a la literatura contemporània¹⁴⁸.

L'aprenentatge a través de la ficció. Finalment, pel que fa a la funcionalitat Andrés tracta sobre el tipus d'aprenentatge que ofereix l'obra literària. Com tots els il·lustrats, és conscient que la literatura setcentista s'ha convertit en una tribuna des d'on es propaguen les noves idees. Des del seu punt de vista, la difusió de coneixements és vàlida quan sorgeix des de dins de la ficció, i no quan l'autor força la seva inserció sense prioritzar el desenvolupament intern de la trama ni l'evolució de les emocions dels personatges¹⁴⁹. Andrés lamenta que prevalgui l'esperit filosòfic a la fantasia poètica, és a dir, desaprova la literatura d'idees que es desenvolupa durant la Il·lustració, una tendència que critica repetidament, especialment al teatre francès, perquè considera que proferir sentències inoportunes i ostentar el coneixement filosòfic esdevé una pedanteria ridícula falsament presa per noble sublimat i un intent fallit d'evitar un to llangorós en l'escena teatral.

Sosté que l'autor ha de traslladar la comprensió racional de les emocions a l'acció i al caràcter dels personatges, seguint l'exemple de Racine, un aprenentatge que el públic ha de poder copsar sense explicacions ni discursos forçats que ultrapassin la ficció. L'abundància de reflexions filosòfiques provoca la interrupció de la trama —fet que provoca el trencament de la unitat d'acció— i implica un model d'aprenentatge intel·lectual més que no pas pràctic o vivencial, és a dir, un aprenentatge mitjançant les reflexions, explicacions o consells que reflecteixen els pensaments de l'autor i que lleven l'espectador el mèrit de la il·lusió dramàtica, enlloc d'ensenyar els lectors a partir de les accions, expressions, intencions i afectes dels personatges¹⁵⁰.

En conclusió, observem que malgrat que Andrés insta a seguir uns valors neoclàssics com la mesura, l'ordre o la naturalitat, l'anàlisi de cadascun d'aquests punts revela les

¹⁴⁸ La teorització contemporània escrita en llengua catalana que més s'aproxima a aquesta concepció literària de Diderot és potser el distanciament moral de Gabriel Ferrater, que ell mateix defineix com “la distància que hi ha entre el sentiment que la poesia exposa i el centre de la seva imaginació” (1998: 77).

¹⁴⁹ Virginia Woolf descriu encertadament aquest defecte com una pausa incòmoda: *awkward break* (1972: 70)

¹⁵⁰ La mateixa idea expressa Diderot, quan afirma que no són paraules ni pensaments el que pretén endur-se del teatre, sinó impressions (2003: 155).

profundes transformacions que la societat setcentista europea experimenta en aquest final de segle, i que l'empenyen cap a l'eclosió de l'Edat Contemporània.

Finalment, per cloure aquest apartat em sembla interessant fer un petit apunt sobre l'ús dels adjectius 'masculí' i 'femení' com a elements qualificatius en la crítica literària d'Andrés, amb l'objectiu d'arribar a una valoració aproximada de la masculinitat i de la feminitat en el seu cànon literari.

Masculinitat vs feminitat. A *Dell'origine* l'ús dels adjectius masculí i femení, amb els seus derivats (*effeminatezza, maschio, femminili*), esdevé un paràmetre diferencial en l'exercici de crítica literària per qualificar determinats aspectes de les obres. Aquest ús, habitual en la terminologia crítica de l'època, permet determinar la valoració de la feminitat i de la masculinitat en el cànon literari d'Andrés. Diversos factors condicionen el seu ús, com per exemple la moral o els valors patriarcals de l'època. En general la masculinitat es caracteritza per qualitats com la robustesa, el vigor i la força. En canvi, la feminitat es descriu a voltes amb qualitats preuades en el món literari com la delicadesa, la tendresa, la suavitat i la dolçor, però sovint també per defectes com la blenor, la debilitat, la intranscendència o fins i tot la corrupció o decadència. En conseqüència, la feminitat és freqüentment desqualificada. Un exemple d'aquesta connotació negativa és l'ús del substantiu *effeminatezza* per al·ludir a la decadència de la literatura —en aquest cas concret fa referència a la lírica barroca italiana— en tant que la relaciona amb l'afectació:

Ma appunto dopo questo innalzamento cominciò a decadere e le muse italiane, capaci di destare invidia col loro canto alla greca ed alla romana, cambiarono stile, e in bocca al Marini, all'Achillini ed al Preti, in vece della naturale armonia e della spontanea soavità fecero sentire l'effeminatezza, e l'affettazione e i meretrici lezzi succedettero alla matronale maestà (1782-1785: II, 60).

La preferència dels valors masculins sobre els feminitat es reflecteix en l'estudi de Demetri de Falèron, que va corrompre l'eloqüència per un excés de dolçor i d'afectació, enlloc de mantenir les qualitats masculines, relacionades amb la fortalesa i amb una determinada idea de bellesa: "Cicerone e tutti gli scrittori dietro la sua autorità dicono che Demetrio Falereo sia

stato il primo ad infievolire l'orazione e corrompere con istudiata dolcezza e con affettati vezzeggiamenti la vera e maschile bellezza della greca eloquenza" (1782-1785: I, 80). L'estudi de l'èpica ofereix bons exemples d'aquest predomini de la masculinitat sobre la feminitat. L'èpica és el gènere on s'enalteixen per antonomàsia els valors masculins. A *Dell'origine* la guerra i les proeses heroiques, que són els arguments principals, són considerats temes superiors, en detriment a l'expressió de les passions amoroses. El discurs d'Andrés respon a la moral cristiana i al pensament colonial predominant a l'Edat Moderna¹⁶⁸. Des de la segona meitat del segle XVI, els nombroses tractats d'art militar espanyol, equiparables en qualitat i quantitat a la publicació de poemes èpics, ressalten la dimensió moral de la milícia: la vida del bon soldat es representa com una escola de virtut en la que és essencial el valor personal (Vega 2010: 117 i 118). La proliferació de tractats militars i d'obres èpiques a la península Ibèrica —Espanya i Portugal— està estretament relacionada amb un moment històric de forta expansió militar i de grans batalles. María José Vega suggereix la idea que els llibres sobre el perfecte capità ocupen en la cultura hispànica un lloc similar al que posseeixen els del perfecte cortesà en la cultura italiana (2010: 121). L'exaltació dels arguments bèl·lics va acompanyada d'una terminologia que enalteix la masculinitat. En el següent passatge de la *Farsàlia* de Lucà l'*abate* emprà el terme 'masculinitat' per qualificar els pensaments, com a sinònim de fortalesa:

La grandezza dell'argomento, ben superiore non solo all'impresa degli Argonauti, all'ira d'Achille, alle guerre d'Enea, ma a quanto presero mai a cantare i greci e i latini, alcuni caratteri di un solo tratto dipinti, espressioni energiche e vive, pensieri maschi ed arditì e sentenze forti e sublimi danno a Lucano il diritto d'entrare nel ruolo dei geni originali, ma non bastano a fare della *Farsaglia* un poema classico ed un'opera magistrale (1782-1785: II, 125).

En oposició a l'èpica, la lírica apareix sovint descrita a *Dell'origine* amb atributs femenins, per tal com es caracteritza per l'expressió dels sentiments. Per exemple, en estudiar la poesia d'Anacreont, l'*abate* reconeix les seves qualitats literàries, però critica que s'hagi limitat a la temàtica amorosa, que reproduïx les "*dolci e soavi idee di molle e morbida vita*"

¹⁶⁸ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

(1782-1785: II, 417). Andrés emprà habitualment els adjectius *molle*, *dolci* i *soavi* en parlar d'*effeminatezza*; possiblement per aquest motiu el seu germà Carles Andrés tradueix aquest passatge sobre Anacreont substituint “*molle e morbida*” per “*cómoda y afeminada*” (1997-2001: II 336). La temàtica amorosa, que considera sempre limitant en el sentit de poc transcendent, és un dels arguments que el fa decantar-se per la poesia pindàrica enlloc de l'anacreòntica. Andrés elogia els poemes dedicats a lloar les competicions esportives, però menysté la sensibilitat i l'erotisme. Els valors masculins són sempre elevats i dignes, fins i tot quan fan referència a activitats ocioses i trivials com l'esport. En canvi, menysté la predilecció femenina per la indumentària, que considera banal, com es pot observar en el comentari sobre la moda que apareix en referència al teatre anglès. En parlar sobre la popularitat de Shakespeare, propiciada pels elogis de Voltaire, Andrés crítica la moda literària, que compara amb la frivolitat que suposa l'interès per la vestimenta:

La moda, che, non meno nelle materie letterarie e negli affari importanti che nei femminili abbigliamenti e nelle puerili frivolidà suole esercitare il tirannico dispotismo, ha fatto che in questi giorni si metta in voga il teatro inglese del passato secolo, che allor non si conosceva fuor di quell'isola, e si guardi con disprezzo ed abbominazione lo spagnuolo, che da per tutto tenevasi in molta stima e che non sol dai francesi e dagl'italiani, ma dagli stessi inglesi eziandio era seguito (1782-1785: I, 423).

No obstant, en ocasions la lírica presenta també qualitats masculines, que són sempre ben valorades. Un exemple són els poemes pindàrics dedicats a les competicions esportives o les expressions fortes i en general l'estil del poema d'Edward Young, *The Complaint or Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality*: “Io accorderò volentieri a quel famoso poema pensieri alti e sublimi, vive ed energiche immagini, maschie e robuste espressioni, stile forte e nervoso” (1782-1785: II, 216).

Aquesta predilecció pels valors masculins està influïda per les restriccions morals que limiten la representació de l'amor entre els amants. Andrés considera intranscendent la temàtica amorosa perquè no segueix la funció instructiva i moralitzant que marca la poètica il·lustrada. Per exemple, Andrés considera que “Catullo è alquanto effeminato coi frequenti diminutivi” (Ibid. 463) en els seus epigrames. També confessa que la lectura del *Canzonere* de Petrarca li produeix un cert ensopiment perquè la repetició constant de les tendreses

amoroses li resulta finalment avorrida i monòtona, malgrat l'espiritualitat i la qualitat literària que reconeix en els seus versos¹⁶⁹. Igualment desaprova el fet que un heroi valerós sigui conduït a una illa i s'entregui als plaers i a “una molle vita vergognosamente languendo” (Ibid. 153). Seguint el mateix criteri de traducció, Carles Andrés afegeix a aquesta expressió l'adjectiu *afeminada*: “una vida mole y efeminada” (1997-2001: II, 133). Alhora l'ús de la galanteria comporta que consideri inferior la composició dels *romanzi eroici* antics respecte els *romanzi pastorali*. Afirmar que les galanteries són encara més extravagants entre els herois clàssics i les seves enamorades que entre els pastors, i les qualifica de femenines, fredes, intranscendents, dèbils i de baixa moral:

Impercioché i pastori, benché la troppa galanteria mal si confaccia colla semplicità delle loro passioni, sono soggetti assai propri per occuparsi d'amori: ma prendere a personaggi di romanzi galanti i più famosi eroi dell'antichità, far perdere in spiritose tenerezze e in colloqui amorosi quei capitani e quei monarchi che produssero nel mondo le più strepitose rivoluzioni, presentare in un'aria molle ed effeminata ciò che la storia ci offre di più virile ed eroico, questa pare la più stravagante follia che possa immaginare lo spirito umano (1782-1785: II, 483-484).

Fins i tot detecta aquest defecte en les obres de Racine, motiu pel qual prefereix l'*Hipòlit* de Sèneca a la *Fedra* del dramaturg francès:

Io non ardisco senz'arrossire di chiamare in paragone l'*Ippolito* di Seneca colla *Fedra* di Racine, che può in qualche modo considerarsi il capo d'opera del tragico teatro: pur nondimeno come può tornare a molt'onore di Seneca l'averne qualche ombra di uguaglianza col Racine, mi farò coraggio ad avanzare che le fredde galanterie e i mal decisi amori dell'*Ippolito* francese sono assai più contrari al vero carattere d'*Ippolito* che le inutili declamazioni e le innopportune moralità del latino; e che meglio dipingono il greco *Ippolito* i pochi versi di Seneca, che mostrano il suo odio contra il sesso femminile (...) che le scene amoroze di Racine, che lo fanno innamorato di Aricia (1782-1785: II, 277).

¹⁶⁹ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.3.

Finalment insisteix en l'existència d'altres manifestacions amoroses que considera exemples de virtut, com l'amor maternal. Un exemple n'és la *Merope* de l'italià Scipione Maffei. Andrés contraposa els afectes naturals d'una mare, en concret el dolor per la mort del fill, a la suavitat i l'efeminació de l'amor conjugal. El patiment maternal resulta un afecte greu i digne que s'ajusta als valors establerts des de la perspectiva catòlica i patriarcal, en oposició al plaer i a l'alegria de les passions amoroses:

Allora fu, ch'ei compose la sua famosa *Merope*, nella quale non sentesi verun affetto molle ed effeminato, ma l'amore soltanto d'una madre, fa tutto il giuoco della favola e l'interesse il più tenero nasce dalla più pura virtù: gli affetti naturali d'una madre che piange per morto il proprio figliuolo ancor vivo e ch'ella stessa va per errore a trucidarlo, fanno nell'animo più profonda impressione che i trasporti d'una passione non ricevuta dalla natura, ma ispirata soltanto dalla cieca e debole sensibilità (1782-1785: II, 369).

En canvi, en la disputa entre el teatre francès i el teatre shakespearà, Andrés critica els que acusen les obres franceses d'excessivament efeminades en comparació amb la dramaturgia de Shakespeare. Alhora critica aquells que creuen que la introducció del terror i de passatges sagnants és una estratègia plausible per transferir característiques masculines al teatre modern¹⁷⁰:

I poeti spagnuoli avrebbono ben ragione d'invidiare la fortuna del Shakespeare, che ha incontrato a panegirista dei suoi pregi un Voltaire. L'autorità di questo gran tragico ha tirato dietro di sè molti poeti di minor conto, i quali col prendere alcuni argomenti trattati dal Shakespeare, e coll'empierre di sangue e di orrore il teatro all'uso degl'inglesi credono d'aver liberata la tragedia dalla francese effeminatezza e d'averle dato quel maschio vigore che all'eroica sua sublimità si conviene (1782-1785: I, 423).

¹⁷⁰ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

En conclusió, els adjectius i substantius entorn de la masculinitat mantenen sempre connotacions positives. En canvi, els femenins fluctuen entre la qualificació de defectes i de virtuts, tot i que predomina l'ús negatiu dels valors femenins.

3. SISTEMA DE GÈNERES LITERARIS

Al segon volum de *Dell'origine* Andrés desenvolupa un estudi comparatiu d'obres i d'autors classificats per gèneres literaris. L'anàlisi d'aquest volum em permet ampliar i exemplificar els conceptes que he tractat al capítol anterior —“El mètode analític i valoratiu”— per tal d'explicar amb més precisió el cànon literari d'Andrés i alhora proposar una jerarquia dels gèneres literaris que he establert d'acord amb els comentaris sobre les obres dispersos al llarg dels dos primers volums. La graduació dels gèneres comporta també una graduació dels autors i de les obres, en definitiva, una estructuració del cànon andresià, però també un intent d'aproximar-nos a unes definicions i unes caracteritzacions de cada gènere literari, que si bé habitualment no apareixen de forma explícita, en molts casos són esbossades en l'estudi de les obres principals o en la presentació de cada tipologia.

Des de la recuperació de la *Poètica* d'Aristòtil al Renaixement, l'èpica i la tragèdia esdevenen els dos gèneres principals del sistema literari. Andrés manté aquesta preferència. De fet, resulta una de les poques afirmacions que llegim en relació a una jerarquització dels gèneres. En una segona posició, els que reben millor valoració són la comèdia —per la importància de les obres modernes, concretament per la producció de Molière— i dos gèneres setcentistes: l'òpera i, en una posició inferior, el drama sentimental. En tercer lloc em sembla adient situar dos gèneres clàssics, la lírica i la poesia didascàlica. Andrés els considera poc importants en el conjunt de les bones lletres, malgrat que compten amb obres i autors modèlics —especialment la poesia didascàlica—, perquè la finalitat d'aquestes obres no manté l'equilibri clàssic entre el gaudi i la instrucció, sinó que es decanten per un dels dos extrems.

En una penúltima posició queda un conjunt de gèneres considerats menors, que l'*abate* arreplega en un capítol titulat *Dell'altre sorti di poesia*, seguint els passos de Boileau i d'altres autors anteriors. Es tracta de tots els gèneres que per la seva exigüitat no mereixen un estudi

individual: l'ègloga, la sàtira, l'epístola, l'elegia¹⁷¹, l'epigrama, la inscripció i la faula o apòleg. Aquest capítol és el penúltim del segon volum de *Dell'origine*. El lector té la impressió que l'autor pretén cloure amb aquest petit calaix de sastre. No obstant, Andrés decideix dedicar un darrer capítol a un gènere poc valorat a l'Edat Moderna: el *romanzo*. En aquest gènere hi situa la narrativa de ficció, breu o llarga —novel·la i conte—, que gaudirà de gran apogeu a partir del segle XIX —encara hom no pot divisar el gran desenvolupament que tindrà la novel·la. Amb aquesta ordenació tan significativa Andrés pretén mostrar una certa incertesa en el fet d'inserir el *romanzo* en la literatura culta, però en realitat li serveix per justificar la seva decisió en un moment en què aquest gènere encara no és acceptat entre els crítics literaris, però comença tímidament a despuntar: “prima di levare la mano da questa materia il tenere breve ragionamento sopra i romanzi, senza pretendere per questo che deggiano i romanzi considerarsi nel ruolo dei poemi, e lasciando ai critici, a cui s'aspetta la decisione di questa lite per noi poco importante” (1782-1785: II, 474). Malgrat tot, l'anàlisi del *romanzo* és tan extens i detallat com el de la poesia didascàlica, i la seva inclusió ha tingut una repercussió important en tant que l'estudi d'Andrés ha esdevingut un dels primers repertoris de novel·listes de tots els segles (Álvarez Barrientos 2010: 134).

Per últim, constato que a *Dell'origine* no es concep un gènere pastoral com a tal, a diferència d'altres llibres teòrics coetanis¹⁷². Les obres que segueixen aquesta temàtica són classificades dins d'altres gèneres —teatre, ègloga, *romanzo*— seguint criteris com el mode d'enunciació i el nivell de funció, entre d'altres¹⁷³. Per tant, la classificació del drama pastoral respon a un criteri temàtic, que comporta la inclusió d'obres com *Il pastor fido* de Guarini —tal i com havia fet Luzán en la seva *Poética*— malgrat que no es tracti d'una obra senzilla i plana, com Andrés caracteritza el gènere pastoral, sinó d'una tragicomèdia.

A continuació analitzaré l'estudi dels gèneres literaris que presenta Andrés al segon volum de *Dell'origine*, dedicat a la *letteratura*, seguint un ordre d'exposició diferent del que

¹⁷¹ En canvi, Quintilià classifica l'elegia dins de la lírica.

¹⁷² Alexander Pope, a l'assaig *Discourse on Pastoral Poetry*, afirma: “A Pastoral is an imitation of the action of a shepherd, or one considered under that character. The form of this imitation is dramatic, or narrative, or mixed of both” (1822: I, 3).

¹⁷³ Aquestes categories pertanyen a l'estudi de Jean-Marie Schaeffer (2006). Schaeffer defineix el mode d'enunciació com la distinció entre narració i representació, i el nivell de funció com la funció o finalitat que persegueix aquest text.

planteja Andrés i més proper a la jerarquia que acabo de proposar. Aquesta disposició que he triat em permet explicar i relacionar els gèneres a partir dels conceptes més destacats.

3.1. ÈPICA

Andrés segueix la *Poètica* d'Aristòtil en la definició d'èpica: és un gènere que imita de manera narrativa temes elevats i nobles amb un to sublim. Afirmar que es tracta de “il più nobile sforzo di cui sia capace l'ingegno umano” (1782-1785: II, 102). És un gènere especialment valorat per Andrés —i per la majoria de tractadistes moderns— a causa del prestigi que manté en la tradició poetològica aristotèlica i de la gran quantitat d'obres exemplars grecolatines i modernes que han perdurat. Probablement per aquest motiu l'èpica enceta l'estudi sobre la literatura, ordenat per gèneres. També hi influeixen altres factors com la glorificació dels herois i el fet de subministrar un model de virtut exemplar. Els crítics argumenten que l'èpica satisfà més que qualsevol altre gènere la finalitat ètica comuna en la literatura, en mostrar la saviesa i la virtut amb què els personatges s'enfronten a conflictes de caràcter públic basats en fets reals (Esteve 2010: 72). Aristòtil considera l'èpica menys perfecta que la tragèdia, però ja al Renaixement les poètiques anivellen els dos gèneres, i en alguns casos plantegen el ressorgiment de l'èpica. L'*abate* valora la seva sublimitat i majestuositat, i també la temàtica predominant: la guerra i les conquestes són temes que considera absolutament rellevants perquè exalten el coratge dels homes i perquè els empeny a proeses inimaginables, unes idees que concorden amb la concepció del perfecte soldat, model de virtut, que s'exposa als diferents tractats d'art militar espanyol escrits al segle XVI¹⁷⁴.

L'anàlisi que desenvolupa Andrés de les obres èpiques permet observar quins elements considera essencials tant pel que fa a la part narrativa com a la part discursiva. En primer lloc, l'èpica ha de tractar temes importants, dignes i nobles, protagonitzats per personatges èticament i estamentalment superiors. Per aquest motiu aconsella emprar una eloqüència vigorosa i un estil majestuós, tal i com correspon a les accions elevades que es narren. Els personatges han de presentar-se de manera versemblant i amb el màxim de decòrum. Per a

¹⁷⁴ Sobre la dimensió moral de la milícia que l'èpica proposa, vegeu: VEGA (2010). Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

aquest propòsit aconsella desenvolupar un estudi previ de les seves personalitats i fer visible el caràcter del personatge per mitjà de les seves accions i paraules: “studiare i caratteri delle persone, dipingerli al naturale e renderli visibili nelle azioni e nei discorsi, in tutto seguendo scrupolosamente quanto la natura ben osservata intorno ad essi presenta” (1782-1785: II, 103). Com en altres gèneres narratius, considera necessari una trama coherent, amb episodis oportuns al desenvolupament de l’acció i subordinats a la història principal per tal de mantenir la tensió dramàtica i la unitat de sentit del conjunt de l’obra. La narració i el diàleg reben una importància similar. Ambdós han de ser variats, naturals i no excessivament llargs. En les obres modernes critica especialment els diàlegs, perquè creu que sovint es converteixen en discursos que no aporten informació rellevant per a la consecució de la història, sinó que esdevenen un parèntesis on l’autor reflexiona amb veu pròpia sobre les seves inquietuds o coneixements. El model que proposa és Virgili:

Assai più importante e più necessario dovrà essere, a mio giudizio, lo studio dell’epico poeta di formare scene animate e vive, e di ridurre a maggior perfezione la parte drammatica dell’epopeia. E in questo punto non sarà mai studiato abbastanza il gran maestro Virgilio. La moderna delicatezza filosofica non può sopportare lunghi racconti di fatti già noti, o di finti avvenimenti; e s’assonna alla lettura d’un epico poema, se non le destano l’attenzione scene interessanti e patetiche, che commuovano il cuore (1782-1785: II, 179).

L’objectiu principal és emocionar el lector, i per aconseguir-ho cal una acció animada no exempta de fets meravellosos, però adequats al concepte de versemblança que vertebrava la literatura il·lustrada. Aristòtil considerava l’element meravellós com un tret distintiu de l’èpica, en relació a la tragèdia i a la comèdia. Andrés recull aquest concepte i formula una meravella basada en esdeveniments fortuïts i improvisats, enlloc de basar-se en la màgia i en els esdeveniments sobrenaturals, és a dir, una meravella que es limita al sistema de creences del pensament europeu setcentista: “che si fingano tali portenti convenienti alla fama o alle comuni idee degli uomini, questo potrà bastare per destare il meraviglioso e il sublime dell’epico poema non disconvenevole al presente gusto, senza bisogno di chiamare in terra il cielo e l’inferno, né di ricorrere ai finti ed allegorici personaggi” (1782-1785: II, 178-9).

La cristianització de l'èpica és un punt important en la valoració andresiana. En conseqüència, si bé afirma que els autors canònics són Homer i Virgili, forjadors d'aquest gènere clàssic, la seva valoració està condicionada per un esdeveniment posterior que estima transcendental: l'adveniment de la religió cristiana. Un cop més Andrés defensa la contribució del cristianisme al progrés de la civilització¹⁷⁵. Per aquest motiu condemna especialment les obres modernes que segueixen representant una meravella que qualifica d'extravagant: considera que si la mitologia pagana que apareix en les obres antigues resulta estranya per a un lector del segle XVIII, encara provoca més desconcert quan apareix en obres modernes. Al mateix temps, qualifica d'extravagants situacions que pertanyen a la cosmovisió pagana, com la conversió de persones en animals, la comunicació entre un riu i un humà o l'acció d'amagar-se dintre un arbre —que no és balmat—, casos procedents de la *Gerusalemme liberata* de Tasso.

A partir d'aquests exemples observem no només la defensa d'una concepció versemblant de la literatura, sinó també d'una visió del món natural consolidada a l'Edat Moderna. Es tracta d'una naturalesa dessacralitzada o humanitzada, una concepció lligada al culte al progrés tecnològic i que s'oposa a la veneració que les antigues religions paganes rendien a una naturalesa considerada sagrada en si mateixa. Carlos Barros en el seu estudi sobre la humanització de la naturalesa explica que l'Edat Mitjana fou una època de transició entre l'animisme pagà i el racionalisme modern. Si en l'animisme primitiu imperava una sacralitat inherent en tots els elements naturals, animats o inanimats, en l'animisme medieval “la naturaleza no es sagrada por sí misma sino como creación y representante de un poder superior, divino, pero sigue siendo maravillosa, sujeto de prodigios, ‘depósito de símbolos’ ” (Barros 1999: 171). Aquesta concepció del món natural que perdura a l'Edat Mitjana va deixant pas a una altra visió completament laica, deslligada de qualsevol poder diví, que es consolida durant la Il·lustració¹⁷⁶. La comunicació amb la naturalesa forma part del grup

¹⁷⁵ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.3.

¹⁷⁶ A partir de l'estudi de la relació entre la humanitat i la naturalesa a l'Edat Mitjana, Carlos Barros traça el seu desenvolupament posterior a l'Edat Moderna: “Más adelante será toda la sociedad la que participe de esta nueva actitud hacia el medio natural que tiene como eje principal la separación irreversible del hombre (sujeto) de la naturaleza (objeto). A partir de aquí las criaturas irracionales ya no son sujeto de algún derecho (Francisco de Vitoria, siglo XVI). Se combate con energía, con más logros en la cultura letrada que en la cultura popular, la mentalidad supersticiosa y la religiosidad medievales que sentían la naturaleza como algo vivo, frenando objetivamente el pleno dominio de la naturaleza mediante la técnica para asegurar el progreso del hombre. El interés por conservar el medio natural, propio del medioevo, pasa a un segundo plano. El racionalismo y la Ilustración preparan de este modo el camino a la revolución

d'accions que Andrés considera extravagants perquè en la societat moderna resulten inversemblants.

Aquest defecte no només es produeix per la influència de l'èpica grecollatina, sinó per la relació de l'èpica moderna amb el *romanzo*. Andrés situa els orígens de l'èpica moderna en l'època de Dante, i explica el seu desenvolupament a partir de la vinculació que s'estableix a l'Edat Mitjana entre l'èpica antiga i el *romanzo*:

I romanzi erano a quei tempi la composizione più favorita, ed erano allor tanto in voga che romanzi sentivansi dappertutto: romanzi d'amore e di cavalleria, romanzi in prosa ed in verso, e romanzi d'ogni maniera. Questi erano i libri che più amavansi dai leggitori, e questi gli argomenti che più campo davano agli scrittori di far brillare la loro immaginazione e d'animare lo stile. Quindi i romanzi si levavano all'onore d'epici poemi ed altro componimento non conoscevasi, il quale potesse in qualche modo accostarsi all'epopeia che si soli romanzi. Infatti le nobili imprese, le battaglie, le avventure amorose, le magiche meraviglie e quanto si legge nei romanzi, tutto può occupare una fantasia poetica e meritare un'epica tromba (1782-1785: II, 135-136).

Malgrat aquesta interrelació, a *Dell'origine* la valoració de l'èpica i del *romanzo* és oposada. L'estudi de l'èpica moderna revela els prejudicis de la influència de la narrativa medieval en els primers èpics renaixentistes¹⁷⁷. Un dels principals problemes que remarca — com s'ha fet des del Renaixement— és la redacció d'obres èpiques amb la llibertat descontrolada del *romanzo*: l'èpica ha d'ajustar-se a unes lleis clàssiques, requereix de gravetat i de decòrum, de subjecció i de mesura, qualitats que topen amb la idiosincràsia del *romanzo*. Però Andrés insisteix en que el pitjor defecte és la introducció de situacions, fets o personatges que no poden ser compresos per la raó, com la màgia, els personatges al·legòrics i la comunicació amb la naturalesa o amb les divinitats gentíliques, elements que encara es troben amb més freqüència en els *romanzi* que en l'èpica grecollatina.

industrial, gran protagonista de la reestructuración ecológica más significativa 'de la historia medioambiental de nuestro planeta', la consecuencia más sonada de la sustitución de la religión por la ciencia y la economía, de Dios por el mercado, en las relaciones hombre-naturaleza" (Barros 1999: 191-192).

¹⁷⁷ Tampoc no accepta en l'èpica les llicències que són pròpies d'altres gèneres, com les agudeses dels epigrames o les reflexions filosòfiques que apareixen als contes moderns, sinó només les que caracteritzen aquest gènere.

En conclusió, cal tenir present que la versemblança regeix la imaginació il·lustrada. Andrés aconsella cercar l'admiració i la sorpresa, però per mitjà de fets versemblants, per tal que l'obra esdevingui instructiva i, en conseqüència, útil. Per tant, no nega la importància de la meravella en l'èpica, però aconsella buscar-la només en els esdeveniments fortuïts conduïts amb destresa, en les passions, l'enginy i les habilitats humanes, o en qualsevol visió, somni o prodigi que provoqui l'admiració del lector sense que s'oposi totalment a la raó. Per això prefereix l'astúcia d'Ulisses quan escapa de Polifem a l'ajuda des déus als herois de la *Iliada*, o en el cas de l'*Eneida*, prefereix l'arribada de Sinó a la metamorfosi de les naus. Només permet certs esdeveniments inversemblants quan encaixen en el sistema de creences compartit per la majoria d'europaus moderns, tal i com és habitual entre els crítics coetanis, és a dir, no accepta una fantasia que sobrepassi els límits de les creences comunes d'una societat regida pel racionalisme i alhora per la fe cristiana. Dóna alguns exemples en parlar de la conquesta de Mèxic, un esdeveniment que proposa com a tema èpic:

Che s'affacci al Gama uno sconosciuto e terribile spettro all'entrare in un nuovo mare; che nella conquista del Messica da un tempio disfrutto sorga uno spirito, che minacci profeticamente al Cortes, che si finagano tali portenti conveienti alla fama o alle comuni idee degli uomini, questo potrà bastare per destare il meraviglioso e il sublime dell'epico poema non disconvenevole al presente gusto, senza bisogno di chiamare in terra il cielo e l'inferno, né di ricorrere ai finti ed allegorici personaggi. (1782-1785: II, 178-179).

La guerra desperta dues emocions que considera característiques d'aquest gènere: l'admiració i l'entusiasme. Per aconseguir aquestes emocions Andrés proposa fer ús dels esdeveniments històrics, de les innovacions científiques o dels nous descobriments artístics en la redacció del gènere èpic. Per exemple, aconsella escriure sobre les conquestes modernes més rellevants perquè considera que poden esdevenir una font plausible d'admiració i d'entusiasme, com va ser la guerra de Troia per als antics grecs. Afirmar que un episodi de la història d'Espanya com la conquesta de Mèxic és equiparable als grans moments de l'antiguitat grecolatina, i potencialment rendible per explotar la meravella, no només pel relat de les batalles i dels fets històrics, sinó també per la descripció d'un nou món ric en costums desconegudes, amb una biodiversitat exòtica que causaria sense dubte l'admiració de

l'auditori: "In quello straordinario e meraviglioso fatto, tutto è nuovo, sorprendente e poetico, e scritto appena con qualche calore e con grazie di stile non sembra più una storia, ma un vero poema" (1782-1785: II, 177-178). Per ampliar aquest punt Andrés remet a l'obra de John Aikin, *An Essay on the Application of Natural History to Poetry*, que tracta sobre l'aplicació dels progressos de la història natural en la poesia, un exercici que creu interessant dur a terme no només en la literatura, sinó en totes les disciplines del coneixement. Opina que es tracta d'una obra exemplar perquè no observa l'actitud de pedanteria que troba habitual en els autors moderns, sinó un ús correcte dels nous descobriments: Aikin no pretén donar lliçons de doctrina científica ni sobrecarregar les obres d'expressions tècniques, sinó introduir amb naturalitat les innovacions científiques en l'acció de la trama, de forma adequada als episodis que s'estan desenvolupant¹⁷⁸.

Un altre argument que utilitza per convèncer els escriptors espanyols d'escriure sobre la conquesta de Mèxic és l'èxit que han aconseguit a Europa les obres espanyoles d'història natural que relaten notícies sobre el continent americà, com les del naturalista Antonio Ulloa o les de l'abat Molina: "¡Qué campo tan vasto no ofrecen a nuestros españoles aquellos inmensos países! ¡Qué brillantes conquistas no se les presentan para la historia natural y todas las ciencias!" (Andrés 2004: II, 128). Com la majoria dels seus compatriotes, Andrés elogia les proeses dels espanyols a Amèrica, malgrat les dures crítiques que havien despertat entre els il·lustrats europeus. Al segle XVIII es publiquen obres a Europa que relaten aquests fets amb reflexions explícitament anticolonialistes, com són la *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* de Guillaume Thomas François Raynal i *The history of America* de William Robertson. Com a reacció i, després de contínues discrepàncies al llarg del segle XVII, "los pensadores hispanos se vieron obligados por dignidad a defender la gesta española en América" (Alemany 2000: 51).

L'acció bèl·lica ofereix també un material extraordinari, com és la tecnologia moderna: mines, bombes, canons, escaramusses i tots els components de la milícia, elements que considera interessants i enginyosos en la seva mateixa composició i funcionament. Per

¹⁷⁸ Andrés insta també els escriptors a aprendre del caràcter innovador i canviant de la ciència en oposició al tarannà de la literatura moderna, que titlla de reiterativa i de conservadora. No es tracta d'una opinió original de l'abat. Tot i que no remet a cap autor, trobem formulada la mateixa idea a l'assaig d'Aikin: "While the votary of science is continually gratified with new objects opening to his view, the lover of poetry is wearied and disgusted with a perpetual repetition of the same images, clad in almost the same Language" (1777: 1-2).

consegüent, sosté que la narració dels grans avenços militars pot contribuir a propagar els descobriments tecnològics per mitjà de la literatura. Aquest és un defecte que Andrés detecta en la *Henriade* de Voltaire. L'escriptor francès descriu combats particulars en comptes d'operacions militars molt més complexes, uns fets que l'erudit valencià considera poc versemblants en la milícia moderna i, en conseqüència, poc interessant. En contraposició, presenta Homer com a model d'autor èpic que va saber treure profit dels avenços de la seva època per enriquir la literatura i per aconseguir causar admiració en els lectors.

L'argument bèl·lic és l'únic que considera adequat per a aquest gènere. Per aquest motiu refusa els poemes èpics —encara inconclusos— del poeta rus Mikhaïl Vassílievitx Lomonóssov i del francès Antoine Léonard Thomas¹⁷⁹, i també la proposta de Francesco Algarotti, que suggereix com a tema èpic la reforma de Rússia del tsar Pere I. Admet que és interessant escriure sobre les dificultats d'aquesta reforma —el caràcter de Caterina I, la introducció de l'acadèmia i les particularitats del clima rus—, però conclou que no es pot convertir en un esdeveniment de caràcter èpic perquè està mancat de l'acció i de l'heroïcitat bèl·liques que distingeixen les obres clàssiques grecolatines..

El grup de millors escriptors de poesia èpica està format per deu noms: Homer, Apol·loni de Rodes, Virgili, Lucà, Luis Camões, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Alonso de Ercilla, John Milton, Voltaire i Friedrich Gottlieb Klopstock¹⁸⁰. No obstant, en parlar de literatura moderna només Torquato Tasso i Luis Camões són considerats models universals. El gran autor èpic és Tasso, que anomena el Virgili dels moderns per la *Gerusalemme liberata* —que Andrés cita a voltes amb el nom de *Goffredo*, com era també coneguda—, l'obra èpica més perfecta després de l'*Eneida* per diferents raons: un argument noble; una eloqüència elegant, heroica i polida; uns episodis variats on hi troba consells seriosos, afectes tendres i descripcions amenes; i uns personatges tan ben creats que mantenen l'interès del lector. En general creu que posseeix totes les qualitats d'un bon poema èpic, tret del desordre i de

¹⁷⁹ Probablement Andrés fa referència al poema "Pétréide", d'Antoine Léonard Thomas, interromput per la seva mort el 1785, i al poema inconclús de Lomonóssov, *Poema èpic en honor de Pere el Gran*. Lomonóssov no és un autor desconegut a Europa; de fet ajuda Voltaire en la redacció de la biografia de Pere el Gran, proveint-li de material, per exemple d'una descripció geogràfica detallada de Rússia.

¹⁸⁰ A part d'aquests llistat d'autors excel·lents Andrés esmenta altres noms destacats, malgrat que els considera molt imperfectes. És el cas d'un altre ferrarès insigne, Matteo Maria Boiardo, amb l'obra *Orlando innamorato*. De Boiardo en destaca sobretot la influència que va exercir sobre Ariosto i el fet d'haver estat el primer en escriure una obra èpica enlloc d'un *romanzo*, malgrat que encara n'arrossega molta influència.

l'absoluta llibertat dels *romanzi*, en referència a la manca de cohesió, de connexió i d'economia de la faula. Desaprova també l'elecció de l'amor com a argument de l'obra i sobretot els passatges eròtics. Per exemple, critica que un heroi valerós sigui dut a una illa i s'entregui vergonyosament als plaers d'una vida que qualifica d'efeminada¹⁸¹. Andrés retreu a Tasso que hagi seguit els passos d'Ariosto en comptes dels d'Homer, imitant la seva fantasia esvalotada i algunes estranyeses pròpies del *romanzo*¹⁸².

El segon gran autor és Camões amb l'obra *Os lusíadas*, que és presentat com el primer èpic que s'allunya de l'estil del *romanzo*. Andrés argumenta que es tracta d'un escriptor modèlic perquè les virtuts de l'obra superen els defectes. Les qualitats que més admira són la novetat de les ficcions, la varietat dels incidents, la sublimitat de la fantasia, la bellesa i la versemblança de les descripcions —escrites amb un to poètic, versos harmoniosos i una eloqüència viva— i sobretot la gràcia, l'elegància, la noblesa i la força d'un estil que esdevé sublim sense ampul·lositat i alhora culte sense afectació. A més assenyala que la gesta dels portuguesos és superior a les petites guerres i a les navegacions curtes d'Ulisses i d'Enees, i que *Os lusíadas* s'ha convertit en la font d'algunes cèlebres tragèdies de Bermúdez, la Mothe i Colomé per la capacitat d'emocionar els espectadors. Andrés constata el prestigi d'aquesta obra entre els erudits europeus; per exemple, fa referència als elogis de William Jones —*Poeseos Asiaticæ Commentariorum*— i de Voltaire, i a les traduccions setcentistes de Du Perron de Castera i La Harpe. Els errors més greus que detecta en aquesta obra són la poca decència d'algunes escenes —com la descripció de la Venus— i la introducció de divinitats paganes en un argument cristià, un error que considera més propi d'un erudit pedant que d'un poeta inspirat.

D'entre els escriptors excel·lents que no aconsegueixen esdevenir models universals, en destaca Ludovico Ariosto, Alonso de Ercilla, John Milton, Voltaire i Friedrich Gottlieb Klopstock. Ariosto és el primer gran poeta que considera èpic des d'un punt de vista cronològic, tot i que adverteix que l'*Orlando furioso* encara està a cavall entre el *romanzo* i l'èpica. Afirmar que és un poeta excel·lent dins de la literatura italiana, però que no pot ser un model universal perquè no segueix els paràmetres classicistes. No obstant, afirma que gràcies a Ariosto i a Tasso l'èpica italiana despunta en el conjunt de les lletres modernes: “L'èpica

¹⁸¹ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

¹⁸² Cf. vegeu *infra*, 5.3.1.

singolarmente venne per la lor opera a sì alto grado di dignità che nessun'altra nazione ha mai potuto uguagliarla, ed un Ariosto ed un Tasso non si trovano registrati negli annali poetici d'alcun popolo fuor dell'Italia" (1782-1785: II, 59-60).

En la literatura espanyola, el gran representant èpic és Alonso de Ercilla amb *La Araucana*, que considera el primer poema èpic culte que parla sobre Amèrica. Andrés elogia la novetat de l'argument —la conquesta de Xile— i destaca el fet que en la vida real l'autor hagi participat de les accions que relata. Malgrat això, no la considera una obra modèlica, ni que pugui traspasar les fronteres nacionals. Els defectes principals estan relacionats amb la falta d'invenió, amb el deficient plantejament dels personatges, amb un estil excessivament senzill i humil, i amb la manca de destresa que demostra l'autor per aconseguir mantenir l'interès del lector. En definitiva, opina que es tracta d'una obra monòtona i simple, mancada de poesia, i l'acusa d'haver seguit Ariosto en comptes d'Homer i de Virgili, demostrant un cop més que Ariosto és un gran poeta, però en cap cas un model literari¹⁸³.

L'únic representant del segle XVII és John Milton, famós per l'obra *Paradise lost*. Andrés elogia la qualitat de la seva escriptura, la facilitat per a la invenció i la capacitat d'elaborar pensaments complexos. Afirmar que aquestes habilitats li han permès crear una trama inusual, que és ambiciosa però alhora reduïda a pocs fets, d'estil sublim i d'eloqüència viva, de versos sonors i de raonaments profunds. No obstant, considera que es tracta d'una obra plena de desigualtats i d'estranyeses, amb un estil negligent i una versificació dura i fosca, retrets similars als que dirigeix a la *Divina Commedia* de Dante, font d'inspiració de Milton per a la seva obra. L'*abate* reprova especialment la falta de claredat que prové principalment de tres aspectes: de l'ostentació desendreçada d'erudició; de les abundants comparacions formades a partir d'elements poc comuns que en fan més difícil la comprensió; i de la multitud de digressions, de jocs de paraules, d'acudits inoportuns, de tecnicismes i d'estrangerismes. Per ratificar aquesta opinió, Andrés remet a la crítica d'un gran admirador de Milton, Joseph Addison, que admet bona part d'aquests defectes, tot i que els considera menors al costat de les grans qualitats que posseeix. L'*abate* atribueix els errors de *Paradise lost* en part al context històric: sosté que els debats enèrgics dels puritans, dels qual Milton en va ser partícip, es caracteritzaven per l'ús de paraules devotes, expressions místiques i frases de l'Esclusura que enfosquien el text d'una forma fins i tot ridícula.

¹⁸³ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.1

Però el defecte que considera més greu és la invenció desbordant de Milton, verificable en el comportament i en el raonament dels àngels, dels dimonis i de Déu, que troba absurds i falsos. En concret critica l'antropomorfisme dels àngels, que beuen, canten i ballen; la invenció de passatges protagonitzats per Adam i Déu; i en general l'estudi psicològic que caracteritza els personatges bíblics. Considera que el comportament i els discursos de Déu i dels àngels són poc escaients al caràcter diví i, en canvi, els diables actuen amb una gràcia i una intel·ligència excessives. De fet, Andrés remarca un dels punts més controvertits per la crítica literària des de la publicació de l'obra: la representació d'un Satanàs atractiu i poderós que reclama constantment la llibertat i que lluita en contra de la tirania de Déu¹⁸⁴. Enrique López Castellón (2005) parla sobre les dues tradicions que coexisteixen en la interpretació d'aquesta obra. D'una banda, aquella que defensa la tesi moral de l'obra: la desobediència a Déu és la causa de tot el mal del món, mentre que l'obediència comporta la felicitat suprema i una vida justa. Defensen aquesta tesi Addison, C. S. Lewis i D. Bush (Ibid. 8). De l'altra, aquella que es basa en determinats passatges per demostrar que en el fons Milton estava a favor de la desobediència dels diables, una via alternativa que ha rebut el sobrenom de satànica i que s'origina al segle XVIII, tot i que es consolida durant el Romanticisme, especialment per les opinions d'autors com Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Lord Byron, John Keats (Ibid. 11) i William Blake.

Andrés constata que la interpretació que enalteix el bàndol demoníac és molt corrent al segle XVIII, però no la considera plausible. Malgrat que l'*abate* s'indigna davant la bellesa, la intel·ligència, l'alegria i el plaer dels diables, argüeix que es tracta d'un error comprensible per la dificultat d'escriure sobre éssers infernals o divins, perquè ens són realment llunyans i desconeguts. Per aquest motiu contraposa la versemblança del paradís de Milton —la naturalesa d'Adam i d'Eva és humana i, en conseqüència, propera i coneguda— que no pas els passatges protagonitzats pels àngels i pels diables. No obstant, Andrés critica igualment la manipulació dels textos sagrats, en especial quan es desvien de la idea primordial i comunament acceptada, i subratlla que preferiria veure caracteritzat Satanàs a partir dels seus vicis i no de possibles qualitats:

¹⁸⁴ Per a més informació sobre la representació de Satanàs a l'obra de Milton, vegeu: STEADMAN (1976).

Dicesi generalmente che Milton piace più nell'inferno che nel cielo, e infatti le immagini grandiose, le ardite parlate e le forti espressioni dei diavoli possono appagarci assai più che le poco convenevoli idee che ci presenta di Dio, degli angeli e di tutto il cielo: ma io, a dire il vero, non posso trovarvi gran diletto né nel cielo né nell'inferno, troppo mi sembrano stravaganti ed assurde le idee stesse che sento lodare come grandi e sublimi: nel paradiso sì che mi rapisce Milton, là sì mi pare di vedere in lui il poetico, il sorprendente, il divino (1782-1785: II, 160-161).

Per tots aquests motius conclou que *Paradise Lost* és una obra excel·lent, però que ha de ser estudiada amb precaució per escriptors prudents que no imitin els seus defectes. Si comparem l'anàlisi d'Andrés amb la crítica actual trobem punts de vista vigents i divergents. Els estudis del segle XX i XXI tendeixen a acceptar el llenguatge fosc i difícil de la prosa miltoniana, i també l'ús creatiu de la història sagrada, perquè l'obra es valora des d'un punt de vista estètic (Pujals 2001: 54). En canvi, l'elogi d'Andrés a l'amor conjugal entre Adam i Eva es continua considerant un dels aspectes més reeixits d'aquest gran poema èpic (Ibid. 54-55).

Quant a l'èpica setcentista, destaca les aportacions de Voltaire i de Klopstock, però no les considera obres excel·lents. És possible que en la seva valoració influeixi el fet que al segle XVIII l'èpica es considera un gènere caduc. L'èxit que ha obtingut a Europa la *Henriade* de Voltaire l'empeny a incloure-la dins del cànon èpic, tot i que està convençut que la seva fama està condicionada pel renom internacional de Voltaire. Malgrat tot, la *Henriade* és considerada a *Dell'origine* no només l'únic poema èpic de França sinó el millor del segle XVIII. Reconeix que Voltaire és un bon escriptor: narra ordenadament, no introdueix en el text extravagàncies i escriu amb dignitat i decòrum. No obstant, li recrimina diversos errors: utilitza personatges al·legòrics, introdueix en nombroses ocasions raonaments excessivament llargs enlloc de tenir cura del desenvolupament de l'acció i de les emocions dels personatges, i empra un to punyent i irònic per crear discòrdia¹⁸⁵. Per aquest motiu conclou que és un bon escriptor, però no un bon poeta èpic comparable als autors grecollatins: “dopo letta l'*Eneide* non mi sarà possibile legger l'*Enriade*, e tenendo presente Virgilio mi cade dalle mani il Voltaire” (1782-1785: II, 170).

¹⁸⁵ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

Per últim, Andrés estudia *Der Messias* del poeta alemany Friedrich Gottlieb Klopstock, una obra que havia estat traduïda a diverses llengües i havia aconseguit un prestigi notable. El considera el segon escriptor èpic més destacat del segle XVIII, però no un model universal. Andrés el compara amb Milton. En primer lloc, els dos escriuen amb gran entusiasme i amb una imaginació viva, però assenyala que no saben regular aquestes qualitats, de manera que en resulten obres fosques i extravagants. En segon lloc, escullen arguments teològics que desafien les creences fonamentals del cristianisme¹⁸⁶. Andrés cita com a autoritat a Boileau per convèncer els poetes èpics que deixin els temes religiosos als teòlegs per evitar que uns fets sublims s'acabin transformant en una faula¹⁸⁷.

A banda d'aquests autors, Andrés esmenta un escriptor cabdal en la història de la literatura: Dante Alighieri. L'*abate* considera la *Divina Commedia* el primer poema èpic de la modernitat. Aquesta classificació és habitual a l'Edat Moderna. Dante, Petrarca i Boccaccio són tractats com a models d'una tradició èpica en llengua vernacla encara en formació. Aquest lligam entre els autors del segle XIV i l'èpica moderna esdevé un indicatiu de la convicció compartida que el màxim prestigi que poden assolir les lletres italianes és gràcies a la creació d'una epopeia en llengua vernacla que estigui a l'alçada dels poemes heroics clàssics (Esteve 2010: 73). A *Dell'origine* la valoració de la *Divina Commedia* és complexa. Tot i que n'elogia alguns aspectes, com la versificació i la creació d'imatges extraordinàries, considera que en conjunt és una obra absurda plena d'irregularitats, un viatge extravagant sense acció ni personatges, sense ordre ni versemblança, en el qual Virgili —que no ha visitat mai aquests països, apunta Andrés— vaga sense destí per un món on el cristianisme i el paganisme es fusionen de manera estrambòtica¹⁸⁸. Lamenta fins i tot el gran desencert que suposa el títol: no té en compte que durant l'Edat Mitjana el terme *commedia* no designava forçosament una obra teatral, sinó una obra literària amb un final feliç. No obstant, reconeix la seva transcendència en la història de la literatura i la revolució que va suposar en les lletres italianes. L'*abate* considera Dante el millor poeta de la seva època, un bon escriptor que va viure en un

¹⁸⁶ En aquest aspecte prefereix l'obra del seu compatriota Gessner, que escriu amb més decòrum sobre la religió al poema *Der Tod Abels*.

¹⁸⁷ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.3.1.

¹⁸⁸ Autors renaixentistes com Pietro Bembo havien desaprovat l'aproximació de Dante a la teologia cristiana a l'obra *Prose della volgar lingua*. Per a més informació sobre el paper de Bembo en la consagració dels models renaixentistes, vegeu: JAVITCH (2014).

temps en què els literats no seguien el mestratge grecolatí: reconeix que va tenir una influència cabdal a l'Europa dels segles XIII i XIV, però no l'inclou dins del grup d'autors excel·lents.

Finalment, critica dos autors per la seva producció èpica: Ossian i Giambattista Marino —designat per Andrés sistemàticament com Marini. Sobre Ossian, Andrés denuncia la falsa autoria de *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*, una opinió que se suma a la polèmica que va envoltar l'obra des de la seva aparició i que persistirà fins al segle XX¹⁸⁹. Sobre Marino, Andrés considera l'*Adone* el principi del mal gust literari: valora la voluntat de l'autor d'allunyar-se estilísticament dels *romanzi*, però critica els jocs de paraules, la saturació d'idees i d'imatges, les agudeses, les figures atrevides i les obscenitats. Com a representant del Barroc italià, Marino esdevé a *Dell'origine* el model oposat al bon escriptor neoclàssic.

Dins del gènere èpic Joan Andrés inclou una classificació especial que anomena *poemetti* —un nom que Carles Andrés tradueix com a *poemas cortos*. Es tracta de poemes heroic-còmics, paròdics o de gènere mixt amb barreja d'elements tràgics i còmics. Andrés els descriu de la manera següent:

Non possiamo tralasciare il poema epico senza fare brevemente parola dei poemetti e giocosi e seri, che all'epica poesia più che ad ogni altra appartengono. I poeti sanno dare corpo a cose vuote e leggiere, e raccontare i piccioli fatti con un cotale tuono di serietà, come se fossero da interessare chiunque: essi, come dice il Pope, hanno della rassomiglianza colle donne, le quali sono dotate del talento di dare una grand'aria d'importanza alle cose più frivole e meno importanti. E da questo umore bizzarro dei poeti, da questa fertile vena, da questo ingegno fecondo sono nati i poemetti (1782-1785: II, 179-180).

El cànon d'aquesta variant està conformat per autors moderns, que en aquest camp superen Homer i Virgili perquè escriuen de forma més regular i ordenada. Les obres millor valorades són la *Secchia rapita* de Tassoni, que considera una obra excel·lent, *Le lutrin* de Boileau, que qualifica de modèlica, i *The rape of the lock* d'Alexander Pope, un dels pocs escriptors que equipara a Boileau. La qualitat que més destaca de Pope és el seu estil elegant,

¹⁸⁹ El seu autor, el poeta escocès James Macpherson, havia presentat l'obra com a una traducció del gaèlic escocès i l'havia atribuït a un suposat escriptor de temps remots anomenat Ossian.

just i original, i l'ús d'expressions contundents i precises. Com és habitual en les comparacions que estableix entre autors anglesos i francesos, el jutja superior a Boileau en la fantasia i l'enginy, però inferior en el gust; en aquest sentit, qualifica l'obra de Boileau d'assenyada i de madura. També remarca alguns defectes de Pope —els mateixos que atribueix en general a la literatura anglesa— com la manca de naturalitat, les expressions poc decents, la mala disposició de la trama i la introducció d'éssers fantàstics. Del mateix autor en destaca també una altra obra: *The house of fame*. Altres obres que destaca d'aquest gènere són *Vert-Vert ou Le voyage du perroquet de Nevers* de Jean-Baptiste-Louis Gresset, *La mort d'Abel* de Salomon Gessner, el poema satíric *Le raccolte* de Saverio Bettinelli i *La giornata villereccia* de Clemente Bondi.

3.2. GÈNERES DRAMÀTICS

3.2.1. Trets generals del teatre modern

El teatre viu una nova eclosió en temps moderns, després del llarg període d'oblit que suposà l'Edat Mitjana. Aquest procés de recuperació s'inicia al segle XVI seguint uns postulats teòrics que es reformulen a partir de la interpretació de les poètiques grecollatines. No obstant, el teatre s'acabarà acomodant a la sensibilitat i a les preocupacions dels espectadors moderns. A final del segle XVI i durant el segle XVII es produeix una renovació del teatre encapçalada per autors anglesos i espanyols, que influirà en la formació del teatre clàssic francès. De tots els gèneres recuperats al segle XVI de l'antiguitat grecollatina —els diàlegs, les epístoles, les composicions didascàliques...— el teatre és el que desperta més interès entre els il·lustrats per la seva capacitat de difusió: esdevé la millor plataforma per propagar les noves idees dels *philosophes* en la seva metàfora d'expansió de la llum. Fidel al corrent de pensament del seu temps, Andrés situa l'anàlisi teatral al centre del discurs literari i justifica la seva importància a partir de quatre arguments: la universalitat del teatre, l'àmplia varietat de gèneres que presenta, l'acompliment perfecte de les dues finalitats pròpies de la literatura —la instrucció i el gaudi— i la contribució al desenvolupament d'altres disciplines.

Andrés considera incomparables la universalitat i l'antiguitat del teatre, i les atribueix a la curiositat i al gaudi que desperta en el públic el fet de veure imitades les accions d'altres persones¹⁹⁰: argumenta que mexicans, peruans, xinesos, japonesos, tahitians, etruscos i turcs han tingut o tenen representacions teatrals¹⁹¹. El teatre destaca també per la gran quantitat de gèneres que el formen. A *Dell'origine*, només al teatre modern se'n compten cinc, dos d'origen antic, la tragèdia i la comèdia, i tres que apareixen a l'Edat Moderna, l'òpera, el drama pastoral i el drama seriós, també anomenat tragèdia urbana o comèdia llagrimosa, noms que descriuen el drama sentimental francès del segle XVIII. L'aparició de noves variants dramàtiques constata la reforma de l'escena teatral que es desenvolupa principalment durant la segona meitat del segle XVIII, amb la qual s'intenta ajustar el teatre a una societat marcada per la nova ideologia burgesa.

En segon lloc, afirma que a diferència d'altres gèneres el teatre compleix perfectament amb les dues finalitats essencials de la literatura des de l'òptica il·lustrada: la instrucció i el gaudi, el *prodesse et delectare* horacià¹⁹². Seguint la lectura canònica d'Horaci, Andrés demana la conjunció d'aprenentatge i d'entreteniment perquè el lector o l'espectador adquireixi coneixements sense que en sigui plenament conscient:

Si riguarda il teatro come un divertimento, e infatti lo è fuor d'ogni dubbio, e di gran lunga superiore ad ogni altro; ma poichè senza niente diminuire del piacere che ci procura, anzi notabilmente accrescendolo, potrebbe avere un'efficace influenza sopra il costume, illuminare la ragione, regolare il cuore, ispirare onesti ed eroici sentimenti, reprimere le follie e correggere i vizi degli uomini; il non cavarne sì gran vantaggio sarebbe un deprimere l'augusta maestà della poesia (1782-1785: II, 404)¹⁹³.

¹⁹⁰ La justificació de la universalitat del teatre que ofereix Andrés segueix la famosa definició d'Aristòtil.

¹⁹¹ A l'obra *Lettera dell'abate D. Giovanni Andres al Sig. Comendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga, Cavaliere dell'Inclita Religione di Malta. Sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII*, Andrés esmenta l'abate Francesco Saverio Quadrio, que tracta sobre les tragèdies del Perú i de la Xina, probablement en referència a l'obra *Della storia e della ragione di ogni poesia* (1776: 30).

¹⁹² Horaci afirma: "Els poetes o bé volen ser de profit o bé delectar, o bé dir alhora coses agradables i útils per a la vida" (vv. 333-346); per a una edició d'Horaci, vegeu: HORACI (2003).

¹⁹³ Andrés insisteix en més d'una ocasió en la idea que el teatre il·lustra l'enteniment, fins a afirmar que la gran cultura dels grecs s'ha format i ha crescut a l'ombra del teatre. Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.2.

No obstant, el conjunt de comentaris d'Andrés ofereix una visió sensiblement diferent. En el seu estudi ambdós objectius esdevenen imprescindibles, però no són equiparables: el gaudi és l'eina indispensable per arribar amb facilitat a la instrucció, però finalment està supeditada a la instrucció, que esdevé a *Dell'origine* l'objectiu final del teatre¹⁹⁴. El sentit de gaudi que reivindica està estretament relacionat amb l'aprenentatge, perquè conclou que l'obra que només diverteix els espectadors no pot provocar plaer en les persones cultes. La perspectiva d'Andrés sobre la instrucció i el plaer literaris encaixa amb la concepció de literatura il·lustrada que planteja Klaus W. Hempfer (2014). A partir del concepte de *Denkform* —forma de pensament— d'Ernst Cassirer a *Die Philosophie der Aufklärung*, Hempfer defineix la Il·lustració com un estil de pensament autònom que es diferencia del model dominant al segle XVII. Aquesta proposta difereix del concepte d'episteme taxonòmica o clàssica, que segons Foucault determina la forma de pensar des del segle XVII fins al principi del segle XIX; per tant “non tiene conto proprio di quella frattura epistemologica che nel XVIII secolo ha condotto ad una coscienza della propria epoca” (Ibid. 21). Hempfer assenyala que a diferència de la literatura del segle XVII —el Barroc i el classicisme francès— la literatura il·lustrada es caracteritza pel fet que l'estètica assumeix la funció de vehicle per afirmar un nou model de pensament i de realitat en què el gaudi està al servei de la instrucció: “dal classico *plaire et instruire* si passa ad un *plaire pour instruire*. (...) le messe in scena estetiche dell'Illuminismo sono, accanto ai discorsi di sapere, il veicolo centrale per la diffusione e l'affermazione di un nuovo stile di pensiero” (Ibid. 28). En conseqüència, sosté que la forma de pensament i l'estil de pensament —el que Ludwig Fleck anomena *Denkstil*— determinen l'estructura dels textos literaris.

L'aprenentatge esdevé per Andrés la finalitat essencial de la literatura perquè està relacionat amb la concepció il·lustrada de progrés. La millora d'un poble depèn en gran mesura del seu nivell educatiu, que augmenta en facilitar l'accés a la cultura a les persones de totes les esferes socioeconòmiques¹⁹⁵. Moltes de les idees que es desenvolupen a *Dell'origine* s'entenen a partir d'aquesta premissa d'utilitat. Com a bon il·lustrat, Andrés defensa la gran capacitat transformadora que posseeix el teatre, que és capaç de millorar la societat de forma profunda i efectiva, sempre que estigui precedit d'un treball previ de caràcter poètic i filosòfic.

¹⁹⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.2.2.

¹⁹⁵ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.2.

Està convençut que els gèneres dramàtics participen de l'avenç polític, científic, artístic i moral dels pobles. Des del seu bastiment teòric, Andrés impulsa el gènere que més fàcilment pot arribar a emocionar els espectadors de totes les classes socials i que millor pot instruir els espectadors, tenint en compte la doble vessant de la instrucció: la transmissió de coneixements i la influència sobre el comportament moral de les persones¹⁹⁶.

Per últim, tracta sobre la contribució de la representació dramàtica al desenvolupament d'altres disciplines. La pintura, la música, les bones arts i fins i tot la medicina i la mecànica deuen al teatre els millors i més ràpids avenços. Explica que la mecànica ha impulsat la invenció i la millora de la maquinària necessària per a les obres dramàtiques. En concret, remet a l'ús de les primeres màquines pensades per a l'escenificació a l'antiga Grècia, que van ajudar al desenvolupament de les arts mecàniques. No obstant, sabem que al segle XVII va ocórrer el cas contrari: van ser les innovacions mecàniques —la tramoia— les que van impulsar la gran revolució teatral.

A *Dell'origine* l'evolució del teatre modern segueix una idea de progrés en forma d'espiral ascendent¹⁹⁷: comença amb una pàl·lida imitació de les obres clàssiques (Renaixement) i desemboca en una autèntica revolució teatral (Barroc) que el durà a un gran perfeccionament dels gèneres dramàtics (classicisme francès), i novament a un estat inferior al classicisme francès, però en molts aspectes superior al Barroc i al Renaixement (Il·lustració).

3.2.2. Tragèdia

Andrés segueix la concepció aristotèlica de tragèdia: un gènere que tracta arguments elevats i que imita accions de certa magnitud escrites en un llenguatge refinat, protagonitzades

¹⁹⁶ Andrés també exposa dos exemples reals, més propers i modestos, per demostrar aquesta capacitat de difusió del teatre i de la seva influència en la vida real. El primer el va protagonitzar el rei francès Lluís XIV, quan després de veure el *Britannicus* de Racine va deixar de ballar emmascarat sobre els escenaris, una decisió que Andrés elogia perquè opina que s'estava embretolint amb aquelles intervencions escèniques. Un altre cas que cita és el que explica Voltaire sobre un príncep que va perdonar una injúria després de veure l'obra *Cinna* de Corneille.

¹⁹⁷ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.1.

per persones il·lustres. Una diferència important respecte d'Aristòtil és la matèria principal d'estudi. Andrés no centra la seva atenció en la trama, un dels objectes d'imitació essencials de la tragèdia, sinó en les emocions, tal i com ho fan tractadistes francesos contemporanis com Marmontel o La Motte. Simonetta Scandellari suggereix que Joan Andrés és influenciat per les idees de Giambattista Vico exposades la *Scienza Nuova*, segons les quals aspectes com la creativitat, la fantasia i el sentiment són factors que contribueixen a construir la civilització (Scandellari 2006: 20). Des d'una concepció més general, Mats Malm (2003) estudia l'evolució del paper de les emocions en la literatura, i especialment la transformació que té lloc al segle XVIII. Malm assenjala *Les Beaux arts réduits à un même principe* de Charles Batteaux com a peça clau per entendre la transformació del paper que tenen les emocions en la literatura, que passen d'una funció únicament instrumental —seguint les directrius de la retòrica clàssica—, amb la finalitat de provocar un efecte en el públic, a esdevenir objectes en si mateixes, com a conseqüència també de la representació de la vida interior humana (Ibid. 274)¹⁹⁸. Aquesta transformació té lloc quan Batteaux fa servir les emocions com a objectes per definir el gènere líric¹⁹⁹ en el seu intent de trobar un denominador comú entre la poesia i les belles arts²⁰⁰, un canvi que esdevé possible en el moment en què la retòrica deixa de ser un model explicatiu en la teoria de gèneres (Ibid. 273). Malgrat que els teòrics dels segle XVIII no pretenen una ruptura en la teoria literària, la nova concepció de les emocions acaba preparant el canvi d'estètica que s'esdevindrà al segle XIX (Yllera 1989: 359), com demostra la crítica literària d'Andrés.

A *Dell'origine* les emocions són concebudes com a motor de la faula, i no com a resultat de les accions. Afirmar que les emocions haurien d'empènyer els protagonistes a actuar i, per tant, haurien de desencadenar tant les accions dels personatges com la resolució de l'entramat argumental. En aquest sentit critica el teatre grecollatí²⁰¹ perquè la trama es

¹⁹⁸ Malm explica que a Aristòtil només li interessaven les emocions en la literatura per la seva funció instrumental. Ho demostra el fet que en tractar els objectes de la tragèdia només tingui en compte la faula, el caràcter i el pensament, però no l'emoció. No obstant, detecta una possible llavor d'aquest nou tractament de les emocions en una subtil comparació que fa Aristòtil en la *Poètica* entre la literatura i la dansa.

¹⁹⁹ Cf. vegeu *infra*, apartat 3.3.

²⁰⁰ Minturno a *L'arte poetica* va fer-ne una primera temptativa d'introduir les emocions com a objecte de la lírica, però només Batteaux ho aconsegueix (Malm 2003: 277).

²⁰¹ Aristòtil a la *Poètica* critica també la intervenció dels déus. Diu que és important que el personatge resolgui la trama, i d'aquesta manera es possibilita la identificació entre aquest i l'espectador. No obstant, no rebutja la fatalitat com a detonador de la trama.

desenvolupa per la intervenció dels déus o del destí i no per la voluntat dels personatges motivada pels sentiments²⁰². Andrés desaprova les intervencions de les divinitats paganes en les obres clàssiques — fent servir com a autoritat a Horaci— i les considera inacceptables al teatre modern. Aquest és un dels punts en què afirma sentir-se més allunyat de la literatura grecolatina: “spesse volte per addurre il meraviglioso della macchina tolgono la meraviglia più fina e più ragionevole del raggio degli uomini e del sottile maneggio delle molle che muovono il cuore umano” (1782-1785: II, 235). En conseqüència, prefereix les tragèdies modernes que parteixen d’un estudi detallat i racional de les emocions i de la psicologia dels personatges, un tret diferencial del teatre clàssic francès i en concret de les obres de Racine²⁰³:

I tragici greci videro soltanto il cuor umano cogli occhi naturali senz’altri mezzi dell’arte. Racine l’esaminò attentamente coll’aiuto dei finissimi microscopi e vi scopri mille profondi segreti e mille pieghe nascoste, ove non poté penetrare la semplice vista dei greci: sembra che l’Amore stesso siasi compiaciuto di dargli le più fine e delicate lezioni dell’anatomia del cuore umano. E questo, a mio giudizio, è il pregio caratteristico delle tragedie del Racine (1782-1785: II, 312-313).

La reflexió sobre la preponderància dels afectes enfront de la fatalitat com a motor de la tragèdia és extensa i detallada, i gira especialment entorn la funció didàctica de les emocions. Andrés fa referència a un dels teòrics més influents de la crítica francesa setcentista: Jean-François Marmontel. Marmontel reflexiona sobre la causa de les desgràcies en la tragèdia antiga i moderna, i estableix els avantatges d’ambdós sistemes²⁰⁴. Primer contraposa el motiu de dissort dels protagonistes a la tragèdia antiga, que és d’índole extern —el destí, la decisió dels déus— a les emocions dels herois de la tragèdia moderna, que és d’origen intern, i conclou que la fatalitat és un efecte més tràgic i alhora més fàcil de plasmar que el coneixement profund de l’ànima humana, però menys fructífer, moral i universal, perquè es basa en les passions²⁰⁵. Tant Marmontel com Andrés valoren l’aprenentatge que ofereix la tragèdia moderna i el

²⁰² Andrés matisa que la intervenció dels déus és molt més freqüent en l’èpica grega (Homer) que en les tragèdies, però considera que també en les tragèdies ocorre massa sovint.

²⁰³ Per a més informació sobre el teatre clàssic francès, vegeu: PEYRE (1996).

²⁰⁴ Andrés fa referència a l’article “Tragédie”, després agrupat amb altres articles de l’*Encyclopédie* sota el títol “Eléments de Littérature”, publicat el 1787.

²⁰⁵ Per a més informació sobre les reflexions de Marmontel entorn la comparació del teatre antic i el modern, vegeu: DENGRA (1999).

consideren un avantatge important respecte de la tragèdia antiga. Argumenten que el fet que les emocions moguin l'aparat tràgic atorga més complexitat i profunditat a l'obra moderna: si les accions són mogudes per les passions humanes l'obra esdevé més instructiva perquè són els protagonistes els que prenen les decisions que marcaran el seu futur i, per consegüent, com a espectadors podem aprendre de la conducció de les seves emocions²⁰⁶.

Però malgrat que considera més instructiu el teatre clàssic francès que l'antic teatre grecollatí, tampoc no és suficientment didàctic per a Andrés²⁰⁷: la majoria de tragèdies, tant antigues com modernes, commouen però no il·lustren l'enteniment, tal i com aconseguen fer els drames seriosos. Segons el seu parer, el teatre encara necessita evolucionar cap a noves formes on la instrucció tingui un pes més important, sense perdre la gran capacitat d'emocionar l'espectador que havien aconseguit els escriptors del segle XVII:

L'Edipo, l'Electra, l'Ippolito, l'Ifigenia e quasi tutte le più celebrate tragedie, si antiche che moderne, toccano il cuore senza illuminare l'intelletto, né muovere la volontà. Che può imparare un uditore al piangere le disgrazie di quelle eroiche persone, se non che niente giova lo studio e lo sforzo, che fa l'uomo per sfuggire i più atroci delitti e le più triste sciagure, se un fatale destino lo strascina a fare ciò che la sua buona volontà pretende ad ogni modo di schivare? Al contrario nell'Eugenia una giovine onesta può imparare a non fidarsi delle lusinghe dei libertini, che cercano ad ogni patto, singolarmente se sono di grado al suo superiore, di soddisfare alle loro brame a costo della violazione delle cose più sacrosante (1782-1785: II, 412).

²⁰⁶ Cesc Esteve remarca que l'eliminació de qualsevol índex de descontrol o d'accidentalitat en el desenvolupament de la trama té lloc des del segle XVI i respon en part a la ideologia catòlica: els personatges són responsables de la fortuna o de les desgràcies que experimenten perquè s'estableix una relació directa i proporcionada entre el seu patiment i els pecats comesos; a l'hora, l'infortuni també és interpretat com les proves que el bon cristià ha de superar (Esteve 2004a: 35). D'aquesta manera, la tragèdia ensenya que Déu administra la fortuna i la desgràcia de forma justa, en funció dels mèrits i les culpes de cada persona; en conseqüència, es fa èmfasi en les virtuts del deure i en la resignació cristiana (Ibid. 36). Aquesta idea es manté vigent al segle XVIII. Pedro Estala defensa la tragèdia moderna perquè considera que fa als lectors més humans i temorosos dels efectes dels vicis i de les passions incontrolables.

²⁰⁷ En les obres clàssiques franceses la finalitat instructiva és secundària, encara que alguns autors la defensaven incessantment en els seus prefàcis. El més important per als autors siscentistes és la capacitat d'emocionar i d'agradar el públic. Aquesta justificació respon sobretot al fet que al segle XVII el teatre havia estat atacat per la part més conservadora de la societat, que el considerava un divertiment de persones poc honorades. La valoració del teatre comença a canviar quan el cardenal Richelieu pren mesures per dignificar-lo durant els seus darrers anys de govern.

La reivindicació de l'art com a eina d'instrucció i d'educació —una eina plaent— és un tret característic de la Il·lustració, que comporta en part la subjugació de la bellesa artística a les regles artístiques. Andrés argumenta que la literatura va sorgir com a recurs per a la diversió, però que poc després hom s'adonà del profit que en podria treure i li buscà una finalitat educativa: en aquest moment deixà de ser un simple entreteniment i esdevingué útil i, com a conseqüència, fou revalorada dintre l'àrea del coneixement. La diferència entre el punt de vista d'Andrés i el dels enciclopedistes francesos o altres il·lustrats liberals rau en la preponderància del tipus d'instrucció: mentre que per als il·lustrats francesos la literatura es converteix en una plataforma per difondre sobretot noves idees, pel jesuïta és més important l'aprenentatge pràctic del comportament moral. Es tracta només d'una qüestió de preferència: la vehemència amb què defensen un o altre determina les seves posicions.

Un cop plantejats aquests aspectes, és interessant indicar on queda la catarsi en l'estudi d'Andrés. El jesuïta no esmenta en cap moment ni aquest mot ni els termes que conformen el seu camp semàntic, com són els verbs purificar, netejar o purgar. Andrés reconeix que la tragèdia té la capacitat d'impressionar i de commoure l'espectador més que cap altra variant teatral perquè sap revelar els sentiments més profunds de l'ànima humana. Per tant, reconeix la commoció que pot sentir l'espectador en connectar amb els sentiments que expressen els protagonistes. De fet, Andrés relata que el públic de la Grècia clàssica vivia de manera intensa els efectes emocionals de la tragèdia, que de vegades implicaven processos fisiològics: plors, crits i fins i tot desmaís, avortaments i altres efectes més extrems com malalties²⁰⁸. No obstant, només parla de commoure l'auditori, especialment mitjançant els afectes tràgics per antonomàsia, la compassió i el temor, però no parla mai de purgar o de purificar les seves passions: l'experiència emocional no implica un alliberament de les emocions inconscients i reprimides que desestabilitzen l'equilibri intern, en referència als ritus orgiàstics i a l'antiga medicina basada en els humors de la qual diversos estudiosos deriven la catarsi aristotèlica (Laín 2005). Alhora, l'experiència emocional no suposa per a Andrés una reducció necessària dels excessos de les passions per aconseguir moderar-les, tal i com sostenia per exemple

²⁰⁸ Andrés atribueix aquests efectes, que reporten alguns autors grecs —Heròdot, Filòstrat d'Atenes—, a altres factors com les altes temperatures i a la impressió que devien fer l'aparell teatral exterior: el coturn, els vestits o les màscares, algunes terribles, afirma, amb serps enlloc de cabells.

Racine arran de la interpretació de Vettori de la poètica aristotèlica²⁰⁹. Per últim, no implica un aprenentatge per si mateix, com interpreta Brigitte Kappl. Kappl considera que en el discurs aristotèlic els dos grans efectes són l'experiència emocional i l'acte cognitiu que aquesta experiència implica:

people should get used to feeling pleasure and pain in the right way. Now, some forms of art contain mimetic representations (*mimēmata*) of action and character, and having adequate emotions about those *mimēmata* will lead to responding in the same way to reality. Against this background I would suggest that *katharsis* in the *Poetics* can be understood as a purification, in the sense of cultivation of emotions (2011: 93-94).

La pervivència del concepte de catarsi aristotèlica en l'obra d'Andrés es pot detectar en dos aspectes: d'una banda, en el relat de les intenses vivències del públic grec en època antiga i, de l'altra, en el reconeixement de la influència de la tragèdia en la correcció del comportament moral i dels costums. Aquesta mateixa interpretació moderna de la catarsi és present en un text del segle XVII: el prefaci que va escriure Jean Chapelain per a l'*Adone* de Giambattista Marino²¹⁰. Durant la Il·lustració el sentit de purgació fa referència sovint a la modificació del comportament, i els efectes són explícitament instructius i morals, i no pas sanadors o alliberadors, en referència a l'antiga teoria dels humors de l'àmbit medicinal. Per consegüent, en la poètica il·lustrada la tragèdia continua preservant la força de les emocions i es reconeix la forta incidència que produeixen en els espectadors²¹¹, però la funció catàrtica

²⁰⁹ Aquesta visió és compartida per altres comentaristes de la *Poètica* a l'Edat Moderna i persisteix en l'actualitat. Un exemple n'és l'article de Marx William, "La véritable catharsis aristotélicienne" (William 2011). L'obra de Pietro Vettori és *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*. Sobre la interpretació de la catarsi feta per Racine, vegeu: SILVA (1972).

²¹⁰ Es tracta del text *Lettre ou discours de M. Chapelain à monsieur Favereau, portant son opinion sur le poème d'Adonis du cavalier Marino*. En aquest escrit Chapelain intenta justificar una obra considerada irregular des de l'òptica classicista. L'autor diu exactament: "Ainsi donc il suffira au poème qu'il soit vraisemblable pour être approuvé à cause de la facile impression que la vraisemblance fait sur l'imagination, laquelle se captive et se laisse mener par ce moyen à l'intention du poète" (Chapelain 2007: 199).

²¹¹ L'empirisme influeix en l'interès que la poètica il·lustrada manté per la impressió que l'obra d'art produeix en el lector o en l'espectador: "L'estètica s'alia amb la psicologia, però per tal d'evitar el relativisme absolut de les impressions subjectives, ja que l'estètica no pot lliurar-se a l'arbitrarietat — segons el racionalisme—, s'associa el judici estètic a la noció de *goût*, al *sensus communis*, que Dominique Bouhours reelabora i converteix en un element distintiu de la poètica il·lustrada: al principi de justesa o *bon sens* de Boileau hi oposa *l'esprit de délicatesse* ('esperit de delicadesa') que incorpora la sensibilitat, que dona versatilitat al pensament i permet captar-ne els matisos" (Paredes 2016: 447).

arriba als textos teòrics setcentistes desposseïda dels termes i del significat que la definien en època antiga. És en aquest sentit que Andrés interpreta els efectes de la catarsi a l'antiguitat, i sosté que a la Grècia clàssica els ciutadans aprenien més en el teatre que en les escoles dels filòsofs i sofistes, fent referència a l'aprenentatge de la filosofia moral. Per aquest motiu insisteix en la idea que les emocions han d'estar ben canalitzades i regulades per tal d'oferir una lliçó educativa als joves, perquè està convençut que la tragèdia pot exercir més influència en el comportament humà que la filosofia²¹².

Al mateix temps la tragèdia ensenya també l'art de raonar o retòrica, un aspecte de gran interès per a l'orde dels jesuïtes, que a diferència d'altres membres de l'Església van tenir sempre clares les possibilitats que el teatre oferia per ensenyar als seus alumnes l'art d'argumentar amb la finalitat de convèncer des del púlpit (Diderot 2003: 15). Per aquest motiu l'*abate* admira les obres de Corneille:

Qualunque materia voglia egli trattare la sua eloquenza è sempre vittoriosa e trionfante: ogni sua ragione conchiude sì fortemente, che non pare le si possa dare risposta, ed ogni risposte è sì giusta che non ammette più replica; ed in qualunque sito sospenderete la lettura, sempre quella persona che allora parla vis sembrerà avere dal canto suo la ragione. (...) Il teatro del Corneilo è, a mio giudizio, una vera scuola della più fina logica e della più robusta e soda eloquenza (1782-1785: II, 308).

Andrés explica que la compassió i la temença són els afectes més dramàtics, amb els que l'autor pot aconseguir commoure més fàcilment el públic, però tanmateix insta les noves generacions a no conformar-se amb l'herència clàssica i a cercar sentiments nous que emocionin intensament els espectadors. La recerca de nous afectes tràgics és conseqüència del canvi en la finalitat de la tragèdia. La compassió o el temor ja no són indispensables perquè l'objectiu no és purificar les passions, sinó aconseguir emocionar el públic per instruir-lo amb més facilitat. Un exemple modern que l'*abate* ofereix és Voltaire, que tracta per primer cop el

²¹² Aquesta idea no és original d'Andrés, com constata Brigitte Kappi: "we encounter the very popular concept (also inherited from antiquity) that poetry teaches the same lessons as moral philosophy, but whereas the precepts of moral philosophers, being boring and bitter, have no impact upon the masses, the poet, by means of ornate language and metre, and by representing unheard of and miraculous events, also attracts ordinary people and thus makes them, as the famous metaphor puts it, swallow the bitter medicine by covering the rim of the cup with sweet honey" (2011: 94).

fanatisme a *Le phanatisme ou Mahomet le prophete*²¹³, tot i que confessa que prefereix temes menys controvertits. Davant la gran diversitat d'emocions capaces de captivar els espectadors, Andrés mostra preferència per la grandiositat i l'heroisme, perquè poden provocar els efectes propis de l'èpica: l'admiració i la meravella. Corneille havia expressat anteriorment la mateixa preferència: “Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs: mais le succès a montré que la fermeté des grands coeurs, qui n'excite que l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion que notre art nous commande de mendier pour leurs misères” (Corneille 2014: 240). L'acció heroica, afirma Andrés, és fins i tot més profitosa per a l'espectador i pot causar tant d'entusiasme com la temença d'una desgràcia, perquè l'ésser humà no plora només de dissort sinó també de tendresa.

L'única emoció que troba inacceptable en les obres modernes és el terror, que de forma implícita diferencia de la temença, malgrat que ambdues les designa amb el terme *terrore*. Andrés fa referència a la temença quan pretén expressar el temor de patir les desgràcies que estan vivint els protagonistes, una emoció que esdevé principal en la tragèdia, juntament amb la compassió. En canvi, quan parla de terror fa referència a qualsevol acció o paraula que pugui provocar repulsió a l'espectador, com per exemple la mort en escena d'un personatge. Andrés remet a Èsquil com a autoritat literària per censurar aquest tipus d'accions que poden ser desagradables²¹⁴. També critica Voltaire perquè introdueix en els diàlegs paraules funestes o perquè fa aparèixer en escena l'ombra d'un mort, i condemna reiteradament les accions terrorífiques del teatre contemporani, algunes de tradició medieval com la que dona nom a la llegenda del cor menjat. Sobre aquest tema, l'*abate* repeteix les crítiques que Saverio Bettinelli fa en el *Discorso intorno al teatro italiano e alla tragedia*, dirigides als autors coetanis d'obres tràgiques —tant heroiques com urbanes²¹⁵. Andrés situa l'origen d'aquesta novetat literària a

²¹³ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

²¹⁴ Andrés elogia Èsquil per haver estat el primer tràgic en eliminar les morts i accions que causen repulsió.

²¹⁵ El fragment de l'obra de Bettinelli és el següent: “Noi vediamo, dicono quei zelatori dell'onor patrio, delle mostruosità continue o nel genere del tragicomico *lagrimante*, o in quello del tragico furibondo, ed orrendo. Mangiar il cor d'un amante, disperarsi in un chiostrò, o in un eremo per amore, gli spettri e le prigioni, i sepolcri e i palchi fanno delle scene spaventose, e non passionate, fanno paura allo spettatore invece di toccarne il cuore” (1788: 24). La imatge de la ingesta de cor de l'amant que Saverio Bettinelli esmenta és emprada per diversos autors de l'Edat Moderna i Contemporània. Prové d'una llegenda que es va fixar al segle XII en la tradició trobadoresca, després d'haver integrat diferents històries antigues: el marit o gilós cornut mata l'amant de la seva dona, i després ordena que cuinin el seu cor i l'hi serveixin a la dona sense que sàpiga què s'està menjant. Quan després de dinar li explica què acaba de menjar, la

Anglaterra, i parla de la instrucció del terror com una moda imposada que omple els teatres a final del segle XVIII i que ha dut la tragèdia a la barbàrie, a causa de la proliferació d'escenes llòbregues i sanguinolentes²¹⁶. Efectivament, a final del segle XVIII neix un estil popular i subversiu que es coneix avui dia com a literatura gòtica²¹⁷. Un dels autors que precedeixen aquest corrent és Edward Young²¹⁸. A final del segle XVIII s'estén a França, on es coneix amb el nom de *drame sombre*. Probablement per aquest motiu Andrés atribueix la seva expansió al reconeixement del teatre shakespearíà fora d'Anglaterra, i també perquè considera que en general la literatura anglesa es caracteritza per un cert to melancòlic i fosc.

Aquest és, segons el seu parer, un dels combats més difícils que enfronta el teatre modern. Argumenta que la preferència per l'horror és una manera fàcil d'aconseguir emocionar el públic, perquè està convençut que resulta més senzill multiplicar situacions terribles que no pas expressar els sentiments amb delicadesa i desenvolupar-los a partir d'un estudi profund del món intern dels personatges. Afirma que les absurditats i les atrocitats de William Shakespeare²¹⁹ o de Prosper Jolyot de Crébillon²²⁰ no poden comparar-se amb els raonaments eloqüents i sublins de Corneille i de Racine. En les obres de Crébillon no troba amabilitat, delicadesa o finesa, ni tampoc caràcters que inspirin admiració, noblesa o compassió, sinó personatges superbs i altius que protagonitzen trames confuses, embolicades i dures, plenes d'odi, de venjança i de mort. Sobretot acusa Crébillon d'omplir l'escena tràgica d'un terror ferotge amb el pretext de voler incrementar les escenes d'acció; el resultat són obres terrorífiques enlloc de patètiques. Andrés considera el posicionament de Crébillon una ruptura inadmissible. Per aquest motiu adverteix del perill de separar-se del bon camí marcat pels grans mestres de l'antiguitat grecolatina i insta els nous escriptors a innovar dintre els paràmetres il·lustrats: “quindi tante tragedie nelle quali caratteri malinconici e tetri, passioni

dona decideix morir. En moltes versions l'amant és el trobador rossellonès Guillem de Cabestany. Per a més informació sobre la llegenda del cor menjat, vegeu: RIQUEL, Isabel (2007).

²¹⁶ Aristòtil advertia també sobre aquest defecte: “D'altra banda, aquells qui en virtut de l'espectacle no susciten pas la temença, sinó que només aconsegueixen de suscitar l'horror, no tenen res de comú amb la tragèdia: de la tragèdia, en efecte, no ha de cercar-se qualsevol plaer, sinó el que li és propi” (1453b); per a una edició d'Aristòtil, vegeu: ARISTÒTIL (1998).

²¹⁷ La primera crítica literària sobre la ficció gòtica data de 1765. Es tracta de la primera ressenya d'Horace Walpole a la seva novel·la pionera *The Castle of Otranto* (Sabor 2005: 470). Per aprofundir en l'estudi de la influència de la literatura gòtica, vegeu: GLENDINNING (1994).

²¹⁸ Andrés estudia l'obra d'aquest autor a l'apartat de poesia didascàlica.

²¹⁹ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

²²⁰ Aquí Andrés fa referència a Crébillon pare, dramaturg que va viure entre 1674 i 1762 i que va introduir en les tragèdies un patetisme violent.

furiose, situazioni orribili, smanie, pianti e disperazioni opprimono i cuori, senza toccarli con nobiltà e gentilezza, ed inumanamente gli struggono senza muoverli a quel terrore e quella compassione che si conviene ad una tragedia” (Andrés: 1782, II, 335)²²¹.

Quant a la valoració de la tragèdia, segueix la jerarquia establerta a partir de la *Poètica* d’Aristòtil —que serà l’habitual durant l’Edat Moderna— i situa la tragèdia al capdamunt del sistema de gèneres, argumentant que és el gènere que millor assoleix les dues finalitats principals de la literatura, el plaer i la instrucció, perquè provoca una sensació més profunda i penetrant en l’espectador. No obstant, diversos comentaris apunten subtilment cap a una sensibilitat nova i una concepció del món diferent de la del públic grecollatí. Per exemple, com hem dit, considera que cap tragèdia no és suficientment didàctica, a diferència del drama sentimental. A més, malgrat que continua anteposant la tragèdia a la comèdia, en parlar de Molière matisa aquesta apreciació: “[Molière] Egli è il vero padre del teatro comico moderno, come Cornelio e Racine lo sono con tanta loro gloria del tragico; ed egli solo ha recato alla commedia quell’onore e vantaggio che i due più illustri drammatici suoi coetanei apportavano alla tragedia” (1782-1785: II, 318).

Per a Andrés el triumvirat tràgic modern el formen Corneille, Racine i Voltaire. El dramaturg més perfecte és Racine, i la *Phèdre* és la gran tragèdia moderna, com confirmen els tractadistes setcentistes²²². El segueix Corneille, el primer autor del teatre clàssic francès gràcies a l’obra *Le Cid*²²³. A continuació Andrés hi situa Voltaire, de qui admira dues qualitats: la innovació en l’escena teatral francesa i l’eliminació del sentimentalisme en la majoria de

²²¹ A diferència d’Andrés, Crébillon concep la seva obra com una nova aportació al teatre francès. De fet, la concepció que té del nou corrent escènic no és de ruptura sinó de continuïtat. Ho expressa amb la següent frase, pensada després d’una representació de *l’Atrée*: “Corneille avait pris le ciel, Racine la terre, il ne me restait plus que l’enfer, je m’y suis jeté à corps perdu” (Chaudon i Delandine 1821: VIII, 73).

²²² Racine és en general l’autor més admirat pels erudits il·lustrats. No obstant, Andrés no està d’acord amb la majoria de literats francesos sobre les crítiques a l’extremada polidesa de les seves obres, sinó que creu que encara necessitarien més estudi i correcció. Per a més informació sobre la tragèdia francesa, vegeu: RÍOS (1997).

²²³ Andrés afirma que la primera obra del teatre clàssic francès és una còpia de *Las Mocedades del Cid*, de l’espanyol Guillén de Castro. Aquesta reivindicació de la influència espanyola s’insereix en la discussió sobre la corrupció del gust europeu a mans dels escriptors barrocs espanyols. No és la primera vegada que Andrés defensa la literatura espanyola. Ja ho havia fet el 1780 com a resposta al debat desencadenat per les dures crítiques dels erudits Girolamo Tiraboschi i Saverio Bettinelli a *Lettera dell’abbate D. Giovanni Andres al sig. Comendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga Cavaliere dell’Inclita Religione di Malta. Sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII*. Aquesta defensa serà continuada per altres erudits coetanis com el seu compatriota Xavier Llampilles i Cerdà a *Saggio Storico-Apologetico della Letteratura Spagnuola*. Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

les seves tragèdies. En destaca obres com *Mérope*, *Alzira*, *Zaira* o *Athalie*, però en crítica d'altres, per exemple *Èdipe* i sobretot *Sémiramis*, que considera tènica i plena de galanteries.

Quant a la categoria d'obres que només destaquen en un àmbit nacional, n'esmenta dues: a *Cato. A tragedy* de Joseph Addison —argumenta que prefereix la freda regularitat d'Addison que les passions excessives de Shakespeare— i *La Mérope* de Scipione Maffei, que considera l'única bona tragèdia del teatre italià durant el seu restabliment perquè no presenta les galanteries de les històries d'amor modernes. Per últim, cal subratllar el cas d'un autor tan destacat al final del segle XVIII com Alfieri, que apareix només en la darrera edició de *Dell'origine* pel fet de ser estrictament contemporani de l'autor. Andrés afegeix molta informació sobre aquest dramaturg a l'edició de Roma. Remarca especialment l'èxit que van obtenir les seves tragèdies en vida de l'autor i repassa les qualitats i defectes principals. Aprova que hagi aconseguit eliminar els errors habituals dels tràgics italians renaixentistes —la fredor i llangor dels passatges, els episodis i diàlegs massa llargs o les històries amoroses secundàries—, però reprova l'amoralitat de les seves obres i l'expressió de les passions tràgiques, que en ocasions considera obsessives i violentes. No obstant, obté una valoració positiva: el considera un enginy sublim, un pensador profund i un home extraordinari que ha purgat el teatre tràgic dels defectes arrelats en la tradició italiana.

3.2.3. Comèdia

Andrés segueix la concepció de comèdia que deriva de la màxima atribuïda a Ciceró: *imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis*²²⁴. La definició que podem formar a partir del seu estudi és la d'un gènere que tracta assumptes quotidians i propers protagonitzats per personatges comuns que donen exemple d'algunes virtuts i revelen alguns vicis corrents —normalment exagerats— per tal d'educar el públic. Andrés aconsella als escriptors que observin els defectes principals de la societat del segle XVIII per traslladar-los a la ficció, com

²²⁴ La concepció de comèdia com a imitació de vida i mirall de costums apareix en els *praenotamenta* a les obres de Terenci del segle XVI. Per a més informació sobre aquesta concepció de la comèdia atribuïda a Ciceró, vegeu: VEGA RAMOS (2004a).

són la hipocresia o la pedanteria dels erudits²²⁵. En canvi, no recomana repetir les tradicionals escenes de criats, d'amors entre joves i d'enganys fets pels esclaus que han format part d'aquest gènere des de la seva invenció en la Grècia clàssica. Els dos arguments principals que presenta són el trencament de la unitat d'acció i l'ús d'un humor groller. Andrés explica que aquestes escenes comunes en el gènere còmic desvien l'atenció de la trama principal i, en conseqüència, trenquen la unitat d'acció. Aquest argument és emprat igualment per altres literats coetanis com Diderot, que desaconsella les intrigues entre criats perquè deturen l'acció principal i desfan l'interès del públic, argumentant que la combinació de dues intrigues provoca la interrupció d'una i d'altra successivament.

En segon lloc, adverteix que la comèdia moderna no pot caure en burles fàcils, paròdies ofensives ni expressions grolleres, com s'observa sovint en la comèdia grecolatina. La conveniència de l'humor i la indestruïble relació amb la moralitat són el principal objecte d'estudi d'Andrés en aquest gènere. Per tal d'explicar la diferència entre l'humor vulgar i l'intel·ligent, l'*abate* contraposa el riure suau a la rialla vulgar. El riure suau és descrit com el fruit d'una diversió fina i racional elaborada per mitjà de l'enteniment, fruit de l'estudi i de la cultura, que satisfà els sentits i recrea l'esperit. En canvi, considera que la rialla vulgar és provocada per un divertiment escandalós propi de gent vulgar que no pot agradar als oients cultes, perquè confon la gràcia amb les accions ridícules, defecte que atribueix tant als comedians antics com als moderns²²⁶. Per aquest motiu, el model de comèdia que presenta Andrés no segueix els mestres grecolatins, sinó la comèdia moderna, que té com a objectiu una reforma social i educativa d'ideologia burgesa i que, per tant, procura instruir un comportament social refinat.

María José Rodríguez Sánchez assenyala que aquestes idees formen part de l'afany dels classicistes espanyols per convertir els teatres en espais d'oci on es difonguin les virtuts i els valors morals, socials i individuals (Rodríguez Sánchez 2014b: 232). El sentit de l'art, de la moral i de la literatura en la societat moderna obliga els escriptors a renunciar al ridícul com a fonament del gènere, uns raonaments que obren la porta a la comèdia seriosa o tragèdia

²²⁵ Al segle XVIII molts creuen que és impossible en temps moderns inventar noves trames per a la comèdia burlesca, però Andrés argumenta que Molière va demostrar tot el contrari.

²²⁶ A *Dell'origine* la comèdia moderna es mostra superior a la grecolatina gràcies a Molière: les obres de Molière tenen per primer cop en la història literària un humor més sofisticat i una crítica social més sòlida, i per tant aconsegueixen una finalitat instructiva i moralitzant.

urbana (Ibid. 242-243). Alhora remarca la novetat que suposa en el gènere còmic el fet d'oferir models de virtut per combatre el vici i les preocupacions burgeses. El dramaturg es dirigeix a un públic sensible i intel·ligent que no va al teatre només a divertir-se, sinó que és capaç de sentir compassió per les desgràcies dels altres. Com a resultat, la nova comèdia supleix les deficiències dels sistemes educatiu i legislatiu per l'efecte ideològic i moral que causa en l'auditori (2010: 54-55).

Andrés reconeix que la nova comèdia respon a les necessitats de la societat moderna per la seva capacitat de reformar els costums i d'ensenyar les virtuts. Valora especialment que cerqui el coneixement emocional i psicològic, malgrat que no assoleixi la profunditat de la tragèdia a causa d'algunes de les característiques històriques d'aquest gènere, com per exemple el fet que els protagonistes siguin personatges plans, sense gran complexitat ni profunditat. Aquesta és una de les poques característiques que Andrés exposa sobre el gènere còmic. En conclusió, l'estudi d'Andrés evidencia el nou auge de la comèdia als segles XVII i XVIII, que comença a competir amb la tragèdia en el moment en què tracta temes seriosos: la subjectivitat implícita en aquest gènere permet tractar les inquietuds d'una societat cada cop més centrada en l'individu. Aquesta evolució de la comèdia moderna donarà lloc a noves formes teatrals, que Andrés engloba dintre el drama seriós.

En el cànon andresià, Molière és considerat el millor còmic de tots els temps, malgrat la polèmica i la censura que acompanyà les seves obres a França durant el segle XVII per ser considerades amorals²²⁷. Alhora fa ressò del gran prestigi que mantenia entre els crítics il·lustrats²²⁸ i de l'acceptació de la nova comèdia: la comèdia seriosa²²⁹. L'*abate* comparteix la valoració general dels crítics il·lustrats i no dubta a qualificar-lo com a autor modèlic. En la

²²⁷ L'arquebisbe de París havia escrit el següent comunicat per advertir del perill que suposava el teatre de Molière: "Sur ce qui nous a été remontré par notre promoteur, que, le vendredi cinquième de ce mois, on représente sur l'un des théâtres de cette ville, sous le nouveau nom de l'*Imposteur*, une comédie très-dangereuse, et qui est d'autant plus capable de nuire à la religion que, sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion, elle donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession de la plus solide piété, et les expose par ce moyen aux railleries et aux calomnies continuelles des libertins; de sorte que, pour arrêter le cours d'un si grand mal, qui pourrait séduire les âmes faibles et les détourner du chemin de la vertu, notredit promoteur nous aurait requis de faire défense à toute personne de notre diocèse de représenter, sous quelque nom que ce soit, la susdite comédie, de la lire ou entendre réciter, soit en public, soit en particulier, sous peine d'excommunication" (Hardouin 1844: 317).

²²⁸ Un exemple és Marmontel, que professa grans elogis a Molière. No obstant, crítica amb més duresa que Andrés alguns aspectes relacionats amb la moral, com les seves farses.

²²⁹ Francisco Lafarga estudia la recepció de Molière a Espanya i destaca la valoració d'Andrés. Apunta el fet que les apreciacions concretes de la comèdia francesa a Espanya són tardanes, i remarca que la més important és la d'Andrés, pel pes de la seva personalitat (1997: 88-90).

seva defensa justifica la falta de moralitat atribuïda a moltes de les seves obres com un dels pocs defectes que persistiren després que el dramaturg francès purgués un gènere que es trobava en un estat de gran confusió i desordre. Fins i tot va més enllà i argüeix que en obres com el *Tartuf* i el *Misàntrop* no hi troba cap inversió moral²³⁰.

La moralità non è sempre messa in quel lume che possa far tacere le severe critiche dei rigorosi censori e formare della commedia, ciò che dovrebbe essere, la maestra della vita e la regola dei costumi. Il Fénelon, il quale non era d'austero umore, né dirigida e indiscreta filosofia, pure acconsente alle accuse, che fin d'allora molte persone di spirito facevano al Molière di dare un'aria graziosa e piacevole al vizio, ed un'austerità ridicola ed odiosa alla virtù. Io non vedo come possa riprendersi in questa parte il Tartuffo, dove si amabile e rispettabile si presenta in bocca di Cleante la virtù, si abominevole il vizio nella persona di *Tartuffo* (1782-1785: II, 320-321).

Molière corona i completa el triumvirat dramàtic modern al costat de Corneille i Racine. La comèdia més important és *Le Misanthrope*, seguida de *Tartuffe* i les *Femmes savantes*. En conjunt la valoració global de Molière és una de les més positives que trobem a *Dell'origine* —fins i tot s'apropa a la de Virgili—, però malgrat els elogis considera que poques de les seves comèdies esdevenen modèliques, i que aquestes tampoc no són perfectes. Un exemple concret és el desenllaç de *Tartuffe*, que critica perquè el considera inversemblant i inesperat. Aquesta distinció dels diferents aspectes de la producció literària d'un autor i la prudència amb què jutja els autors més cèlebres palesa la seva idea de perfectibilitat: sosté que Molière és un model universal, però està en desacord amb els crítics francesos que consideren les seves obres exemples perfectes de comèdia: la perfecció és per a Andrés un estat inabastable, o almenys encara insòlit. L'altre gran còmic modern és l'italià Carlo Goldoni, que qualifica d'excel·lent, però no modèlic. Es tracta d'un dels autors més traduïts a l'espanyol durant el segle XVIII (Lafarga 1997: 12). Per últim, destaca l'obra *El maligne* de Jean-Baptiste-Louis Gresset.

²³⁰ En canvi, accepta que es produeix una inversió moral a *L'école des maris* i *L'école des femmes*.

3.2.4. Drama sentimental (*Drammi seri dei francesi*)

Andrés designa amb el nom de drama seriós (*drammi seri dei francesi*) el teatre sentimental, que experimenta un gran desenvolupament a França durant el segle XVIII²³¹. Al mateix temps recull altres denominacions amb què és conegut aquest gènere: ‘tragèdia urbana’ (*tragedia cittadina*) o ‘comèdia llagrimosa’ (*comedia piangente*, ‘*comédie larmoyante*’)²³². Tot i que engloba aspectes de la tragèdia i de la comèdia ensems, Andrés evita el terme tragicomèdia, que reserva per al teatre barroc, tant espanyol com anglès: “La mostruosità delle tragicommedie e la mischianza di serio e di burlesco, di sublime e di basso si vuol far passare come una strana produzione della sregolata fantasia spagnuola. Ma questo è un vizio cotanto comune all’inglese teatro, che il Dryden pretende di fargli onore con dargli il vanto di simili componimenti” (1782-1785: I, 424).

La posició d’Andrés respecte dels gèneres híbrids no és taxativa. El seu estudi distingeix les diferents mixtures que es poden dur a terme entre elements tràgics i còmics. D’una banda, com hem vist, critica la interrupció d’escenes sublimes o tristes per moments de burla²³³, perquè resulta una distracció fútil que trenca la unitat d’acció, interromp la intensitat i la tensió de l’obra i, com a conseqüència, dilueix l’emoció que s’està produint en l’espectador. Posa com a exemple els drames de Shakespeare, on aquest defecte és habitual. D’altra banda, accepta sense problemes aquelles comèdies que segueixen un estil i una acció còmiques, però que presenten un final tràgic per tal d’aconseguir un efecte més moralitzant. És el cas de la *Celestina*, que presenta com la primera composició del teatre modern. La

²³¹ En els segles XVIII i XIX el terme drama deixa de designar el teatre com a tal i s’oposa a la tragèdia i a la comèdia, dos dels seus antics subgèneres (Schaeffer 2006: 84). María Jesús García Garrosa descriu el drama sentimental com un teatre que té precedents anglesos i que està constituït per la *comédie larmoyante* seguida del *drame sérieux* o *drame bourgeois*. García delimita dues etapes: amb el nom de ‘*comédie larmoyante*’ fa referència a les obres escrites des de la creació del gènere per la Chaussée — malgrat que ja havia estat conreat per altres autors, ell ho fa per primer cop d’una manera conscient i deliberada— fins a l’aparició de la caracterització del ‘*genre sérieux*’ que elabora Diderot a *De la Poésie dramatique* (*De la poesia dramàtica*). Andrés no és conscient d’aquesta diferenciació. García Garrosa explica que la separació d’ambdós grups té sentit a França perquè respon a períodes cronològics diferents, però la recepció a Espanya —i a Itàlia— és una síntesi d’ambdós gèneres dramàtics. En total Garrosa compta fins a 22 noms diferents que s’engloben dins del drama sentimental i que eviten la denominació de tragicomèdia emprada al segle XVII, tan vituperada per la crítica setcentista (García Garrosa 2007: 299).

²³² Pierantonio Meneghelli (1749-1819) en la seva *Dissertazione sopra la tragedia cittadina* adverteix que la tragèdia urbana rep el nom també de ‘*commedia lagrimante*’ o ‘*sentimentale*’ amb una connotació irònica i de menyspreu (1795:10).

²³³ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.1.

valoració d'aquesta obra és favorable, i acusa els crítics setcentistes de deixar-se influenciar pel terme 'tragicomèdia' que apareix al subtítol²³⁴. Aquesta és una de les poques al·lusions a les tragicomèdies que apareix a *Dell'origine*²³⁵.

Pel que fa al teatre sentimental francès, Andrés s'acaba convertint en un dels màxims defensors, al costat d'altres intel·lectuals coetanis com Marmontel o Diderot. Argüeix que es tracta d'un gènere més proper a l'auditori que les tragèdies clàssiques perquè permet tractar amb seriositat la vida de persones corrents, o fins i tot de persones il·lustres però sense la pompositat, la majestuositat ni tampoc la profunditat de la tragèdia tradicional²³⁶. Està convençut que els temes familiars i privats que es tracten en el drama sentimental desperten en general més interès que els assumptes heroics o sublims. De fet, és per aquest motiu que al segle XVIII el drama esdevé una de les millors alternatives al teatre d'arrel grecollatina.

Per entendre aquesta postura cal tenir en compte que el teatre popular gaudeix d'un gran èxit de públic, i que la tragèdia, si bé a França havia tingut més èxit que a Espanya, va perdent audiència a final del segle XVIII²³⁷. Diderot confirma aquesta idea a *Paradoxe sur le comédien*, quan argumenta que la invenció del drama seriós és una contribució necessària per a la renovació teatral a causa de la pèrdua progressiva d'interès del públic per la tragèdia convencional (2003: 155). L'anàlisi de les obres tràgiques que desenvolupa Andrés palesa la distància que separa la societat moderna de l'antiguitat grecollatina. El públic modern no s'identifica en molts aspectes amb el teatre antic, principalment per l'antropocentrisme i el subjectivisme que caracteritzen la societat moderna. Schaeffer explica aquesta divergència entre antiguitat i modernitat, entre tragèdia, comèdia i drama (2006: 31): la tragèdia és la "representación de los conflictos sustanciales de una comunidad a través de los conflictos de hombres activos (por ejemplo, Antígona)"; la comèdia, el "triunfo de la subjetividad sobre el destino objetivo (Aristófanes)"; i el drama, la "representación de conflictos basados no ya en los intereses sustanciales de la sociedad, sino en la interioridad puramente subjetiva de los

²³⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

²³⁵ Els defensors del drama sentimental pretenen convertir la tragicomèdia en un precedent d'aquest nou gènere.

²³⁶ Andrés opina que en aquestes obres cal un argument seriós, malgrat que hi puguin aparèixer episodis humorístics —un episodi que accepta sempre que no siguin vulgars.

²³⁷ Álvarez Barrientos en el seu estudi sobre el teatre del segle XVIII a Espanya precisa aquest canvi de preferència: "Las tragedias, además de difíciles de leer, no encontraban ya acomodo entre el público, que prefería divertirse con las representaciones espectaculares o verse reflejado en las comedias sentimentales, que trataban problemas cercanos a su propia experiencia" (1992: 67).

héroses (por ejemplo: Hamlet, Otelo)” (Ibid.) En conseqüència, considera lògic que a l’Edat Moderna es desenvolupin el drama i la comèdia, i que la tragèdia moderna s’appropri força al drama. De fet, Andrés considera que moltes obres de Shakespeare són drames i no tragèdies²³⁸.

Malgrat les comparacions amb la tragicomèdia i les reticències d’una part de la crítica literària, que concep el drama sentimental com un gènere híbrid que desvirtua la puresa de la tragèdia clàssica, durant la segona meitat del segle XVIII alguns literats flexibilitzen les seves posicions vers els gèneres dramàtics²³⁹. Els defensors del drama consideren que és un defecte limitar-se a la tragèdia i a la comèdia. Diderot argumenta la necessitat d’una reforma teatral per substituir la multitud d’obres d’ínfima qualitat literària que omplen amb gran èxit els teatres moderns per alternatives més properes a l’auditori però correctes des del punt de vista il·lustrat, com són els drames sentimentals. Per aquest motiu creu imprescindible captar l’interès del gran públic sense menystenir les exigències literàries, seguint els paràmetres classicistes per tal d’aconseguir educar mitjançant el plaer que l’art proporciona. Tant Diderot com Andrés justifiquen la defensa del drama sentimental o burgès a partir de la qualitat literària i de l’objectiu clarament instructiu i moralitzant d’aquest gènere.

La valoració del drama seriós o drama burgès a *Dell’origine* és prou significativa d’aquest canvi de sensibilitat. Andrés considera que el drama és més moralitzant i més proper al públic perquè rebutja elements de la tragèdia antiga que troba poc instructius i amb els quals l’espectador modern ja no s’identifica. Un exemple és la crueltat dels déus hel·lènics, un aspecte que duu Beaumarchais a negar cap sentit moral a la tragèdia antiga (Dengra 1999: 168). Aquest debat permet entendre el moviment que s’està produint cap a noves formes de la dramaturgia: amb el teatre sentimental francès es pretén actualitzar el teatre culte i adaptar-lo als nous ideals burgesos, és a dir, es pretén assolir el mateix grau de perfecció que va aconseguir el teatre grecollatí, però sense obviar el gust i les inquietuds del públic modern.

²³⁸ Afirmar que la *commedia cittadina* pot perfectament anomenar-se tragèdia anglesa perquè és àmpliament conreada en aquell país. De fet, argumenta que la major part de les tragèdies de Shakespeare es poden considerar tant urbanes com heroiques perquè molts dels assumptes que tracten són familiars i domèstics. Aquest és un dels pocs comentaris que dirigeix sobre la dramaturgia de Shakespeare; en cap moment no classifica les seves obres en tragèdies, comèdies i drames històrics, com s’acostuma a fer al segle XVIII, malgrat que algun cop fa servir aquestes etiquetes per referir-se a una obra en concret.

²³⁹ “Marmontel, como buen enciclopedista y filósofo, es favorable a la reforma con algunas reservas en lo que concierne al fin. Los artículos de *L’Encyclopédie* son, en su conjunto, simpatizantes con la renovación del teatro en el sentido indicado en *Les Entretiens sur le «Fils naturel»* y el *Traité de la poésie dramatique* y en este sentido, hemos de decir que muchos de los *Contes Moraux* de Marmontel servirán de base y de tema a un buen número de los nuevos dramas burgueses” (Garrosa 2007: 8). En canvi, Voltaire es posiciona en contra, perquè ell es considera el continuador del gran teatre classicista francès.

Malgrat que el drama sentimental no obté l'èxit que esperava Diderot, la seva obra teòrica i la dels seus successors contribueix a renovar el teatre francès i el prepara per a les noves formes dramàtiques del segle XIX (Yllera 1996: 187). Per raons de proximitat històrica, Andrés encara no pot preveure la importància que adquirirà el drama als segles XVIII i XIX. Tot i així, no serà fins el segle XIX que assolirà un lloc preeminent, a partir d'un dels textos teòrics fundacionals del Romanticisme, el "Préface" de *Cromwell*, de Víctor Hugo: "Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle" (1968: 13).

Quant a la caracterització del drama sentimental, a *Dell'origine* és definit com un nou gènere amb un to més sentimental que la tragèdia, que incorpora elements còmics i patètics, i que està pensat per a la instrucció d'un públic preferentment jove. Andrés dubta sobre la seva classificació. En un primer moment el descriu com una comèdia amb més de patètic que de jocós i amb una finalitat igualment instructiva, però finalment el situa més a prop de la tragèdia que de la comèdia. Afirmar que s'assembla a la tragèdia en l'expressió de les passions i en el to patètic, però que ni els afectes ni els personatges assoleixen el grau de profunditat propi del gènere tràgic. En canvi, comparteix amb la comèdia el mateix tipus de didactisme —està convençut que si s'hi introdueix una bona moral pot esdevenir una escola potencial de bons costums—, els arguments familiars i domèstics —la facilitat i superficialitat en la faula— i els personatges corrents. Checa Beltrán analitza les característiques dels protagonistes del teatre sentimental i conclou que amb la creació del drama burgès Diderot vol desmarcar-se del seu precedent i idear una variant que no doni prioritat al coneixement dels caràcters, sinó als condicionaments socials i professionals. Per aquest motiu crea personatges com el polític, el ciutadà, l'advocat o el comerciant, que introdueixen dintre l'esquema de la dramaturgia moderna una nova classe social: la burgesia (Checa 1998: 216). El drama és vist com una nova tipologia dramàtica que permet encabir aquestes històries quotidianes en un format diferent de la tragèdia i de la comèdia tradicionals, un gènere que tracta la burgesia amb la serietat i dignitat que la vella tragèdia només reservava als nobles, als reis i als herois.

La descripció del drama sentimental que trobem a *Dell'origine* coincideix amb les idees que s'exposen a la *Dissertazione sopra la tragedia cittadina* de l'abat Pierantonio

Meneghelli. Es tracta d'un text que Andrés té a la seva disposició, com revela a les *Cartas familiares* (2004: II, 415). Per aquest motiu he volgut comparar-los i he pogut comprovar que l'erudit valencià acaba exposant de forma resumida els punts principals d'aquest tractat. A continuació em sembla interessant desglossar els arguments que a *Dell'origine* només apareixen esmentats. En la defensa de la tragèdia urbana, Meneghelli argumenta que el públic que assisteix al teatre és de totes condicions —rics i pobres, nobles i plebeus—, però que la classe tradicionalment privilegiada acapara el protagonisme del teatre seriós i, en canvi, constitueix el percentatge menor de la població. Per atenuar aquesta situació que considera descompensada proposa que es representin també les accions tràgiques de les altres classes socials i no només les accions ridícules: “Ma tante e tante azioni che nascono e tragiche ed eroiche e gravi nelle famiglie dei privati, nelle quali tutt'altro v'ha a fare che il ridicolo, perché si devono escludere dal teatro?” (1795: 9). El drama té com a objectiu parlar de les passions íntimes amb una simplicitat patètica. Meneghelli argumenta que la virtut no és incompatible amb la pobresa o la condició privada, perquè el cor de les persones és fet del mateix material, des de les il·lustres fins a les plebees i, en conseqüència, tothom pot assolir les màximes virtuts. Al mateix temps sosté que el llenguatge del dolor té més força que el del plaer i sap agitar com cap altre els espectadors (1759: 47) i per aquest motiu és important que es parli de les accions greus de les persones comunes, com va fer Shakespeare. Com Andrés, considera que la majoria d'obres del dramaturg anglès són tragèdies urbanes —dramas seriosos—, d'una banda perquè barregen elements còmics i patètics i, de l'altra, perquè sovint parlen de les passions de persones privades i, malgrat que en ocasions tenen com a protagonistes a reis o a nobles, versen sobre arguments personals i familiars on els personatges no són tractats amb la majestuositat i sublimitat pròpies de la tragèdia clàssica, ni els conflictes que es desenvolupen abasten una dimensió social.

La defensa d'Andrés del nou drama sentimental no implica, emperò, un canvi de jerarquia entre els gèneres dramàtics, perquè reconeix que el drama és encara força imperfecte. En general troba a faltar accions d'honor en comptes d'escenes senzilles i sentimentals, tan freqüents en aquest gènere. No obstant, a diferència del *romanzo*, veu recompensat l'excés de sentimentalisme amb dos aspectes rellevants en la poètica il·lustrada: el realisme i el didacticisme. El defecte més greu que detecta és l'ús del terror en algunes obres famoses i la vinculació que s'estableix de vegades entre el terror i el catolicisme, en referència a la

influència de la literatura gòtica. Un exemple paradigmàtic és la producció literària de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, anomenat a *Dell'origine* amb el nom d'Arnauld. Andrés critica la proliferació d'escenes on es combinen els sepulcres amb els claustres, els vels i les cogulles. Amb el Romanticisme aquest mecanisme per construir episodis de terror assoleix el moment més àlgid, i la seva repetició incessant els acaba convertint en estereotips que han perdurat fins avui dia. Si bé aquestes imatges ara ens són familiars, per al públic setcentista són originals i sorprenents. L'*abate* les considera absurdes, ridícules i inversemblants, i sosté que resulten poc eficaces perquè no poden aconseguir cap efecte tràgic sinó còmic. La relació entre el terror i la religió l'irrita perquè va en contra del sentit comú, i perquè presenta un aspecte enfosquit del catolicisme que desacredita els membres de l'Església:

Quando si voglia offrire sulle scene sacre vergini e ritirati religiosi e mostrare la religione nel più duro suo aspetto, penso che si potrebbe formare assai più toccante e grato spettacolo presentando caratteri dolci e soavi, e quegli eziandio in cui si voglia mettere il contrasto dell'amore e della religione rendendoli mansueti e compunti superiori per la dolcezza della grazia ai fuori della passione e dipingendo i monastici ritiri quali infatti sono, e quali dee farceli credere il rispetto della religione, non quali li rappresenta all'immaginazione l'inesperienza, il capriccio e l'impudente libertinaggio (1782-1785: II, 341).

Tot i que Andrés és partidari de relegar la religió a les obres teològiques, accepta que es pugui tractar la religió catòlica si l'afecte principal de l'obra és un amor desenvolupat amb rectitud moral, en comptes del terror o les passions contràries a la moral. Per exemple, només accepta els amors apassionats quan s'expressen amb culpabilitat i amb gravetat tràgiques, sense obscenitats; però finalment conclou que l'amor més aconsellable és el que conserva la virtut en el seu estat màxim de puresa: l'amor maternal, filial, amical, conjugal o patri. Malgrat aquestes recomanacions, marca una separació clara entre religió i literatura que li permet valorar certes obres censurades per l'Església per tal d'adaptar a la concepció catòlica els nous

corrents de pensaments dels enciclopedistes francesos, una visió integradora pròpia dels jesuïtes²⁴⁰.

El cànon literari d'aquest gènere està encapçalat per l'*Eugénie* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, que Andrés considera l'obra més perfecta. També elogia dues altres obres d'aquest autor: el prefaci que encapçala la seva obra, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, en el qual defensa amb vehemència el drama seriós, i *Les Deux Amis ou le Négociant de Lyon*, una obra que considera força inferior a l'*Eugénie*. Per una qüestió temporal, no cita el seu personatge més universal avui dia, Fígaro, protagonista de la trilogia que es completaria anys després de la publicació de *Dell'origine: Le précaution inutile ou Le Barbier de Séville*, *La folle journée ou Le mariage de Figaro* i *La Mère coupable*.

En un segon lloc subratlla la importància de Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée per un motiu de rellevància històrica, perquè es tracta d'un autor pioner en aquest gènere, tant per l'obra de ficció *Melanide* com pel primer assaig del teatre sentimental: *Le préjugé à la mode*. Després d'aquests autors hi situa el creador del drama burgès, Denis Diderot, no tant per les seves obres de ficció, *Le Père de famille* i *Le Fils naturel*, sinó per la teorització del gènere, l'assaig *De la poésie dramatique*²⁴¹. Un altre nom destacat és la comtessa de Genlis, gràcies a obres com *El Magistrat*, *La bona mare*, *Les enemigues generoses* i *La Rosera*, que reben grans elogis, però també algunes crítiques. Reprova especialment dos aspectes: la creació dels personatges, que considera deficientment expressats, i la configuració de la trama, que troba poc desenvolupada, en el sentit de poc extensa i massa simple. L'autor més productiu és Louis-Sébastien Mercier, escriptor famós en el seu moment amb obres com *L'indigent* i sobretot *Jenneval ou Le Barnevelt français*. Fora de França, només la literatura anglesa destaca en aquest gènere gràcies a dos autors: George Lillo, per l'obra *Barnwell*, famosa pel fet de ser la primera obra coneguda dins d'aquest gènere, i Sara Sampson, l'única escriptora de gran qualitat literària que destaca en el marc nacional. Per últim, un dels autors més durament criticat és Baculard d'Arnaud per dur fins a l'excés l'horror en obres com *Faiel* i *Merival*. Andrés rebutja el seu teatre no només perquè barreja la religió amb escenes tètriques, sinó també per l'esperit llibertí i llicenciosos que el caracteritza. Es tracta d'un escriptor controvertit i reiteradament censurat per la Inquisició per encobrir idees liberals sota l'aparença de

²⁴⁰ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.3.1.

²⁴¹ En una carta a Antoni Josep Cavanilles reconeix la fama de Diderot, però confessa que no li agraden excessivament les seves obres (2006: I, 318).

virtuoses. Les crítiques velades que apareixen a les seves obres estan especialment lligades al catolicisme, en tant que polemítza sobre el celibat o sobre la llibertat dins de l'orde religiós²⁴².

3.2.5. Òpera

L'òpera, nascuda cap a mitjan del segle XVI, viu un moment d'esplendor al segle XVIII²⁴³. Una de les seves característiques principals és la confluència de diferents disciplines: es tracta d'un gènere concebut com a obra d'art total. Alguns autors setcentistes consideren que gràcies a aquesta característica esdevé superior a la tragèdia i a les disciplines aïllades que la formen²⁴⁴. Un exemple és Tomás de Iriarte a l'obra *La música* o Esteban de Arteaga a *Le rivoluzioni del teatro*. En canvi, altres autors es mostren escèptics. Ignacio de Luzán a l'*Arte de hablar, o sea, Retórica de las conversaciones* no considera l'òpera un gènere autònom i crítica l'ús de la música perquè anteposa el plaer racional de la poesia al gaudi dels sentits (Jacobs 2001: 78).

L'opinió de Joan Andrés és similar a la d'Iriarte i Arteaga. A *Dell'origine* l'òpera és descrita com un gènere que parteix de la tragèdia i que cerca de potenciar els efectes que els són propis per mitjà de la música, de l'escenografia i de la dansa²⁴⁵. Andrés creu que la fusió de diferents arts hauria de comportar la superioritat de l'òpera respecte de la tragèdia: “E certamente prendendo l'opera come uno spettacolo e come un pubblico divertimento sembra difficile che se ne possa inventare uno più magnifico e nobile, dove sì chiaro teatro abbiano le belle arti e dove e poeti e cantori e suonatori e ballerini e pittori trovino sì opportuno campo

²⁴² Per a més informació sobre Baculard d'Arnaud, vegeu: BÉLORGEY (1999).

²⁴³ Per a un estudi més aprofundit de l'òpera, Andrés remet als llibres d'Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*; Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*; Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*; i Antonio Planelli, *Dell'opera in musica. Trattato del cavaliere Antonio Planelli dell'ordine gerosolimitano*. En el seu estudi Andrés descarta l'òpera bufa perquè considera que no s'han compostat obres notòries i, en conseqüència, creu que és un camp encara verge per als moderns.

²⁴⁴ Un precedent de la idea d'art total es pot trobar en la *Poètica* d'Aristòtil. Aristòtil concebia la tragèdia com un gènere dramàtic que podia fer ús d'altres disciplines, una característica que era ben valorada: “És superior (la tragèdia), tanmateix, per tal com implica tots els avantatges que té l'epopeia (car fins i tot pot emprar el metre èpic), a més de posseir quelcom que no és pas una part ínfima, és a dir, la música i l'espectacle, que són mitjans molt eficaços per a produir el plaer” (1462a).

²⁴⁵ Com en la tragèdia, els personatges són nobles, els arguments són greus i sublims, i l'objectiu commoure l'auditori a partir de l'expressió dels afectes.

di fare gloriosa pompa del loro valore” (1782-1785: II, 377). No obstant, apunta que finalment no ha aconseguit superar-la perquè el text és la part que menys atenció rep: l'òpera dóna preferència a la música, a l'escenografia i al cant, de manera que li sembla més un gènere musical que literari. Per tant, el gran defecte de l'òpera és que hagi esdevingut un gènere literari força desvinculat del text, i que la música i el cant no s'adaptin a les necessitats de la trama argumental.

Andrés reflexiona sobre les causes que han propiciat aquest ordre de preferència. Creu que un dels motius principals són les excessives concessions als cantants: els autors els cedeixen massa temps en escena per lluir-se en monòlegs ociosos que són irrellevants en el desenvolupament de la trama, i en àries i duets finals que semblen escrits només per complaure'ls²⁴⁶. Aquesta concessió donada als cantants provoca un dels errors que considera més greus de l'òpera: el desplaçament de les àries per motius aliens al desenvolupament de la trama. D'aquesta manera el lluïment dels cantants opera al marge de la coherència interna de la trama. Andrés defensa que el drama requereix l'ària en el furor de la passió, però que els cantants i oients prefereixen que els actes s'acabin amb un ària, enlloc de situar l'ària en el moment pertinent que requereix l'argument per evitar que defalleixi la tensió dramàtica que s'ha anat construint amb el desenvolupament de la trama. A més, adverteix que aquestes intervencions trenquen la unitat d'acció i refreden les emocions dels espectadors: són àries que no conclouen sinó que minven la intensitat de les passions, i les considera fredes perquè no s'inspiren en l'acció ni en les emocions de l'escena dramàtica i.

El segon gran defecte de l'òpera és la proliferació d'històries secundàries que es presenten de forma desordenada i discontinua, i que trenquen novament la unitat d'acció. Andrés adverteix que aquest aspecte apropa l'òpera a l'estil dels *romanzi*²⁴⁷. El tercer defecte que destaca perjudica la part lírica. Considera que l'element que distancia l'òpera de la resta de gèneres literaris, el cant, és un component líric que ajuda a emocionar fàcilment

²⁴⁶ Tanmateix, no és un problema exclusiu de l'òpera. Hi ha força informació que evidencia que en general les representacions teatrals són sovint dominades pels actors. Per exemple, a Espanya és habitual que l'actor principal acostumi a ser també el director de la companyia i el director escènic i, per tant, s'accentua encara més la poca fidelitat al text original, fet que comporta un distanciament amb el bon teatre classicista (Álvarez Barrientos 1992: 70). Andrés atribueix també la decadència del teatre grec clàssic en bona part a la supèrbia dels actors, que modificaren els textos tràgics en benefici del seu lluïment personal i no del bé comú de l'obra. Diderot, preocupat per aquest mateix aspecte, sosté que és l'actor qui ha d'ajustar-se al paper i no el paper a l'actor (2009: 210).

²⁴⁷ Maria José Vega assenyala la relació de l'òpera amb el *romanzo*, perquè considera que la restauració de la novel·la antiga va propiciar la invenció de l'òpera a l'Edat Moderna (2004a: 48).

l'espectador, però que resta naturalitat a l'expressió i concedeix un caràcter inversemblant a l'obra. Aquest defecte comporta un espai de tolerància inusual, tenint en compte la idea de versemblança que Andrés defensa durant tot el seu estudi. Només en aquest gènere i arran de la introducció del diàleg cantat, l'*abate* dóna més llibertat al pacte ficcional entre autor i espectadors. En la seva argumentació explica que l'acceptació del cant com a element "natural" va acompanyada d'una acceptació més àmplia: "dove tutto passa in un nuovo mondo, tutto accade in un modo inusitato, e molte stranezze vestono facilmente sembianze di verità" (1782-1785: II, 388). Per aquest motiu considera excusables fins a cert punt algunes incongruències de costums que apareixen a les òperes, en una referència concreta a les obres de Metastasio²⁴⁸.

Un altre error són els monòlegs que considera inútils "perché al partire uno degli interlocutori cantando un'aria dee l'altro restare solo, e dopo un breve recitativo cantarne un'altra" (1782-1785: II, 395). I per últim, el darrer defecte és el to pretensions dels protagonistes. Entén que la falta de naturalitat del cant comporti que els herois parlin amb un certa superioritat respecte dels altres homes, tal i com si fossin déus, per tal que l'obra esdevingui més versemblant. No obstant, Andrés aconsella als actors que es mostrin sublims sense caure en la pedanteria, un to que observa en molts cantants d'òpera.

En resum, l'*abate* concep l'òpera com una tragèdia acompanyada d'altres disciplines que poden potenciar els seus efectes —establerts en la *Poètica* d'Aristòtil— i, per aquest motiu insisteix que l'òpera hauria de regir-se pels mateixos paràmetres classicistes amb la finalitat de superar la tragèdia. Andrés reflexiona sobre els factors que comporten que la tragèdia continuï sent un gènere superior. El motiu primordial és l'emotivitat: es tracta d'un gènere més profund que l'òpera, que es caracteritza per ser més frívola i divertida. La tragèdia compta amb més temps per desenvolupar amb precisió tots els replecs de les emocions, a diferència de les òperes, que són peces més breus i lligades a la decoració i a la música. Al mateix temps, els herois tràgics s'assemblen més als humans i les seves accions resulten més versemblants, fet que comporta que les desgràcies que pateixen commoguin més l'espectador.

En el cànon andresià, l'òpera esdevé el gènere més ben valorat del teatre italià setcentista, tot i que els autors més destacats viuen a la cort de Viena, concretament a Alemanya, fet pel qual els classifica dintre l'òpera alemanya. A *Dell'origine* Pietro Metastasio

²⁴⁸ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

és el model indiscutible d'aquest gènere. Es tracta d'un dels compositors més traduïts a l'Espanya del segle XVIII (Lafarga 1997: 12). Andrés elogia les seves qualitats tant en la part lírica com en la dramàtica, i el situa a l'alçada de Corneille i de Racine. Afirmar que la seva veu lírica és insuperable per la sonoritat, l'harmonia i la rapidesa, i que excel·leix principalment en les àries, que considera superiors als versos de Píndar, d'Horaci, d'Anacreont i de Catul. Les lloances a la seva obra són constants: "è stato il vero sole che ha apportato il chiaro giorno al melico emisfero, ed ha affatto oscurate le altre stelle che potevano solamente aver splendore nelle tenebre e nella oscurità della notte" (1782-1785: II, 385). Alguns títols que cita són: *Catone in Utica*, *Betulia liberata*, *Giuseppe riconosciuto*, *La morte d'Abel*, *La passione di Gesù Cristo*. La millor virtut de Metastasio és la dels grans tràgics: "nel maneggio delle passioni e nella finissima espressione degli affetti" (1782-1785: II, 388-389), una qualitat que destaca sempre de Racine. L'*abate* subratlla l'habilitat de l'escriptor italià a l'hora d'expressar la delicadesa i la vitalitat de l'amor, una expressió molt allunyada de les galanteries que abunden en les obres franceses. El compara amb Corneille per la grandiloqüència i la sublimitat, amb Racine per la delicadesa dels afectes, i reconeix que tots tres tenen la mateixa destresa en els diàlegs²⁴⁹. Fins i tot considera que els defectes comuns de l'òpera, com les incongruències de costums, són més amables en les obres de Metastasio. Un dels pocs defectes que assenyala és l'ús freqüent de preguntes i respostes breus, perquè creu que no és gens natural i evidencia la planificació del text literari en comptes d'exposar una conversa espontània dintre la ficció. Altres autors destacats, també italians residents a la cort de Viena, són Silvio Stampiglia, que considera el primer bon escriptor d'òperes, i Apostolo Zeno, que jutja superior al seu predecessor.

A diferència de l'òpera italiana, la francesa no obté un gran reconeixement a *Dell'origine*. Andrés es limita a destacar la producció de Philippe Quinault, autor dels llibrets escrits per a la música del compositor Lully a la cort de Lluís XIV. L'estudi és breu i no aprofundeix en l'anàlisi de les obres. L'única conclusió que ofereix és que es tracta d'una producció molt inferior a la italiana. La valoració d'Andrés coincideix amb la dels enciclopedistes francesos, però per motius exclusivament artístics. Philipp Blom, en el seu estudi sobre la formació de l'*Encyclopédie* explica el rebuig dels enciclopedistes vers l'òpera

²⁴⁹ Afirmar també que Casabigi i Voltaire el consideren superior als dos grans tràgics del classicisme francès, una conclusió que no ratifica en primera persona.

nacional i la gran controvèrsia que va desencadenar aquest fet a França entre partidaris i contraris de la religió (2007: 174-177). Blom presenta ambdues tradicions operístiques com a diametralment oposades: l'estil popular italià, proper al realisme social i amb una recitació fàcil i comprensible, és contrari a l'òpera produïda a la cort de Lluís XIV —el Rei Sol—, format per obres amb declamacions grandiloqüents que tractaven sobre déus mitològics i grans reis, un espectacle que cercava l'ampul·lositat i la majestuositat visual en detriment de la qualitat de la música. Però sobretot Blom subratlla el to de rebel·lia dels enciclopedistes en preferir les obres populars italianes, que no estaven marcades pel moralisme dels jansenistes i que, per tant, coincidien amb les idees expressades a l'*Encyclopédie*.

3.2.6. Drama pastoral (*Drammatica pastorale*)

Andrés anomena el drama pastoral amb el nom de '*pastorali*' o '*boscherecce teatrali*' (obres dramàtiques pastorals o boscanes). Argumenta que es tracta d'un gènere modern, que neix cap a la meitat del segle XVI de la mà de l'italià Agostino Beccari amb l'obra *Il Sacrifio*. Amb aquesta afirmació nega la teoria d'alguns crítics, com el jesuïta Pierre Brumoy²⁵⁰, que el fan descendir de la sàtira clàssica²⁵¹. Ja a les corts renaixentistes s'havia creat l'hàbit de representar èglogues dialogades o mites clàssics per companyies d'aficionats, fins que a partir de mitjan del segle XVI es va anar definint el drama pastoral a partir d'obres com *Egle* de Giambattista Giraldi Cinzio, representada el 1545, o *Il sacrificio* de Beccari, representat el 1554²⁵².

Andrés remarca que la característica principal d'aquest gènere és la senzillesa: una trama fàcil i clara, amb personatges plans —tampoc no recomana introduir-n'hi gaires—, amb un temperament simple i innocent, que expressin passions moderades mitjançant diàlegs familiars amb un cert to de patetisme. Una de les principals crítiques que formula és la manca de decòrum. La senzillesa i la naturalitat esdevenen summament necessàries en aquest gènere

²⁵⁰ Andrés fa referència al llibre *Théâtre des Grecs* del jesuïta Pierre Brumoy.

²⁵¹ L'erudit valencià només li reconeix una certa similitud amb l'ègloga, però considera les obres modernes massa allunyades de qualsevol precedent clàssic. Per aquest motiu defuig noms com '*egloghe boscherecce*' ('èglogues del bosc') que era el subtítol de composicions famoses com l'*Aminta* de Torquato Tasso (*Aminta. Favola boschereccia*).

²⁵² Per a més informació sobre el drama pastoral, vegeu: PETRONIO (2016).

a causa de l'ambient rural en què es desenvolupen i de la classe social que representen. Per aquest motiu critica durament que els autors posin en boca de sàtirs i de pastors pensaments complexos, com també critica Boileau a la *Poétique* (1788: 22). Alguns exemples són les sentències filosòfiques —que apareixen per exemple a l'obra de Guarini—, les llargues discussions sobre l'amor, les nombroses comparacions, els jocs de vocables o els pensaments massa subtils i estudiats. Considera que resulten inadequats en aquest context i que només demostren les ínfulas dels escriptors per aparentar erudició. En cap cas considera, com Guarini, que el discurs filosòfic és una convenció del drama pastoral que equipara el pastor amb el cavaller i la pastora amb la dama²⁵³. Per a la preservació del decòrum també recomana evitar els personatges gelosos i traïdors, o aquells que presenten un temperament massa apassionat, com és propi de la tragèdia, així com els diàlegs excessivament patètics i sentimentals, trets que caracteritzen l'estil dels *romanzi* i que considera que no s'avenen amb el caràcter senzill, innocent i benèvol dels pastors.

La valoració del drama pastoral pot resultar ambivalent en un primer moment. Andrés el considera un gènere menor, però l'enalteix efusivament en tractar la producció del segle XVI perquè opina que esdevé l'únic gènere dramàtic dotat de força i de gràcia, malgrat els defectes que abunden en les millors composicions. En l'estudi de la literatura renaixentista contraposa el drama pastoral a la tragèdia, que jutja excessivament freda i àrida, i arriba a una conclusió contundent: “Più fortunato successo ottenne la drammatica pastorale, ed è ben de stupire che mentre sì fredde ed aride tragedie sentivansi nei teatri, si producessero due pastorali sì piene di calore e di affetti, e scritte con tanta grazia e leggiadria come l'*Aminta* de Tasso e *Il Pastor fido* del Guarini” (1782-1785: I, 387). Tal i com Andrés apunta, l'èxit d'aquestes pastorals es redueix a Itàlia al segle XVI; al segle XVIII és ja un gènere en decadència. Tant

²⁵³ En canvi, Alexander Pope justifica aquesta convenció amb els següents arguments: “If we would copy nature, it may be useful to take this idea along with us, that pastoral is an image of what they call the golden age: so that we are not to describe our shepherds as shepherds at this day really are, but as they may be conceived then to have been, when the best of men followed the employment. To carry this resemblance yet further, it would not be amiss to give these shepherds some skill in astronomy, as far as it may be useful to that sort of life; and an air of piety to the gods should shine through the poem, which so visibly appears in all the works of antiquity; and it ought to preserve some relish of the old way of writing: the connection should be loose, the narrations and descriptions short, and the periods concise. Yet it is not sufficient that the sentences only be brief; the whole eclogue should be so too: for we cannot suppose poetry in those days to have been the business of men, but their recreation at vacant hours” (1808: XVIII, 24).

en el cànon literari d'Andrés com en el de Luzán²⁵⁴, Torquato Tasso és el millor representant d'aquest gènere amb l'*Aminta*, seguit per *Il pastor fido* de Guarini, dues obres que considera les més perfectes del drama pastoral.

3.3. LÍRICA

El desenvolupament de la poètica neoristotèlica durant la segona meitat del segle XVI és decisiva en l'organització dels gèneres literaris, i marca el discurs crític sobre la lírica (Esteve 2004b: 58). A banda dels gèneres majors, es tracten les formes més exitoses i difoses de la literatura vernacle, que són difícils d'encabir en la poètica clàssica. Des de l'àmbit teòric, la lírica és en el Renaixement un gènere menor, però paradoxalment són els autors lírics els que estableixen els models lingüístics i inauguren el cànon de les lletres europees modernes (Vega 2004b: 20). La valoració de la lírica als tractats literaris està condicionada principalment per l'escassa atenció que li dedica Aristòtil en la *Poètica*²⁵⁵. Aquest buit teòric desemboca a l'Edat Moderna en una sèrie de tòpics que desprestigien el gènere líric. Per exemple, la concepció de la lírica com un passatemps fàcil. En aquest sentit, Machiavelli considerava la lírica una lectura ocasional, mentre que atribuïa una experiència intel·lectual i emocional més intensa als gèneres que mantenien un prestigi literari (Ibid. 22). Cesc Esteve, en el seu estudi sobre la teoria de la lírica al Renaixement, assenyala que des de la tradició literària la lírica es concep sovint com un gènere heterogeni conformat per múltiples modalitats —tradicions, temes i formes—, una idea que no facilita la seva representació teòrica (2004b: 56).

²⁵⁴ Alexander Pope valora de forma similar l'obra èpica de Tasso: "The most considerable genius appears in the famous Tasso (...) Tasso, in his *Aminta*, has as far excelled all the pastoral writers, as in his *Gierusalemme* he has outdone the epic poets of his country. But as this piece seems to have been the original of a new sort of poem, the pastoral comedy, in Italy, it cannot so well be considered as a copy of the ancients" (1808: XVIII, 27). Per a un estudi sobre la *Poètica* de Luzán, vegeu: SÁNCHEZ LAÍLLA (2010).

²⁵⁵ "La autoridad adquirida por la doctrina y el método neoristotélicos es el más poderoso de los factores que demandan la representación teórica de la lírica. El carácter modélico que se atribuye a la poética aristotélica comporta un replanteamiento profundo del aparato conceptual para pensar la poesía y sus géneros, hasta el punto de que se puede afirmar que, desde mediados del siglo XVI en adelante, sólo es posible existir como especie literaria en el discurso poético según los términos y la lógica neoristotélica. Este nuevo contexto no pone únicamente en juego el reconocimiento del estatuto teórico del género: avala también una jerarquía de excelencia estética y nobleza ética que deslinda los géneros mayores o perfectos de los menores o imperfectos" (Esteve 2004b: 103).

Argumenta que la presència de la lírica en la teoria literària del segle XVI resulta marginal en comparació amb l'èpica, la tragèdia i la comèdia, perquè es tracta d'una modalitat literària amb una identitat difusa (Ibid. 102). Els trets diferencials de la lírica dificulten la seva inserció en la poètica cinccentista perquè no responen a una estructura d'elements constants que segueixin els criteris exigits per les poètiques: “pues la lírica es breve, dispersa, multiforme, privada, cuando no íntima, y banal, cuando no inmoral” (Ibid. 102). No obstant, observa que existeixen diversos factors que juguen a favor d'aquest gènere: les tradicions retòrica i gramàtica, el pes d'autoritats com Plató i Horaci o el prestigi dels poetes lírics en llengües vernacles — especialment Petrarca, però també Dante (Ibid. 51). En concret, subratlla que la *Poètica* de Trissino —la primera teoria del gènere amb orientació aristotèlica— “revela, por un lado, la reticencia inicial de los críticos a excluir la lírica, aquí presente mediante la categoría de ‘poemas pequeños’, del sistema de especies perfectas que conforman la tragedia, la comedia, y la épica; y por el otro, el hecho de que su presencia es breve y marginal y su identidad literaria poco homogénea” (Ibid. 55).

Durant la primera meitat del segle XVIII la lírica inicia un procés lent de revaloració. Aquest procés es veu refrenat especialment pel pes que continua tenint la tradició aristotèlica i per la finalitat instructiva i moralitzant que preval en la literatura de la poètica il·lustrada. María José Vega explica com canvia la valoració de la lírica a l'Edat Moderna fins a convertir-se en un gènere major a partir del Romanticisme, gràcies també a la generalització d'una versió *vulgata* de la teoria platònica de la inspiració (2004b: 21). La lírica esdevé a partir d'aquest moment el paradigma de la creació literària. Els autors romàntics empen un barem diferent per qualificar-la. Els “defectes” atribuïts a la lírica des del pensament neoaristotèlic, com són la brevetat o la carència d'acció —d'imitació o de faula—, deixen de ser-ho en part perquè la teoria s'explica des d'una altra perspectiva —argumenten que existeix un procés d'imitació en la lírica, però d'afectes enlloc d'accions— i al mateix temps perquè lloen el fet que sigui el gènere menys imitatiu i el més passional (Ibid. 21). Mats Malm argumenta que aquesta revaloració de la lírica és conseqüència de la nova concepció que es tenen de les emocions i de les impressions dels sentits:

It is a well-known fact that the rise of aesthetics in the eighteenth century comprised a new appraisal of sensual impression (aisthêsis) and sensuality. This

appraisal of sensation and emotion could hardly have taken place earlier in history, since it depends partly on scientific progress not least within psychology, and partly on an apparent change of moral values connected with emotions. About that time, lyric was also appointed a major genre beside epic and drama, and lyric obviously was closely associated with emotion. The tripartite genre theory had been suggested earlier, but its breakthrough came with the theory of the fine arts (2013: 267).

A *Dell'origine* l'estudi de la lírica evidencia l'evolució del discurs crític d'aquest gènere durant l'Edat Moderna. Andrés afirma que de tots els gèneres literaris la lírica és aquell que per antonomàsia mereix el nom de poesia, i aquell que dona l'honorós nom de poètic al segle i a les persones que el conreen. L'*abate* fonamenta el valor de la lírica principalment en la seva antiguitat, perquè la situa als orígens de la literatura. Explica que la literatura va néixer com a divertiment i entreteniment dels pobles, però que un cop hom va intuir que podia ser útil per a l'educació ètica i moral, esdevingué una disciplina d'estudi per als erudits. Per tant, segueix principalment la funció expressiva. L'objectiu principal de la lírica és l'impuls primigeni de la creació literària: aconseguir la satisfacció i la diversió que produeix la imitació. Al mateix temps, per tal de legitimar aquest gènere, Andrés recull les teories neoplatòniques que defensen el seu origen sagrat i subratllen la seva funció moral²⁵⁶. En aquest sentit vincula la lírica amb el furor diví en una al·lusió explícita a l'entusiasme que distingeix el poeta dels altres homes —la preponderància de les emocions sobre l'acció— i a la primigènia lloança als déus, essència i origen de la literatura²⁵⁷. L'*abate* es fa ressò del concepte de furor diví i de la concepció de la poesia com un do del cel que rep el poeta, una idea que es consolidaria amb el Romanticisme, però que té els seus precedents en la poètica neoplatònica del Renaixement²⁵⁸. Per consegüent, situa els orígens de la lírica en els càntics hebreus de Moisès i Dèbora, els salms de David i els cants d'Orfeu i Lli com a primeres manifestacions literàries.

²⁵⁶ “Las teorías de Minturno, Viperano y Torelli inventan un origen sagrado e ilustre para la lírica y enfatizan su función moral para contrarrestar los obstáculos que impiden su legitimación como género mayor: esto es, su asociación con contenidos moralmente bajos e intelectualmente simples y con efectos placenteros pero poco instructivos, su identificación temática y formal, y (vinculados a este aspecto) la escasez de reflexiones teóricas antiguas sobre la lírica en general y su ausencia del sistema de géneros aristotélico, en particular” (Esteve 2004b: 73-74).

²⁵⁷ No parla de l'atribució divina de la literatura, però sí d'aquesta energia creadora quasi divina. Per a més informació sobre el furor diví, vegeu: ESTEVE (2008).

²⁵⁸ Sobre el furor diví, vegeu: VEGA (2004b)

Es tracta d'una idea habitual des del segle XVI: “La vindicació cristiana del salmo como modelo del poema sacro —y de la figura de David como poeta inspirado por la divinidad o por el Espíritu Santo— contribuyó a la generalización de la versión neoplatónica del origen poético” (Vega 2004b: 19). Aquesta tradició que associa la lírica a les pregàries i a les celebracions il·lustres li atorga un estat de noblesa perquè li reconeix una funció civilitzadora, en oposició a l'opinió general de la crítica, que rebutja aquest gènere pels seus continguts en ocasions passionals i lascius (Esteve 2004b: 50). Cesc Esteve sosté que la difusió de la idea que la lírica cristiana és més antiga que la clàssica forma part de l'estratègia de cristianització de la cultura literària per part de l'Església (Esteve 2004a: 23-24). El fet d'ésser en l'origen de la literatura comporta també que reuneixi les característiques més essencials i, en conseqüència, que esdevingui modèlica, perquè no ha patit cap procés de degeneració ni de desvirtuació: la poesia cristiana és més pura d'esperit i més autèntica que la grega i, per tant, està legitimada per prescriure les regles poètiques de les composicions futures (Ibid. 24).

No obstant, malgrat que Andrés presenta la lírica com un gènere d'orígens sagrats que conté l'essència i l'origen de la literatura, el situa en una posició perifèrica dins del sistema literari, com era habitual a l'Edat Moderna. A *Dell'origine* ocupa un capítol petit i una anàlisi superficial que no aborda els dos aspectes recurrents en els comentaris a les obres: no exposa quins són els elements recomanables per a la composició d'un poema ni quins són els errors més comuns que s'haurien d'evitar. Andrés justifica la brevetat i vaguetat del seu estudi al·legant que existeix només un reduït nombre de poetes cultes i, com a conseqüència, considera intranscendent l'aportació de la lírica al progrés de la literatura. No obstant, els seus comentaris revelen que aquesta actitud respon sobretot a dos altres motius, que resulten tanmateix habituals entre els crítics moderns: la manca d'una finalitat instructiva i la predominança de la temàtica amorosa. En l'examen d'obres concretes Andrés lamenta la immoralitat de molts poemes i també l'ensopiment que li desperta l'expressió dels amants, un tema que considera monòton i sense innovacions rellevants. Per aquest motiu redueix l'estudi d'aquest gènere a una exposició del cànon literari, que descriu sumàriament segons la temàtica i l'estil general.

A *Dell'origine* la lírica es classifica a partir de la similitud amb els grans referents de la poesia grega clàssica, de manera que una composició acaba considerant-se o anacreòntica o pindàrica. Andrés fa ressò de la idea que la lírica es remunta als orígens de la literatura

perquè s'inicia amb les alabances als déus i als herois —i encabeix en aquest sector bona part de la poesia hebraica i oriental, i també bona part de la lírica grega, que n'és successora—, però amb el temps els temes principals esdevenen l'amor i l'heroïcitat. Aquests dos temes tenen com a representants els grans poetes grecs l'antiguitat: Anacreont i Píndar. Andrés els estableix com a referència per classificar els poetes lírics de segles posteriors: si els poemes són suaus, dolços i lleugers, i alhora parlen d'amor i de plaers, l'autor és comparat amb Anacreont; si els poemes són atrevits, sublims, enginyosos i d'estil elevat, amb imatges grandioses i expressions enèrgiques, l'autor és vist com un nou Píndar. En conseqüència, a partir de la caracterització d'ambdós poetes podem constatar quines són les qualitats més rellevants d'aquest gènere.

D'Anacreont valora la gràcia per escriure amb facilitat versos d'extrema delicadesa i suavitat, la tendresa d'algunes imatges i la gentilesa i harmonia de les expressions. No obstant, Andrés prefereix la complexitat de pensament i d'acció de Píndar als pensaments fàcils, als versos lleugers i a les accions senzilles i naturals que atribueix a la lírica anacreòntica. Quant a la temàtica, valora més l'heroïcitat dels poemes pindàrics que les descripcions d'amor i de goig anacreòntiques, perquè anteposa sempre el sacrifici d'aconseguir un objectiu gloriós als plaers sensorials i a una vida que menysté per ser excessivament alegre i còmoda. La temàtica anacreòntica és descrita com a ingènua, efeminada, blana i no suficientment digna. Aquesta idea està relacionada amb el perill que suposa la seducció femenina en l'educació moral, un tema que es repeteix des del segle XV en les poètiques cristianes i entre els pedagogs renaixentistes.

Píndar és descrit com un poeta arriscat i grandíol, que canta especialment les victòries esportives, un model que resulta més atractiu per Andrés. Amb aquest exemple, novament deixa entreveure el gust pels valors masculins²⁵⁹ i per la complexitat, que ben regulada a través de la raó resulta necessària per aconseguir trames interessants. La regularitat esdevé la peça clau en aquest equilibri: quan la poesia de Píndar deixa de ser regular cau en defectes com el desordre, la falta de connexió, les hipèrboles excessives, els arguments uniformes, les expressions massa difícils que poden semblar estranyes i sobretot la manca d'unitat que provoquen les llarguíssimes digressions, defectes que la majoria de crítics de tots els segles han assenyalat en les composicions del líric grec. Per tal de defensar la lírica de Píndar, un

²⁵⁹ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

poeta sovint criticat per la complexitat i artificiositat dels seus versos, remet a les lloances de personalitats com Fraguier, que el considera un dels millors poetes del món, o com Boileau, que el defensa davant dels atacs de Perrault. Una altra qualitat que destaca de Píndar és la imaginació. Andrés afirma que l'atreviment de Píndar l'enalteix i l'impulsa en alguns moments a la sublimitat, de manera que l'apropa a la divinitat; en aquest aspecte el considera superior als altres poetes, malgrat que no aconsegueix sostenir el to elevat al llarg de la composició. L'*abate* reforça el seu argument amb una cita de Longino, la gran autoritat en aquest tema: els escriptors sublims, malgrat que no siguin perfectes, són superiors a la resta de mortals i s'atansen a la grandesa de Déu, de manera que amb la seva sublimitat recompensen qualsevol defecte. No obstant, tot i que Anacreont i Píndar esdevenen els indicadors per catalogar els poetes posteriors, no esdevenen autors modèlics. El gran líric de l'antiguitat és Horaci, perquè fou capaç de combinar les virtuts d'ambdós poetes grecs: "Egli ha saputo con sicuro piede saltare per gli elevati monti e per gli scoscesi dirupi di Pindaro e passeggiare lietamente pei fioriti giardini d'Anacreonte, trattando colla medesima felicità le dolcezze dell'amore e d'una morbida vita, che l'aridità delle lodi degli dei e delle geste degli eroi e delle più gravi ed interessanti verità" (1782-1785: II, 419).

La virtut pròpia d'Horaci és la regularitat, perquè sap sostenir versos elegants i vigorosos, correctes, breus i ordenats sense caure en els defectes de Píndar o d'Anacreont. En poques paraules, Horaci posseeix una tècnica superior i aconsegueix conduir el furor poètic, un concepte que per Andrés és imprescindible a l'hora escriure literatura, però que esdevé perillós des de la perspectiva neoclàssica si no és regit per la raó²⁶⁰. L'equilibri entre les emocions i la raó dona com a resultat una obra de gran maduresa: Horaci és capaç d'expressar sentiments sincers i profunds amb sobrietat i correcció, i al mateix temps oferir arguments i pensaments més interessants. Encara un últim element corona la valoració d'una poesia tan perfecte: la moralitat que descobreix en totes les seves obres. En resum, Horaci esdevé el gran mestre de la poesia lírica: ell sol pot competir amb tot l'exèrcit de lírics grecs. L'excel·lència tècnica d'Horaci l'assegura com a model fiable per als poetes moderns, mentre que adverteix que només els escriptors prudents i savis podran deixar-se guiar pels versos d'Anacreont i de Píndar. Per consegüent, els dos mestres grecs del cànon líric són Anacreont i Píndar, però l'únic poeta d'entre els antics i moderns que resulta modèlic és Horaci. A banda d'aquests tres

²⁶⁰ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

autors, Andrés subscriu els elogis que durant el segle XVIII algunes personalitats com Rousseau expressen vers la poesia de la gran poeta grega: Safo²⁶¹. No obstant, confessa que només pot referir les opinions generals de la crítica il·lustrada perquè els fragments de poemes que se n'han trobat no constitueixen una mostra suficient per avaluar-la.

En la lírica medieval, Andrés no troba cap poeta rellevant. Només esmenta els trobadors, però no els considera lírics ni els inclou dins del cànon literari. Creu que l'únic mèrit que els pot atribuir és el fet d'haver esdevingut font d'inspiració per als poetes italians més famosos, sobretot per a Francesco Petrarca. A Petrarca el qualifica com un poeta excel·lent, reconegut internacionalment com el pare de la poesia i de la cultura modernes, perquè les seves obres suposaren l'origen de la restauració de la literatura europea. És l'únic poeta que Andrés destaca entre tots els moderns, i assegura que cap altre posterior l'ha superat. Elogia la seva poesia perquè tracta d'un amor espiritual i extraordinari expressat amb versos sonors, dolços, elegants i mètricament perfectes. Considera que posseeix la sublimitat, la tendresa i la delicadesa dels mestres grecs, però de forma encara més elevada perquè tracta d'un amor honest, cast i pur, dictat per la raó i no excitat per la impressió dels sentits. No obstant, malgrat que valora l'enginy i la varietat d'expressions amb què descriu el seu amor per Laura, confessa que l'obsessió del poeta per la seva enamorada i la monotonia del tema pot avorrir una mica el lector²⁶². Per aquest motiu el considera inferior a Horaci.

Andrés s'afegeix als teòrics renaixentistes que exaltaren el petrarquisme com a model líric en llengua vernacla (Esteve 2004b: 104), i afirma que la imitació de la poesia de Petrarca va tenir com a conseqüència el ressorgiment de la lírica al segle XVI. Els millors exponents són italians i espanyols. En canvi, considera que la lírica posterior, la dels segles XVII i XVIII, pateix els defectes habituals del seu temps, com són l'afectació barroca i la racionalització il·lustrada, respectivament. Andrés repeteix els defectes de la lírica barroca assenyalats habitualment pels crítics i denuncia l'excés de reflexió dels poetes il·lustrats perquè limita l'expressió de les emocions, un defecte que es reflecteix en un estil poc entusiasta i patètic, i en la reproducció de multitud de subtileses i de "discursos filosòfics".

De la poesia italiana d'estil petrarquista en destaca autors com Angelo Poliziano, Pietro Bembo, Giovanni della Casa, Angelo di Costanzo, Francesco Maria Molza i Caro —

²⁶¹ Andrés cita la *Carta a D'Alembert*.

²⁶² Andrés remet a l'obra *Lettere virgilliane* de Saverio Bettinelli per tractar sobre els defectes de la lírica petrarquista, en concret els toms IV i V.

segurament Annibale Caro—, que formen part del segle d'or italià, però considera que cap d'ells no hi sobresurt especialment. Al segle XVII la influència principal d'aquesta poesia és la lírica barroca espanyola. Andrés rebutja els elements que creu que pertorben l'elegància i la vertadera sublimitat, trets que deriven de la senzillesa clàssica, en una referència implícita al manierisme. Els únics poetes que elogia són Gabriello Chiabrera²⁶³ i el seu deixeble Fulvio Testi. Es tracta dels dos poetes més allunyats del manierisme, que intenten acostar-se deliberadament a la poesia de l'antiguitat grecolatina, especialment a Píndar. El gran poeta italià del segle XVIII és Carlo Innocenzo Frugoni. De la seva poesia n'elogia la varietat de versos, matèries i estils, la sublimitat de pensaments i la grandesa de les imatges. El considera el millor poeta del seu temps i del seu país, però reconeix que no ha assolit una projecció internacional. D'entre els autors coetanis destaca grans noms de les lletres com Ludovico Savioli, Saverio Bettinelli, Clemente Bondi i Scipione Maffei. L'*abate* conclou que la poesia italiana manté la supremacia lírica, i per aquesta raó recomana als futurs poetes italians defugir la influència estrangera i seguir els mestres nacionals.

Després de la lírica italiana, l'espanyola és la més important en la classificació d'Andrés. Destaca els noms més famosos de la poesia renaixentista: Joan Boscà, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera —de l'escola sevillana—, Fray Luis de León, Antonio de Villegas o Gutierre Cetina, i d'altres actualment menys coneguts com Francisco de Medrano, Francisco de Figueroa, Diego Hurtado de Mendoza i Juan de Melara —poeta que Boileau cita a l'*Art poétique* per les seves tragèdies. Aquest segle d'or de la lírica encara s'estén a principis del segle XVII gràcies a dos poetes classicistes: els germans Bartolomé i Lupercio Argensola. Per acabar, cita figures destacades del segle XVII i principis del XVIII: Luis de Ulloa, el príncip d'Esquilache —Francesc de Borja i d'Aragó—, Vicente García de la Huerta i, per descomptat, Lope de Vega i Francisco de Quevedo. Paradoxalment l'*abate* repeteix les desqualificacions generals contra els autors espanyols del Barroc, tot i que reconeix que aquests defectes no corresponen ni a l'estil de Lope ni al de Quevedo. Els comentaris d'Andrés suggereixen que està d'acord amb Gregori Maians, que elogia l'enginy de Góngora i altres qualitats de Lope i de Quevedo, i malgrat que reconeix els seus defectes, culpa sobretot els seus imitadors d'escriure obres de mal gust perquè no posseeixen el talent dels seus mestres i perquè exageren els trets més extravagants de la seva poesia.

²⁶³ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.1.

Quant als lírics francesos, els considera molt inferiors als poetes italians i als espanyols, malgrat l'opinió de la crítica francesa. En el cànon d'Andrés el millor poeta és el ginebrí Rousseau, però lamenta que pateix el mal del segle filosòfic: la proliferació d'idees que entelen la passió i l'emotivitat lírica. Reconeix algunes qualitats, com pensaments vigorosos, imatges brillants i expressions sublimes, però barrejades amb versos durs, baixos, pesats i mancats d'entusiasme, característiques que el fan bastant mediocre. La valoració de la lírica anglesa tampoc no és gaire positiva. Andrés torna a subratllar que els poetes anglesos no segueixen la línia classicista dels grans autors grecollatins, sinó que n'han elaborat una de pròpia: com en tots els gèneres literaris, reconeix l'originalitat i el geni creador dels bons escriptors anglesos, però no pot considerar-los modèlics perquè no segueixen el mestratge grecollatí. El millor poeta és Abraham Cowley, una de les figures més interessants dintre el grup dels poetes metafísics del segle XVII. Andrés afirma que cap altre poeta ha trobat un to similar de sublimitat lírica. En oposició a la poesia francesa, que qualifica de freda i insípida per l'excés de conceptualització, l'anglesa demostra el defecte contrari: esgota totes les arestes de les passions en un furor continu. Novament critica els temes melancòlics i llòbrecs que plauen els anglesos del segle XVIII, en referència al nou corrent de literatura gòtica: "Tali maninconici componimenti potranno forse recare diletto al serio umor degl'inglesi: noi non sappiamo trovare sollazzo in simili orrori e tetraggini ed amiamo coi greci e coi romani di sentire eziandìo nei pianti maggiore dolcezza ed ilarità" (1782-1785: II, 436). Un exemple és la poesia de Thomas Parnell i Richard Savage.

Finalment, afirma que l'únic alemany que ha aconseguit traspasar fronteres és Albrecht von Haller. Comenta que la seva poesia posseeix el deix melancòlic i trist dels anglesos, però que la passió desmesurada que caracteritza la lírica anglesa és substituïda per sentiments freds i poc espontanis. Andrés esmenta els grans noms alemanys del segle XVII i XVIII: Martin Opitz, que està influït per Ronsard; Friedrich Rudolf Ludwig Canitz, que escriu sàtires inspirades en els models clàssics llatins i francesos; Johann Christian Günther; i Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Afirma que són poetes excel·lents, però que no han aconseguit fama internacional i, per aquest motiu, els limita a l'àmbit nacional.

3.4. POESIA DIDASCÀLICA

Andrés situa la poesia didascàlica a l'extrem oposat de la lírica. La lírica es construeix a partir de les emocions i esdevé el gènere més allunyat de la instrucció i de la raó. En canvi, la poesia didascàlica és essencialment instructiva. Seguint la descripció d'Andrés, el punt mig l'ocupa el teatre amb la seva dosi perfecta d'instrucció i de plaer. En l'estudi de la poesia didascàlica, l'*abate* reflexiona entorn el concepte de literarietat per tal d'establir els límits que marquen què és o no és poètic, en el sentit del que avui anomenariem 'literari', i per precisar quins arguments escauen a aquest gènere:

Noi vediamo prodursi tuttodi nuovi poemi didascalici ed istruttivi sopra ogni scientifico argomento e perfino l'aria fissa è stata recentemente da uno spagnuolo, Don Giuseppe Viera, ridotta in poesia. Ma a dire il vero la maggior parte di tali componimenti sono troppo aridi e secchi per poterne fare poetiche e dilettevoli composizioni; ed io credo, che senza gran discapito della poesia e con maggiore decoro della filosofia si potrebbero abbandonare intieramente alla prosa. Le grazie della poesia si perdono nell'intralciate questioni e le recondite difficoltà non possono mettersi in chiaro abbastanza col linguaggio dei versi, e restano sempre più oscurate e coperte col velo dello stile poetico (1782-1785: II, 221-222).

Andrés explica que l'aridesa de la instrucció —a diferència del plaer, que esdevé un dolç al·licient per al lector— comporta la necessitat d'elements que no sempre s'avenen amb l'exactitud dels conceptes científics o tècnics, com poden ser els ornaments poètics, el to sublim o la fantasia. No obstant, considera imprescindible que els escriptors guarneixin els textos amb bellesa, elegància i noblesa per tal d'esdevenir literaris. Andrés afirma que els dos elements imprescindibles en una obra literària són la imaginació i l'emoció, uns elements que tenen escassa presència en la poesia didascàlica, a causa de la temàtica i de la finalitat del gènere. Per reduir l'aridesa de la instrucció aconsella que s'emprin preceptes breus escrits en vers exposats amb expressió poètica, i que s'escrigui amb la claredat i la senzillesa que requereix la instrucció. Per tots aquests motius conclou que és difícil trobar un escriptor que tingui la sensibilitat i la imaginació per embellir temes amb finalitat merament instructiva, i

als pocs autors que reuneixen aquestes qualitats els aconsella emprar-les en gèneres més agraïts. Els defectes que troba més habituals en la literatura didascàlica són els següents:

1. Digressions llargues i banals. Cal evitar els elements que no contribueixen al desenvolupament del tema principal i que només distreuen l'atenció del lector. Totes les digressions i reflexions han de ser amenes, mesurades —ni massa llargues ni massa curtes— i oportunes —s'han d'inserir en el moment adequat.
2. Rapidesa i lleugeresa. El temps i el ritme de l'explicació ha de ser moderat. Andrés recomana escriure amb una certa parsimònia per atorgar dignitat i solidesa a l'estil literari. Adverteix que si només es té present la instrucció, el ritme s'accelera i es deixa de banda el plaer que poden sentir els lectors en els elements poètics. La instrucció cal donar-la a poc a poc, amb gràcia i fluïdesa.
3. Gravetat excessiva. L'aridesa dels temes que es tracten en la poesia didascàlica necessita ser explicada amb certa espontaneïtat i amenitat per llevar-li seriositat i evitar l'ensopiment del lector. És possible tractar qüestions crítiques i serioses, però amb la lleugeresa de la literatura, sense pedanteria i sense exposar moltes idees en poques paraules.
4. Minuciositat. Les explicacions massa precises i detallades poden avorrir fàcilment el lector. Andrés recorda que un poema didascàlic no és un tractat matemàtic i aconsella seguir l'equilibri que recomana Boileau, perquè el lector pugui descobrir fàcilment totes les particularitats en els preceptes generals.
5. Tecnicismes. Tampoc no és aconsellable emprar habitualment paraules tècniques, i si es fan servir és aconsellable cobrir-les amb algun epítet que les faci més tolerables. Fins i tot aconsella recórrer a la fantasia quan calgui precisar algun aspecte en concret. Troba un bon exemple en la *Poétique* de Boileau: quan l'autor parla amb deteniment de les lleis del sonet posa les paraules en boca d'un déu extravagant, de manera que esdevenen gracioses i belles enlloc d'avorrides. Andrés en cap moment concep aquest recurs com una immersió en el món de la meravella, sinó com un joc ficcional acceptable en un context on tot és veritat, i en el qual no cal preocupar-se per garantir la versemblança de l'obra.

6. Estil utilitari. Si l'autor es concentra massa en la instrucció, el text pot perdre la bellesa del llenguatge literari: és important emprar expressions, imatges i pensaments vius escrits amb gràcia. Al mateix temps, tampoc no és recomanable caure en un estil massa retòric que dificulti la comprensió dels conceptes: no es pot “preferire lo spirito al giudizio, la novità alla naturalezza, l'affettazione alla semplicità” (1782-1785: II, 210)²⁶⁴.

La reflexió sobre les característiques de la poesia didascàlica va acompanyada d'una altra reflexió sobre les temàtiques adients. De totes les matèries que s'han emprat fins aquell moment, matèries que van des de l'agricultura fins a la filosofia, passant per la nàutica, l'astronomia, la pintura, la salut, la vidrieria i la jardineria, considera que poques són recomanables. Andrés remet a l'obra de Giambattista Roberti, *Lettera sopra l'uso della fisica nella poesia*, que proposa arguments nous i amens. En canvi, quan expressa la seva opinió personal recomana limitar-se estrictament als temes morals i literaris perquè concerneixen tots els éssers humans i, per consegüent, desperten l'interès general. En conseqüència, recomana que les investigacions i especulacions més complicades i subtils siguin relegades a textos científics o a tractats escrits en prosa.

El cànon andresià de la poesia didascàlica està format per quatre autors: Virgili, Horaci, Boileau i Alexander Pope. No obstant, no tots són considerats modèlics. Alexander Pope, el màxim representant de l'Anglaterra il·lustrada, ha escrit dos dels poemes més importants de la poesia didascàlica, segons Andrés: *Essay on Criticism* i *An Essay on Man*. Tot i que els presenta com a una referència ineludible per als lectors anglesos, “due saggi codici di buongusto, di critica, di filosofia e d'umanità”, creu que tenen defectes massa importants com per esdevenir models universals. Es tracta de defectes que Andrés remarca habitualment en la literatura anglesa. Per exemple, les comparacions massa atrevides i indecents, com quan equipara els eunucs que envegen els amants amb els crítics que rivalitzen amb els escriptors. Un altre tret que repeteix és la falta de cohesió: textos no gaire connectats, poc ordenats i obscurs. Però Pope, l'autor anglès més elogiat gràcies a aquests dos assaigs, té

²⁶⁴ Andrés expressa aquesta valoració en parlar de l'obra didascàlica *Les jardins ou L'art d'embellir les paysages* de Jacques Delille.

un mèrit que el desmarca dels seus compatriotes, i és que aconsegueix l'equilibri perfecte entre la forma i el contingut. Per això en parlar de *An Essay on Man*, afirma:

La più sublime filosofia e la poesia più nobile si danno in quel poema amichevolmente le mani e in disusato vincolo graziosamente s'uniscono a tessere una gloriosa corona all'immortale Pope. L'estro e il furore della poesia mal soffre i ritegni e le timide cautele della severa metafisica, ama di spaziarsi e di volare liberamente e non può affarsi alla sua flemma e misuratezza, onde rare volte o non mai s'uniscono felicemente a spargere in un poema tutti gli ornamenti poetici colla filosofica giustezza e profondità. Era riservato alla gloria del Pope il comporre questa difficile unione e darci un filosofico poema che contentasse il genio dei filosofi e dei poeti (1782-1785: II, 213).

Virgili, Horaci i Boileau són considerats a *Dell'origine* els grans autors modèlics de la literatura didascàlica. Andrés considera Virgili l'autor didascàlic més perfecte de tots els temps, i les *Geòrgiques*, l'obra més destacada d'aquest gènere, una obra en què assegura que Virgili s'acaba superant a ell mateix:

La descrizione che fa Virgilio della natura è sovente più bella e più piacevole che la natura stessa; egli innalza le cose picciole accostandole alle grandi, egli personifica ed anima le cose insensibili e gli esseri inanimati, egli sparge largamente dappertutto le metafore, le iperboli e le figure più energiche; i suoi precetti sono brevi, rapidi, rai e sempre nuovi pel giro, che sa lor dare il poeta; le narrazioni vive, le descrizioni brillante e tutte le parti georgiche felicemente disposte (1782-1785: II, 192)²⁶⁵.

Horaci és considerat un autor modèlic per les seves epístoles literàries, especialment l'*Epístola als Pisons* i l'*Epístola a August*, obres que suposaren una innovació en la literatura, i que són per a Andrés els millors tractats de poètica entre els antics i els moderns, i els que més han contribuït al progrés de les lletres i del bon gust. Els defectes habituals que assenyala a les epístoles d'Horaci són el desordre i la inconnexió. Andrés considera que aquest estil pretesament desendreçat, que s'ha atribuït tradicionalment a una certa negligència per part de

²⁶⁵ Aquest comentari palesa la relació entre la naturalesa i l'art que Andrés estableix a *Dell'origine*: la naturalesa és el model de partida que pot ser superat pels humans gràcies a la tècnica i a la raó.

l'autor, ofereix un to de familiaritat, d'espontaneïtat i de senzillesa que apropa el text als lectors, perquè suavitza la monotonia i l'aridesa a la preceptiva poètica, i dona com a resultat obres més útils, explicades sense pedanteria ni rigidesa. Andrés qualifica aquest desordre de negligència culta o de descuit caut, i remarca que va acompanyat de grans qualitats com la força de les expressions, la precisió dels preceptes i l'amenitat de les imatges que els acompanyen.

Per últim, destaca l'*Art poétique* de Boileau. L'escriptor francès és el gran model didascàlic de l'Edat Moderna. Per a l'*abate* la qualitat més preuada és la presentació nova, amena i instructiva de conceptes ja coneguts, de manera que en facilita la memorització. També remarca que Boileau, com Virgili i tots els grans mestres antics i moderns, és regular i correcte, escriu amb un pla ordenat, amb una versificació polida i amb gran prudència, alhora que sap emprar la imaginació hàbilment per agradar el lector amb imatges i expressions vives i brillants.

Altres escriptors que considera excel·lents però no modèlics són Hesíode, amb obres ja clàssiques en el món literari com els *Treballs i dies* i la *Teogonia*; Luigi Alamanni, amb la *Coltivazione*, que considera la gran primera composició en llengua vernacle; Pablo de Céspedes, que presenta com el millor escriptor espanyol d'aquesta categoria, amb *De la pintura*; Tomás Iriarte, un gran nom dintre la producció nacional amb *De la música*; i Giuseppe Parini, que destaca amb *Il matino* i *Il mezzogiorno*, dos poemes curts que considera dos de les millors peces de l'Edat Moderna. En una tercera categoria esmenta altres autors excel·lents que assoliren en el seu moment gran fama, i que els considera també part del cànon modern malgrat els defectes que hi observa des d'una perspectiva classicista. Es tracta d'autors com Ovidi, Lope de Vega, James Thomson o Edward Young. Andrés es limita a esmentar-los i a remarcar-ne els defectes més estridents. De l'obra *Els festivals* d'Ovidi critica l'aclaparadora demostració d'enginy i les idees reiteratives. Sobre *L'art de l'amor* i els *Remeis a l'amor* assenyala els mateixos errors, i desaprova també el tractament que fa dels temes amorosos. De l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega censura la falsedat dels preceptes poètics; dins de la seva producció didascàlica jutja molt més útil i instructiva la crítica als poetes espanyols que duu a terme en el *Laurel de Apolo*²⁶⁶. De Thomson, descriu l'obra *The seasons* com un poema descriptiu que no exposa cap doctrina ni precepte, sinó on predomina la fantasia

²⁶⁶ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

en detriment de la instrucció; per aquest motiu sosté que no pertany pròpiament a la poesia didascàlica, tot i que el classifica en aquest gènere perquè li sembla el més adient. La crítica principal és la falta d'instrucció i d'emotivitat, que provoquen que esdevingui una obra freda i sense sentit. Quelcom semblant ocorre amb Young. No considera que el seu famós poema *The Complaint, or Night Thoughts* pertanyi al gènere didascàlic, sinó que el creu més proper a la lírica i a l'elegia, tot i que manté un fons instructiu, adornat del to lúgubre i melancòlic habitual en molts autors anglesos. Andrés aconsella evitar la imitació d'aquests autors, perquè malgrat que són bons poetes en formen molts de dolents.

Quant a la valoració de la poesia didascàlica —avui dia desapareguda—, conclou que és un gènere difícil i mediocre que té com a únic avantatge fer més agradable la instrucció. Aquesta opinió reafirma la valoració final d'Andrés de la funció de la literatura: si bé l'objectiu fonamental és instruir els lectors, l'essència i la base de la literatura és el plaer que causa el fet de veure imitades les accions i les emocions humanes a través de l'expressió poètica.

3.5. ALTRES GÈNERES (*DELL 'ALTRE SORTI DI POESIA*)

En aquest apartat Andrés hi encabeix aquells gèneres literaris que pertanyen a la literatura culta, però que són considerats menys importants i en general han estat poc conreats: l'ègloga; la sàtira, amb la variant de la sàtira menipea; les epístoles de ficció, dintre les quals trobem les *Heroides*; l'elegia; l'epigrama; la inscripció, i la faula, on inclou els *racconti* o contes d'animals com a variant.

3.5.1. Ègloga

A *Dell'origine* l'ègloga esdevé un gènere poètic diferenciat del drama pastoral, però caracteritzat igualment per l'ambientació pastoral i la temàtica amorosa. Entre les poques recomanacions que trobem a l'estudi d'Andrés, la més rellevant és l'adequació de l'estil a la condició dels seus protagonistes: la senzillesa, la naturalitat i la ingenuïtat pròpies dels pastors. La descripció del gènere pastoral que Alexander Pope resumeix en aquest paràgraf és similar

a la caracterització de l'ègloga de l'escriptor valencià, malgrat que l'escrit de Pope és més exhaustiu, i la seva mirada, més favorable: “the fable simple, the manners not too polite nor too rustic: the thoughts are plain, yet admit a little quickness and passion, but that short and flowing: the expression humble, yet as pure as the language will afford; neat, but not florid; easy, and yet lively. In short, the fable, manners, thoughts, and expressions are full of the greatest simplicity in nature” (1808: XVIII: 24).

Pope i Andrés concorden en els trets bàsics de la caracterització del gènere, però difereixen en aspectes importants. Andrés considera inversemblant —ergo inacceptable— que els protagonistes debatin temes sublims com la poesia, perquè no concep el discurs entre els pastors com una convenció²⁶⁷. Per aquest motiu també critica les reflexions extenses i profundes entorn de la naturalesa. Argumenta que les persones que viuen al camp no senten una admiració excessiva ni mostren una atenció contínua per fenòmens naturals que veuen freqüentment, com poden ser els reflexos de la llum de la lluna, el cant del rossinyol o la llum del sol que daura les muntanyes en pondre's. Si bé no nega que els pastors puguin trobar un plaer vertader en la contemplació de la natura, considera que aquest gaudi és un sentiment íntim que no pot desencadenar reflexions llargues o contemplacions minucioses per part de persones innocents i rústiques com els pastors, sinó que són més pròpies d'un naturalista o d'un filòsof: “Il poeta, non i pastori, dee esser filosofo, anzi la filosofia del poeta non dee comparire che nella stessa rozzezza e semplicità dei pastori” (1782-1785: II, 449). Novament la mesura és un element clau per aconseguir l'equilibri entre la naturalitat pròpia de les èglogues i l'interès i el plaer que tota obra literària ha de despertar en els seus lectors. Un altre defecte que subratlla és la introducció en la trama de nimfes, fausts i deïtats, que apareixen per exemple en els poemes de l'alemany Salomon Gessner. En resum, tant el to filosòfic i poètic de les converses com l'ús de la meravella són elements que desestima perquè resten naturalitat i versemblança a l'obra, és a dir, allunyen el text de la realitat. Al mateix temps desaprova temes que creu massa trivials i poc dignes, com són les converses sobre ovelles, guineus, llops o escarabats. Per exemple, critica que els pastors s'adrecin a les ovelles i a les cabres per donar-los instruccions, amb la intenció d'evitar que s'endinsin massa en el bosc o que s'allunyin del riu, perquè considera que són temes poc interessants per al lector culte.

²⁶⁷ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.6.

El millor exponent de l'ègloga són *Les bucòliques* de Virgili. En segon lloc hi situa el seu mestre, Teòcrit, que anomena príncep de la poesia bucòlica pels *Idilis*. Una de les qualitats més destacades és la naturalitat de les seves obres, on els pastors parlen de naturalesa de manera natural i ingènua, sense que aquestes reflexions excedeixin la seva capacitat. Entre els escriptors moderns no troba cap autor modèlic²⁶⁸. En destaca Jacopo Sannazaro, tant per les èglogues escrites en llatí com per les escrites en italià²⁶⁹; Garcilaso de la Vega, que prefereix a tots els poetes italians; Bernard Le Bovier de Fontenelle; Alexander Pope²⁷⁰, i Salomon Gessner, un dels millors autors moderns gràcies als idil·lis —*Idyllen*. Subratlla que els autors moderns destaquen per la capacitat de raciocini en els diàlegs i en les reflexions, així com per la imaginació i l'enginy a l'hora de crear imatges originals i sublimes. No obstant, les obres de Teòcrit i de Virgili continuen excel·lents sobre les modernes per l'estil, més natural i versemblant.

La valoració de l'ègloga no resulta especialment favorable. Per a Andrés es tracta d'un gènere menor sense un interès rellevant. En contraposició, Alexander Pope, crític coetani d'Andrés, considera que es tracta de la primera manifestació literària, i afirma que la seva senzillesa és sublim, i la seva naturalitat, deliciosa: “The original of poetry is ascribed to that age which succeeded the creation of the world: and as the keeping of flocks seems to have been the first employment of mankind, the most ancient sort of poetry was probably pastoral” (1808: XVIII, 23).

3.5.2. Sàtira

La reflexió sobre aquest gènere és escassa i no del tot homogènia. Andrés ofereix dues definicions de sàtira: una invectiva agre i mordaç contra el capgirament dels costums mitjançant una doctrina severa i sentències greus; i una burla graciosa i natural, composta d'imatges alegres i amables, de paraules picants, escrites amb un to elegant i pur, però sense

²⁶⁸ Considera que l'*Aminta* de Tasso pertany més a la dramàtica que a la bucòlica.

²⁶⁹ En les èglogues llatines els protagonistes són pescadors enlloc de pastors.

²⁷⁰ Pope té una opinió diferent d'Andrés i considera *The Shepherdes Calender* d'Edmund Spenser la segona obra pastoral més important. Andrés cita aquesta obra, però no l'inclou dintre el seu cànon per tres defectes importants: l'extensió desmesurada, l'ús de l'al·legoria i la introducció de paraules vulgars.

estudi ni afectació. Aquestes definicions corresponen a les obres de Juvenal i d'Horaci, respectivament. Andrés prefereix la sàtira d'Horaci perquè ridiculitza els vicis però manté un to correcte, amable i graciós. Una altra variant és la sàtira menipea, que caracteritza per la combinació de prosa i vers. Quant al cànon d'aquesta variant, esmenta Marc Terenci Varró, el primer escriptor del gènere; Sèneca amb *Apocolocyntosis divi Claudii*, que tracta sobre la mort de l'emperador Claudi, i sobretot *La Satyre Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne*, text d'autoria col·lectiva escrita el 1594. L'obra més criticada és el *Satiricó* de Petroni per la seva obscenitat. A banda d'aquests autors esmenta Lucili, un dels primers en conrear la sàtira romana. A l'Edat Moderna l'únic autor excel·lent és Boileau, que equipara als grans poetes satírics romans i, en especial, al seu mestre: Horaci.

3.5.3. Epístoles de ficció

Andrés considera imprescindible que les epístoles preservin la naturalitat pròpia de l'oralitat —malgrat que està concebuda com a forma no oral— i que al mateix temps no perdin la correcció i la polidesa de la literatura escrita, trets que es reflecteixen en una versificació fàcil i fluïda. Els autors més rellevants d'aquest gènere són Horaci i Boileau per les epístoles estudiades anteriorment al capítol de poesia didascàlica, i autors setcentistes com Voltaire, Bernard, Alexis Piron i Chaulieu, que mantenen el mateix estil senzill i natural d'Horaci i de Boileau, però amb un to més íntim i confidencial.

Dintre les epístoles hi situa les *Heroides* d'Ovidi. Andrés explica que aquesta obra inaugura una variant del gènere epistolar que tindrà continuadors a l'Edat Moderna, malgrat que la considera més propera a l'elegia perquè prioritza el tema i el to de l'obra a la forma. Es tracta de la invenció d'un epistolari entre personatges cèlebres de l'antiguitat: Penèlope s'adreça a Ulises, Briseida a Aquil·les i Dido a Enees. Al segle XVIII Alexander Pope tradueix les epístoles d'Ovidi i compon les cartes d'Eloïsa a Abelard. La valoració de les *Heroides* no és gaire positiva. L'*abate* confessa que prefereix una impressió vertadera de les emocions i de les passions que les reflexions supèrflues, els conceptes aguts o els jocs de paraules habituals a l'obra d'Ovidi, perquè considera que els afectes sempre han de prevaldre als pensaments. En aquest sentit prefereix l'obra d'Alexander Pope, malgrat alguns defectes importants que

detecta, com l'excessiva intensitat amb què expressa les emocions o la introducció de sentiments inapropiats —per exemple, la fúria i l'horror—, trets que considera característics de la literatura anglesa moderna, fins i tot entre els millors autors neoclàssics. Seguint paràmetres classicistes, accepta que les passions amoroses puguin ser patètiques, afectuoses i fins i tot aspres, però no poden mai manifestar estats de bogeria ni expressions de blasfèmia. Un exemple en l'obra de Pope són les interpel·lacions i clams al cel, a Déu i als àngels que l'interlocutor expressa de forma violenta i inconnexa, uns furors que no troba ni en Virgili ni en Racine. Andrés ratifica la necessitat de mesurar les emocions: cal conduir la passió sense caure en el descontrol.

3.5.4. Elegia

Andrés distingeix l'elegia de la lírica i la classifica com un gènere diferent²⁷¹. Defineix la lírica com el cant d'alabança entusiasta als déus, als herois i a l'amor, i l'elegia com la lamentació dolça i amable per la pèrdua de l'amor. Sota aquest paràmetre considera que la poesia de Petrarca pertany més a l'elegia que no pas a la lírica. Sosté també que una variant espanyola de l'elegia són les *endechas*, cançons tristes de temàtica amorosa i fúnebre. Novament l'*abate* aconsella preservar la naturalitat i potenciar els afectes en detriment de la raó: cal expressar les passions amb naturalitat i versemblança i evitar els jocs d'enginy o el desplegament d'erudició històrica i mitològica.

Els mestres d'aquest gènere són els romans; dels autors grecs, com és habitual en els gèneres menors, apunta que només n'han quedat petits fragments²⁷². Els escriptors romans que encapçalen el seu cànon són Tibul i Properci. Afirmar que Tibul és més natural, afectuós i vertader; en canvi, Properci s'excedeix en l'ús d'erudició mitològica i històrica, una falta que minva l'efecte que provoquen les emocions en els lectors. Ovidi completa la tríada romana.

²⁷¹ Andrés esmenta una classificació ja coneguda i citada per altres crítics, que compta tres tipus d'elegia: apassionada, tendra i graciosa.

²⁷² Andrés remet a l'estudi de Giglio Gregorio Giraldi, de Vossio i de Jean-Baptiste Souchay. L'obra de Gregorio Giraldi és *Suarum quarundam Annotationum Dialogismi XXX. Item Laurentii Frizzolii Dialogismus unicus de ipsius Lillii vita et operibus*, coneguda també com a *Dialogismi XXX*. L'obra de Gerhard Johannes Vossio és *De veterum poetarum temporibus libro duo, qui sunt de poetis graecis et latinis*. Finalment, l'obra de Souchay és *Discours sur l'élegie*, publicat a les memòries de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, de la qual n'era membre des de 1726.

L'*abate* repeteix les virtuts i defectes que caracteritzen la seva obra literària: el considera graciós, amè, enginyós, dolç i molt imaginatiu, però s'excedeix en l'ús d'elements retòrics, de jocs d'enginy i d'erudició, trets que disminueixen l'emotivitat de l'obra.

D'entre els autors moderns no pot proposar-ne cap com a model, o bé perquè no aconsegueixen l'excel·lència literària o perquè les seves obres s'allunyen de l'elegia clàssica. Encapçalen el cànon dos grans autors, Francesco Petrarca i el que considera el seu successor espanyol, Garcilaso de la Vega, però hi observa defectes importants que no li permeten qualificar-los com a modèlics. A continuació cita poemes que tradicionalment s'han considerat dintre d'aquest gènere, però que s'allunyen de l'elegia clàssica. Argumenta que cap escriptor modern pot erigir-se en bon poeta en aquest gènere perquè s'ha desvirtuat la vertadera elegia. Les composicions modernes han adquirit un to diferent: reflexiu, melancòlic o crític. És el cas de Voltaire, que Marmontel elogia pel seu poema "À Mademoiselle Le Couvreur", un poema que Andrés jutja excessivament crític i que classifica com a líric²⁷³. Alhora argumenta que poetes anglesos com Gray i alemanys com Canitz o Haller són especialment seriosos i melancòlics, "e maninconiosi hanno coperta di cupa tristezza la dolce ed amabile elegia" (1782-1785: II, 461).

3.5.5. Epigrama

En el breu estudi d'aquest gènere s'explica l'evolució dels epigrames, que en temps moderns passen de ser una inscripció dirigida als humans o als déus a esdevenir qualsevol composició poètica brevíssima. Andrés també precisa que poden contenir en poques paraules pensaments o sentiment profunds que duguin a la meditació d'un tema complex. Per establir una possible classificació de les seves variants, cita el jesuïta francès François Vavasseur (1605 –1681), que considera el millor autor i tractadista modern d'aquest gènere. Vavasseur classifica els epigrames en simples o compostos, segons si exposen un sol sentiment o un fet més complex d'on extreure una sentència²⁷⁴. Entre la poesia epigramàtica moderna l'*abate*

²⁷³ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

²⁷⁴ Andrés el cita amb la variant del seu nom italianitzada: *Vavassoris*. Andrés considera que va escriure els seus poemes d'època moderna i el millor tractat sobre el gènere: *De epigrammate liber et epigrammatum libri tres* va publicar.

identifica composicions com sonets, quartets, dècimes, madrigals i altres petits poemes. Afirmar que l'època daurada dels epigrames és la literatura romana i, en canvi, en època moderna ha esdevingut un gènere intranscendent²⁷⁵.

Els grans autors d'aquest gènere són Catul, que va escriure epigrames simples amb un to dolç i delicat, i Marcial, que es va dedicar als epigrames compostos, més enginyosos i filosòfics. L'anàlisi d'Andrés sobre la poesia de Catul i de Marcial coincideix quasi fil per randa amb les descripcions que Rapin fa d'ambdós poetes llatins (1674: 242-243) a partir de l'obra de Vavasseur: *Remarques sur les nouvelles Réflexions [du P. René Rapin] touchant la poétique*. Novament Andrés avantposa les qualitats literàries a les transgressions morals, actitud que li permet apreciar la poesia d'un autor tan controvertit en època moderna com Catul. No obstant, no tolera les obscenitats que abunden en la seva poesia i en la dels seus imitadors, que no assoleixen la qualitat literària del seu mestre i, en canvi, segueixen la predilecció per una expressió amorosa que jutja indecorosa.

3.5.6. Inscripcions

L'estudi d'aquest gènere es caracteritza per la brevetat i vaguetat en els conceptes. Andrés defineix les inscripcions com obres majoritàriament anònimes —especialment les composicions antigues— escrites en vers o en prosa amb finalitats laudatòries o votives, sagrades o profanes, i destaca especialment la seva antiguitat. Les inscripcions modernes que han tingut algun reconeixement són escrites en llatí, tot i que comencen a despuntar les composicions en llengües vernacles.

En època moderna reconeix que aquest gènere té escassa importància. No obstant, assenyala dos fets que podrien determinar la seva evolució: la fundació a França d'una acadèmia dedicada a les inscripcions i la publicació d'una poètica sobre el gènere. Aquests

²⁷⁵ Sobre la valoració dels epigrames moderns Andrés remet a la polèmica entre René Rapin, amb l'obra *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* i François Vavasseur, amb *Remarques sur les nouvelles Réflexions [du P. René Rapin] touchant la poétique*. Vavasseur afirma: "Je ne trouve rien à dire de remarquable sur les faiseurs d'Epigrammes des siècles suivants. C'est une des especes de vers où l'on réüssit peu: car c'est un coup de bonheur que d'y réüssir. Une epigramme vaut peu de chose, quand elle n'est pas admirable, & il est si rare d'en faire d'admirables, que c'est assez d'en avoir fait ne en fa vie" (Dubois 1970: 243). Per a més informació sobre la querella entre Vavasseur i Rapin, vegeu: DUBOIS (1970).

dos fets generen en Andrés unes expectatives d'evolució i de creixement, i desitja que a partir d'aquest moment augmentin les composicions en llengua vernacle. Argumenta que al segle XVIII el llatí no té un pes rellevant i, en conseqüència, les inscripcions renaixentistes han perdut el seu valor i interès. Quant al cànon, només reconeix alguns escriptors cèlebres italians del segle XVIII: Paolo Maria Paciaudi, Guido Ferrari i Stefano Antonio Morcelli, que també és reconegut per un tractat teòric²⁷⁶.

3.5.7. Faula o apòleg

A *Dell'origine* la faula és definida com un gènere remot de màxima senzillesa i brevetat que necessita de candor, naturalitat i, sobretot, de versemblança per ser capaç de provocar expectació. El cànon literari clàssic està format per tres noms: Locman, el primer autor conegut; Esop, l'autor més famós de l'antiguitat; i Gai Juli Fedre, el millor exponent clàssic d'aquest gènere. Afirmar que les obres d'Esop resulten inversemblants i absurdes, amb una moralitat de vegades dubtosa, però sempre originals. En canvi, l'estil de Fedre és més culte i demostra més gràcia en les narracions.

Entre els moderns destaca Jean Commire, que supera a Fedre en la invenció de la trama, i sobretot La Fontaine, únic escriptor modèlic per la naturalitat, la versemblança i el to càndid de les seves narracions, unes qualitats que enamoren els lectors intel·ligents, segons Andrés. En una segona categoria, entre els autors importants dins del marc nacional assenyala Iriarte, tot i que qualifica les seves faules de literàries i no de morals, i Christian Fürchtegott Gellert, malgrat l'excés d'elements retòrics i la minuciositat de les seves descripcions. Finalment, cita altres autors que considera menys rellevants en aquest àmbit com Ephraim Lessing, Girolamo Frigimelica Roberti, Lorenzo Pignotti i Aurelio Bertola.

²⁷⁶ Probablement Andrés es refereixi a *De stilo Latinarum inscriptionum libri III*.

3.5.8. Conte

Andrés classifica el conte com a variant de la faula. Els exemples que dóna són les obres de La Fontaine, que esdevé el millor representant; de Christian Fürchtegott Gellert, en referència probablement a *Fabeln und Erzählungen*; i de Geoffrey Chaucer, l'autor més antic —tampoc no esmenta l'obra, però es tracta de *Canterbury Tales*. Entre els autors moderns cita Alexander Pope, que ha reproduït els contes de Chaucer i n'ha escrit de nous.

3.6. ROMANZO

Els termes *romanzo*, *roman* o novel·la han estat emprats per anomenar obres d'índole diversa al llarg de la història literària²⁷⁷. Joan Andrés sembla ser conscient de la variabilitat del terme *romanzo*. Un senyal d'aquest discerniment és la classificació de les obres en diverses categories que corresponen a l'evolució cronològica del gènere: els *romanzi greci* a la Grècia antiga, els *romanzi cavallereschi* a partir de l'Edat Mitjana —destaca el cicle de novel·la artúrica— i els *romanzi pastorali, eroici* i *morali* a l'Edat Moderna. Per consegüent, el gènere *romanzo* agrupa diverses tipologies de la ficció narrativa: les narracions milèsies, els antics contes orientals, la novel·la bizantina, la novel·la picaresca espanyola, els contes filosòfics setcentistes, i un llibre tan diferent i inclassificable a l'Edat Moderna com *El Quixot*. D'entre totes les tipologies modernes, Andrés destaca el *romanzo morali*, com veurem més endavant, però també els contes filosòfics, que tingueren el seu moment de màxim apogeu al segle XVIII amb Voltaire, Diderot i Swift (Schaeffer 2006: 118), i que tenen com a precedent les obres de l'escriptor grec Luciano de Samosata. Queden fora de la seva anàlisi altres variants destacades

²⁷⁷ Jean-Marie Schaeffer reflexiona sobre la variabilitat dels termes que designen els gèneres, i en concret del mot novel·la: “Sabemos bien que la situación dista de ser tan simple: los términos genéricos tienen un estatus bastardo. No son puros términos analíticos que se aplicarían desde el exterior a la historia de los textos, sino que forman parte, en diversos grados, de esa misma historia. El término novela, por ejemplo, no es un concepto teórico que corresponda a una definición nominal aceptada por el conjunto de los teóricos de la literatura de nuestra época, sino, ante todo y sobre todo, un término añadido, en diferentes épocas, a diversas clases de textos, por autores, editores y críticos diversos. Lo mismo ocurre con innumerables nombres de géneros: la identidad de un género es básicamente la de un término general idéntico aplicado a un cierto número de textos” (2006: 45).

com el llibre de viatges, molt conreat durant la segona meitat del segle XVIII, on s'inclouen obres importants com *A sentimental journey through France and Italy* de Laurence Sterne.

No obstant, al llarg dels dos primers volums Andrés fa servir sempre el terme *romanzo* per designar la ficció narrativa que es desenvolupa des de l'antiguitat fins al segle XVII. De fet, l'única aproximació a una definició de *romanzo* que trobem a *Dell'origine* correspon a la narrativa de ficció antiga i medieval: obra de temàtica amorosa i accidents variats on hi predomina la meravella. Al mateix temps distingeix entre *novella* i *romanzo*: la *novella* és definida com un *romanzo* petit en el qual s'exposa un sol fet i, en conseqüència, no compta amb la proliferació ni la diversificació d'aventures que presenta el *romanzo*. Andrés explica que la *novella* és respecte del *romanzo* el mateix que els drames d'un sol acte respecte de les comèdies completes. Per tant, considera la *novella* com una variant inclosa dintre el gènere del *romanzo*. Amb el terme *novella* inclou els antics contes orientals, precedents de la narrativa medieval, *Les mil i una nits*, els contes francesos medievals recopilats per Legrand²⁷⁸, la *novella* italiana que comença amb el *Decameró* de Boccaccio²⁷⁹, les *Novelas ejemplares* de Cervantes, els contes de Baculard d'Arnaud, els *Contes moraux* de Marmontel i els contes filosòfics de Voltaire. Com és habitual en època moderna, designa amb el mot *novella* el que coneixem com a conte o novel·la curta, i amb el mot *romanzo* el que designem actualment amb el nom de novel·la²⁸⁰.

Al segle XVIII els *romanzi cavallereschi*, els *pastorali* i els *eroici* són formes ja caduques, no es continuen publicant i només formen part de la història literària. La renovació del gènere prové de la novel·la breu que s'obre camí a partir de les *Novelas ejemplares* de Cervantes, amb una trama més versemblant i propera als lectors contemporanis. El desenvolupament de la novel·la és una prova de les transformacions que s'estan produint en la societat setcentista europea. Els nous gèneres utilitzen principalment la prosa: l'assaig, la novel·la i el drama burgès responen a les noves circumstàncies socials; per aquest motiu es deixa de banda la imitació universal en benefici de la particular, i els nous models esdevenen personatges de l'entorn enlloc de motlles literaris (Álvarez 2010: 135). Aquesta transformació

²⁷⁸ Andrés esmenta la recopilació de contes francesos realitzada pel jesuïta Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy: *Fabliaux et contes du poètes françois du XII et du XIII siècles*.

²⁷⁹ El *Decameró* és considerat la primera obra important d'aquesta "nova" variant (el sentit del terme *novella* és nova). Andrés remarca la influència que rep per part de la literatura *provenzale* i francesa de l'Edat Mitjana.

²⁸⁰ Per a més informació sobre la diferència entre *romanzo* i *novella*, vegeu: CALVO (1996).

afecta la valoració d'aquest gènere, que durant l'Edat Moderna és habitualment menystingut per la crítica i les acadèmies. Els motius són principalment ideològics i morals, tot i que hi influeix també la manca de tradició teòrica. La preponderància de la fantasia i la inversemblança contribueixen a formar la idea d'un gènere allunyat de la instrucció i sovint de la moral: “¿Por qué este odio irracional de los críticos hacia el género novelesco? La explicación más lógica que suelen aducir es que es contrario a la verdad y que perjudica las mentes llenándolas de falsos sueños con obras de pura imaginación y de fantasía” (Peinado 1995-1996: 41). No obstant, la novel·la inicia una lenta revaloració a partir del segle XVII. L'aparent obstinació per mantenir la puresa estilística dels gèneres canònics pot explicar la tendència contrària: malgrat l'oposició de la crítica oficial aquest gènere comença a ser valorat especialment pels lectors, però també pels escriptors de renom. Durant la primera meitat del segle XVIII Ignacio de Luzán es pronuncia en contra de les innumerables traduccions de novel·les franceses, que no sempre són models de bons costums (Aradra 2009: 30). Entre els jesuïtes la tendència és també d'escàs interès. Excepcionalment arriben a expressar certa simpatia per l'obra de dos autors menys controvertits, com són Baltasar Gracián i José Francisco de Isla (Guasti 2006).

Per combatre la resistència oficial i adequar-se al didactisme setcentista, els defensors de la novel·la comencen a definir-la com un gènere que combina els preceptes severes amb el plaer, a diferència de la novel·la cavalleresca²⁸¹. El valor que s'atorga als sentiments al segle XVIII i l'interès moral de la societat moderna són elements que contribueixen també a obrir un espai per a una nova tipologia fortament vinculada a les preocupacions reals dels lectors. El moment de cruïlla que suposa per a aquest gènere les darreres dècades del segle XVIII comporta que la valoració general del *romanzo* a *Dell'origine* pugui semblar contradictòria: Andrés menysté bona part de les variants antigues i medievals que conformen aquest gènere, però defensa les novel·les modernes. Per aquest motiu afirma que és un gènere inferior, que no gosa de gaire prestigi perquè no ha tingut models de bon gust, en referència a que tradicionalment se l'ha considerat dintre la literatura popular; no obstant, reivindica el valor del drama sentimental francès. Aquest posicionament no és exclusiu d'Andrés. A partir de l'eclosió de la novel·la moderna la crítica es posiciona en defensa de les noves narracions de

²⁸¹ Pierre-Daniel Huet escriu a *Traité de l'origine des romans*: “et ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs” (1670: 3).

ficció. La narrativa moderna es defineix per oposició als defectes del *romanzo*²⁸², i gràcies a aquesta oposició lentament adquireix prestigi. L'estratègia de remarcar la inferioritat del *romanzo* per afavorir un altre gènere l'havien emprat els teòrics del segle XVI que pretenien demostrar la solidesa de l'èpica (Javitch 2014: 238)²⁸³.

Andrés explica alguns dels factors que encara pesen sobre la novel·la. Argumenta que a final del segle XVIII els lectors són preferentment joves, dones i, en general, gent frívola que cerquen únicament l'entreteniment. Remarca també que fins i tot persones poc doctes i ocioses escriuen aquest tipus de composicions, fent referència a la gran quantitat d'escriptores que s'hi dediquen durant el segle XVIII en comparació amb altres gèneres. La causa de l'augment d'escriptores el troba en el fet que compta amb un espai de llibertat inusual perquè no ha estat codificada per la preceptiva literària moderna. Un segle i mig més tard, Virginia Woolf ratifica l'argument d'Andrés quan reflexiona sobre els motius que expliquen perquè a partir del segle XVIII i durant el segle XIX les dones es dediquen a escriure preferentment novel·les²⁸⁴.

Aquesta consideració de gènere menor es veu refermada per les nombroses crítiques disperses a diferents apartats del segon volum, dedicat a l'estudi de la literatura. Com hem dit, en aquestes crítiques el terme *romanzo* fa referència únicament als llibres de cavalleries i a les

²⁸² Les crítiques al *romanzo*, que se succeeixen a partir de la segona meitat del segle XVI arran de la codificació de l'èpica en les poètiques neoaristotèliques, es reforcen al segle XVII i XVIII.

²⁸³ Javitch explica que la diferència és que la novel·la és considerada un gènere nou, i que els defensors de la novel·la no relacionen aquest gènere amb els gustos de l'elit culta, com havien fet els defensors de l'èpica respecte del *romanzo*.

²⁸⁴ "Therefore, when the middle-class woman took to writing, she naturally wrote novels, even though, as seems evident enough, two of the four famous women here named were not by nature novelists. Emily Brontë should have written poetic plays; the overflow of George Eliot's capacious mind should have spread itself, when the creative impulse was spent, upon history or biography. They wrote novels, however; one may even go further, I said, taking *Pride and prejudice* from the shelf, and say that they wrote good novels. (...) Indeed, since freedom and fullness of expression are of the essence of the art, such a lack of tradition, such a scarcity and inadequacy of tools, must have told enormously upon the writing of women. Moreover, a book is not made of sentences laid end to end, but of sentences built, if an image helps, into arcades or domes. And this shape too has been made by men out of their own needs for their own uses. There is no reason to think that the form of the epic or of the poetic play suits a woman any more than the sentence suits her. But all the older forms of literature were hardened and set by the time she became a writer. The novel alone was young enough to be soft in her hands another reason, perhaps, why she wrote novels" (1972: 68 i 77). Woolf afegeix que l'augment del nombre d'escriptores a partir del segle XVIII és conseqüència també de dos altres motius: del fet que l'escriptura esdevingui una feina remunerada per a les dones i de la concepció realista de la novel·la en aquell temps. La novel·la entesa quasi com un mirall de la realitat resulta adient per a les dones perquè no tenen accés a moltes experiències del món exterior que podrien nodrir les seves trames; en canvi, poden parlar del seu món emocional i de les experiències que viuen de portes endins. Per aquest motiu, ens dirà l'escriptora anglesa, les dones han escrit predominantment poesia i novel·la.

obres antigues d'ascendència oriental, i no remet mai a la incipient novel·la moderna. En concret Andrés critica l'estil del *romanzo* antic i medieval, que es converteix en l'estil paradigmàtic del mal gust. Els trets característics es poden resumir en quatre punts:

- Inversemblança: els fets que es relaten són inversemblants i molt allunyats de la lògica natural. Són fets que es basen en la màgia, en la meravella i en la fantasia, i per aquest motiu els considera absurds.
- Embrollament: trames enrevessades, desordenades i discontinües.
- Patetisme i sentimentalisme excessius.
- Profusió de figures retòriques.

Quant al cànon i la caracterització dels *romanzi*, Andrés enceta la història d'aquest gènere, d'origens asiàtics, amb una remissió a la famosa obra de Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, publicada com a prefaci a la *Zayde* de Madame de la Fayette. Després inicia pròpiament el seu estudi amb les faules dites milèsies, escrites pels grecs establerts a l'Àsia mediterrània, que descriu com els primers escriptors que deixen enrere els "esbossos" de perses i d'asiàtics i donen una forma definida als *romanzi*. Novament els antics grecs esdevenen mestres dels europeus, malgrat que encara troba els defectes habituals de la literatura oriental: afectació, proliferació de figures retòriques supèrflues, sentències pedants i estil declamatori. Aquests rastres orientals són per a Andrés una prova fefaent de la decadència de la literatura grega del segle II d.C. al V d.C. aproximadament²⁸⁵. La millor obra d'aquest període és la novel·la en deu llibres d'Heliodor (s. IV), que cita amb el títol de *Els amors de Teàgenes i Cariclea*²⁸⁶. Andrés afirma que en aquest context de decadència moral i literària, en una Grècia amb un caràcter marcadament oriental, Heliodor és capaç d'escriure amb certa qualitat i amb una inusual invenció.

Els defectes dels *romanzi greci* són menors que els de les composicions medievals i cincenistes²⁸⁷. Els *romanzi cavallereschi* són les obres més criticades a *Dell'origine: l'abate*

²⁸⁵ A l'edició de Roma Andrés matisa que encara existeixen bons exemplars d'aquest gènere escrits durant els segles IV i V. En la literatura romana no hi troba cap autor.

²⁸⁶ Es tracta d'Heliodor d'Emesa (a l'actual Síria), bisbe de Trica. El títol real de la seva obra és *Aethiopica* (*Les Etiòpiques*), dita així perquè narra els amors de dos joves etiòps. És també coneguda només com *Χαρίκλεια* (*Cariclea*).

²⁸⁷ Andrés atribueix als àrabs la introducció i propagació a Europa dels llibres de cavalleries, perquè eren grans apassionats del gènere, i que va tenir una gran influència en els autors medievals francesos. Afirma

els considera producte de la rusticitat i de la ignorància, i lamenta que encara perdurin al segle XVI, entre tantes mostres d'erudició i de bon gust. Un dels factors principals que contribueixen a desacreditar aquestes composicions és la meravella. La meravella del *romanzo* antic compta sovint amb elements sobrenaturals: “e non solo si mischiarono le favole nelle storie, ma si comosero libri di pure finzioni senza nessun fondamento di verità” (1782-1785: II, 481). Encantaments, duels, enamoraments passionals, viatges per selves i regions desconegudes són elements que conformen la meravella dels *romanzi cavallereschi* i que qualifica d'absurds i d'estrany. En la seva argumentació sosté que aquesta ruptura amb la realitat perjudica disciplines com la història i la geografia, i comporta una influència negativa en el seny i en el bon gust de les persones.

Per aquest motiu agraeix a Cervantes la redacció d'*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que esdevé una burla tan acurada com efectiva per desacreditar els llibres de cavalleries. De l'obra cervantina en destaca el realisme en les descripcions i en les narracions, la imaginació, la naturalitat i l'estil elegant i amè. El defineix com un llibre noble i plaent, de gust refinat i especialment graciós, però no el considera una obra magistral. Per aquest motiu el seu estudi es breu. Andrés no comparteix la fascinació que desperta el Quixot: no entén que sigui més conegut que els herois d'Homer i de Virgili, ni que s'elaborin més gravats ni més pintures sobre aquesta novel·la que sobre les obres clàssiques.

En ordre cronològic situa després el *romanzo pastorale* i l'*eroici*. L'única obra pastoral que destaca és escrita en època moderna²⁸⁸: la *Diana enamorada* de Gil Polo, que prefereix a la popular i exitosa *Astrée* d'Honoré Urfé²⁸⁹. Quant al *romanzo eroici*, el descriu com una variant protagonitzada per herois de l'antiguitat clàssica, i el considera superior al pastoral en l'estil, l'ordre i la disposició de les narracions, però no en la seva composició. Considera que les galanteries entre els herois i les seves enamorades són més inversemblants i ridícules que les descrites entre pastors perquè desvirtuen el caràcter marcadament masculí dels protagonistes. Andrés critica que uns personatges baronívols i revolucionaris hagin estat convertits en efeminats protagonistes d'històries passionals, i recrimina a França el gust per

que aquestes històries, com les del cicle de cavalleria artúrica, són molt estimades pels lectors de tots els nivells culturals. Andrés afegeix en edicions posteriors proves per argumentar que l'origen del *roman* francès prové dels *provenzali* i per extensió dels àrabs (Andrés 1997-2001: VI, 709).

²⁸⁸ Un exemple que esmenta de *romanzo pastorale* antic són els quatre llibres de Longo sobre els amors de Dafne i Cloe.

²⁸⁹ Andrés afirma que és massa llarga, pesada i escrita sense mètode.

aquest tipus de composicions, que considera “la più stravagante follia che possa immaginare lo spirito umano” (1782-1785: II, 484). Andrés expressa el seu desconcert per l'èxit a França d'aquestes composicions. La seva recriminació traspuja les tensions que genera l'omnipotència cultural francesa a Europa, i el malestar per l'allau de crítiques que els francesos havien dirigit prèviament als escriptors espanyols²⁹⁰.

Els únics autors que considera excel·lents són d'època moderna. Andrés inclou les obres de Madeleine de Scudéry i Madame de La Fayette. Elogia especialment La Fayette, que escriu novel·les de gran èxit com *La princesse de Clèves* i *Zaïde*. Afirmar que l'autora ha perfeccionat aquesta variant en substituir la meravella i reduir la ficció a l'exposició dels costums i dels caràcters dels personatges. L'heroisme quimèric i les aventures increïbles de les composicions antigues són substituïdes per l'acció versemblant i natural²⁹¹. A banda del caràcter historicista i costumista de les obres de La Fayette, n'aprecia el detallat estudi que realitza de les emocions i de la psicologia dels personatges, un interès pel món interior que marca la modernitat en el seu camí cap a un subjectivisme cada cop més imperant. Andrés considera l'obra de La Fayette l'origen de la novel·la moderna, una valoració vigent en la crítica actual francesa, i l'origen del gust modern en la novel·la. Argumenta que va ser la primera en descriure les aventures amb gràcia i naturalitat a *La Princesse de Clèves* i *Zaïde* i, per tant, que va apartar-se de les inversemblances i del to de grandesa desmesurada. També lloa la descripció de costums honestos i els pensaments assenyats, perquè d'aquesta manera considera que s'adapten a les lleis de la naturalesa.

Un altre tipus de *romanzo* és la novel·la picaresca. Andrés parla d'aquest gènere sense denominar-lo amb un nom concret. El descriu com un tipus de *romanzo* espanyol que no pren com a argument accions cavalleresques ni amors heroics ni passions pastorals, sinó fraus enginyosos i invencions doloroses i artificioses de murrís. El màxim exponent és José Francisco de Isla amb la *Historia de Fray Gerundio de Campazas*, una obra que té com a objectiu la reforma educativa. Tot i que la qualifica de text clàssic i magistral, no la té en

²⁹⁰ Per a més informació sobre les tensions culturals entre Espanya i França, vegeu: CHECA BELTRÁN (2014).

²⁹¹ Aquest gir cap a una novel·la més versemblant s'observa a l'obra de Cervantes. Cap a final del segle XVII el tractadista Du Plaisir reivindica aquesta visió a *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire avec des Scrupules sur le style* (García Peinado 1995-1996: 53-54).

compte dintre el petit grup d'obres modèliques perquè considera que la fantasia de l'autor no està regulada, i aquest defecte comporta que no esdevingui instructiva.

Una tipologia que no considera extravagant ni execrable és el *romanzo morale*, dit a voltes didascàlic. Andrés utilitza aquest exemple per validar la decisió d'incorporar la prosa de ficció en el seu estudi: si abans els filòsofs condemnaven aquest tipus de composicions per creure-les lascives, explica que ara gràcies als escriptors moderns els *romanzi* s'han convertit en escola de saviesa i d'honestat i han sabut donar lliçons de moral²⁹². Gràcies al *romanzo morale* Andrés defensa la novel·la moderna. La clau d'aquest interès és la finalitat didàctica i moralitzant que adopta, en concordança amb el caràcter general de la literatura il·lustrada:

La literatura se convierte así en un instrumento único para modelar la conducta humana en lo individual y en lo colectivo. A finales del siglo XVIII se sueña con la realización de un cambio social, con un refinamiento de las costumbres y con la implantación de una nueva ética. Para lograrlo el espíritu de la Ilustración mostró su culto a la sensibilidad y, a través de ella, a lo humano (Rodríguez Sánchez 2010: 55).

Miguel de Cervantes, François Fénelon, Samuel Richardson i Jean-Jacques Rousseau són els grans noms d'aquesta variant. Andrés afirma que la contribució d'aquests grans escriptors ha comportat que els literats estudiïn aquest gènere per primer cop. Agraeix a Fénelon el fet de convertir el *romanzo* en un gènere rellevant en la república literària amb l'obra *Les Aventures de Télémaque*, i atribueix a aquesta publicació la creixent proliferació d'obres d'aquest gènere. Andrés el defineix com un llibre de sòlida doctrina i de bones lletres, una obra docta en moral i política que celebra com un monument a l'enginy del segle XVII. Argumenta que l'estil de Fénelon és tan harmoniós que el lector s'oblida de les repeticions, dels diàlegs massa extensos, de les solucions poc naturals o dels mals enllaços entre episodis.

L'escriptor més important en el cànon d'Andrés és Samuel Richardson, un autor lloat també per Diderot i Mécier. Destaca d'aquest autor les tres novel·les epistolars: *Pamela or Virtue Rewarded*, *The History of Sir Charles Grandison* i especialment *Clarissa or The History of a Young Lady*. Els seus elogis responen sobretot al concepte de veritat: tot en aquestes obres és real i vertader, remarca Andrés, res és imaginari o quimèric: Richardson

²⁹² Andrés dubta si caldria incloure la *Ciropèdia* de Xenofont en aquest apartat.

aconsegueix captar l'interès dels lectors amb el retrat precís dels problemes dels seus personatges, que esdevenen tan reals com els dels joves contemporanis. Andrés segueix Diderot en la qualificació de Richardson:

Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages; il ne se renferme point dans des lieux clandestins de débauche; il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse; il me montre le cours général des choses qui m'entourent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée et l'impression faible et passagère (Diderot 1968: 30-31).

L'*abate* alaba també l'equilibri perfecte que aconseguix entre naturalitat i correcció estilística, entre espontaneïtat i enginy. Malgrat el llibertinatge i les expressions vulgars que observa en alguns personatges, conclou que són obres excel·lents amb diàlegs esplèndids, i elogia l'autor per la seva efectivitat en l'educació de la moral i dels bons costums, talment com fa Diderot: "Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans" (Ibid. 29).

Per últim, Andrés destaca les obres de Jean-Jacques Rousseau, principalment pel seu vessant costumista. Li interessen aspectes com la descripció de costums de nacions diferents o la difusió de les novetats teatrals i musicals. Aprova també l'originalitat del plantejament de la novel·la, que cerca un adoctrinament filosòfic més que no pas l'exaltació de la imaginació i dels afectes, trets que caracteritzen els *romanzi*. *Julie ou la Nouvelle Héloïse* és descrita com una obra marcada per la subtileza i la força del raonament, un llibre amb varietat de

coneixements útils i importants sobre economia domèstica, educació infantil i religió. No obstant, sovint no comparteix les opinions del filòsof, que són més llibertines que les llicències morals de Richardson. En l'obra de Rousseau el lector es troba amb un nou ensenyament moral on no hi ha personatges bons ni dolents, sinó persones que experimenten un creixement moral per mitjà de la seva experiència, un model d'educació que no coincideix amb la visió de Joan Andrés²⁹³.

Entre el model didàctic de Rousseau i el de Richardson, prefereix l'ensenyament moral de caràcter pràctic de Richardson als llargs diàlegs ideològics —i liberals— de Rousseau. En primer lloc, perquè creu més efectives les obres que eduquen mitjançant l'acció dels personatges enlloc de transmetre el coneixement a partir de llargs discursos teòrics, malgrat que confessa l'admiració que sent per eloqüència de l'escriptor ginebrí. En segon lloc, perquè li interessa l'educació moral i, en canvi, no participa de les idees transgressores que propaguen els enciclopedistes francesos, tot i que en el cas de Rousseau són menys agosarades. Andrés confessa veladament la prudència i desconfiança que sent vers els nous pensadors: “io mostrerò forse un gusto rancido ed antiquato, ma dirò pure che leggo con più piacere i romanzi del Richardson che quello del Rousseau” (1782-1785: II, 498). Malgrat tot, Rousseau és l'únic escriptor que compara amb Richardson. Es tracta d'un cas excepcional a *Dell'origine*: per primer cop equipara el millor representant anglès d'un gènere al seu homòleg francès.

En una segona posició, dintre el cànon literari del *romanzo morale*, Andrés situa Voltaire amb *Candide ou l'Optimisme*. En conseqüència, no el classifica com a conte sinó com a novel·la. Considera Voltaire el millor autor del segle XVIII, una figura de primera línia, però no com un bon novel·lista. *Candide* no assoleix l'estat d'obra modèlica perquè la considera una frívola confutació de l'optimisme plena de bufonades i de reflexions insípides, i remarca que no rebut amb profunditat el sistema d'harmonia preestablerta que Gottfried Leibniz exposa a *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*²⁹⁴.

Pel que fa a la *novella*, l'*abate* recorre apressadament els títols més destacats, des dels antics contes orientals, inversemblants i estranys per a ell com *Les mil i una nits*²⁹⁵ i els *Contes*

²⁹³ Sobre l'ensenyament moral de Richardson, English Showalter afirma: “In *Julie*, despite having sinned, the heroine and her lover escape punishment, and Rousseau underscores the absence of villains. This is, then, a new kind of moral teaching, based on sympathetic and familiar characters whose moral growth can be emulated” (Showalter 2005: IV, 230).

²⁹⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

²⁹⁵ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.4.4.1.

*orientals*²⁹⁶, fins als contes contemporanis dels enciclopedistes francesos, passant pel *Il Decameron* de Boccaccio i per les *Novelas ejemplares* de Cervantes. En aquest llarg recorregut no pot trobar cap escriptor excel·lent excepte Cervantes, que excel·leix en aquest gènere. Andrés afirma que els seus contes són obres clàssiques i magistrals, narracions clares i precises plenes d'imaginació i bona eloqüència on es fa sentir la veu de la naturalesa, és a dir, de la veritat, de la realitat. En efecte, les *Novelas ejemplares* són obres amb un desenllaç didàctic i moral que encaixen amb el cànon literari d'Andrés. Opina que els arguments dels contes francesos moderns són més interessants que els de les *Novelas ejemplares*, i en canvi l'obra de Cervantes excel·leix en la conducció de la faula, en l'expressió dels afectes, en l'estil i en la representació dels personatges, que estan ben definits i resulten versemblants.

No obstant, Andrés dedica un estudi més aprofundit a les obres de tres escriptors francesos, famosos al segle XVIII però que no considera excel·lents: François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, Jean-François Marmontel i Voltaire. Baculard d'Arnaud és l'escriptor que critica més extensament a *Dell'origine*²⁹⁷ per les escenes de terror i pel to melancòlic de les seves obres²⁹⁸. El defecte més remarcable és novament la inversemblança: coincidències insòlites, casualitats inexplicables i accions que no fan congruent ni creïble l'obra literària. Andrés posa exemples concrets sense explicitar el títol de l'obra, però els seus comentaris apunten que probablement faci referència a l'obra *Anne Bell, histoire angloise*, inclosa dintre *Epreuves du sentiment*. De Marmontel destaca els *Contes moraux*, que elogia per la seva imaginació moderada, les bones descripcions, per les escenes naturals i els sentiments plàcids. Malgrat aquestes qualitats, no creu que passarà a la posteritat perquè alguns contes presenten una temàtica frívola, una moralitat errònia, una invenció poc enginyosa, una trama mal regulada i un estil poc natural. Voltaire és considerat un autor famós, però no excel·lent en aquest gènere: *Zadig ou La Destinée* i *Micromégas* són composicions que qualifica com molt voltairianes, és a dir, agradables, enginyoses, amb un aire burlesc i divertides, però que no

²⁹⁶ *Contes orientaux tirés des manuscrits de la bibliothèque du Roy de France*, traduïdes per Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de Caylus.

²⁹⁷ Arnaud va ser convidat per Frederic II de Prússia a la seva cort per la gran fama que ostentava com a escriptor. El llarg estudi que Andrés dedica a la seva obra respon a la preocupació que sent per la creixent popularitat d'unes obres allunyades de l'estil classicista.

²⁹⁸ És el mateix retret que fa cap a Arnaud en parlar de les seves dramatúrgies. Per a més informació sobre els relats gòtics, vegeu: ÁLVAREZ BARRIENTOS (2010).

saben emocionar el lector ni aconseguen la profunditat d'idees ni la introspecció psicològica dels grans mestres clàssics francesos²⁹⁹.

Per últim, parla de les narracions de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon³⁰⁰ i de Diderot: “parlo di quelle informi e mostruosi produzioni, che col nome di romanzi, di novelle o di storie sono sortite dalle guaste fantasie del giovine Crébillon, del Diderot e d'alcuni altri francesi” (1782-1785: II, 506). Andrés considera Crébillon i Diderot els pitjors models per obres que actualment es classifiquen dintre una variant coneguda com a *roman libertin*, un *roman* de caràcter essencialment eròtic i anticlerical que es desenvolupa a final del segle XVIII. Obres com *L'Ecumoire ou Tanzai et Néardané* i *Le sophia* de Crébillon fill —que marca la pauta d'aquest tipus de *roman*— o *Les bijoux indiscrets* de Diderot³⁰¹ són qualificades de monstruoses pel seu llibertinatge: “Gli applausi renduti a questi e simili scritti sono la vergogna e il vitupero del nostro secolo, e provano la corruzione della mente non men che del cuore dei pretesi riformatori della letteratura e di tanti vani saccenti che si ergono in giudici del buongusto, che non conoscono” (Ibid.).

En conclusió, a *Dell'origine* es diferencia la novel·la moderna del *romanzo* d'arrel oriental, és a dir, s'estableixen diferències “entre la ficció realista moderna y la ficció idealista medieval” (Pardo 1994: 155), però no es consideren gèneres diferents sinó variants d'una mateixa tipologia. Andrés, que per raons temporals no pot preveure el gran desenvolupament d'un gènere literari que esdevindrà el més destacat des del segle XIX fins als nostres dies, mostra un gran interès per la novel·la moderna, una actitud que evidencia la seva flexibilitat i sensibilitat com a crític literari.

²⁹⁹ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

³⁰⁰ És conegut també amb el nom de Crébillon fill. Andrés l'anomena, el jove Crébillon per diferenciar-lo del seu pare, que es dedicà a la dramaturgia.

³⁰¹ Per a una anàlisi de *Les bijoux indiscrets* de Diderot, vegeu: HEMPFER (2014).

4. LITERATURES ANTERIORS A L'EDAT MODERNA

4.1. ORIENT I OCCIDENT DES DE LA PERSPECTIVA IL·LUSTRADA

4.1.1. La divisió de la Mediterrània

La idea de progrés i de perfectibilitat està lligada a diverses reflexions teòriques que es desenvolupen al segle XVIII, com la construcció de la identitat europea, l'enfortiment del laïcisme o els valors de llibertat i d'objectivitat³⁰². En el marc de la construcció de la identitat europea, es desplega un debat intern que finalitza en la divisió entre el sud i el centre d'Europa. Aquesta separació implica un canvi important de percepció dels països mediterranis, que passen d'ostentar un lloc central a un de perifèric. D'aquesta manera queden relegats al passat, un passat que acaba tenint connotacions d'endarreriment i d'inferioritat en comparació amb les potències que dominen el present.

En aquest context, el llaç històric que Andrés defensa entre els països mediterranis del nord i del sud —malgrat els prejudicis que continua manifestant sobre el nord d'Àfrica i sobre el que avui dia anomenem Pròxim Orient—, representa la recuperació de l'origen comú d'aquestes literatures, i d'una certa revaloració del llegat de les grans civilitzacions afroasiàtiques. La premissa d'interrelació cultural en l'àmbit Mediterrani, que havia predominat a l'Edat Mitjana, comença a trontollar a partir del Renaixement³⁰³. Els teòrics renaixentistes plantegen la seva tasca com a recuperació de l'Antiguitat grecolatina, que comporta una desvinculació del pensament medieval. Des d'una perspectiva actual, més crítica amb els postulats renaixentistes, José María Ridaó qüestiona que es tractés d'una recuperació, sinó més aviat d'una intervenció que cercava fragmentar i seleccionar el passat de forma interessada:

³⁰² Per a més informació sobre el concepte de perfectibilitat al segle XVIII, vegeu: SCHLÜTER (2014).

³⁰³ “Dal punto di vista del tempo, prendiamo in considerazione un Medioevo letterario ‘lungo’, cioè un’ epoca la cui gestazione comincia con l’ellenismo cosmopolita e si conclude con un notevole *décalage* da una regione all’altra: intorno al XV-XVI secolo per l’Europa Occidentale (dove però l’edificio della poetica e della retorica classiche impiegherà circa tre secoli per crollare definitivamente); più tardi nell’Europa Orientale e nelle regioni eredi delle tradizioni greco-ortodosse, arretrate rispetto all’Europa Occidentale; ancor più tardi nel mondo arabo-islamico, dove il Medioevo letterario sopravvisse fino al XIX secolo, quando l’impatto con le letterature dell’Europa in espansione stimolerà la nascita delle letterature moderne (in particolare delle letterature araba, persiana e turca)” (LELLI 2003: 293).

La consecuencia más relevante del movimiento renacentista no habría sido, como se dice, la de recuperar la cultura de la Antigüedad, sino la de fragmentar el ámbito mediterráneo en el que se desarrolló esa cultura, la de sustituir la disputa entre el cristianismo y el islam –hasta entonces sustancialmente política– por una disputa sobre la propiedad del sustrato cultural e ideológico común. El resultado de esa sustitución fue, seguramente, la invención y afirmación del canon clásico, la definición de un modelo artístico y cultural cuya razón de ser no se encuentra tanto en la recuperación arqueológica del pasado como en su selección interesada, hecha a partir de contrapuntos y rechazos. De ahí que los vestigios y elementos pertenecientes a ese pasado y apreciados por los renacentistas coincidan, punto por punto, con los despreciados por el Islam. Pero de ahí, además, que los renacentistas no se conformen con sostener que su selección es la genuina. Inmersos en una disputa incondicional por la propiedad de un arte y unas ideas que confieren prestigio y legitimidad, afirman que cualquier otra selección es, sencillamente, ajena al pasado clásico. Peter Burke ha denominado a este fenómeno la “occidentalización de Occidente”. Un fenómeno que no se podría explicar, únicamente, como una voluntad de introspección realizada en el interior de unas fronteras decisivas, marcadas por “el dibujo de las costas” como sostiene Le Goff. La “occidentalización de Occidente” exigiría atender, sobre todo, al propósito renacentista de distanciarse o diferenciarse de los restantes herederos del pasado clásico, dando lugar así a una simultánea “africanización de África” (2000: 17).

Malgrat que Andrés separa la cultura oriental de l'europea, la seva tesi arabista s'apropa a les hipòtesis actuals d'estudi comparatiu de les literatures mediterrànies, que parteixen de la idea d'un sistema compartit però que contemplen les diferències entre les diverses literatures. En aquest sentit és interessant tenir en compte el concepte de Mediterrani global que presenta Giovanna Lelli, perquè exposa també les connexions d'aquestes civilitzacions amb la resta d'Europa i amb els altres continents. Lelli té en compte tots aquells pobles que s'han vist directament influïts per les civilitzacions del Mediterrani, un dels grans centres culturals que va perllongar la seva influència mil·lenària fins a finals del segle XVII. Aquesta vinculació és crucial en el moment de determinar els orígens d'Europa i de construir una història literària comparativa:

Ci proponiamo di individuare alcune linee di ricerca per lo sviluppo di una poetica comparata del Mediterraneo medievale. Con l'espressione 'Mediterraneo' non ci riferiamo esclusivamente ai paesi che si affacciano direttamente su questo mare. Il Mediterraneo medievale, erede del Mediterraneo antico, è il centro intorno a cui gravita la vita economica, commerciale e culturale di tre grandi civiltà sorelle: la civiltà greco-ortodossa (comprende la Penisola Balcanica e la Russia), la civiltà islamica (che si estende dall'Atlantico fino a oltre l'Oceano Indiano) e la civiltà europea occidentale (che, con la romanità e la cristianità, si estese fino all'Europa del Nord e poi oltre l'Atlantico). (...) Questa ipotesi di 'Medioevo globale' presuppone che si debbano sottoporre a revisione alcuni aspetti del paradigma centrale della cultura europea moderna, fondato sull'assioma di una metastorica specificità culturale dell'Europa, la quale viene arbitrariamente considerata come un continente a sé, separato dall'Asia e dal Vicino Oriente (2000: 293).

El plantejament d'un Mediterrani escindit que es formula a l'Edat Moderna ajuda a entendre amb més profunditat els debats entorn de la idea de progrés i de cànon literari que es desenvolupen durant la Il·lustració. La proposta d'Andrés, que reivindica la interrelació entre les dues conques de la Mediterrània, desafia la concepció de progrés unilineal i ascendent que proposen molts erudits setcentistes, i comporta alhora una nova reunificació d'Orient i Occident, si més no fins a l'inici de l'Edat Moderna. Alhora Andrés esmenta en diverses ocasions la importància de la influència grecolatina en el desenvolupament de literatures alienes com ara l'escandinava o la jueva rabínica a partir del contacte intel·lectual, religiós o comercial, una idea que en certa manera evoca la hipòtesi de *Medievo globale* proposada per Lelli.

4.1.2. Orient des de la construcció de l'Europa Moderna

La història de la cultura "universal" d'Andrés es configura al voltant de les cultures europees, que considera imprescindibles per a concebre la història dels progressos. Europa esdevé l'eix principal del seu estudi, mentre que les altres civilitzacions queden relegades a

assistir el seu procés evolutiu: Àsia i el nord d'Àfrica destaquen perquè van influir en el desenvolupament de Grècia, i la cultura àrab medieval perquè va propiciar el renaixement cultural a Europa. La visió d'aquestes cultures s'entén des del context de construcció de la identitat europea a partir del concepte d'alteritat: l'Orient esdevé aquell element d'oposició indispensable per definir la pròpia cultura³⁰⁴. Nicolàs Roser Nebot concreta l'origen d'aquesta divisió en parlar d'Occident i de l'Islam:

Por otra parte, no hay que olvidar que el concepto de Occidente no cobra vida hasta la aparición del Islam. Con anterioridad al hecho histórico puntual del surgimiento del Islam, Europa y la cuenca del Mediterráneo constituían, a nivel práctico y de experiencia sensible, el mundo. Y a él se le ha venido aplicando, en los libros de historia, el calificativo de mundo conocido, en tal o cual época antes de suceder el descubrimiento de América por Colón. Por esa razón, la idea que de sí mismos tenían Europa y el Mediterráneo (o sea, Bizancio y los reinos germanos), el solar secular de lo que, más tarde, se denominará Cristiandad y Occidente (u Occidente Cristiano), no tenía rasgos específicos particularizantes. Existían diferencias locales y regionales, y, se puede aventurar, nacionales. Pero los pueblos y estados que ocupan esa región del planeta en el advenimiento del Islam compartían, y lo siguen haciendo, en sus trazos generales, una misma antropología. Al no haber otro modelo antropológico que actuara de espejo o se erigiera como referente en una comparación, no había necesidad de una definición de la personalidad cultural con la precisión de especificidades excluyentes. Esto no es sólo válido para la antropología o la sociología, sino para todos los saberes científicos (2002: 20).

Com a conseqüència d'aquesta construcció, al segle XVIII la literatura oriental és concebuda com una unitat homogènia on s'inclou la literatura àrab. Edward Said examina aquesta amalgama confusa que és l'Orient des de la perspectiva orientalista: "In the system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a *topos*, a set of references, a

³⁰⁴ A l'Edat Moderna Europa es presenta en oposició primer amb el Pròxim Orient, després amb tot l'Orient i finalment amb la resta del món: "El bárbaro aristotélico se convierte en el infiel mediterráneo y ultramarino y, más tarde, en el salvaje colonial, de modo que la descripción que se hace de ellos es siempre la misma: más cerca de las bestias que de los hombres, carecen de orden social, aceptan los crímenes rituales, son antropófagos, ladrones, traicioneros, sodomitas. Encarnan, en fin, el reverso de lo propio y, precisamente porque lo encarnan, es legítimo conquistarlos y someterlos" (RIDAO 2000: 19).

congeries of characteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone's work on the Orient, or some bit of previous imagining, or an amalgam of all these" (2002: 177). A *Dell'origine* la literatura oriental és concebuda com un tot homogeni, i només la literatura andalusina està dotada d'una certa singularitat. La història de la literatura "universal" d'Andrés esdevé al capdavant un estudi de la literatura europea, limitat altrament a quatre o cinc països. Es diferencia de la majoria d'estudis literaris de l'època en l'apropament primerenc de cultures allunyades del classicisme grecollatí, que encara romanen força desconegudes per als erudits del centre i del sud d'Europa, i en l'extens i minuciós estudi sobre la literatura àrab que desenvolupa al primer volum de *Dell'origine*. Però, com justifica l'exclusió de totes aquestes literatures? Andrés ofereix bàsicament dos arguments: primer, perquè considera que s'allunyen de l'estil grecollatí i, en conseqüència del bon gust, com intenten provar Duhalde i altres orientalistes setcentistes; i, segon, perquè així com confessa humilment, aquestes obres no estan al seu abast i, per tant, no pot estudiar-les amb profunditat:

Giuseppe Ebreo nel primo libro contro Appione lungamente dimostra che gli egiziani, i caldei, i tiri, i fenici avevano da tempi antichissimi scritture d'ogni maniera di storia, di filosofia e di politica, quando i greci ancora non possedevano l'arte di scrivere; e dice che anche al suo tempo si conservava presso i tiri l'epistolare commercio d'Iramo re di Tiro e del dottissimo Salomone. Dalle quali cose si può fondatamente conchiudere che la prima origine della poesia, della storia e generalmente delle belle lettere non meno che delle scienze e delle arti, dall'Asia e dall'Egitto si dee ripetere. Ma quale potremo noi dire che sia stato il gusto della bella letteratura di quelle nazioni? I greci, o per dir meglio i romani ci hanno parlato dello stile asiatico come di gonfio e vuoto, ridondante e diffuso, ma risguardavano soltanto i greci dimoranti nell'Asia, non gli stessi asiatici. Infatti Tullio e Quintiliano ragionano del gusto asiatico della Caria, della Misia e dell'altre colonie greche opponendolo all'ateniese ed al rodio, ma neppure pensano agl'indiani, agli ebrei ed agli altri popoli veramente asiatici, che troppo li disprezzano per volersi occupare ad esaminare il loro gusto. Noi appena abbiamo qualche memoria di scritti cinesi, i monumenti persiani e gl'indiani, tenuti da alcuni per vetustissimi, vengono da altri in maggior numero rigettati come produzioni di moderni impostori, e degli ebrei soltanto ci rimangono libri bastevoli, onde poter formare qualche giudizio del loro stile (1782-1785: II, 2-3).

Aquesta reflexió i la consideració d'Àsia i d'Àfrica com a bressols de la cultura i de la civilització palesen una certa admiració per Orient, principalment per dos factors: per la seva antiguitat i pel conreu de les arts i de les ciències en un temps en què la majoria de persones vivien en la barbàrie i en la incultura. No obstant, Andrés deixa entreveure un sentiment contrari que conviu amb l'admiració: el menyspreu. Confessa el seu desconeixement de les obres orientals, però alhora declara amb contundència la feblesa i la ignorància d'aquestes civilitzacions. L'*abate* fa ressò dels estudis orientalistes de l'època quan afirma que els primers interessos dels europeus per les nacions de l'est van topar amb una gran decepció: aquella pretesa saviesa mil·lenària dels orientals, sempre envoltada d'una aurèola de misteri, resulta modesta i petita quan els europeus la miren amb crítica rigorosa sota la llum de la raó, un argument que argüeix per desacreditar-la. Es tracta d'una afirmació fonamental per entendre no només el posicionament d'Andrés sinó en general el de tota Europa respecte a les altres cultures, i serveix com a argument principal per a la construcció de la identitat europea i el consegüent sentiment de superioritat que es va anar forjant durant l'Edat Moderna.

Però els comentaris ambivalents d'admiració i menyspreu no són tampoc exclusius d'aquesta època. Martin Bernal detecta a la Grècia clàssica opinions similars que emergeixen a partir d'un sentiment profundament nacionalista. Tanmateix, en cap cas el considera comparable a l'actitud dels europeus que es comença a expandir a finals del segle XVIII³⁰⁵:

Many Ancient Greeks shared a feeling very like what would be called nationalism: they despised other peoples and some, like Aristotle, even put this on a theoretical plane by claiming a Hellenic superiority based on the geographical situation of Greece. It was a feeling qualified by the very real respect many Greek writers had for foreign cultures, particularly those of Egypt, Phoenicia and Mesopotamia. But in any event, the strength of this Ancient Greek 'nationalism' was negligible compared to the tidal wave of ethnicity and racialism, linked to cults of Christian Europe and the North, that engulfed Northern Europe with the Romantic movement at the end of the 18th century (1991: I, 28-29).

³⁰⁵ Martin Bernal explica que els grecs tendien a rebaixar la magnitud de les influències i de la seva colonització per part de cultures del Pròxim Orient per motius relacionats amb el seu orgull nacional, però que molts grecs com Hesíode, Heròdot i Homer en donen proves fefaents (BERNAL 1991: I, 99-100).

Bernal interpreta aquesta reacció com un sentiment d'enveja: durant l'Edat Moderna, Europa redescobreix l'Orient, i aquesta imatge cada cop més real de cultures tan antigues i fonamentals per a la història de la humanitat fa emergir un sentiment de rivalitat. L'antiguitat és un valor que en un primer moment inspira respecte, però que després es capgira tendenciosament i es converteix en símbol d'immobilisme. En canvi, quan es tracta el tema de l'origen de les llengües europees, totes les nacions modernes competeixen per demostrar-ne el màxim d'antigor. Aquest sentiment es potencia amb la idea de separació entre Orient i Occident que es construeix a partir del Renaixement³⁰⁶:

Ni en los griegos de la época clásica o helenística, ni en los romanos de la República o el Imperio pueden hallarse rastros de una dicotomía Oriente-Occidente. Si algunos conflictos, como las Guerras Médicas (546-449 a.C.), son esgrimidos como precedentes de una tal oposición, lo son por reelaboración posterior, en especial, con el ideal renacentista de vuelta a los orígenes grecolatinos de Europa y la Cristiandad. En la mentalidad griega tan extranjeros eran los persas orientales como los etruscos occidentales. Lo mismo ocurría con la idea de Imperio y ciudadanía que poseían los romanos (ROSER 2002: 20, nota 24).

Així es configura una de les grans paradoxes de la modernitat a Europa, que tindrà greus conseqüències humanes des del segle XVIII fins als nostres dies, perquè servirà per justificar la guerra i la violència en temps de consolidació dels drets humans:

Una de les grans paradoxes de la Il·lustració europea és que al seu interior es conceben i afirmen, de manera pràcticament simultània i a partir d'una mateixa inspiració naturalista, dues línies de pensament clarament contradictòries: d'una banda, les idees modernes sobre la dignitat i la igualtat de drets de tots els éssers humans —'tots els homes neixen lliures i són iguals davant la llei'—, formalment consagrades en la

³⁰⁶ Aquesta divisió que efectuen els europeus en el Renaixement entre Europa i el que denominen l'Orient es desenvolupa de manera paral·lela a una recuperació del llegat clàssic caracteritzada pel poliperspectivisme: la gran ampliació dels camps del saber i la multiplicitat dels punts de vista que genera la recuperació del llegat clàssic impulsen una concepció genuïna de la veritatm 'capaç d'assumir posicions culturals diverses i presentar-les com a interdependents, complementàries i necessàries per arribar a una certa solució de síntesi' (Solervicens 2011a: 8). Per aprofundir en el concepte de poliperspectivisme, vegeu: HEMPFER (1993).

Declaració d'Independència dels Estats Units (1776) i en la Declaració dels Drets de l'Home i del Ciutadà de la Revolució Francesa (1789); de l'altra, unes classificacions biologicoculturals de l'espècie humana que estableixen diferències insalvables entre diferents subespècies, les anomenades 'races', així com una clara jerarquizació intel·lectual i moral entre aquestes (SUBIRÓS 2007: 12).

Edward Said exposa les conseqüències al segle XX d'aquestes narratives colonialistes que des de l'àmbit dels estudis orientals europeus del segle XVIII i XIX van bastir les ambicions hegemòniques d'Europa:

These contemporary Orientalist attitudes flood the press and the popular mind. Arabs, for example, are thought of as camelriding, terroristic, hook-nosed, venal lechers whose undeserved wealth is an affront to real civilization. Always there lurks the assumption that although the Western consumer belongs to a numerical minority, he is entitled either to own or to expend (or both) the majority of the world resources. Why? Because he, unlike the Oriental, is a true human being. No better instance exists today of what Anwar Abdel Malek calls 'the hegemonism of possessing minorities'³⁰⁷ and anthropocentrism allied with Europocentrism: a white middle-class Westerner believes it his human prerogative not only to manage the nonwhite world but also to own it, just because by definition "it" is not quite as human as "we" are. There is no purer example than this of dehumanized thought (2002: 108).

A *Dell'origine* la defensa d'Andrés d'aquest llaç històric entre Orient i Occident, i especialment entre el nord i el sud de la Mediterrània, provoca una gran controvèrsia. És prou coneguda la resposta d'Esteban de Arteaga en l'àmbit musical i literari: primer amb *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, i després amb una nova resposta encara més extensa a *Della influenza degli Arabi sull'origine della poesia moderna in Europa*. Arteaga formula la seva crítica com un atac personal i virulent, tant en les seves publicacions com en les cartes privades: "apiñado rebaño de insípidos lambones y de bobos admiradores de Andrés y de Tiraboschi, pues se trata nada menos que de demostrar en el rigor de la palabra la profunda,

³⁰⁷ La referència que apareix en aquesta cita és del llibre *Orientalism in crisis* d'Anwar Abdel Malek (1963).

total y completa ignorancia con que uno y otro han hablado de la poesía arábica”³⁰⁸. Andrés es limita a respondre en un comentari a peu de pàgina al segon volum de *Dell'origine*, escrit a l'apartat de literatura *provenzale*. Explica que l'ànsia d'Arteaga per impugnar la seva argumentació no l'ha permès examinar amb atenció aquest tema, i conclou amb el següent raonament:

Che se i provenzali non chiamarono, come gli arabi, la vita umana *l'istmo dell'eternità*, se il timido e freddo poetare dei provenzali non è analogo all'ardito e fervido degli arabi, ciò non dovrà distruggere l'origine arabica della poesia provenzale, come il rozzo ed incolto, arido e duro poetare di Livio e di Pacuvio non potrà levare alla poesia latina l'origine dalla colta, dolce e soave poesia dei greci. Ed essendo questa l'unica ragione da lui addotta, potremo noi seguitare a chiamare la poesia provenzale figlia dell'arabica, come ora abbiám fatto (1782-1785: II, 48).

En canvi, avui dia tenim accés a les respostes que despertaren aquests atacs a partir de l'epistolari. El 7 de febrer de 1788 Andrés escriu sobre la reacció violenta d'Arteaga en una carta privada a Girolamo Tiraboschi:

Ho piacere ch'Ella, vedute le opposizione dell'Arteaga, dia ragione a me; io non ho voluto mai leggere quella famosa nota, che mi dicono troppo forte e sanguinosa, per non espormi al prurito di rispondere e dar corpo a una guerra letteraria specialmente fra due nazionali. S'Ella ora mi fa l'onore di prendere le mie parti, io sono sovrabbondantemente compensato del mio silenzio (2006: I, 555).

En resum, a *Dell'origine* la consideració d'Àsia i d'Àfrica com a bressols de la civilització i sobretot la ferma vindicació de la cultura àrab, malgrat la seva exclusió del cànon universal i els motius tendenciosos que se li puguin atribuir en el seu posicionament³⁰⁹, representa si més no un petit oasi en una Espanya que havia negat i repudiat durant segles el seu lligam amb l'Àndalus, i que cada cop més lluitaria per deslliurar-se de l'estigma que suposaria el vincle mil·lenari amb Àfrica i l'Orient Mitjà. El posicionament d'Andrés

³⁰⁸ Aquest comentari apareix en una carta d'Esteban Arteaga a Matteo Borsa, escrita a Roma el 22 de maig de 1791. Per a més informació vegeu: BATLLORI (1939).

³⁰⁹ Per a més informació sobre la reflexió entorn la tesi arabista d'Andrés, vegeu: DAINOTTO (2007).

representa un punt de conciliació amb el passat medieval i, alhora, un intent d'aturar la infravaloració de les cultures de la Mediterrània europea en el creixent procés hegemònic de França, Anglaterra i Alemanya que es desenvoluparà principalment als segles XVIII i XIX.

4.2. LITERATURA GRECOLLATINA

La tradició classicista es formula a l'Edat Moderna a partir de la conjunció de dues èpoques d'esplendor del nord de la Mediterrània: la Grècia i la Roma clàssiques³¹⁰. Durant aquest període es duen a terme diferents lectures del món clàssic grecol·latí que corresponen a les èpoques conegudes com a Renaixement, Barroc i Neoclassicisme. La concepció de la tradició grecol·latina que hem heretat dels crítics moderns presenta el classicisme com una trajectòria continua amb moments d'eclosió i d'ombra, com un fil que recorre tota la història de la cultura i que de tant en tant, com si algú l'estirés cap a la llum, cobra vitalitat i es fa novament visible, reconquerint el seu protagonisme. No es percep, emperò, com a una tendència invariable: el llegat hel·lènic i romà pren matisos diferents a cada nova manifestació. En el procés de revisió de les millors obres literàries, Andrés s'esforça a detectar els errors més importants dels grans mestres i les qualitats que les distingeixen amb l'objectiu de determinar quins aspectes considera imprescindibles per a l'establiment d'un cànon universal, i quins són necessaris refusar com a conseqüència del progrés social i literari.

Per tal de donar una visió global de la mirada il·lustrada d'Andrés a la tradició literària grecol·latina, en aquest apartat sistematitzaré la valoració dels autors clàssics que considera modèlics i la comparació que estableix primer entre els escriptors grecs i romans, i després entre aquests autors clàssics i els principals escriptors moderns. També establiré el cànon de la literatura grega i romana en els diferents gèneres, i emmarcaré les valoracions d'Andrés en el context de la Il·lustració, posant-les en comparació amb les d'alguns intel·lectuals europeus setcentistes.

³¹⁰ El punt de partida és la cultura hel·lènica que es desenvolupa en època clàssica, i que comprèn des de la rebel·lió dels jonis contra l'imperi persa fins a la caiguda de l'Imperi d'Alexandre el Gran (s.V a.C. - s.IV d.C.), seguida de l'època clàssica romana, des de finals de la República fins a la decadència de l'imperi (s.II a.C. - s.V). Entremig se succeeixen dues èpoques importants en la cultura grega: l'època hel·lenística (s. IV-s. II a.C.) i l'època romana (s. II a.C.-s. IV d.C.).

4.2.1. Valoració de la literatura grecolatina

La història de la literatura universal de *Dell'origine* comença pròpiament amb la literatura grega clàssica: Joan Andrés presenta l'*Odissea* com a obra fundacional, i corona Homer pare de la literatura. Aquest estudi és precedit d'un breu capítol introductori que significativament duu per títol 'Dello stato della letteratura anteriore alla greca'. Els precedents són asiàtics i nord-africans: Xina, Índia, Pèrsia, Aràbia, Fenícia i Egipte. Andrés considera Àsia el bressol de la cultura i de la civilització, i reconeix principalment l'herència egípcia i fenícia de Grècia, una influència que s'origina a partir de la comunicació i del comerç, i que suposa l'origen de la cultura d'un país que fins aleshores qualifica de bàrbar. En la seva argumentació cita investigadors coetanis, com el comte de Caylus o Robert Wood, que prova el naixement d'Homer a la costa asiàtica a *The Essay on the Original Genius of Homer*; però alhora remet directament a fonts hel·lèniques: "Ma perché consumare il tempo a provare una verità dagli stessi greci tanto decantata? Basta leggere nel *Timeo* di Platone il discorso che tenne ai greci il sacerdote egiziano, per conoscere quante leggi, quanti usi e costumi fosser fra loro comuni, ma ai greci derivati dagli egiziani" (1782-1785: I, 21).

No obstant, malgrat que la influència afroasiàtica que rebé la cultura hel·lènica és encara una veritat irrefutable al segle XVIII, *Dell'origine* fa ressò de la consolidació d'una idea que s'havia anat forjant al llarg del segle i que cristal·litza en el discurs identitari d'Europa: la concepció de Grècia com a origen del bon gust i bressol de la civilització europea, una Grècia despallada de la seva naturalesa oriental i caracteritzada exclusivament amb els trets que s'han tipificat com a occidentals. Grècia és concebuda alhora com a mare de la cultura romana, dues civilitzacions que des de la visió il·lustrada donen origen al naixement del que actualment coneixem com a Europa, una idea que tindrà repercussions importants als segles posteriors: "La diacronía unilineal Grecia-Roma-Europa es un invento ideológico de fines del siglo XVIII romántico alemán; es entonces un manejo posterior conceptual del 'modelo ario', racista" (Dussel 2000: 41)³¹².

A *Dell'origine* els escriptors anteriors a la Grècia clàssica apareixen esmentats per tal de traçar una línia evolutiva de la història del coneixement, però els comentaris sobre les seves obres no ofereixen reflexions rellevants: la història dels progressos s'inicia al món hel·lènic,

³¹² Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.

fet que comporta l'asseveració de la superioritat europea. La literatura grecollatina constitueix el primer moment decisiu en l'evolució cultural de l'ésser humà, un moment culminant que en molts sentits creu no haver-se superat. Per aquest motiu posseeix un valor modèlic: el progrés de la cultura depèn en bona mesura del coneixement i de l'assimilació del llegat clàssic grecollatí. N'és una prova irrefutable el moviment renaixentista o simplement el sorgiment de la literatura romana, que va perfeccionar-se seguint els mestres grecs. La proposta il·lustrada és recuperar l'antiguitat grecollatina des d'una perspectiva moderna, així com havien fet els autors clàssics francesos. Des de l'episteme taxonòmica Andrés s'adhereix a la iniciativa il·lustrada d'aplicar el mètode científic d'anàlisi a les grans obres literàries del passat per discernir tots aquells elements apropiats per a la literatura moderna³¹⁴, en un diàleg continu amb el present.

4.2.2. Estudi comparatiu entre les literatures grega i romana

La història de la literatura d'Andrés s'inicia amb un estudi crític de la literatura grega i de la romana, que deriva en un estudi comparatiu d'aquests dos models de l'antiguitat. Però, per quina es decanta? En parlar de *letteratura*, és a dir, del coneixement escrit que engloba ciències i lletres, Grècia avantatja Roma per la perfecte conjunció entre ciències i lletres, és a dir, per haver dut a terme la concepció global i totalitzadora del saber humà. En canvi, en l'àmbit científic els romans no poden competir amb els grecs, excepte en el camp de la jurisprudència. Si limitem la comparació a la *poesia*, el que avui en dia entenem per literatura, la confrontació resulta àrdua i extensa. A continuació exposaré els arguments que Andrés dona a favor de les lletres gregues.

Originalitat. Malgrat que hi reconeix la influència afroasiàtica, argumenta que es tracta d'una literatura original i no imitativa: no va seguir obres foranes, sinó que assolí el bon gust literari a partir de la imitació de la naturalesa, un fet sense precedents propiciat per diversos factors interns i externs³¹⁵. Andrés sosté que Grècia s'allunya de qualsevol model anterior,

³¹⁴ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.4.

³¹⁵ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.2.

seguint un camí propi mai no emprès per cap altra civilització antiga o moderna. En canvi, no reconeix a la literatura romana una identitat pròpia, sinó que la descriu com a una simple prolongació de la grega, un petit afluent procedent de la saviesa hel·lènica que parteix d'ella i després torna a desaparèixer deixant les lletres gregues novament sobiranes i sense competència:

La Grecia vinta colle armi romane tenne colle lettere a se soggetto e cattivo il fiero suo vincitore; e mentre la romana política sotto il suo dominio annoverava la Grecia, la greca letteratura contava per una sua provincia l'impero romano. Da qualunque aspetto guardar si voglia la romana letteratura si troverà tutta greca; né vi sarà ragione di formare un'epoca diversa dell'una e dell'altra (1782-1785: I, 69).

Promptitud. Andrés afirma que un cop el poble grec es va consolidar com a nació obtingué ràpidament un grau de perfecció inigualable en totes les disciplines, mentre que els escriptors romans trigaren molt més temps a despuntar malgrat tenir precedents modèlics. Argumenta que aquest retard és conseqüència de la preferència dels governants romans pel món bèl·lic en detriment de la cultura, perquè van dedicar-se exclusivament a conquerir territoris durant els cinc anys anteriors a l'imperi d'August³¹⁶. En canvi, Andrés situa l'inici de la literatura grega en la guerra de Troia, una guerra que no només va distreure el desenvolupament cultural sinó que va estimular la imaginació dels primers grans autors grecs.

Prestigi social i estímuls públics. La literatura grega gaudia de gran prestigi entre els seus ciutadans, com demostren els nombrosos certàmens que estimulaven la creació literària, mentre que la literatura romana era poc valorada perquè els romans anteposaven a les representacions teatrals espectacles esportius i entreteniments bàrbars com els protagonitzats pels gladiadors.

Creació i perfecció de la majoria de gèneres literaris. Andrés afirma que a Grècia es van crear la majoria de gèneres literaris, i que al mateix temps es van perfeccionar de forma inigualable. El millor exemple per a Andrés és la tragèdia, el gènere més emblemàtic des de la *Poètica* d'Aristòtil. En canvi, en el moment de més esplendor de l'imperi romà els gèneres

³¹⁶ La República és a *Dell'origine* la primera etapa de la història de Roma.

més populars i estimats pels ciutadans són gèneres menors, com és el cas de la sàtira, o gèneres fins i tot menyspreables, com la mímica i la pantomímica, als quals atribueix la decadència del teatre romà.

Superioritat en el nombre d'autors excel·lents. com a conseqüència dels dos punts anteriors, els grecs compten amb un gran nombre d'autors reconeguts pels crítics grecs i romans.

Decadència gradual i controlada. la literatura grega lentament abandonà l'estil elegant, vigorós i polític que la caracteritzava. Aquesta decadència és descrita en termes de virilitat: la literatura pateix una debilitació gradual que provoca la pèrdua de la bellesa baronívola per culpa de la introducció de trets efeminadors com la dolçor, la suavitat i l'afectació, que mal regulats provoquen més llangor que bellesa. En canvi, en la literatura romana es va introduir de cop un estil fosc i ple de conceptes, agudeses i afectacions que va caracteritzar el gust depravat de les lletres romanes en el període posterior al segle d'August. La literatura romana pateix un capgirament vertiginós del gust imperant a causa de la conceptualització i el recargolament estilístic, uns errors que jutja molt més greus que no pas la dolçor excessiva. Mentre que la literatura romana decau en un estil del tot reprobable — una decadència que descriu com a un procés d'extermini, de malaltia i d'epidèmia— la literatura grega simplement no assoleix la polidesa i perfecció de temps enrere: “né si estinse che a poco a poco decadendo come per gradi, e molti secoli appena bastarono a produrne l'intera disfatta; talché quando poi le latine lettere in una tetra notte giacevano, nelle greche si vedeva ancora scintillare qualche barlume” (1782-1785: I, 82).

Llarg període d'excel·lència literària. Andrés rebut la concepció de la literatura clàssica en dos grans segles, el segle d'Alexandre i el segle d'August³¹⁷. Considera que les lletres gregues compten amb diferents etapes d'esplendor enfront de l'únic segle destacat en la literatura romana: el segle d'August (27 a.C. - 14 d.C.). A diferència dels romans, sosté que els grecs van mantenir interromptament diversos períodes d'excel·lència literària,

³¹⁷ Actualment el segle d'esplendor de l'antiga Grècia és el segle V a.C. o segle de Pèricles; en canvi, Andrés sosté que el moment de màxim apogeu cultural fou el segle d'Alexandre el Gran. Aquesta interpretació està relacionada amb la gran importància que rep la figura d'Alexandre durant la Il·lustració.

intercalats per moments de crisi, i argumenta que escriptors de renom com Menandre, Teòcrit o la plèiade grega van aparèixer després de l'imperi d'Alexandre el Gran.

En resum, el poble grec rep grans elogis per haver descobert al món el vertader camí del bon gust. Tot el discurs d'Andrés traspua admiració i reconeixement per haver originat els gèneres literaris primordials a l'Edat Moderna i per haver-ne aconseguit un alt nivell de perfecció³¹⁸:

Le belle lettere e le scienze severe, le arti liberali e quelle eziandio che sono dette meccaniche, ma che di molte e profonde cognizioni abbisognano per essere degnamente trattate, tutte furono con eccellenza coltivate dai greci e tutte ad altissimo grado di bellezza e di perfezione da lor condotte. La fantasia e la ragione con disusata unione si davano amichevolmente la mano e graziosamente s'accordavano per dominare unitamente nella greca letteratura. E si può dire che la Grecia sia stata l'unica nazione al mondo, presso cui la mente umana tutti abbia goduti i suoi diritti, tutte abbia messe in opera le sue facoltà e la quale nelle opere di gusto nelle fatiche puramente intellettuali, nei lavori di memoria, nei parti d'immaginazione, in tutto sia riuscita con uguale felicità (1782-1785: I, 44).

I encara escriu més endavant:

Egli è certo un portento il vedere che i soli greci hanno saputo creare e ridurre a perfezione tanti generi di poesia che i posterì nel lungo corso di tanti secoli e nell'ampia estensione di tante nazioni appena hanno saputo che aggiungere ai loro ritrovati. Poesia epica, lirica, tragica, comica, buccolica e didascalica, epigrammi, inni, scazzonti ed ogni maniera di composizione poetica fu intentata dai greci, ed a tal grado di perfezione recata che la più bella lode che data siasi ai posteriori poeti e che dar si possa ai nostri di eziandio è solamente di aver imitato i greci ed ottenuto di lor somigliare (1782-1785: I, 47).

³¹⁸ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.2.

Malgrat aquest posicionament elevat de les lletres gregues, Andrés no en presenta una imatge idealitzada, sinó que critica l'opinió dels erudits moderns que pretenen veure en cada escriptor grec un gran model literari. La pugna per la supremacia literària entre ambdues literatures palesa una complexitat considerable. Un factor decisiu que inclina la balança cap a les lletres romanes és la qualitat literària: “i greci contano un numero di nomi famosi di gran lunga superiore a quel dei romani; ma l'eccellenza, a cui questi giunsero, compensa in qualche modo la loro scarsezza” (1782-1785: I, 70). Uns pocs noms romans poden competir amb un gran llistat de bons autors grecs.

L'estudi comparatiu d'Andrés reflecteix els debats i les idees implantades al llarg de l'Edat Moderna en els cercles acadèmics. Un exemple és el paral·lelisme entre Virgili i Homer. La valoració d'Andrés concorda amb la qualificació general d'altres intel·lectuals moderns com Montaigne, que en els seus *Essais* considera les Geòrgiques de Virgili el llibre més complet de la literatura. La influència de l'escriptor mantuà és visible a moltes obres il·lustrades de poesia didascàlica, època en què n'apareixen un gran nombre d'imitadors i de traductors (Von Albrecht 2013: 193). Igualment els defectes que detecta en les obres d'Homer són nombrosos i en general poc originals dintre la crítica moderna, si considerem que probablement va resultar l'autor més desgastat després dels arduos debats que conformaren la *Querelle des anciens et des modernes* (Phillippo 1996: 29). Els defectes literaris que assenyalen els crítics moderns engloben també aquells aspectes que es rebutgen de la societat d'Homer i que es veuen reflectits en les seves obres. Andrés fa referència principalment als costums, que considera més rústics, incívics i indecorosos que els descrits en les obres de Virgili. Alhora avorreix l'ús i abús de la teologia gentilica, que presentava uns déus que sota la mirada setcentista i catòlica resultaven injustos, fraudulents i massa vulgars o domèstics; en poques paraules, uns déus excessivament humanitzats. Andrés subscriu les paraules de Jean Racine quan condemna la falta de decòrum dels herois i dels grans senyors que protagonitzen les obres gregues, actuacions que resulten impròpies de la seva condició social des de la perspectiva moderna, un defecte que ambdós literats atribueixen a la realitat de la societat grega més que no pas a l'escriptor³¹⁹.

D'altra banda explicita els errors propis d'Homer com a escriptor. El pitjor defecte literari és un estil que jutja enfarfegat i reiteratiu, errors que atribueix a l'herència oriental.

³¹⁹ Andrés cita peu de pàgina la font bibliogràfica de Racine: *Réflexions sur la poésie*.

També desaprova la dispersió i la dilatació de les seves narracions, causada en part per les descripcions extremadament minucioses, un defecte que resta claredat a les descripcions i a la trama, i alhora minva la força i la rapidesa de l'estil, trets que novament considera propis de la influència asiàtica en oposició a l'exactitud grega. En concret no tolera la reiteració excessiva dels epítets que acompanyen el nom dels personatges, ni les llargues explicacions sobre mitologia, genealogia o geografia que donen els guerrers a l'hora del combat. En conseqüència els defectes destacats per la crítica moderna evidencien connotacions de caràcter ideològic, moral i teològic.

A diferència d'Homer, Virgili no va ser un escriptor original sinó imitatiu, perquè es formà amb la lectura dels mestres grecs: va saber imitar les qualitats dels bons autors i va aconseguir polir-ne els seus errors. Andrés considera Virgili un seguidor d'Homer i d'Apol·loni: en la seva escriptura es reuneixen els mèrits dels dos i la seva obra èpica assoleix el grau més alt de perfecció assolida. Però afirma que és especialment Homer qui el va formar com a escriptor: la *Eneida*, la seva millor obra, veu directament de l'*Odissea* i de la *Iliada*, sobretot pel que fa a la elaboració de la trama. En la comparació entre ambdós escriptors Virgili és clarament superior a Homer: els seus déus són més nobles i decents, de manera que conserven el decòrum i la noblesa; les reflexions i les expressions no resulten vulgars; els herois són rodons i no plans, caracteritzats per un llenguatge propi i distintiu; les trames són més exactes perquè sap reduir els elements superflus que distreuen l'atenció del lector; els passatges dramàtics aconseguen emocionar el lector de forma inigualable a causa de l'habilitat per a crear escenes de gran patetisme; l'argument de l'obra és elevat i digne; la faula resulta millor traçada i animada; i en general tot esdevé més natural, senzill, sobri i moderat. No troba en les seves obres la reiteració d'epítets i d'expressions fixes que segons el seu parer avorriren el lector, ni els incidents superflus que inunden les obres homèriques, trets que actualment s'expliquen per la naturalesa oral d'aquests poemes³²⁰. De fet Virgili és l'únic autor de qui no troba cap defecte, sinó les millors virtuts.

En definitiva, existeixen excel·lents obres literàries en la literatura romana que sorgeixen del perfeccionament dels models grecs: "I romani a forza di continuato studio col lungo corso di alcuni secoli le bellezze ritraendo delle opere dei greci loro modelli e

³²⁰ La repetició d'expressions i de fórmules servien a l'aede com a eines de composició oral. Per aprofundir en aquest tema, vegeu: ALUJA (2018).

correggendo le deformità di quelle dei latini lor antecessori giunsero finalmente a cogliere il bello” (1782-1785: I, 77). Aquest perfeccionament no és ni homogeni ni absolut, sinó que concerneix alguns aspectes concrets i assoleix diferents graus de correcció. Un exemple és el concepte de senzillesa³²¹, que en l’anàlisi d’Andrés resulta un tret variable: si bé sovint representa una qualitat intrínseca de la literatura grecollatina, quan fa referència a les obres gregues esdevé a voltes una insuficiència de la tècnica o del desenvolupament social i moral d’aquest poble; en canvi, elogia la proporció perfecte que aconsegueix en les lletres romanes. En conseqüència, la senzillesa és una qualitat que en excés és contrària a una societat culta i delicada, i a una literatura madura i desenvolupada.

La reflexió entorn el concepte de senzillesa subratlla la importància de l’equilibri requerit pels teòrics classicistes en el binomi *ars vs. ingenium*³²². L’oposició entre habilitat innata i tècnica adquirida és evident en la comparació entre Homer i Virgili, i també entre Píndar i Horaci. Homer és caracteritzat pel seu numen poètic, és a dir, pel seu enginy i talent, per això és expansiu, enèrgic i no sap limitar la creativitat a les lleis poètiques. En canvi, elogia Virgili per la correcció de l’escriptura —l’art, en l’accepció de tècnica— per la moderació, la precisió i la regularitat. De la mateixa manera Píndar és un escriptor més intuïtiu que Horaci—empra els adjectius diví i sublim—, amb gran enginy però insuficient en la tècnica, poc regular, ordenat i exacte, amb tendència a la divagació i a la indefinició. Aquests defectes l’impedeixen sostenir l’interès del lector i provoquen que la qualitat literària acabi sent irregular, perquè intercala passatges excel·lents i elements magnífics amb d’altres reprovables, de manera que la seva imitació resulta perillosa i exigeix de la prudència i destresa d’un bon lector per a discernir els defectes de les qualitats.

Un darrer aspecte que influeix en l’estudi comparatiu d’Andrés és el desequilibri en la conservació i recepció històrica del conjunt de la producció literària. Admet que la literatura grega presenta un gran desavantatge perquè moltes de les obres citades i encomiades pels erudits grecoromans no han arribat a l’Edat Moderna, o ho han fet de manera fragmentària, una pèrdua que és especialment patent en la lírica, com lamenta Andrés. Tot i aquest desavantatge, la literatura grega compta amb autors destacats en tots els gèneres: Aristòfanes i Menandre en la comèdia; Hesíode, Arat i Nicandre en la poesia didascàlica; Anacreont,

³²¹ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

³²² Cf. vegeu *supra*, apartat 2.4.3.2.

Píndar, Safo, Corinna, Mirtis, Antímac en la lírica; Teòcrit, Mosco i Bió en els idil·lis o poesia bucòlica; Cal·límac en l'elegia i els epigrames; Demòstenes i Llucià en la oratòria o eloqüència; i Aristòtil —*Retòrica, Poètica*—, Longí —*Sobre el sublim*—, Demetri, Dionisi d'Halicarnàs i Hermògenes en els estudis filològics. Fins i tot en l'eloqüència sagrada els pares grecs són models dels oradors cristians.

No obstant, l'únic gènere en què la superioritat grega esdevé irrefutable és la tragèdia, que compta amb l'aval teòric d'Aristòtil. De la literatura romana les úniques tragèdies que en destaca són les deu que han perdurat de Sèneca, però les considera molt inferiors a les gregues. El triumvirat tràgic grec està format per Èsquil, Eurípides i Sòfocles, els tres autors canònics de la tragèdia clàssica que continuen essent models indiscutibles per als escriptors moderns. La comparació entre ells és equivalent a la que estableix entre Corneille i Racine: Èsquil i Corneille tenen el mèrit d'ésser els autors que enceten una època de gran qualitat literària, els pares de la tragèdia antiga i moderna respectivament, i en conseqüència arrosseguen alguns defectes que són descrits com les empremtes latents de les literatures circumdants —oriental o barroca—, sempre menystingudes per la irregularitat i l'excés propis d'una escriptura que no segueix el cànon classicista, una herència entesa com a llastre que opaca el talent personal.

Un cop es va crear un bon model de tragèdia, Sófocles —*Electra, Èdip, Filoctetes*— i Eurípides —*Andròmaca, Troianas, Ifigènia*— la van dur a la perfecció, com ho faria Racine en època moderna. L'obra magistral del teatre clàssic a *Dell'origine* és sense dubte l'*Èdip* de Sòfocles. Les qualitats d'ambdós dramaturgs són les que caracteritzen el teatre grec clàssic: la senzillesa; la unitat d'acció, que no fa referència a la llei de les tres unitats presentada pels erudits il·lustrats —temps, lloc i acció—, sinó a la cohesió de l'obra i a una intenció de sostenir l'interès de la trama, sense que l'acció sigui interrompuda per episodis inútils³²³; la naturalitat dels caràcters; l'economia de la falla; la veritat del diàleg; i finalment l'estil greu i noble que caracteritza aquest gènere. Sòfocles excel·leix en l'exposició de l'argument i també en l'expressió dels sentiments per mitjà de diàlegs que mostren gravetat i força. Alhora elabora trames més regulars i ordenades, en oposició a les d'Eurípides, que no són tan precises ni cohesionades, perquè considera que farceix el text amb declamacions que resulten inútils per a la consecució de la història. Ambdós cometien l'error d'emprar un llenguatge poc adient a la

³²³ Andrés s'apropa a la *Poètica* aristotèlica i s'allunya de la interpretació il·lustrada sobre les tres unitats que marca la poètica neoclàssica.

condició social i a l'edat de cada personatge —el *decòrum* requerit pels neoclàssics no caracteritza la literatura grega clàssica—, i d'intercalar en els diàlegs sentències aïllades i inconnexes, i en el cas d'Eurípides encara més reprovables perquè tenen el to propi de la pedanteria escolàstica. En canvi, valora en les obres d'Eurípides l'expressió tràgica del furor i de l'amor, capaç d'eleva-los fins a límits insospitats, i també el seu estil, més harmoniós, suau i embellit.

Quan Andrés passa de les afirmacions generals i esquemàtiques a les apreciacions individuals d'autors i obres concretes el panorama es diversifica. La tragèdia no és l'únic gènere en què la literatura romana resta inferior a la grega. Un exemple és la lírica. Ovidi, un poeta que qualifica d'original i amb una gran habilitat per escriure passatges de gran bellesa, és reiteradament criticat per les seves irregularitats, en contraposició a una producció més correcte com la de Píndar. Per consegüent, el cànon romà esdevé igualment eclèctic com ho són tots els cànons literaris. Andrés exalta la poesia didascàlica de Lucreci; la sàtira de Lucili —el gènere romà per excel·lència—, però sobretot la d'Horaci, Persi i Juvenal; la poesia elegíaca de Properci i Tibul, seguida de la de Catul, Gal·lus i Ovidi; els epigrames de Catul i de Marcial; i l'oratòria de Ciceró. Finalment, situa Virgili al capdamunt de les lletres romanes per l'excel·lència en tots els gèneres que va escriure —la poesia bucòlica, l'èpica i la poesia didascàlica—, i fins i tot en algun moment sembla situar-lo al cim de la literatura universal, quan afirma que supera a tots els grecs que va imitar i cap escriptor modern que l'ha pres com a model l'ha pogut igualar.

En conclusió, malgrat el reconeixement dels escriptors hel·lènics per la tasca fundadora i l'excel·lència literària, Andrés mostra una certa preferència per les lletres romanes que respon en part a raons intrínseques del tarannà llatí: la Il·lustració fou un període classicista caracteritzat per un fort desig d'ordre i d'estabilitat, motiu que explica la predilecció per Roma enlloc de Grècia (Bernal 1991: I, 49-50), una preferència que era patent entre els autors clàssics francesos (Yllera 1996: 84). Per aquest mateix motiu els romàntics es decantaren contràriament per la cultura grega i el seu imaginari inesgotable, i lloaren el geni poètic d'Homer, la seva llibertat creadora i la força de les seves passions.

4.2.3. Estudi comparatiu entre la literatura grecolatina i el classicisme francès

Andrés no es posiciona categòricament en la comparació entre autors antics i moderns. En diverses ocasions manifesta no voler participar d'aquest debat perquè el considera exclusivament francès, en una referència explícita a la *Querelle des Anciens et des Modernes*: els escriptors del classicisme francès al segle XVII són els únics que poden competir amb els grans mestres de l'antiguitat. Malgrat aquesta actitud prudent, al llarg de la seva obra estableix diversos paral·lelismes entre ambdós grups. La conclusió depèn de multitud de variants; cada matèria que tracta i cada aspecte de la comparació el duu a preferir un o altre bàndol, de manera que en un primer moment és difícil concloure cap a quin grup inclina finalment la balança. En aquest apartat intentaré sistematitzar les diferents comparacions que estableix a partir de la classificació de gèneres literaris, tenint en compte només aquells que destacaren en ambdues èpoques: el teatre —tragèdia i comèdia— i l'èpica.

Mentre que Andrés accepta sense restriccions la superioritat dels moderns en la majoria de ciències i en altres branques del coneixement, la valoració de la literatura presenta multitud de variables. La tragèdia és sense cap dubte el gènere més competit. Els únics que poden rivalitzar amb el triumvirat grec són Pierre Corneille amb *Le Cid*, l'obra primigènia d'aquesta nova revolució teatral, i Jean Racine amb l'obra capital de la tragèdia moderna: *Phèdre*.³²⁴ Tot i que no reconeix un triumvirat modern³²⁵, en voler establir un paral·lelisme amb l'antiguitat afegirà un tercer autor entre els escriptors il·lustrats, que malgrat no el considera modèlic sobresurt entre tots els altres: Voltaire. Ambdues literatures comparteixen qualitats com la noblesa i la sublimitat de personatges i d'accions, i mantenen un estil elegant i culte. La tragèdia grega és superior a la francesa en la simplicitat de l'acció, en la naturalitat, en la veritat dels costums —no són falsos ni artificiosos— i en la llengua, perquè considera que el grec és un idioma més harmoniós i poètic, qualitats que li permeten unir la sublimitat amb la senzillesa i la naturalitat, una combinació que permet formar una bellesa vertadera i un estil majestuós. El refinament té com a contrapartida l'artifici: el teatre grec és més natural perquè no compta amb el refinament de la societat moderna, una qualitat que en excés deriva en un defecte reiterat en la crítica moderna: l'artificiositat. Les tragèdies franceses destaquen en el

³²⁴ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.2.

³²⁵ Per aconseguir un triumvirat on tots els integrants siguin escriptors modèlics Andrés haurà d'incloure la comèdia.

refinament de la tècnica literària i dels costums socials: els personatges són més delicats en el seu comportament i en els diàlegs; estan millor construïts i expressats —són més rodons, complexos i interessants—; els costums són més nobles i les escenes més grandioses. La conjunció de catolicisme i racionalisme són a la base de la percepció del món i de la literatura, i inclinen la balança a favor dels escriptors francesos.

Aquesta afirmació engloba dos aspectes importants. El primer és l'expressió de les passions i dels pensaments, un punt essencial a *Dell'origine*. L'estudi de les emocions i de la psicologia dels personatges implica per a Andrés una tècnica superior que diferencia els autors moderns dels grecollatins. La diferència amb el teatre grec rau en la introspecció, en la capacitat d'anàlisi psicològica que els escriptors són capaços de dur a terme prèviament a la redacció del text. La investigació del món interior dels personatges que caracteritza l'Edat Moderna és resultat del procés d'antropocentrisme que es desenvolupa a partir del Renaixement i que emergeix al segle XVII amb un teatre que equilibra racionalisme i passions³²⁶. A diferència del destí o la voluntat dels déus pagans, en la tragèdia francesa les emocions esdevenen el motor de l'obra, un gir que crítics moderns com Marmontel consideren en general més moralitzant i instructiu³²⁷: Andrés demana una literatura que aprofundeixi en els personatges i arribi a l'arrel dels problemes humans, que explori nous temes, emocions i indrets per abastar l'amplitud de l'existència, del món interior i exterior.

El segon aspecte és la millora del comportament humà, una idea que a *Dell'origine* es relaciona amb la concepció il·lustrada de progrés³²⁸, que des de la visió cristiana implica una millora moral a causa de la influència catòlica (Scancellari 2006: 25), una religió considerada clarament superior a la moral i a la cosmovisió pagana. Les conductes “llibertines” o poc virtuoses dels personatges grecs mostren els defectes d'una societat que es regeix sense el mestratge de la religió catòlica. Un exemple és el comportament dels pretendents de Penèlope que Telèmac allotja al temple. Els crítics moderns assenyalen que al segle XVIII molts costums que apareixen a les obres antigues són contraris al decòrum i bon gust establerts en la societat moderna. Andrés els considera rudes, incívics i indecents, contraris a la moral cristiana.

³²⁶ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

³²⁷ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.2.

³²⁸ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.2.

La tragèdia grega presenta dos altres defectes que s'exposen detalladament: l'excés de naturalitat o de senzillesa i l'ús del cor. En aquest primer punt la literatura grega és contrària a la francesa: “i greci per voler seguire il naturale danno talora nel basso; i francesi per troppa grandezza e sublimità possono qualche volta sembrar romanzeschi” (1782-1785: II, 401). Pel que fa a l'ús dels cors, el considera un element propi de les lletres gregues però arcaic, i argumenta que resulta poc útil perquè minva l'interès del públic —de fet, els cors, represos durant el Renaixement, comencen a desaparèixer a França des de finals del segle XVII (Yllera 1996: 98). En les tragèdies franceses clàssiques el defecte més reprobable per a Andrés són els amors novel·lescs que recorden als dels *romanzi*, un sentimentalisme i una galanteria que embafen el lector. En la comparació inclou també els autors tràgics francesos de la Il·lustració. D'ells en critica sobretot les accions i esdeveniments secundaris que trenquen la unitat d'acció i distreuen l'atenció del públic, sobretot perquè interrompen l'entrellat d'emocions que es crea en els espectadors impedit que ascendeixi fins al clímax. Aclareix que aquestes distraccions són sovint fruit d'una obsessió per instruir, alliçonar o simplement expressar pensaments o idees que preocupen l'autor, però que poc tenen a veure amb els sentiments i pensaments dels personatges de l'obra ni amb la situació representada en aquell passatge. Per últim critica una sublimitat a voltes afectada i artificiosa, mancada de naturalitat: la voluntat dels francesos d'emprar una dicció elevada d'acord amb el to propi d'aquest gènere provoca un ús excessiu d'antítesis, de repeticions, de metàfores i de figures massa estudiades que resten gravetat a l'estil tràgic i fins i tot afecten el decòrum dels personatges; en aquest cas prefereix la naturalitat del teatre hel·lènic. El resultat d'aquest paral·lelisme entre tragèdia antiga i moderna és la superioritat de les tragèdies franceses en termes relatius. Cadascuna destaca en certs aspectes, malgrat que al final considera que sent més delit en la lectura de les tragèdies franceses que en les gregues. En canvi, en la valoració de les múltiples versions d'*Èdip*, l'obra de Sòfocles no és superada ni per l'*Èdip* de Corneille ni per la versió de Voltaire:

Ma confrontando l'*Edipo* di Voltaire con quello di Sofocle, la forza dell'evidenza farà confessare al più geloso francese che tutto il bello, tutto il tragico del francese è preso quasi letteralmente dal greco; che l'intreccio di *Filottete* aggiunto dal Voltaire diventa inopportuno e superfluo; e che più forza d'affetto avrebbe acquistato il francese *Edipo*, se l'autore senza tanti riguardi pel gusto di sua nazione avesse presentato sulla

scena con qualche temperamento l'atto quinto di Sofocle, che non ha avuto coraggio di produrre (1782-1785: II, 241).

Pel que fa a la comèdia, el resultat d'aquest parangó entre antics i moderns és indiscutible: davant uns escriptors notables però no transcendents tant a Roma com a Grècia, Molière aconsegueix inclinar la balança cap al bàndol de la modernitat, tal i com defensa també Jean François Marmontel. Andrés s'afegeix a la llarga llista d'admiradors il·lustrats de Molière³²⁹, malgrat l'escàndol que havien provocat les seves comèdies entre els membres de l'Església al segle XVII. Es tracta d'una comèdia seriosa amb un propòsit instructiu, que es desmarca de la comèdia grecollatina, més festiva i menys reflexiva, i que l'*abate* desqualifica per considerar-la sovint popular i grollera. Un cas paradigmàtic és la comèdia grega antiga —seguint la periodització tradicional en antiga, mitjana i nova—: Andrés culpa els primers còmics de la decadència de la tragèdia, entre d'altres factors per fer escarn dels escriptors tràgics, tal i com explica Boileau a la *Poétique*³³⁰. Ni tan sols els grans autors còmics grecs són proposats com a models, tant per la vulgaritat de les seves obres com per la incoherència i el desordre de les trames. Conclou que d'Aristòfanes se'n pot prendre algunes escenes i paraules, com ha fet Molière, però no és útil per ensenyar el pla, l'ordre i la disposició adient d'una bona comèdia.

En el gènere èpic, l'hegemonia irrefutable és per al gran Virgili i la seva obra mestra: l'*Eneida*. Però també valora alguns autors moderns i fins i tot estableix paral·lelismes entre les grans èpiques antigues i les modernes, com les de Torquato Tasso³³¹ i de Ludovico Ariosto. Tasso és anomenat el Virgili dels moderns per la *Gerusalemme liberata*. I si bé Andrés no el considera mai superior a Virgili, el jutja en alguns aspectes superior al seu model: Homer. Tasso el supera en l'estil, que troba més amè i delicat, i en les descripcions, més brillants i plaents. Reconeix que no aconsegueix igualar-lo en l'originalitat, la força de les seves expressions ni en la seva fecunditat de la imaginació, elements amb què caracteritza la literatura homèrica i que creu encara no superats per cap altre escriptor. Però potser l'aspecte més interessant de la comparació entre Tasso i els autors èpics grecollatins és el de la imitació:

³²⁹ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.3.

³³⁰ Madramany comenta les tres edats de la comèdia com a explicació d'uns versos de Boileau que no donen molta informació, però que parlen lleugerament sobre la blasfèmia que patí Sòfocles. L'explicació d'Andrés segueix la de Madramany (Boileau 1788: 66).

³³¹ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.1.

quan Tasso imita Virgili aconsegueix una qualitat literària òptima, malgrat que mai no l'avantatgi. Amb aquest exemple Andrés reforça la idea de mimesi present a *Dell'origine*: la imitació dels grans mestres literaris estimula les millors qualitats d'un escriptor i aconsegueix guiar-lo pel camí del bon gust.

Finalment, la comparació entre les obres èpiques modernes i les dels autors grecollatins revela de nou el reconeixement de les divergències entre el món antic i el modern des de la concepció il·lustrada de progrés: Andrés accepta l'existència d'elements fantàstics en la literatura grecollatina però en rebutja la introducció en obres modernes com l'*Orlando furioso* d'Ariosto argumentant que es tracta d'un aspecte més propi del *romanzo* que no pas de l'èpica, i més adient a les obres antigues que a les modernes com a conseqüència de l'animisme que caracteritza les religions paganes³³². El gran repertori d'éssers fantàstics que desfilen en obres com l'*Odissea* —els cíclops, les sirenes, els lestrígons o la màgia de Circe— són importants en l'obra d'Homer; en canvi, critica les fades, els gegants i els encanteris de l'obra d'Ariosto, que resulten l'escull principal per considerar-la modèlica.

En resum, Andrés no es posiciona en cap bàndol de forma categòrica. No obstant, remarca que tots els grans dramaturgs, també els classicistes francesos, han aconseguit perfeccionar-se gràcies a la imitació dels grecs clàssics, i sentència que no hi ha cap autor que hagi escrit obres de bon gust sense haver imitat els mestres grecs. En canvi, defensa que els grecs de l'antiguitat van assolir el bon gust per si mateixos sense imitar autors precedents. Andrés insisteix en la importància de no renunciar al mestratge de les obres mestres grecollatines, perquè fins i tot els dramaturgs francesos, que en alguns aspectes les han superades, no van poder arribar a perfeccionar-se sense la imitació dels clàssics.

³³² Cf. vegeu *supra*, apartat 2.4.

4.3. LITERATURA ÀRAB

4.3. 1. La hipòtesi arabista d'Andrés

4.3.1.1. Defensa de la cultura àrab

Andrés escriu un extens estudi sobre la cultura àrab medieval al primer volum de *Dell'origine*, una extensió excepcional en proporció a les pàgines dedicades al món clàssic, i alhora insòlita en les històries literàries del seu temps. Es tracta de l'única cultura antiga, a banda de la grecoromana, que mereix la seva atenció i admiració. L'*abate* justifica aquest interès amb dos arguments: considera que es tracta d'una cultura completament desconeguda i alhora desprestigiada entre els erudits europeus; i està convençut que va exercir un paper decisiu en el naixement de l'Europa moderna a partir del contacte amb Espanya i Itàlia. En el seu extens i minuciós estudi prova de demostrar que les ciències i les lletres àrabs van contribuir al desenvolupament de les europees, i en conseqüència van ser impulsores del moviment renaixentista, una defensa que serà molt controvertida³³³, tot i que no és el primer a sostenir-la³³⁴. L'extensió que dedico a la cultura àrab en la meva tesi està justificada per la importància que rep a *Dell'origine*, i pel fet que la hipòtesi arabista d'Andrés està relacionada amb la seva visió i valoració de les diferents literatures modernes.

³³³ Roberto Dainotto explica com la incòmoda posició del jesuïta en aquesta defensa sobre la influència de la cultura àrab a Europa davant el públic europeu es veu reflectida també en la variació del títol amb què encapçala el seu estudi: “Andrés devoted to what would later be known as the ‘Arabist Theory’ the lengthiest and most problematic chapter of his entire treatise – a chapter he was not even sure how to title in order to render it more palatable to his European reader: vaguely, ‘Of Arab Literature’ in the Parma edition; programmatically, ‘Of Arab Influence in the Modern Culture of the Belles Lettres’ in the Venetian and Prato editions; hiding the Arab, ‘Of the Introduction of the Vulgar Tongues in the Belles Lettres, particularly in Poetry’ in the Roman and Pisan editions” (2006: 22).

³³⁴ “Andrés was not the first scholar to formulate the Arabist Theory. In England, Hermetics and Rosicrucians had already recognized Arabic as ‘the linguistic medium through which much of the Hermetic corpus had been transmitted to Europe in the medieval period’. Even in France, Pierre Daniel Huet, bishop of Avranches, had begun his 1670 letter to Monsieur de Segrais by saying that the invention of the roman was ‘due to the Orientals’, and that ‘it is the Arabs, in my opinion, that have given us the art of rhyming’. But it was especially in Italy, where Andrés was exiled, that the question of an Arab influence in the development of European ‘wisdom’ had been tackled – since Nicolò Cusano’s *De docta ignorantia* (1440) – with the ‘patriotic’ aim of pointing to Pythagoras’ school of Crotona as the Italic origin of western philosophy. Giambattista Vico had impugned the same thesis, with clear anti-Cartesian intentions, in *De antiquissima italorum sapientia* (1710). Following Vico, Andrés then claimed that Arab was the origin of modern poetry, of the novel, literary historiography, modern philosophy, mathematics, astronomy, medicine, and jurisprudence. All of modern ‘literature’ came to ‘us’ from Arabia, ‘inglorious peninsula”” (Dainotto 2006: 22).

La contribució de la cultura àrab a Europa es manifesta en dos esdeveniments de gran rellevància: el naixement de les literatures en llengües vernacles³³⁵ i un renaixement europeu de la cultura a l'Edat Mitjana. El motiu principal d'aquesta eclosió cultural és l'interès dels àrabs per la cultura, que contraposa a la ignorància dels europeus³³⁶, una idea que havia estat formulada pels primers renaixentistes italians i que s'accentua durant el segle XVIII (Ladero 2000): “Settanta pubbliche librerie aperte ad uso comune si vedevano in varie città della Spagna, quando tutto il resto d'Europa senza libri, senza science, senza coltura era sommerso nella più vergognosa ignoranza” (1782-1785: 123). L'interès per la cultura té com a conseqüència dos fets importants com són la conservació i difusió dels llibres de filosofia i de ciència procedents de la Grècia clàssica, i l'estímul per continuar estudiant i conreant les diferents disciplines del coneixement:

Quando altro merito non avessero gli arabi che d'avere tenute in deposito le scienze abbandonate dagli europei e di avercele poi generosamente trasmesse ogni uffizio di grata riconoscenza dovrebbero ottenere dai letterati moderni. L'Europa dietro alle dialettiche ciance perduta non avrebbe conosciuto né Ippocrate, né Dioscoride, né Euclide, né Tolommeo se non le fossero stati comunicati dai saraceni, né avrebbe saputo in qual guisa istituire le osservazioni astronomiche né come farsi ad esaminare gli oggetti della storia naturale senza la scorta di quegli sperimentati maestri: il fuoco sacro delle scienze, come dice il Bailly, sarebbesi estinto senza di questi, e l'Europa sarebbe rimasta perpetuamente sepolta nella ignoranza ed oscurità, in cui giaceva da tanti secoli. Ma gli arabi ci trattarono con più nobile generosità: non contenti di tramandarci l'acquistato tesoro del greco sapere, ne vollero ancora accrescere i fondi, aumentarono colle loro fatiche le ricchezze scientifiche e liberalmente ne fecero dono agli europei, che le sapevano stimare (1782-1785: I, 182).

Andrés no només subratlla l'aportació cultural i científica dels àrabs a Europa, sinó que ahora lleva els prejudicis que atenuen la valoració global de la seva contribució. Per

³³⁵ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.4.3.

³³⁶ Quant a la consciència de la pobresa cultural llatina enfront de la qualitat de la cultura àrab, vegeu: MARTÍNEZ GÁZQUEZ (2007).

exemple, nega que fossin els introductors de l'escolàstica³³⁷ a Europa i els exculpa d'haver perjudicat els estudis europeus amb l'ús reiterat d'aquest mètode, mentre que acusa França d'haver-ne estat la màxima difusora. D'acord amb l'actitud dels il·lustrats —i a diferència de gran part dels seus companys jesuïtes³³⁸— Andrés rebutja l'escolàstica argumentant que va en contra de la raó i de la veritat. Fins i tot arriba a culpar els cristians d'haver-ne fet un ús reiterat:

All'incontro i cattolici volendo difendere la verità dei misteri della religione e confutare gli errori che sopra di essi spargevano gli eretici, non avendo la vera intelligenza della scrittura e della tradizione si attaccavano alle ragioni che l'acutezza dei loro ingegni e lo studio delle dialettiche sofisticherie poteva somministrare, e privi delle armi proprie d'un vero campione di Cristo adoperavano lunghe e deboli canne, come dice Melchior Cano, *arundines longas levia arma puerorum*. Ed ecco in qual guisa dall'ignoranza delle sode scienze e dall'abuso dell'ingegno e della ragione nacque fra cristiani la scolastica senza commercio alcuno dei saraceni (1782-1785: I, 164).

En conseqüència, l'estudi de la cultura àrab a *Dell'origine* té com a objectiu demostrar la seva influència a Europa. Per a dur a terme aquest minuciós estudi, l'*abate* explicita la seva font principal: la *Bibliotheca Arabico-Hispana Escorialensis* (Madrid 1760-70), on el sacerdot maronita Miguel Casiri³⁴⁰ descriu els manuscrits àrabs de la biblioteca del monestir de San Lorenzo de El Escorial³⁴¹. L'obra de Casiri, revolucionària i controvertida, palesa el canvi que s'està produint al segle XVIII després de segles de manipulació i de rebuig del llegat andalusí:

La Ilustración reintrodujo en España los estudios arábigos que constituyeron en el siglo XVIII toda un arma en la lucha laicista contra la Iglesia. La clasificación y análisis que hizo Miguel Casiri, protegido de Carlos III, de los manuscritos árabes de la biblioteca del Escorial, sirvió, cuando menos, para desenterrar un pasado y desempolvar una historia olvidada (García Cárcel 1977: 72).

³³⁷ Andrés dona proves de l'existència de l'escolàstica abans de l'arribada dels àrabs, i afirma que si bé també els llibres dels àrabs estaven plens de subtileses i de cavil·lacions ridícules, la lògica d'Aristòtil era més present en les escoles àrabs que en les cristianes.

³³⁸ Per a més informació sobre l'actitud dels jesuïtes vers l'escolàstica, vegeu: GIMÉNEZ (2009).

³⁴⁰ Casiri és proper a Maïans. Treballaren junts quan Maïans fou anomenat director de la Biblioteca Real.

³⁴¹ Sobre Casiri i els manuscrits àrabs d'El Escorial, vegeu: JUSTEL (1987).

La *Bibliotheca* de Casiri s'emmarca en un gir polític i intel·lectual que té lloc sota el regnat de Carles III (1759-1788), el rei il·lustrat, que apropa Espanya als països musulmans del Mediterrani, i que comporta la valoració de la riquesa cultural àrab de la península Ibèrica (López García 2013). Amb l'objectiu d'elaborar una història crítica d'Espanya s'inicia un procés de recuperació de les fonts àrabs manuscrites. Com a conseqüència, els estudis orientals experimenten un renaixement —Casiri no va ser el primer en catalogar el fons àrab de la Biblioteca Real, però sí que n'és el més important (Varela-Orol 2012). Es tracta dels primers esforços per desenvolupar un arabisme acadèmic dins d'un projecte més ambiciós de modernització científica d'Espanya³⁴². Durant un llarg període que s'inicia abans del primer decret d'expulsió dels moriscos el 1609 i s'allarga fins al breu renaixement dels estudis orientals que suposa el regnat de Carles III, la historiografia s'havia encarregat de justificar-ne l'expulsió: obres com *Historia general de España* (1601) de Juan de Mariana o *Crónica de los moros de España* de Jaime Bleda (1618) presenten els àrabs com els destructors de l'estat, gent ferotge i cruel que havien envaït i destruït la península³⁴³. Altres fonts a les quals Andrés fa referència són la *Bibliothèque orientale* (1697) de Barthélemy d'Herbelot, la *Specimen Historiæ Arabum* (1650) d'Edward Pocock, i les dues obres de Johann Heinrich Hottinger, *Historia orientalis* (1651) i *Etymologicon orientale, sive Lexicon harmonicum heptaglotton* (1661).

El debat sobre el deute del món cristià amb el món àrab és propi de la cultura il·lustrada —tema conegut com la “nostàlgia d'Orient”— i es nodreix de les idees de tolerància i de relativisme cultural (Arato 2000)). Andrés s'uneix a aquest moviment historiogràfic que

³⁴² Paz destaca les obres més importants que s'escriguren amb aquest objectiu, entre elles l'obra de Casiri: 'El Siglo de las Luces vio los primeros destellos de arabismo científico: la *Gramática* y el *Diccionario* del P. Cañes (1775, 1789), la *Biblioteca Arabico-Hispana* (1760-1770), la edició del *Libro de Agricultura de Ibn al-'Awwām*, de José Antonio Banqueri (1802), el informe de Jovellanos sobre monumentos árabes, la cátedra de árabe de los Reales Estudios de San Isidro (1771), la de la Universidad de Alcalá (1772), etc.' (Fernández 1996: 107).

³⁴³ Bernabé López García cita textos d'autors fins i tot del segle XVIII que mantenen aquesta idea: “relato que el Padre Flórez había hecho en su obra *La España Sagrada*, publicada a partir de 1747 y durante más de medio siglo, dedicada a la reconstrucción de la historia de la Iglesia en España y, de paso, a dar una versión de la historia de la España cristiana, en el que ‘la irrupción de los sarracenos’ era percibida como: ‘La boca del pozo del abismo [que] vomitó envueltas en humo de barbarie y de crueldad ejércitos de langostas humanas, que volando desde la Arabia y la Siria por toda la costa de África, vinieron a caer sobre nuestra miserable región, donde es increíble el destrozo que hicieron a poco más de un año de su conquista” (López García 2013: 18).

seguiran autors més crítics amb l'opinió establerta³⁴⁴, i escull una bibliografia innovadora i polèmica³⁴⁵. Aquest canvi va en consonància amb el creixent interès a Europa pels estudis orientals, que experimentaran un camí complex i ple de contradiccions durant el segle XIX³⁴⁶.

4.3.1.2. Hipòtesi sobre els orígens de l'Europa moderna

Malgrat la reivindicació evident que Andrés duu a terme de la cultura àrab, el seu posicionament dista del d'orientalistes de renom com Miguel Casiri o William Jones, com ell mateix reconeix: “Io sono assai lontano dal cercare nell'arabica poesia Anacreonti, Tibulli e Petrarchi, come forse con qualche ragione vorrebbero il Casiri ed il Jones” (1782-1785: II, 37). Afirmar que de vegades es veu temptat a equiparar els autors àrabs amb els grecollatins, com fa Casiri amb gran entusiasme, però hi veu massa defectes per fer-ho. Finalment el seu propòsit és demostrar la gran influència de la cultura àrab a Europa a través d'Espanya. No pretén el reconeixement del gran llegat àrab a la cultura universal sinó la vindicació del paper fonamental de la cultura espanyola en el ressorgiment de l'Europa moderna, gràcies al seu intercanvi amb els àrabs: “Ma dove le scienze degli arabi più fiorirono, dove più spiccò il lume

³⁴⁴ El jesuïta Joan Francesc Masdeu escriu també a l'exili la *Storia critica di Spagna e della cultura spagnuola in ogni genere preceduta da un discorso preliminare* (1781-1787), escrita en 20 volums, que dóna a conèixer l'important paper d'àrabs i de jueus de la península Ibèrica en la transmissió de coneixements a Europa. Al segle XIX la historiografia quedarà dividida entre els que lloen el paper civilitzador dels àrabs i els que el neguen, una posició que normalment coincideix amb la ideologia dels investigadors, segons si professen ideals liberals o conservadors (López García 2013: 18).

³⁴⁵ Andrés elogia Casiri amb els sobrenoms “oracolo della arabica letteratura” i “arabico Nestore” (1782-1785: I, 292). Explica també que va estar en comunicació amb ell per correu postal. Per exemple, li va facilitar informació sobre Al-Farabí per parlar de la influència de la música àrab en l'europea. En una carta a Giambattista Bodoni, Andrés explica: “Contemporaneamente mi è giunto da Madrid dall'oracolo dell'arabica letteratura don Michele Casiri l'estratto dell'opera d'Al Farabi, da me da gran tempo richiesto per potere meglio decidere dell'influenza della musica arabica nell'europea. Io non potrò mai rendere le dovute grazie alla cortese gentilezza di quell'arabico Nestore, che ha superato per favorirmi ogni incomodo dell'avanzata sua età ed ogni difficoltà della scrittura del codice corrosa e mancante e della materia piena di voci tecniche poco comuni e di sconosciute e disusate dottrine. Ma dovrò dire che l'imperfezione del codice non ci permette di ricavarne quel frutto che a tanta fatica di quel grand'uomo si conveniva” (Andrés 2006: I, 197).

³⁴⁶ Martin Bernal observa un gir important al segle XIX en aquelles cultures que fins aquell moment no rebutjaven el món àrab perquè n'havien estat allunyades: “Before 1860, English and North American writers were sympathetic towards the Moors because Islam was less pernicious to them than Catholicism. By the end of the century, 'racial' considerations had transcended the religious ones; hence Arab rule of Spain was seen as sterile and 'doomed' throughout its 800 generally flourishing years” (1991: I, 291-292).

del loro sapere fu la Spagna” (1782-1785: I, 122). La cultura àrab queda relegada a la península Ibèrica i al món andalusí. Alhora el reconeixement del Pròxim Orient i del nord d'Àfrica és present, però perifèric.

Roberto Dainotto retreu al jesuïta l'actitud nacionalista que reflecteix en el seu estudi sobre la cultura àrab medieval, i lamenta no trobar-se amb una reivindicació més ferma i transcendent de la importància de la contribució àrab a la ciència i a les lletres universals, malgrat l'admiració que mostra per exemple per Bagdad³⁴⁷. Sosté que l'objectiu del jesuïta és en realitat defensar Espanya dels atacs rebuts per pensadors com Montesquieu i Voltaire com a conseqüència del paper hegemònic de la cultura francesa³⁴⁸. En conseqüència, lamenta que perdi una ocasió important de reconèixer el valor absolut de les lletres àrabs —enlloc de presentar-les com a subsidiàries en l'evolució literària europea— i de rebatre la concepció eurocentrista del món que s'està consolidant en l'Europa del segle XVIII, en comptes de suggerir un eurocentrisme alternatiu (2007: 132-133).

Andrés was quite far from claiming a “subservient” role for Europe; it was not Europe that had to be de-centered for him, but France as the center of a Eurocentric world. (...) He treated Arab literature only insofar as it meant something for the history and genesis of European culture. In contrast, Chinese and Indian literatures became irrelevant in the space of one paragraph each, because unimportant for the progress of Europe (2006: 22-23).

³⁴⁷ Dainotto suggereix que Andrés finalment augura que Espanya es convertirà en el proper país hegemònic en l'àmbit cultural europeu. Personalment no comparteixo aquesta hipòtesi: el jesuïta defensa un reconeixement històric del paper de la cultura espanyola, però no he trobat cap passatge on defensi la importància de la literatura espanyola il·lustrada o que insinuï la possibilitat d'una hegemonia espanyola futura en el panorama literari. Més aviat es proposa defensar una contribució cultural no reconeguda. La conclusió de Dainotto és la següent: “Andrés’ idea of progress differed from Montesquieu not only because it denied any continuous perfecting of literature – its ‘light’ just moves, like the sun, from one place to another; more importantly, Andrés’ history did not end with France. The ‘light’ of literature is moving westward, towards the Atlantic. Where do we find then the light of culture ‘now’? Without being exceedingly surprised, we find the light exactly around Spain and Portugal, where it is hesitating to jump to the other shore of the ocean. The image is halfway jingoistic tastelessness and sheer beauty: by reclaiming the importance of Spain as the last Thule of Europe’s culture before ‘light’ would move to the New World, Andrés is already hinting at where modern literature really is. Paris is passé; New York may be the future. Madrid, no doubt, is the present. Modernity is a Spanish light” (2006: 19).

³⁴⁸ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.

Dainotto planteja la defensa d'Andrés com a rebuig a la hispanofòbia³⁴⁹ de Montesquieu a la seva obra *De l'esprit des lois*³⁵⁰ i com a una alternativa al francocentrisme dels enciclopedistes, una teoria plausible si tenim en compte les diferents arestes de l'anàlisi que desenvolupa a *Dell'origine*. Montesquieu acusa els espanyols d'irracionals en les ciències i d'incivilitzats en el seu tracte amb les dones, un comportament que considera oriental, alhora que els atribueix defectes derivats en bona part del seu contacte amb els àrabs. En canvi, Andrés considera aquest intercanvi no només beneficiós per a Espanya sinó per a tota Europa, i presenta aquest període històric com l'origen de l'Europa Moderna. En contraposició, Montesquieu en busca un origen franc, tal i com Dainotto subratlla:

So, where does the light of culutre find refuge after the fall of Rome? Montesquieu's answer had been unequivocal: after culture had but disappeared in the immediate and darkest years following the demise of the empire, it was in Charlemagne's Frankish schools and monastery that "Arts and Sciences seemed to reappear. One can say that the people of France was destroying Barbarity" (2007: 126).

A *Dell'origine* Carlemany no apareix com a una figura principal. Andrés reconeix el seu paper de *promotore delle lettere* en un moment en què la cultura era escassa a Europa — fou el motor d'un moviment important en el seu moment, el que ara anomenem revolució carolíngia—, però nega que sigui un gran savi. El considera més aviat un home interessat per la cultura que va saber cercar l'assessorament de l'erudit europeu més capaç del segle VIII: l'anglès Alcuí de York. La seva anàlisi és extensa i en aparença ambivalent: elogia primer certs aspectes de l'imperi de Carlemany, però s'afanya a demostrar la intranscendència del seu llegat per tal de desmentir aquells que pretenen fixar en el seu imperi l'origen de l'Europa Moderna. Les poques virtuts de l'imperi de Carlemany que està disposat a admetre són de seguida contextualitzades i minimitzades. Per exemple, lloa l'Acadèmia literària que liderava Alcuí, però al mateix temps ratifica les acusacions de l'alemany Johann Heinrich Samuel Formey (1711–1797), que descriu l'activitat d'aquests savis com a "falsi barlumi di sapere"

³⁴⁹ L'obra de Montesquieu és plena d'atacs contra els espanyols; no perd ocasió per remarcar els seus defectes en oposició a les virtuts dels francesos: "La paresse est l'effet de l'orgueil, le travail est une suite de la vanité: l'orgueil d'un Espagnol le portera à ne pas travailler; la vanité d'un François le portera à savoir travailler mieux que les autres" (1817: I, 256).

³⁵⁰ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.

(1782-1785: I, 103). També relativitza la saviesa d'Alcuí, que presenta com a la figura més destacada d'un període de profunda ignorància:

Il grand'Alcuino, il quale, a sentire i coetanei scrittori, il più dotto ed erudito uomo sembra che fosse mai stato al mondo, altro alla fine non era che un mediocre teologo, né a più si estendevano le decantate sue cognizioni filosofiche e matematiche che ad alcune sottigliezze dialettiche ed a quei primi elementi di musica, d'aritmetica e d'astronomia, che al canto ed al computo ecclesiastico si richiedono (1782-1785: I, 110-111).

Finalment la valoració d'Andrés esdevé més un descrèdit que un reconeixement, i conclou que els grans esforços del monarca no anaren més enllà de la lectura de les obres llatines i de debats estèrils sense cap rellevància. El text d'Andrés demostra recel vers Carlemany, i sembla que veladament pretengui rebaixar la importància que li han atribuït autors com Montesquieu. Malgrat tot, accepta que en aquella època els estudis que es feren en el seu temps suposaren un gran avenç, a causa de l'ínfim nivell cultural que existia a Europa. En l'àmbit literari, conclou que en temps de Carlemany no es desenvolupà realment una literatura culta, i que els pocs progressos que s'aconseguien es perderen de seguida. Aquestes conclusions el duen a subratllar la irrellevància del seu llegat al segle XVIII, i a negar que hagi contribuït al desenvolupament literari. A criteri d'Andrés no és Carlemany (742-814) sinó el rei Alfons X el Savi (1252-1284) el personatge clau en aquesta explicació històrica dels orígens de l'Europa Moderna³⁵¹. Alfons X esdevé primordial en l'intercanvi entre el sud d'Europa i els àrabs³⁵². L'estudi sobre el monarca castellà és extens i minuciós, i manté un to reivindicatiu perquè considera que és un personatge infamat i alhora força desconegut³⁵³. Principalment destaca el paper d'Alfons X com a mecenes cultural, l'enorme contribució a la

³⁵¹ Sobre les fonts àrabs de l'astronomia d'Alfons X, vegeu: COMES, MIELGO i SAMSÓ (1990) i COMES, PUIG i SAMSÓ (1987).

³⁵² La tesi sobre els orígens àrabs de la literatura en llengua vernacla, el paper cabdal del rei Alfons X i la situació del regne de Toledo no és original d'Andrés, sinó que remet a una font bibliogràfica coetània: la *Paleografía española*. Es tracta de l'obra del jesuïta il·lustrat Esteban de Terreros y Pando, publicada a Madrid el 1758.

³⁵³ Andrés rebut l'acusació d'astrònom impiu que caigué sobre ell arran de la lamentació que féu sobre l'ordre del món: es diu que un cop el rei va exclamar que si Déu s'hagués fet aconsellar per ell, el món hagués estat més ordenat. En contrapartida el jesuïta subratlla l'interès del monarca per la ciència. Com a bibliografia Andrés remet als estudis de Nicolás Antonio i de Sarmiento.

ciència i l'interès pel desenvolupament del castellà i pel seu establiment com a llengua oficial. En conseqüència, Andrés situa al cor de Castella i Lleó, a Toledo, la gestació de l'Europa Moderna partint principalment del desenvolupament de les literatures en llengües vernacles³⁵⁴. Considera que no serà fins al regnat del rei Ferran III, pare d'Alfons X, que s'iniciarà aquest procés de transformació a partir de l'establiment del castellà com a idioma oficial en tots els àmbits.

Alfons X apareix també com a autor de les *Cantigas*, que presenta com el corpus més antic de poesia vernacla acompanyat d'anotacions musicals. Es tracta d'una fita important pel que fa a l'establiment de l'origen de les literatures en llengües vernacles, i esdevé una evidència més de la influència àrab a la península³⁵⁶. Quant a l'àmbit científic, l'*abate* valora sobretot la contribució d'Alfons X a l'astronomia gràcies a un dels seus projectes més ambiciosos: les *Tablas alfonsíes*. El projecte va ser liderat pels astrònoms jueus Yehudà ben Moshe i Isaac ben Sid³⁵⁷, que treballaren a partir de les *Tablas toledanas*, elaborades al segle XI per l'àrab cordobès al-Zarqālī [Azarquiel]. Andrés exalta l'efervescència cultural i científica de l'Espanya medieval i la contribució a Europa dels intel·lectuals cristians, musulmans i jueus que l'habitaven. Per exemple, sosté que Roger Bacon va prendre dels àrabs gairebé tots els coneixements sobre ciències naturals que tenia, i cita erudits moderns com Daniel Huet o Jean Sylvain Bailly que reconeixen una influència àrab en científics com Kepler o Descartes. Aquest raonament el duu a suggerir la conquesta de Toledo com a origen del moviment literari renaixentista:

E perché non si potrà prendere la vera epoca del risorgimento delle belle lettere dalla conquista di Toledo, osservandosi che appena l'armi spagnuole aiutate dalle francesi entrarono vittoriose in quel celebre ateneo delle arabiche muse, si videro tosto sortir fuori in gran copia continuamente poetici e prosaici componimenti di quelle due nazioni che si erano tenute in silenzio per tanti secoli? (1782-1785: I, 285-286).

³⁵⁴ Aquesta idea es veu reforçada quan afirma que la conquesta de Toledo per part d'Alfons VI és la primera llavor d'aquest canvi.

³⁵⁶ També esmenta una font bibliogràfica que troba a l'obra de Casiri: la *Biblioteca arábica de los filósofos* que es troba a la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.

³⁵⁷ Ibrāhīm ibn Yahyà az-Zarqālī (1029 - 1087).

Toledo és descrit com un centre de convivència entre hispans, francs i àrabs sota els dominis *spagnuoli*³⁵⁸. Gràcies a aquest intercanvi neix la primera poesia moderna europea, els primers poemes en llengua vernacle de gran valor literari: es tracta de la poesia *provenzale*, que floreix entre tombants del segle XI i principis del XII. Això el duu a una afirmació important: el castellà és la llengua vernacle que apareix en les obres literàries més antigues³⁵⁹, segons ha pogut comprovar, però la primera gran literatura valorada a Europa és la *provenzale*, que considera més espanyola que francesa³⁶⁰:

Se gli spagnuoli possono vantare il primato di tempo nella coltura della poesia e nel dirozzamento del patrio linguaggio, non giunsero però alla gloria di ottenerne la maggiore celebrità. L'antica poesia castigliana non levò gran grido presso le altre nazioni e lo splendore dell'idioma delle castigliane provincie rimase sepolto nella propria sua patria. Non così avvenne alla poesia ed alla lingua provenzale, la quale tanto romore menò in tutta l'Europa occidentale, e con tanto ardore fu abbracciata da tutte le altre nazioni, che non senza ragione si potrà chiamare la madre della moderna poesia e di tutta l'amena letteratura. Ma questa non meno della spagnuola dee prendere la sua sorgente dagli arabi. Anzi questa, oltre la predetta opportunità della conquista di Toledo aveva nella Catalogna più facil adito al commercio coi saraceni e più agevolezza di profittare dei loro studi. Al ragionarsi di lingua e di poesia provenzale osservo che quasi tutti entro la Provenza e le circonvicine provincie francesi le lor idee restringono, quasiché la lingua provenzale non fosse ugualmente naturale della Spagna che della Francia (1782-1785: I, 292).

La defensa de l'efervescència cultural de Toledo és extensa i es contraposa a la insignificança de la repercussió del llegat de Carlemany. En aquest tema Andrés no només presenta una diferència de contingut amb Montesquieu, sinó també de metodologia. Dainotto

³⁵⁸ Andrés explicita la seva font bibliogràfica: la *Paleografía española*. En aquesta passatge es limita a reproduir la informació que troba a l'obra de Terreros: "La villa de Illescas, y sus aldeas, a seis leguas de Toledo, se pobló de solos Gascones y apenas hay pueblo de consideración en que no dure la memoria de barrio o calle de *Francos*. (...) El nuevo arzobispo Don Bernardo y el gran parte del clero que estableció eran Francos, y también lo eran los monges del único monasterio de varones que el conquistador fundó extramuros de Toledo; esto es, el de San Servando, sujeto a la abadía de San Victor de Marsella, arruinado siglos ha" (Terreros 1758: 18-19).

³⁵⁹ També afirma que els versos més antics de la península d'autor pertanyen a un poema espanyol escrit en gallec, en referència al poema de Gonzalo Hermíguez (s. XI). Cf. vegeu *infra*, nota 393.

³⁶⁰ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.5.

considera que les vies que utilitzen ambdós erudits per arribar als seus raonaments són diferents: mentre Montesquieu es basa en paràmetres pretesament científics com el clima, Andrés pren com a suport la historiografia³⁶¹. La defensa de l'*abate* s'articula mitjançant una teoria ja existent que comparteix amb altres historiadors literaris italians:

True historiography, for Andrés, had to be found in Montesquieu's south –more precisely in his adoptive Italy, where Gian Mario Crescimbeni, already in 1698, had produced a *History of Vulgar Poetry*. Crescimbeni's history had been followed by Giacinto Gimma's (1723), Francesco Saverio Quadrio's (1739–52), Francesco Antonio Zaccaria's (1750) literary histories, and finally by the “wise” Girolamo Tiraboschi. The French may have had their philosophes, Andrés seemed to say, but Italy had its literary historians (who, incidentally, had all belonged to the Jesuit Order). (...) What attracted Andrés to these texts was that they all presented, through history, an explicit defense of southern culture against the accusations of French classicism: that southern literature, starting with Petrarch's taste for the “embellishment”, and more so under the influence of the Spanish baroque, had become “unreasonable”. (...) Not climatology (which Montesquieu understood as a branch of the experimental sciences) but history –a “critical” and “philosophical” one – can truly understand the decline and fall of Greece. And history, more importantly, can alone understand the centrality of southern –and Oriental– Spain in the formation of modern Europe (2006: 17 i 25).

Dainotto emmarca aquest debat en la confrontació d'Espanya amb França per la supremacia cultural a finals del segle XVIII i encara en un context més general, en la pugna per la definició de la identitat europea:

in the eighteenth century “the concept of Europe is ultimately defined”, and that, with Montesquieu, “Europe looked as if it had taken permanent shape”. Rather, a look at the borders of eighteenth-century Europe shows that what contemporary interpreters have considered to be a final and “permanent shape” of Europe was in fact what Denis de Rougemont with less scruples calls ‘a French Europe’. Already in the

³⁶¹ Andrés retreu a Montesquieu que utilitzi la raó enlloc de donar arguments històrics, que són els que considera útils per demostrar la veritat; no obstant, de vegades Montesquieu presenta raons que considera històriques.

eighteenth century, such a Franco-centric Europe was coming under attack not only from its eastern but also from its southern margins. What follows is an attempt to recover such often-muted controversy (Ibid. 8).

Argumenta també que fins i tot l'atac contra l'escolàstica en defensa dels autors àrabs és sobretot un atac contra les lletres franceses: "Inheriting Charlemagne's reforms, the French, not the Spaniards, had been the center and cause of Europe's dark ages, which Andrés characterizes as a fall into sterile, sophomoric scholasticism" (Ibid. 21). La preferència d'Andrés per la història d'Àndalus és conseqüència d'aquest confrontament. Malgrat la informació rellevant que ofereix d'autors africans o asiàtics, especialment de Bagdad i d'Egipte, són moltes les pàgines on trobem una descripció de les institucions culturals i de l'estat literari i científic de la societat andalusí. Si bé la cultura àrab té la funció d'impulsar el Renaixement europeu, no reconeix cap progrés realment significatiu en la seva història que pugui comptar-se entre els esdeveniments o les invencions d'abast universal, i considera que les figures més destacades són sempre inferiors als grans noms de les ciències i de les lletres de l'Europa Moderna i de l'antiguitat grecoromana. En conseqüència, l'únic camí viable per assolir el progrés en tots els àmbits és el mestratge grecollatí:

L'eloquenza e la poesia arabica tuttocché godessero una lingua molto più ricca ed ornata che la romana non era non poterono mai giungere a pareggiare la gloria dei poeti e degli oratori romani; e la nostra Europa, levandosi a coltivare i lieti studi all'esempio degli arabi non poté alzare il volo né fare veri progressi sinché non si avvisò di prendere a modelli gli esemplari dell'antichità. Infatti i moderni ebrei, fedeli discepoli ed attaccati seguaci degli arabi, su l'esempio di questi si dedicarono con ardore alla poesia, alla grammatica ed alla coltura delle belle lettere; ma poco andarono avanti nel buongusto e lungi d'emulare la gloria dei greci, restarono inferiori agli stessi arabi (1782-1785: II, 8).

Andrés limita el mèrit de les investigacions filosòfiques àrabs a les interpretacions de les obres d'Aristòtil³⁶², unes interpretacions que considera sobrevalorades, com argumenta a

³⁶² Es tracta de les obres d' Ibn Sīnā, llatinitzat a l'Edat Mitjana com a Avicenna, i d'Ibn Rušd, conegut en l'àmbit llatí com a Averrois, que van ser després traduïdes al llatí a l'escola de traductors de Toledo.

partir de l'autoritat de Joan Lluís Vives. Sovint també repeteix idees en perjudici dels àrabs que esdevingueren tòpics habituals a l'època. Aquesta actitud, que sembla contradir el seu propòsit principal, reflecteix la posició ambivalent de la Il·lustració respecte de l'alteritat³⁶³. *Dell'origine* reproduïx dos dels tòpics moderns més comuns contra les cultures no europees: la convicció que l'originalitat és una qualitat exclusiva de la cultura hel·lènica i que només Europa és capaç d'il·luminar la resta de civilitzacions³⁶⁴. El cas de la cultura àrab n'és un bon exemple:

e siccome al suo tempo gli arabi molte isole usurparono e molte provincie greche, così egli di tali acquisti seppe per le lettere vantaggiare. Ma questi non erano che piccioli semi, i quali in gran parte dal fanatismo e dalla nativa ferocia dei musulmani restavano soffocati, senza poter produrre quei frutti che gli zelanti principi desideravano. Dilatandosi poi in più e più provincie dell'Asia, dell'Africa e dell'Europa l'arabico impero allo splendore delle armi la gloria pure delle lettere si cominciò ad accoppiare. (...) ed a questo fine molti greci libri fece tradurre nell'arabico idioma e nel siriano dagli arabi usato. (...) il suo fatto servendo d'esempio a quanti dietro alle sue pedate vollero fabbricare dei templi, vennero di moltissime scuole in pochi anni i domini arabi provveduti. Il primo maestro di quelle scuole fu il celebre Giovanni Ebn Messua di Damasco, cristiano nelle greche lettere molto versato (1782-1785: I, 117-119).

En resum, la cultura àrab no és tan ben valorada a *Dell'origine* com podria semblar a primera vista, i el seu valor està fortament entrelligat al paper d'Espanya en la configuració de l'Europa moderna. Andrés s'enfronta a la divisió categòrica de la Mediterrània en oriental i occidental establerta a l'Edat Moderna per motius principalment polítics:

la existencia de un pasado clásico en las costas meridionales del Mediterráneo, contemporáneo y concomitante con el de buena parte de Europa, no sólo suponía un desafío a esa legitimidad geográfica del Renacimiento, a esa idea común de que era Italia, y sobre todo Italia, la que, por compartir el solar de Roma, más y mejores derechos

³⁶³ Dainotto explicita alguns comentaris d'Andrés que reflecteixen els tòpics contra els àrabs, comuns en el seu temps: "nowhere does the Origin show much sympathy towards the Arab, 'itinerant and nomadic nation', pyromaniac of Alexandria's library, and bamboozled by Mohammed 'famoso impostore'" (2006: 23).

³⁶⁴ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.2.

tenía sobre el legado de la Antigüedad. La evidencia de que, como señala León el Africano, el Islam había reciclado ese pasado, lo había hecho suyo mediante un trasvase a su lengua de imperio y una adaptación a sus valores y creencias, representaba, además, un desafío de otro orden, una contienda más profunda y definitiva, enmarcada en la rivalidad entre el Sultán y los poderes cristianos por el control del Mediterráneo. Desde el momento en que África pasa a formar parte de ese otro mundo enemigo, dependiente de Bagdad, Damasco o Estambul y no de Roma, resulta costoso reconocer que compartiese orígenes políticos y culturales con la Europa cristiana y, menos aún, que encarnase alguna vez, como ha señalado Roger Collins refiriéndose a Agustín de Hipona, “el centro intelectual de la cristiandad occidental” (Ridao 2000: 16-17).

Actualment aquesta divisió és el punt de partida de l'estudi de la literatura “occidental”, una premissa que molts autors continuen avui dia posant en dubte:

La specificità culturale dell' “Occidente” è generalmente associata a due elementi considerati fondanti: la Grecia e/o il Cristianesimo. Questo assioma non costituisce un'ideologia sistematica, ma un paradigma culturale diffuso che informa di sé tutti i rami del sapere, e presuppone un'idea tutto sommato lineare della storia “occidentale” (ivi compresa la storia letteraria) dalla Grecia al Postmoderno. (...) Tuttavia, l'assioma della specificità della letteratura occidentale, che a nostro avviso presuppone nel lungo periodo proprio una visione lineare della storia letteraria, non è stato ancora largamente rimesso in discussione.

Negli ultimi decenni si sono comunque sviluppate, da più parti e in più rami del sapere, diverse tendenze critiche nei confronti di questo paradigma culturale tuttora dominante, e le riflessioni che proponiamo qui vorrebbero interloquire con esse (LELLI 2003: 294-295).

Si bé a *Dell'origine* aquesta divisió no es posa en dubte, sí que es revaloren les influències que han nodrit Europa durant milers d'anys i es reconeixen els lligams culturals entre les dues vores de la Mediterrània durant l'Edat Mitjana.

4.3.2. Valoració global de la cultura àrab a *Dell'origine*

Per a una interpretació justa de la posició d'Andrés davant la cultura àrab és necessari englobar els diferents factors i tenir en compte l'evolució dels seus plantejaments al llarg dels dos primers volums. D'una banda, dedica un gran nombre de pàgines a l'estudi de la cultura àrab i a la seva influència a Europa. Justifica la seva extensió al·legant el menyspreu i el desconeixement dels erudits moderns vers aquesta cultura, i alhora el gran paper que va desenvolupar en la cultura moderna europea —fins i tot reconeix la importància cultural de Bagdad, que anomena seu de les muses i del califa. D'altra banda, no considera modèlic cap autor, és a dir, no creu que els escriptors àrabs hagin de ser imitats pels actuals, com tampoc no ho és cap escriptor medieval de l'Europa cristiana, a causa del paràmetre classicista amb què jutja la literatura. Els autors àrabs resulten inferiors als grans noms grecoromans perquè no han arribat a assolir el bon gust literari que fonamenta el classicisme:

ci asterremo dal paragonare i poeti arabi coi greci e coi romani, e dal proporli ai nostri per esemplari da imitare: ma non pertanto apertamente confesseremo che l'arabica poesia non merita quel disprezzo con cui viene rigettata dai nostri begli spiriti, che non la conoscono e che la sublimità dei pensieri, la vivezza delle immagini, la forza dell'espressioni e l'armonia dei versi le danno alle volte qualche titolo di pretendere un posto assai alto nel parnasso sotto alla greca ed alla romana. (1782-1785: II, 40).

La literatura àrab medieval esdevé la millor d'aquesta època, però no assoleix l'estatus d'universal perquè no segueix la tradició classicista establerta per les lletres grecollatines, és a dir, perquè no segueix els models grecs sinó el gust "asiàtic". Per tant, a *Dell'origine* hi ocupa un espai important, però va acompanyada de l'advertència de no ser modèlica: pot ser estudiada des d'una perspectiva històrica, com a font d'informació historiogràfica, i alhora pot servir per a conèixer les seves qualitats literàries, però no esdevé un model literari vigent. Andrés insisteix en el reconeixement de la gran influència exercida en les lletres europees, no com a models literaris sinó com a propulsors de la cultura, sempre remarcant el paper cabdal d'Espanya en aquest procés. Però, per què els àrabs no van llegir la literatura grega si llegien

i traduïen els seus tractats científics? Andrés opina que no van voler seguir cap mestre forà perquè la literatura àrab gaudia d'un gran prestigi i d'una llarga tradició, a diferència del que s'esdevenia en l'àmbit científic. Aquesta teoria d'Andrés és la més reeixida a l'Edat Moderna i Contemporània. Actualment els investigadors pretenen donar una resposta més precisa. Abdelfattah Kilito al seu article "Averroès et la Poétique" s'inclina a pensar que aquest desinterès prové més aviat d'una concepció concreta de la poesia, que parteix de la impossibilitat de ser traduïda³⁶⁵:

Comment expliquer le désintérêt des Arabes pour la littérature grecque, alors que leur intérêt pour la philosophie était soutenu et enthousiaste? Pourquoi ont-ils traduit Platon et Aristote et se sont-ils détournés d'Homère et de Sophocle? (...) Un écrivain du IX^e siècle, Jâhiz, va nous permettre d'éclairer ce point. Dans son *Livre des animaux*, cet auteur établit un parallèle, à première vue étrange, entre la philosophie grecque et la poésie arabe. Il en ressort que la philosophie est traduisible, tandis que la poésie ne l'est pas. Traduire Platon et Aristote est une opération qui, selon Jâhiz, peut se faire sans grand dommage. Mais traduire la poésie arabe, qui est avant tout rythme et agencement (*nazm*), ne peut aboutir qu'à un résultat désastreux; un poème, si beau soit-il, devient un tissu de banalités ou de grossièretés dès lors qu'on le fait passer dans un autre idiome.

Si la poésie arabe est intraduisible, elle ne peut à l'évidence être lue que dans sa langue d'origine. Et Jâhiz déclare que son utilité est fatalement limitée aux Arabes et à ceux qui parlent l'arabe; quant aux autres, ils ne pourront en tirer aucun bénéfice. Jâhiz pense sans doute —bien qu'il ne l'énonce pas explicitement— qu'il en est de même de toute poésie; ce qui vaut pour l'une s'applique en toute rigueur aux autres. La poésie étrangère est par essence intraduisible, au même titre que la poésie arabe; les poètes grecs, par exemple, ne peuvent être lus qu'en grec. Toute poésie est ainsi, par sa structure, liée à une langue et ne peut être reçue et goûtée que dans son cadre. Rétive à la traduction, elle est l'otage de l'idiome dans lequel elle s'est accomplie au départ, une fois pour toutes. (...) A l'universalité de la philosophie s'oppose la particularité de la poésie; l'une s'adresse à tous les hommes, l'autre ne touche qu'un peuple. Dans ce parallèle, la philosophie jouit, bien entendu, d'un avantage certain (2003: 207-8).

³⁶⁵ Sobre la impossibilitat de la traducció poètica i sobre el text en concret de Jâhiz [Abū 'Uṯmān ibn Baḥr al-Jâhiz de Bàssora (776?-869)], vegeu: CINCA (1992).

Kilito exposa un altre tema cabdal per a entendre la disparitat entre les lletres àrabs i les grecolatines, com és el desconeixement entre els àrabs de gèneres bàsics per a la poètica neoclàssica. En la seva explicació de les dificultats amb què es va trobar Averrois en enfrontar-se a la *Poètica*, destaca la gran confusió³⁶⁶ del filòsof àrab davant un univers literari, el grec, que diferia en els elements essencials del seu propi, l'àrab:

Mais le grand absent de son paysage littéraire est, on le devine, le théâtre. La tragédie et la comédie étaient des territoires totalement inconnus d'Averroès et de ses contemporains; les mots mêmes de 'tragédie' et 'comédie' n'avaient pas d'équivalents en arabe (il a fallu attendre le XIX^e siècle pour que les Arabes commencent à se familiariser avec ces notions). Averroès, qui ignorait tout du théâtre, a donc entrepris de commenter la Poétique, qui est précisément centrée sur le théâtre. Il a discoursé sur ce dont il n'avait aucune idée et il a interprété ce livre en croyant que *tragédie* signifie 'panégyrique', et *comédie* 'sátira'. Le malentendu est né de cette confusion énorme, inouïe (2003: 206).

Amb aquest argument explica també perquè el comentari d'Averrois de la *Poètica* d'Aristòtil és embrollat i confús, i perquè el text grec resulta per a ell enigmàtic i misteriós: "En dépit de toute sa science, le plus grand philosophe du Moyen Age n'a rien compris à la *Poétique*. La raison en est qu'il commentait un ouvrage sur la littérature grecque sans la connaître; le malentendu était alors inévitable" (2003: 205). Des del punt de vista d'Andrés, l'absència de tres gèneres tan significatius com l'èpica, la tragèdia i la comèdia representa mancança, buit i defecte. I aquest és el cas de la literatura àrab medieval, que no compta amb la variant literària més important al segle XVIII; com a conseqüència, la considera incompleta.

Sobre l'estil de la literatura àrab, Andrés exposa qualitats i defectes. Pel que fa a les virtuts, hi reconeix gràcia i elegància en les expressions, noblesa en els sentiments i expressions enèrgiques. En canvi, en oposició a la literatura grecolatina troba en general molts pensaments subtils enlloc de conceptes senzills, expressions fortes i atrevides en compte de

³⁶⁶ Kilito explica que el primer en crear aquesta confusió va ser Nestorien Mattâ ibn Yûnnus, que tradueix la *Poétique* a l'àrab a partir d'una versió siriana, i és el primer en traduir tragèdie per *madîh*, 'panegíric', i comèdia per *hijâ*, 'sátira'.

formes més naturals, una imaginació desmesurada que crea escenes inversemblant, i sobretot una predilecció pels artificis literaris, molt preuats en les arts poètiques àrabs. Reprova especialment les paronomàsies, les metàtesis, els equívocs, les metàfores poc clares i en general els jocs literaris:

Molto meno posso far plauso a quei *lamiad, siniat* e altri versi centrici, che tutta la loro grazia traevano dal terminare tutti in una medesima lettera. Né lodar voglio quei poemi composti di venti strofe i cui versi tutte contengono le lettere dell'alfabeto e finiscono colla stessa lettera con cui cominciano. Non i versi retrogradi, non mille altri artifizi di cui si vantavano gli arabi d'empiere i loro versi e che non al volgo soltanto e agl'ignoranti mai migliori poeti ed alla più nobile porzione della loro letteratura recavano sommo diletto. *Turpe est difficiles habere nugas*, diremo noi con Marziale (1782-1785: II, 40).

En resum, la literatura àrab pateix els defectes generals que atribueix a les literatures que no considera classicistes, com la literatura barroca espanyola, però especialment els que atribueix a la literatura oriental. Aquests defectes es poden resumir en una falta de claredat, de senzillesa i de versemblança. Andrés repeteix les idees comunes que s'escriuen al segle XVIII sobre un estil que troba homogeni i compartit a totes les literatures dels països del continent asiàtic i del nord d'Àfrica:

Il Duhalde nella *Descrizione della Cina* dice che lo stile dei cinesi nelle loro composizioni è misterioso, conciso, allegorico ed oscuro per chi non è sommamente versato nella lor lingua; che dicono molte cose in poche parole e che le loro espressioni sono vive, animate e piene di metafore nobili e similitudini ardite. E questo medesimo giudizio si potrà dare in qualche modo del gusto di tutta l'Asia. Chiunque esamini il libro di Giobbe, scritto come si vuole comunemente nell'Arabia, e i vari libri della Scrittura fatti da autori diversi in tempi e luoghi diversi non avrà difficoltà d'accordare che sono a tutti comuni le allegorie, le metafore e le similitudini ardite, le espressioni vive, concise, misteriose ed oscure, e che lo stile dominante nell'estremità orientale dell'Asia regnava in tutte le altre contrade sino alle occidentali regioni della medesima (1782-1785: II, 3 i 4).

Uns defectes que considera atribuïbles a la religió o a la llengua:

Forse la diversità della religione, misteriosa ed oscura negli arabi, nei greci favolosa ed umana, influiva non poco nella diversità del gusto dell'amena letteratura. Forse la loro lingua, d'indole troppo diversa dalla greca, presenta al genio creatore parole ed espressioni che fanno nascere idee ed immagini troppo diverse (1782-1785: II, 7-8).

Però malgrat que considera l'estil oriental com un tot homogeni, és evident que a *Dell'origine* cal separar la crítica orientalista de l'arabista, perquè mentre l'anàlisi de la literatura oriental es redueix al rebuig de tots els defectes que apareixen en els *romanzi*, una crítica estructurada a partir de prejudicis comuns, quan tracta les obres àrabs —que són en gran part andalusines— es mostra molt més equànime. Per aquest motiu el seu estudi sobre la literatura àrab representa un pas important en el coneixement de molts autors que restaven oblidats i que al segle XVIII es tornen a valorar gràcies a una visió més crítica de la historiografia.

4.3.3. Influència de la literatura àrab a Europa

Andrés no té cap dubte sobre l'aportació de les ciències àrabs a Europa; en canvi, considera més difícil de comprovar-ne la influència directa en el camp de les lletres, una posició que encara al segle XX mantenen arabistes del prestigi de Joan Vernet³⁶⁷. Tant Vernet com Andrés troben similituds rellevants entre la literatura àrab i l'occitana que els animen a establir-hi fermes paral·lelismes. Per exemple, l'existència d'obres del gènere *romanzo*. Andrés defensa la procedència àrab d'aquest gènere, mentre que Pierre Daniel Huet s'inclina a pensar

³⁶⁷ “Las relaciones científicas entre Oriente y Occidente presentan en la mayor parte de los casos una serie de hitos cronológicos que permiten establecer, si es que existen, la dependencia de unos respecto de otros. No ocurre lo mismo, en cambio, con la temática propia de las buenas letras y el arte en que la adaptación de temas e ideas conocidas en un núcleo cultural vecino se transforma en una ‘re-creación’ que las adapta a la sensibilidad de los nuevos usuarios, al tiempo que muchas veces las hace prácticamente irreconocibles para sus primeros autores. Y esto explica la complejidad de determinando problemas como los que afectan al origen de la épica y de la lírica en el mundo del Occidente medieval y de las interacciones que pudieron existir entre el mundo árabe y el romance a través de España” (Vernet 1999: 399).

en un origen francès i britànic³⁶⁸. Per donar validesa a la seva proposta, Andrés fa servir els arguments de l'*abbé* Jean-Pierre Papon, que confessa que coneix només per l'extracte recollit a *Le Encyclopédique ou Universel de Bouillon*³⁶⁹. La prova que exposa en la seva argumentació és el text del trobador Guiraut de Calanson (1202-1212) en què instrueix sobre la professió de joglar. En aquest text Calanson esmenta fins a trenta *romanzi* —anomenats *faulas* en el poema original³⁷⁰— que tot bon joglar hauria de recordar. D'aquesta manera el text constata la gran quantitat d'obres que formaven part del gènere, malgrat que no han perdurat. Andrés no esmenta el títol del text, però els fragments que cita corresponen al sirventès o *ensenhamen* 'Fadet joglar', escrit entre 1190 i 1220. Es tracta d'un tipus de composició coneguda com *ensenhamen de joglar*, en la qual el trobador dona consells per convertir-se en un bon joglar. També extreu de Papon la descripció del *romanzo provenzale*, que repeteix amb gairebé les mateixes paraules³⁷¹: "Anzi egli crede che tutte le novelle che respirano lealtà ed amor puro, che dipingono questi sentimenti con candore e con semplicità, che segnano circostanze locali di quelle contrade, che sono pubblicate senza il nome

³⁶⁸ Andrés cita Huet, que dóna com a exemple les obres dels gal·lesos Taliesin i Melki i la del francès Hunibalde [Hunibaldus Francus], als quals identifica com a escriptors de *romanzi* anteriors a la vinguda dels àrabs a la península. A l'obra d'Huet trobem la següent afirmació: "monsieur de Saumaise, dont la mémoire m'est en singulière vénération, et pour sa grande érudition, et pour l'amitié qui a été entre nous, à cru que l'Espagne après avoir appris des arabes l'art de romaniser, l'avait enseigné par son exemple à tout le reste de l'Europe. Pour soutenir cette opinion, il faut dire que Thélésin et Melkin, l'un et l'autre anglais, et Hunibaldus Francus, que l'on croit avoir composé tous trois leurs histoires romanesques vers l'an cinq cents cinquante, sont plus récents, du moins de près de deux cents ans, que l'on ne s'imagine: car la révolte du comte Julien, et l'entrée des arabes en Espagne n'arriva que l'an quatre-vingt-onzième de l'Hégire; c'est-à-dire, l'an sept cents douze de notreseigneur; et il fallut quelque-tems pour donner cours aux romans des arabes en Espagne, et à ceux que l'on prétend que les espagnols firent à leur imitation, dans le reste de l'europe" (1799: 95-96).

³⁶⁹ El fragment a què es fa referència és el següent: 'Giraud de Calauson, qui florissoit vers l'an 1210, fait une énumération des contes et des romans dont un jongleur doit être instruit pour être bien venu dans le monde. Il en cite plus de 30, écrits en provençal" (Bouillon 1780: 262). Al *Journal encyclopédique* apareix el títol de l'obra de Papon: *Voyage Littéraire de Provence, suivi de quelques lettres sur les Troubadours*, que es va publicar entre 1756 i 1794.

³⁷⁰ Aquest és el fragment del poema original: "Ta rudela sia bela mas fai la camba tortezir; e faulas d'orc e joc de borc, requier las que be·ls te vuellh dir". Es tracta de l'estrofa XII del poema 'Fadet joglar' (Pirot 1972: 563).

³⁷¹ El fragment de Papon és el següent: "Je sens bien, dit le vergeur de la Provence, que je n'ai aucun titre authentique pour prouver le plagiat; mais quand un fabliau respire la loyauté & l'amour pur, tels qu'on les trouve dans plusieurs chansons amoureuses des troubadours ou dans quelques-uns de leurs contes; quand ces sentimens seront peints avec une naïveté, une candeur et une simplicité que n'ont point les ouvrages qui appartiennent véritablement aux trouveres; quand les fabliaux contiendront des circonstances locales qui désignent le pays où ils ont été faits; quand ils paroîtront visiblement calqués sur des poésies provençales; enfin, quand ils seront publiés sans nom d'auteur, ne serons nous pas autorisés à dire qu'ils ont été traduits du provençal, ou du moins qu'ils ont été faits d'après des pieces que nous connoissons dans cette langue, et qui sont d'une ancienneté à laquelle le fabliau ne peut remonter?" (Bouillon 1781: 260-261).

dell'autore, tutte quelle sieno o traduzioni o almen imitazioni delle provenzali” (1782-1785: I, 301).

Quant al gènere poètic, Andrés dóna diferents arguments per provar que la poesia *provenzale* —que concep com a catalano-provençal— ha rebut més influència de la lírica àrab que no pas de la grega o de la llatina³⁷². En primer lloc, per una qüestió temporal i geogràfica: els trobadors pràcticament conviuen amb els poetes àrabs, de manera que considera més lògic que hi hagin exercit una influència directa, malgrat que en les seves obres no observa senyals que ho demostrin. En segon lloc, no troba gaires vestigis d'erudició de la literatura grecolatina en les composicions *provenzali*. Només observa algunes referències del món clàssic. Apunta, per exemple, que els trobadors Raimbaut de Faidit i Elias Cairel parlen d'Alexandre el Gran; Vaqueiras esmenta també a Píram i Tisbe; i Bernard de Ventadour, a Aquiles. No obstant, no les entén com a una influència directa sinó com a reminiscències de la cultura grecolatina que els *provenzali* debien conèixer a partir dels àrabs. Argumenta que durant l'Edat Mitjana les obres llatines de bon gust eren escasses, i les gregues no estaven a l'abast dels lectors europeus, que tampoc no dominaven aquesta llengua. En tot cas, l'única font grecolatina que accepta és Ovidi, perquè es tracta d'un autor llatí molt conegut en època medieval, i perquè en les seves obres apareixen tots els personatges que els trobadors citen. En tercer lloc, observa característiques similars entre ambues literatures i en algunes activitats literàries arrelades a la cultura tradicional. A continuació sintetitzo en deu punts aquestes similituds.

Certàmens poètics i disputes literàries. Amb aquests termes Andrés inclou dues activitats diferents: d'una banda, els certàmens poètics, que considera una activitat comuna entre els àrabs, i d'altra banda les disputes poetitzades, jocs literaris escrits entre dos autors en forma de debat o de preguntes i respostes. La font bibliogràfica és l'obra de Casiri. Quant a les disputes, Andrés prefereix les àrabs per raons morals: argumenta que el fet que es desenvolupessin entre persones més cultes i erudites va comportar que tractessin sobre temes més fins i delicats, no com els provençals, que parlaven d'amors deshonestos i de vileses grolleres.

³⁷² Sobre la influència de la lírica àrab en l'occitana vegeu: GALMÉS DE FUENTES (1996).

El gènere líric del diàleg. Els poetes àrabs i els *provenzali* introdueixen diàlegs poètics en la lírica per “tenzonare poetando”³⁷³.

Temàtica. La poesia en ambdues literatures pot dividir-se en quatre tipus: amoroses, encomiàstiques, satíriques o didascàliques. La referència d’Andrés és l’obra en tres volums de l’abat Claude Millot *Histoire littéraire des troubadours*³⁷⁵. Millot fa servir el terme ‘històrica’ enlloc d’encomiàstica.

Estructura dels versos. Andrés no s’atura en aquest punt i remet a l’obra que titula *Del arte métrica de los árabes*³⁷⁶. Es tracta del llibre *Breves Arabicæ Linguae Institutiones* de Filippo Guadagnoli³⁷⁷. Les úniques idees que l’*abate* exposa breument són les que es troben al capítol “De arte metrica” sobre cadència i construcció dels versos³⁷⁸. Guadagnoli explica

³⁷³ Andrés nega que la introducció del diàleg en la poesia àrab i en la provençal signifiqui que aquests poetes coneixien l’art dramàtic. En la seva argumentació fa servir l’estudi de Millot. Per a més informació sobre el teatre àrab, vegeu: VERNET (1999: 300).

³⁷⁵ Es tracta de l’obra *Histoire littéraire des troubadours: contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces, & plusieurs particularités sur les mœurs, les usages, & l’histoire du douzième & du treizième siècles*, publicada el 1774.

³⁷⁶ Andrés atribueix aquesta obra a Filippo Guadagnoli i fra Agapito della Valle. En realitat l’obra és només de Guadagnoli. Amb el nom d’Agapito della Valle segurament Andrés es refereix a l’italià Pietro della Valle (1586-1652), musicòleg i col·leccionista de llibres que va viatjar per Orient i va recopilar molts manuscrits que actualment es troben a la Biblioteca Vaticana i que van servir a Guadagnoli per a la seva obra. Els textos que s’utilitzen com a exemples inclouen la primera impressió de dos poemes extrets de manuscrits a la biblioteca oriental recollits per Pietro della Valle (1586- 1652) a Roma: la ‘Carmen Chazregiacum’ i la ‘Carmen de invocationibus’.

³⁷⁷ Filippo Guadagnoli: *Breves arabicae linguae institutiones*. El llibre *Breves Arabicæ Linguae Institutiones (Principis brevis de la llengua àrab)* és un estudi de la gramàtica àrab, en el qual Guadagnoli esmenta el poema didàctic al-Qasīdah al-Khazrajī, de Diyā’ al-Dīn Abū Muḥammad al-Khazrajī, i presenta el resum de l’autor d’aquests principis de la mètrica àrab, per tal de donar a conèixer l’obra al públic occidental.

³⁷⁸ Al segle XIX Giovanni Battista Baldelli Boni fa un resum d’aquest apartat sobre la mètrica àrab de Guadagnoli: “Il Padre Filippo Guadagnoli scrisse un’opera col titolo: *Arabicæ linguae Institutiones*. Rom. ex Typograph. de Propaganda Fide 1642 in fol. Ivi tratta della poesia degli arabi. E da ciò che narra quel dottissimo missionario, si ravvisa che la poesia arabica e metrica e ritmica. La prima è assoggettata alla regola delle brevi e delle lunghe come la latina, ed è affine all’ italiana quanto all’uso della rima. Meno pochissime eccezioni, ogni sillaba composta di una consonante ed’ una vocale è breve. Se in essa doppia o tripla è la consonante è lunga. I piedi sono di due sorti, uno che chiamasi, *Corda* e l’altro *Palo*. Queste denominazioni sono tratte figuratamente dalla struttura della magione dell’Arabo che è la tenda; e siccome la tenda chiamano *Casa dei peli*, perche coperta di pelli o feltri» in pari modo genericamente appellano un componimento poetico, mantenendo quel modo metaforico d’esprimersi: talchè la voce *Schar* significa appò loro ugualmente e peli, e versi. La corda è un piede composto costantemente di due lettere consonanti, la prima delle quali è sempre acccompagnata da una vocale. L’ultima poi lo è o non lo è. Nell’ultimo caso il *piede* chiamasi *corda leggiera*, *corda grave* se ambedue le consonanti sono a vocali accoppiate. Il piede ditto *palo* è composto di tre consonanti, due delle quali accozzate con vocale ed una senza. Se le due prime consonanti dono accompagnate da vocale, il piede dicesi *palo congiunto*. Se la

que la poesia trobadoresca és més a l'àrab que a la grecollatina en la rima dels versos i en la construcció mecànica (Guadagnoli 1642: 283-285).

Presència de joglars. Afirmar que són molt coneguts els joglars provençals, però que també n'hi havia d'àrabs, com apunta Casiri en parlar de l'historiador granadí Ibn al-Ḥaṭīb³⁷⁹, i d'espanyols, com s'explica en la *Primera crònica general de España* d'Alfons X el Savi. En aquesta darrera obra llegim que a Espanya hi havia noms específics per a cada espècie de joglar, a diferència del que passava a Provença, una idea que suggereix al jesuïta l'arrelament de la tradició joglaresca a la Península a través dels àrabs.

Presència de trobadors que pertanyien a la reialesa. Ambdues societats compten amb molts governants que es dediquen a escriure literatura, especialment poesia.

Valor social de l'exercici poètic. Les habilitats poètiques esdevenen un mitjà segur per guanyar-se el favor dels governants. D'aquesta manera s'incentiva tothom a escriure poesia, amb independència de la classe social. Com a conseqüència, l'exercici literari no resulta exclusiu de les classes benestants.

Relació entre música i poesia. Andrés dona a conèixer alguns dels llibres sobre teoria musical³⁸⁰ més destacats de l'obra de Casiri per mostrar el gran desenvolupament que assolí aquesta disciplina en el món àrab en comparació amb Europa³⁸¹. Entre les lletres europees,

lettera senza vocale è nel mezzo dicesi allora *palo disgiunto*. La varietà di metro nasce dal modo diverso con cui sono intrecciati i piedi, e dal numero che se ne adopra nella struttura del verso. Il detto Guadagnoli ha pubblicata l'Arte poetica d'un egiziano, scritto che dice elegantissimo, e lo ha commentato per il lustrare l'argomento. Da quello si rileva che quindici metri sono in uso presso gli Arabi nel poetare. Esso ha dato un saggio delle varie poesie degli Arabi, e fra queste avviene una d'Ali figlio d'Abu Taleb" (BALDELLI BONI 1827: 291-292, nota 2).

³⁷⁹ Lisān al-Dīn ibn al-Ḥaṭīb (1313-1374). És conegut perquè va escriure molts llibres sobre la història de Granada. A l'Alhambra molts dels seus poemes estan gravats a la paret, al costat dels de Ibn al-Jayyāb (1274-1349) i Ibn Zamrak (1333-1393). Per a més informació sobre ibn al-Ḥaṭīb, consulteu l'entrada enciclopèdica amb la transcripció del seu nom, Ibn al-Khaṭīb; vegeu: HOUTSMA (1987): III, 397.

³⁸⁰ Andrés cita dos còdexs que troba a l'obra de Casiri: *Elementi di musica* d'Abū Naṣr Muḥammad al-Fārābī (ca. 872-950/951) [Alfarabi] i el *Gran raccolta dei tuoni*, títol amb què fa referència al *Kitāb al-Aghānī* de l'autor Abū al-Faraj al-Isfahānī [Abulfaragio Alí Ben Alhassani ben Mohamad]; la traducció literal és *Llibre de cançons*.

³⁸¹ "Quest'è che in un codice esistente nella biblioteca di Toledo riportato nella Paleografia spagnuola delle famose cantiche di quel re poeta, scritto al suo tempo e da lui postillato, sono apposte ad ogni cantica le note musicali su cui doveva cantarsi; ed è da osservare che non solo segnansi i punti trovati da Guittone d'Arezzo ed usati nei libri ecclesiastici, ma si vedono già le cinque righe, e le chiavi inventate posteriormente. (...) così non ho veduto monumento più antico di poesia volgare ornata di note musicali

només observa una gran presència musical en la literatura trobadoresca. En una carta que escriu a Giambattista Bodoni el 15 d'abril de 1782 Andrés resumeix la informació que extreu de l'obra d'Al-Farabí, facilitada per Casiri:

Due cose accennerò brevemente. Un'è che le molte lodi che dà Al Farabi nel libro primo alla musica metrica e i lunghi ragionamenti che fa della poesia e della musica applicata ad essa possono provare che se i provenzali presero dagli arabi l'esempio del poetare avranno ugualmente ricevuto dai medesimi l'uso d'applicare la musica alla poesia. L'altra è che, pur in quanto da quest'opera si scorge, gli arabi avevano bensì cognizione della consonanza di quarta, quinta ed ottava, ma non di terza; e non vi si scopre segno alcuno di tutti que' frammenti di bemolle, né diesis. Questa notizia potrà forse dar qualche lume agl'illustratori della storia della musica dei bassi tempi: noi non possiamo tener dietro a queste ricerche e speriamo vederle dilucidate nell'annunziata opera dell'Arteaga (2006: I, 197).

En una altra carta a Gregorio Casali Bentivoglio Paleotti, explica que el document més antic que ha vist de música aplicada a la poesia vernacla són les cantiques del rei Alfons X, escrites el 1260, que llegeix a l'obra *Paleografia spagnola*. Després de comparar-lo amb altres documents europeus³⁸², arriba a la següent conclusió:

E provandosi quanto era in uso la musica presso gli arabi, essendosi conservati presso spagnuoli e francesi alcuni strumenti musicali degli arabi, io conchiudo che dalla

che le cantiche del re Alfonso (...) non trovo più antiche delle dette cantiche canzoni volgari notate in musica, mentre queste comunemente cantavansi a orecchio, e le note musicali erano al latino ecclesiastico riservate. Ciò che, s'è vero, accresce il pregio di detto codice ed a non piccola lode torna di quel monarca, che introdusse nella poesia volgare sì riguardevole novità. // Or questa stessa credo io poter accrescere le nostre obbligazioni verso gli arabi. Imperciocché mentre gli europei altra idea non avevano di musica che di salmi e d'antifone, gli arabi scrivevano dotti libri di quella scienza, non sol trattandola secondo le leggi matematiche, ma riducendola eziandio alle regole del gusto musicale nel canto e nel suono. (...) Non è egli dunque probabile che se le prime canzoni volgari messe in musica sono state le cantiche del re Alfonso dobbiamo prendere dagli arabi il principio della moderna musica, non men che della poesia?" (1782-1785: I, 289-291).

³⁸² En una carta a Gregorio Casali l'1 de juliol de 1781, afirma: "Osservo che il Lebeuf nell'Accademia d'Iscrizioni e Belle Lettere dice que le note in forma di lozanges con una coda messa or al di sopra or al di sotto, non si conobbero in Francia che nel secolo XIV, e che l'editore del novelliere francese, over dei Fabliaux, ou contes du siècle XII et XIII verso 1270, s'introdusse la quinta riga. Or questa musica del re Alfonso ha già le note con le code or all'insù, or all'ingiù, com'Ella vede; e nel secondo verso si trova la 5ª riga, che non vedesi nella prima, ciò che potrebbe far credere che la musica fosse avanzata di più in Spagna che altrove" (2006: I, 158).

musica di qusti profitto la nostra a quei tempi e che da loro segnatamente siasi preso l'esempio d'applicare alla poesia volgare la musica che prima non applicavasi che ai canti di chiesa, cantandosi soltanto a orecchio le canzoni volgari (158)

Rima. L'*abate* fa la distinció entre la poesia llatina antiga, caracteritzada pel ritme, i les poesies en llengües vernacles, que incorporen com a novetat la rima, un tret en comú amb la lírica àrab³⁸³.

Ús primerenc de la llengua vernacle. Segons Andrés, el fet que els àrabs utilitzessin la llengua parlada com a expressió literària hauria estimulat els espanyols a valdre's de la seva llengua vernacle abans que la resta de regions. Afirmar també que la poesia escrita en catalano-provençal és tan preuada a Europa que l'ús d'aquesta llengua s'estén a les grans corts, de manera que un gran nombre de poetes estrangers comencen a poetitzar en aquest idioma.

Andrés desenvolupa només els dos darrers arguments, perquè considera que són els més importants. Pel que fa a la rima, l'humanista italià Gianmaria Barbieri (1519-1574) havia escrit abans d'Andrés³⁸⁴ sobre el paper fonamental de la poesia àrab en la formació de la poesia en llengua vernacle a l'obra *Dell'origine della poesia rimada*³⁸⁵, una influència que situava inicialment a Sicília. El pare Batllori subratlla l'interès dels il·lustrats catalans i valencians pels trobadors i per la cultura semítica (Batllori 1966). Autors com Joaquim Pla (1745-1817) i Joan Francesc Masdéu (1744-1817) seguiren tesis similars per reivindicar el paper fonamental d'Espanya —i especialment de Catalunya— en el desenvolupament de l'humanisme italià i en la recuperació de la cultura a Europa:

³⁸³ Andrés cita autors en contra i a favor d'aquesta afirmació: Muratori vol derivar la rima moderna dels versos llatins i Tiraboschi els fa derivar de la poesia àrab. Afirmar també que les rimes llatines són posteriors a les vulgars.

³⁸⁴ Andrés coneixia l'obra de Giovanni Maria Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata*, publicada per Girolamo Tiraboschi el 1790. No obstant, no l'havia llegida abans d'escriure la seva tesi arabista, com corroborem a partir de l'epistolari (2006: I, XLVII).

³⁸⁵ Només es va publicar el primer volum de sis en vida de l'autor. Girolamo Tiraboschi amb l'ajuda de Joaquim Pla va reprendre l'edició dels altres sis volums inèdits, publicats a Mòdena el 1790. Jordi Cerdà subratlla el viu interès de la il·lustració italiana "per intentar concloure aquelles obres que l'humanisme renaixentista havia deixat sense acabar" (Cerdà 1999: 58).

Veiem, doncs, que aquest interès per l'arabisme té, en alguns Il·lustrats, un caràcter gairebé articulador de la cultura europea, ja que se situa en els orígens i té un paper vinculant en el quatrecentisme italià. Molt diferentment, doncs, d'allò que, uns anys més tard, veuran els romàntics, és a dir, l'orient com a punt de fugida. Recordem que la crítica literària romàntica també defensarà l'hipotètic origen àrab de la poesia provençal, tanmateix, des d'un angle —la mitificació de les croades— distint: uns occidentals —els Croats— a la recerca d'un orient ignot i fascinant, gairebé uns precursors dels aventurers romàntics. Aquests dos interessos il·lustrats convergeixen en l'establiment de la teoria segons la qual l'origen de la poesia trobadoresca, i més concretament de la poesia rimada, es troba en la poesia àrab (Cerdà 1999: 57-58).

Jordi Cerdà i Subirachs sosté que les tesis de Joaquim Pla van influenciar Joan Andrés i que a través de la seva obra i de l'extensa comunicació que Andrés mantenia amb molts intel·lectuals de l'època la seva influència va traspasar fronteres espacials i temporals: “Sens dubte, la influència de Pla es va deixar sentir en Joan Andrés (...) Andrés va mantenir una intensa i interessant correspondència arreu d'Europa. Herder el va visitar a Màntua o Goethe es va lamentar, en el segon viatge a Itàlia, de no poder passar a saludar-lo. Tenim, doncs, peces per a l'encaix entre la Il·lustració i l'incipient romanticisme” (Ibid.). No obstant, la proposta d'Andrés desencadena un debat important entre els jesuïtes espanyols refugiats a Itàlia³⁸⁷. Les afirmacions a *Dell'origine* són contundents: en primer lloc, considera que l'ús de la rima en la poesia moderna és un tret diferencial que la distingeix de la poesia llatina, formada per ritmes³⁸⁸; en segon lloc, argumenta que la rima i el metre dels trobadors és d'origen àrab i és a partir d'aquí que s'estén a França i a Europa per mitjà dels espanyols, com proven per exemple la gran quantitat de diccionaris àrabs dedicats a la rima que es troben a la biblioteca

³⁸⁷ Aquest tema divideix els jesuïtes exiliats: Girolamo Tiraboschi i Joaquim Pla recolzen Andrés, però Esteban de Arteaga el refuta enèrgicament, com també farà després a l'obra *Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa*, escrita com a resposta a l'edició feta per Tiraboschi de l'obra de Barbieri. La teoria arabista s'ha sostingut i s'ha anat enfortint durant tots aquests segles gràcies als estudis de Hammer Purgstall, Reinhart Dozy, M. Hartmann o Menéndez Pidal entre d'altres (Vernet 1999: 417-451)-, malgrat que d'altres autors s'han posicionat en contra des del segle XV, com Pico della Mirandola.

³⁸⁸ No accepta tampoc la influència de la literatura goda en les literatures que es desenvoluparen a l'antic imperi romà. Argumenta que els gots van conquerir les terres del sud d'Europa però van adoptar les llengües dels pobles conquerits.

de El Escorial³⁸⁹. Andrés distingeix en aquest paràgraf la rima del ritme i els versos àrabs dels llatins; alhora nega que la rima pugui derivar-se dels versos llatins, sinó que creu que probablement els poemes amb rima escrits en llatí són posteriors a la influència àrab:

Uno dei caratteri che più distingue la poesia moderna dalla greca e latina è la rima. E che questa sia venuta dagli arabi e col mezzo degli spagnuoli propagatasi per la Francia e per tutta l'Europa lo dicono, non che altri, gli stessi francesi. (...) certo egli è che i versi leonini e le rime perfette di due sillabe in uno spondeo, e di tre in un dattilo, quali soltanto servir potevano di modello alla volgare poesia, non si trovano con tale frequenza nei secoli anteriori all'undecimo che si possa ragionevolmente opinare gli spagnuoli ed i francesi poeti essere stati da quelle indotti a terminare con gran consonanza i lor versi. (...) Sicché le rime latine, anziché precedere le volgari, possono dirsi a queste posteriori e prendersi per loro copia in qualche maniera lungi dal credersene i modelli. E a dir il vero ancor quando voglia darsi maggiore antichità alle rime latine, alcuni epitaffi, alcune iscrizioni, alcuni componimenti oscuri e nascosti la maggior parte nelle chiese e nei cimiteri ed appena letti dalle persone ecclesiastiche che allor passavano per erudite potevano fare tant'impressione nei popoli da muovere parecchie provincie a seguirne l'esempio e adottare quella cadenza delle parole per esprimere gli amori e trattare le cose più dilettevoli, e formare una nuova poesia nel

³⁸⁹ Per recolzar aquesta proposta fa referència a grans estudiosos com Huet, l'abbé Massieu i Francesco Saverio Quadrio. No obstant, les úniques obres que cita detalladament són les de Massieu i Quadrio, probablement perquè són les úniques que ha consultat. Les opinions d'Huet i de Fauchet apareixen a l'obra de Quadrio, com es pot veure en aquest fragment de l'escriptor italià, al qual fa referència Andrés: 'La Francia, checchè si dica l'Huet, fu senza dubbio dall'esempio degli spagnuoli, che al medesimo studio fu mossa: il che si fa manifesto per ciò che tutti gli antichi romanzi di tal nazione sono in rime tessuti. Ora le rime, siccome altrove si è per noi già mostrato, passarono alle genti provenzali e francesche dagli spagnuoli, ove le portarono i mori. Senza che niun romanzo si fa mostrar da francesi, che avanzi di antichità il mentovato *Amadigi*. Accrebbesi ben sommamente questo gusto di somiglianti opere in quella chiara parte di mondo, per occasione che a Conti di Arles, signori della Provenza, succedé la Schiatta Regale Aragonese dei conti di Catalalogna e di Barcellona, detti anche marchesi di Provenza, in tanto che circa il 1110, secondo che narra il Bouche, essendo la fama uscita di alcuni romanzi dai trovatori composti, tutte le provincie di Francia s'invaghirono di così fatte storie, e una moltitudine quindi ne comparve indicibile, onde la massima parte, malgrado la veracità del tempo ora pur si conserva. // I più distinti dialetti, ne quali i prefati romanzi venivano scritti, erano i seguenti, secondo il Fauchet, ciò sono il vallone, appellato anche gualone, e gaulese, il limosino e poscia il comune, nel quale certamente il suo compose Bertrando di Guesclin' (Quadrio 1749: IV, 299-230). L'obra de Massieu que cita és la *Histoire de la poésie française. Avec une défense de la poésie*. Andrés diu haver-ne llegit un extracte a les *Mémoires de Trévoux* de 1740. Es tracta de la publicació *Mémoires pour l'Histoire des sciences & des beaux-arts: Le Journal de Trévoux*. El comentari de Claude Fauchet sobre la rima és extret d'una obra que Andrés no cita; es tracta de *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, rime et Romans*. En concret fa referència al capítol VII: 'Quand la Ryme, telle que nous l'avons, commença & que les Espagnols & Italiens l'ont prise des François' (Fauchet 1581: 63-71).

patrio idioma da divertire le corti? Sarà egli credibile, che Guglielmo di Poitiers per cantare gli scandalosi suoi versi andasse a studiare la rima dei latini epitaffi?³⁹⁰ (1782-1785: I, 306-309).

Per recolzar la seva opinió esmenta autoritats que comparteixen el mateix punt de vista, com Pierre Daniel Huet, l'abat Massieu —que parla d'Huet en la seva *Histoire de la poésie française* (París, 1739)— i l'abat Francesco Saverio Quadrio. En una posició contrària, Claude Fauchet considera la rima d'origen francès; Martín Sarmiento i Tomás Antonio Sánchez, d'origen got; i Ludovico Muratori, d'origen llatí: “Laonde aderire non posso al sentimento del Muratori, il quale non vuole ammettere nemmen dubbiezza che ‘la poesia oggidì usata da italiani, francesi e spagnuoli non sia nata dall’imitazione dei vecchi ritmi latini’, e dice senza esitanza che ‘i componimenti dei nostri poeti non sono altro che ritmi’ ” (1782-1785: I, 309). Els arguments que Andrés utilitza per defensar la seva posició encara són vigents. En una línia similar Joan Vernet explica que la poesia llatina antiga es caracteritzava pel ritme, és a dir, per la distribució de les síl·labes llargues i curtes, i no per la rima (1999: 417-451). Entre els autors àrabs actuals també es reivindica la importància de la rima en la poesia àrab clàssica³⁹¹.

Quant a la poesia en llengua vernacla, Andrés participa en el debat sobre el seu origen. El primer argument que utilitza per demostrar el paper catalitzador dels àrabs és l'antiguitat de les literatures en llengües romàniques i la seva aparició en aquelles terres que havien estat en contacte amb els àrabs (Espanya, Provença, Sicília). Alhora, argumenta que els primers poemes en llengua vernacla foren escrits en *spagnuolo*. Si bé la llengua de cultura en els territoris de domini islàmic era l'àrab, una llengua completament formada i sòlida que havia quasi substituït el llatí, els àrabs coneixien i empraven alhora “*la lingua degli spagnuoli*” (1782-1785: I, 275). Tot això el fa conjecturar que l'hàbit dels àrabs d'escriure i poetitzar en una llengua que els era comuna va impulsar els espanyols que vivien sota el seu domini a fer el mateix, un estímul que es va veure reforçat per motius identitaris:

³⁹⁰ En la traducció que va fer Carles Andrés i Morell de *Dell'origine* tradueix ‘*ritmi*’ (1782-1785: I, 309) per *rimas* (1997-2001: I, 253), i per aquest motiu el discurs de l'abat entorn la diferència entre rima i ritme, que és essencial en la disputa sobre l'origen de la poesia moderna, resulta confós.

³⁹¹ Per a més informació sobre les formes poètiques àrabs clàssiques, vegeu: BENCHEIKH (1989).

Quest'uso degli spagnuoli di verseggiare nella lingua, nella misura e nella rima degli arabi può dirsi con fondamento la prima origine della moderna poesia. Per quanto dati fossero quei nazionali agli arabici studi non potevano abbandonare affatto il nativo idioma, ed era ben naturale che procurassero di trasferire ad esso gli ornamenti che trovavano nell'arabico. Anzi gli arabi stessi per una spezie di grata corrispondenza non isdegnavano di parlare e di scrivere la lingua degli spagnuoli (1782-1785: I, 275).

D'aquí derivarien segons Andrés les primeres petites peces literàries de caràcter popular:

Pur nondimeno io penso che anche in questa parte si possa in qualche modo prendere dagli arabi il risorgimento della moderna letteratura. Non che i fonti della nostra eloquenza e poesia nati sieno dalle arabiche scuole, non che i loro libri sieno stati i modelli ai nostri poeti ed oratori, ma il lor esempio di poetare e di scrivere cose piacevoli in lingua nativa e intesa da tutti poté forse destare negli europei il pensiero di coltivare i medesimi studi e di guadagnarsi gli applausi dei lor nazionali collo scuotere la loro immaginazione e istruire la mente, scrivendo in un idioma ad essi comune. Tanto basterebbe per prede la sorgente dei nostri studi nelle belle lettere da quelli che in esse fecero gli arabi. (...) Veramente essendo l'arabica lingua ripulita, elegante, copiosa ed energica, e la spagnuola rozza ancora ed incolta, ciò che si bramava di comporre con esattezza e perfezione, e in guisa da poter reggere al severo rigore degli occhi critici, sarà certo stato scritto in arabico, ma popolari canzoni e versetti da andare in bocca del volgo punto non dubito se ne sieno sentiti parecchi in linguaggio spagnuolo (1782-1785: I, 261 i 276).

Un altre argument que utilitza per demostrar l'estreta vinculació entre la literatura àrab i l'origen de les literatures vernacles és el fet que la literatura espanyola compta amb una de les obres més antigues d'Europa en llengua romànica: el *Cantar de Mio Cid*³⁹². Andrés

³⁹² És interessant veure l'evolució del debat entre els defensors i els detractors d'aquesta tesi des de l'Edat Moderna fins als arabistes actuals, i comprovar que alguns debats continuen vigents. No m'entetindré a fer una comparativa entre *Dell'origine* i els estudis actuals, però sí em sembla rellevant la disputa que s'ha generat en l'actualitat per l'autoria l'àrab d'aquest poema. Per exemple, Vernet va seguir el suggeriment de Menéndez Pidal i va plantejar la possibilitat d'un autor mossàrab. Per a més informació sobre la tesi arabista, vegeu: VERNET (1999). Dolores Oliver, en el seu minuciós i controvertit estudi *El cantar de Mio Cid: génesis y autoría árabe*, defensa que fou escrit per un poeta àrab amic del Cid que

participa en el debat sobre la seva datació en la pugna literària per ostentar el poema més antic en llengua romànica³⁹³: “Così dice espressamente Emanuelle Faria e Sousa nelle note al citato *Nobiliario*, parlando del Payva: ‘Era il trovare (cioè il poetare) esercizio molto proprio dei cavalieri di quel secoli nella Spagna’. E ciò appunto accadeva in quei regni che con quistavano gli spagnuoli, occupati prima dagli arabi e pieni dei loro studi” (1782-1785: I, 279). Andrés el presenta com un poema d’autoria i d’època desconeguda, i exposa les propostes del frare benedictí Martín Sarmiento i de Tomás Antonio Sánchez, que el daten vers la meitat del segle XII. En veure Andrés que és un tema encara irresolt s’atreveix a plantejar també la seva pròpia hipòtesi, i avança la data del poema a principis del segle XII o fins i tot a finals del segle XI. Aquesta datació l’apropa a la *Chanson de Roland*, que és considerada l’obra romànica més antiga. En definitiva, l’antiguitat és un argument més per demostrar la influència àrab a Europa i per atribuir els orígens de l’Europa Moderna a la literatura espanyola.

Malgrat que la hipòtesi arabista d’Andrés amaga una voluntat de posicionar Espanya en el mapa de les grans cultures europees al segle XVIII, va ser durament criticada també per erudits espanyols coetanis que defensaven igualment els interessos nacionals. Avui dia la defensa de la influència àrab a l’Europa moderna continua sent un tema espinós. En el prefaci a la traducció espanyola de *Dell’origine*, Pedro Aullón de Haro sosté que l’oblit i l’arraconament en què caigué l’obra d’Andrés després de la seva mort és a causa d’aquesta ambiciosa proposta d’Andrés (1997: XCVI). No es pot obviar tampoc que el Romanticisme altera substancialment el concepte de literatura i de cànon literari. La reflexió entorn l’abast

vivia a València: Abū al-Walīd al-Waqqāṣī. Oliver fa una anàlisi extensa en el seu estudi de gairebé 500 pàgines, durament criticat i rebutat, que parteix de la investigació de la figura històrica de Rodrigo Díaz de Vivar El campeador.

³⁹³ No obstant, afirma que els versos més antics de la península que presenten autor i temps conegut pertanyen a un poema espanyol escrit en gallec, i remarca que Galícia va ser una terra que no va estar mai sotmesa del tot pels sarraïns. Atribueix el poema a un capità gallec o portuguès anomenat Gonzalo Hermíguez del segle XI, que el va escriure a la seva dona ‘Ouroana’. La font principal d’Andrés és la *Història del Cister (Primeira parte da crónica de Cister*; Lisboa, 1602) del pare Bernardo Brito; també apunta que apareix a les obres de Manuel de Faria i del pare Sarmiento. Andrés considera espanyols els poemes gallecs i portuguesos d’aquesta època, i sosté que reconeixment com a propis aquests poemes gallecs i portuguesos podrien guanyar els francesos. A més, està convençut que si els erudits es dediquessin a la recerca de manuscrits encara desconeguts podrien demostrar que la literatura hispànica compta amb exemplars més antics que l’occitana. Aquesta informació es troba en altres obres espanyoles destacades del setcents, com per exemple la *Rhythmica* de Juan Caramuel (1665), segona part de la seva extensa obra *Primus Calamus*. A diferència d’Andrés, Caramuel considera que es tracta d’un poema portuguès (Caramuel 2007: 112). Andrés concep una Espanya plurilingüe: qualifica d’espanyols tan els poemes escrits en galicio-portuguès de la primera manifestació ibèrica en llengua vernacle com els poemes catalano provençals.

de les influències culturals encara és present en els estudis arabistes actuals. Maribel Fierro considera que la dificultat d'estudiar el llegat cultural d'un poble rau en la implicació d'aspectes religiosos i sociopolítics que afecten el criteri dels investigadors, i que alhora estan estretament relacionats amb qüestions identitàries i territorials:

Si hablar de “Las huellas del Islam” es hablar de cruce y entrecruzamiento de culturas, es hablar también de las formas en que hablamos sobre esas huellas, de las maneras en que narramos el cómo, el por qué y quiénes las dejaron. Porque hay que empezar por advertir que hablar de huellas dejadas por una cultura en otra u otras culturas no es fácil. (...) La mirada del que contempla las huellas o las pisadas, pertenezca o no al mundo académico, no es —no puede ser— una mirada neutra. Si el camino conduce a lo que el que mira considera que es su casa —casa a la que piensa que tan sólo él y los que son “de los suyos” deben tener acceso— esa persona puede tener miedo de reconocer que antes que él otros pasaron por allí, ya que esos otros pueden reclamar ciertos derechos de propiedad o de visita sobre lo que él considera que es suyo. Pero si ha construido su casa para dar albergue —de forma temporal o permanente— a gentes de distintas procedencias, entonces el reconocimiento de pisadas anteriores puede facilitar la labor de acogida de quienes dejan de ser extranjero para convertirse en antiguos naturales del lugar (Fierro 2008: 76).

Però malgrat que els recels persisteixen en els estudis recents, l'etnocentrisme habitual en segles anteriors ha deixat pas a una anàlisi que parteix cada cop més d'un Mediterrani sense fronteres a l'Edat Mitjana, un plantejament que s'acosta més a la hipòtesi d'Andrés³⁹⁴.

³⁹⁴ Un exemple és la hipòtesi de la qual parteix Giovanna Lelli: “L'ipotesi di lavoro da cui ci pare si debba partire consiste nel riconoscere che le tre grandi comunità culturali sviluppatasi intorno al bacino del Mediterraneo nel Medioevo (greco-ortodossa, arabo-islamica e occidentale) hanno condiviso per secoli un ‘sistema’ letterario comune, esso stesso plurale, eterogeneo, suddiviso in sottosistemi. A partire da questa ipotesi, poi, si può sviluppare un dibattito su genesi e influenze fondato su solide basi storiche e non su anacronistici etnocentrismi” (Lelli 2003. 295).

4.3.4. Estudi de la literatura àrab

L'estudi de la literatura àrab a *Dell'origine* està estructurat a partir dels gèneres literaris. Aquests gèneres prenen com a base la poètica neoclàssica europea i no la classificació àrab. La valoració d'Andrés es fonamenta en el desencaixament entre ambdues poètiques, un fet que no li suposa cap contratemps perquè no pretén ni dur a terme un estudi rigorós de les lletres àrabs medievals ni demostrar el seu valor en la literatura universal, sinó explicar el naixement de l'Europa moderna. Les diferències entre la literatura àrab i l'europea han generat debats que perduren fins avui dia; per aquest motiu he intentat posar en relació els comentaris d'Andrés amb els d'arabistes actuals.

Des d'una perspectiva multilateral entenem que les obres literàries d'altres cultures i/o d'altres èpoques no han d'ajustar-se als paràmetres europeus classicistes, però des de la visió il·lustrada i unilateral d'Andrés la diferència amb la tradició classicista representa mancança, buit o defecte. Com era habitual a l'època, es parteix d'una imposició que prové de la voluntat de fixar de manera irrefutable la superioritat europea en les lletres universals des de l'establiment d'un cànon únic i de valors modèlics universals, enlloc d'estudiar la realitat de la creació literària des de la seva complexitat i diversitat, des de perspectives, visions i concepcions igualment valuoses que necessiten ésser jutjades internament. Per aquest motiu, considero que plantejaments com l'existència o no d'una èpica o d'un teatre àrab a l'Edat Mitjana resulten fins a cert punt debats estèrils per tal com parteixen dels paràmetres de classificació i de definició propis de la literatura europea, amb els quals s'acaba jutjant i catalogant les obres literàries d'altres cultures o èpoques. Malgrat això, he realitzat una correlació de tots els comentaris d'Andrés amb els d'alguns arabistes de la segona meitat del segle XX i del segle XXI. La meua anàlisi sobre les obres àrabs que apareixen a *Dell'origine* pretén donar a conèixer les fonts bibliogràfiques d'Andrés, l'abast del seu coneixement de la cultura àrab i la valoració d'aquestes obres des de la mirada neoclàssica.

4.3.4.1. Poesia

L'estudi de la poesia àrab és un dels apartats més extensos, per tractar-se del gènere considerat unànimement més important. Andrés enumera els diferents tipus de poemes³⁹⁵, seguint la informació que dona Casiri en parlar de la classificació poètica d'Abū al-Faraj [Alpharagi/Alfaragi]³⁹⁶: poemes heroics i odes, poemes morals, proverbis i sentències, apòlegs, sàtires, poemes amatoris, elegies, idil·lis, epigrames, *lepidi*³⁹⁷ i enigmes. El fragment de Casiri és en realitat un resum del pròleg de l'obra *Al-Ḥamāsa al-Baṣriyya* (1249), una obra que segueix el model d'antologia poètica establert per Abū Tammām (788-845). Segons Andrés, els únics poemes que esdevenen modèlics i comparables amb la literatura grega són els proverbis o sentències, per la seva precisió, força, senzillesa i naturalitat, i per mostrar-se exempts d'expressions inflades i de metàfores atrevides. Una tipologia que valora positivament són els poemes morals, dels quals en dona dues descripcions: la d'Abū al-Faraj reproduïda per Casiri, que anomena poema moral aquell que descriu “chiama ‘morale’ il poema in cui si descrivono le doti dell'animo, il pudore, la castità e le altre virtù” (1782-1785: I, 36), i la de Jones, “che per eleganti e soavi sentenze insegna i doveri della vita, i socievoli uffizi ed ogni virtù, come fanno presso i greci quelle di Focilide e di Teognide, ben conosciute dagli eruditi” (Ibid.). En el cas dels poemes heroics àrabs, Andrés els considera panegírics o poemes laudatoris més que no pas èpics, i per tant no inclou les odes dins d'aquest grup.

La majoria d'escriptors que esmenta són considerats actualment grans noms de les lletres àrabs. En el seu recorregut cita Ka'b ibn Zuhayr (s. VII) [Zohair/Zoair], poeta que

³⁹⁵ Andrés extreu aquesta informació de l'obra de Casiri; es tracta del següent fragment: “Porro Carmina juxta varia rerum argumenta in varia dividuntur genera. Hinc Carmen, quo alicujus bellica virtus & in adversis tolerantia celebrantur, *Heroicum* dicimus; *Laudatorium* verò, si alterius genus, liberalitas, &c. laudibus extolluntur; huic oppositum Carmen *Probrosum* appellatur. Si nobilis animi dotes, ut pudor, castitas, & aliæ id genus virtutes enarrantur, hujusmodi Carmen *Ethicum* vocitatur; illud autem, quod ad mulierum venustatem, amoresque specetat, *Aramatorium* dicitur. *Satyram* etiam appellamus Carmina quibus alicujus vitia, v. g. avaritiam, pigritiam objurgamus. Si res metaphoricè describuntur, ea Carmina *Lepida* vocitantur cujusmodi sunt *Apologi*: ea tandedm quæ ad pietatem erga Deum, rerumque mundanarum contemptum pertinent, *Monastica*, sive *Parænetica* censentur” (Casiri 1770: I, 76-77).

³⁹⁶ Ṣadr al-Dīn ‘Alī ibn Abī al-Faraj ibn al-Ḥasan al-Baṣrī (mort el 1260 o 1261), autor nascut a Basra.

³⁹⁷ La classificació de *lepidi* —o *lepida* en la traducció llatina que apareix a l'obra de Casiri— és una tipologia coneguda i ben consolidada en la tradició àrab. El nom original en àrab és *milḥ wa-mujūn*. Segons el suggeriment de la Dra. Margarida Castells, *milḥ* vol dir ‘sal’, i es pot interpretar com a poemes ‘graciosos’ o ‘picants’; *mujūn* significa literalment ‘obscenitat’ i, per tant, fa referència a poemes obscens, de contingut eròtic i sexual, sovint grollers.

destaca per l'oda en lloança a Mahoma; el persa Abū Nuwās al-Ḥasan ibn Hānī³⁹⁸ [Abu Navas], el més famós del període abbàssida i el gran representant de l'escola moderna de poesia; i Abū Ṭayyib Aḥmad ibn Ḥusayn al-Mutanabbī [Al-Monotabbi]³⁹⁹, que és encara avui dia considerat un dels millors poetes àrabs de tots els temps. A banda d'aquests autors esmenta el *diwan*⁴⁰⁰ d'un poeta destacat a l'obra de Casiri —*auctore insigni* (1770: I, 89)—, però pràcticament desconegut en el nostre temps i omès en la majoria d'enciclopèdies sobre autors àrabs: Ibn Makānis⁴⁰¹, que apareix amb el nom de 'Ben Mokanes', autor egipci de finals del segle XIV que és comparat amb Marcial pels seus epigrames.

³⁹⁸ Abū Nuwās (Ahvaz, c. 747-762 - Bagdad, c. 813-815). Per a més informació, vegeu: ABU NUWĀS (2002).

³⁹⁹ Abu'l-Ṭayyib Ahmad ibn Husayn, poeta del califat abasí, pertany a la corrent neoclàssica (Kufa, 915 - Bagdad, 965). Se'l considera el poeta més influent en la poesia àrab de tots els temps.

⁴⁰⁰ Andrés fa servir sovint el terme *diwan* per a referir-se als reculls de poesies de l'època medieval, que defineix com 'le rascolte delle poesie recitate in quelle adunanze, e parecchi n'esistono nella biblioteca dell'Escuriale' (1782-1785: I, 233).

⁴⁰¹ Actualment hi ha poca informació d'aquest autor, per això seré més extensa en la seva descripció. Tot el que explica Andrés coincideix fil per randa amb la informació que dona Casiri, que esmenta aquest poeta amb el nom de Magedeldino Ebn Mokanes 'cui vulgo cognomentum Scoparum Artifex' (Casiri: I, 89) i parla del seu *diwan* en el manuscrit CCCXL, i de les seves cartes en el manuscrit CCCXLI. En resseguir la pista a partir de la informació que cita Casiri trobem aquest autor a la revisió que féu Hartwig Derenbourg dels manuscrits amb el nom de *Œvres posthumes d'Ibn Moukânis en prose et en vers, publiées par son fils Fadl Allâh Madjd ed-Dîn*, a l'entrada 343 (1884-1908: III, 218). Ambdós autors remetent al manuscrit MCDXLII de la Bibliothèque Royale de Paris, que correspon actualment a la signatura 3210 —'Ancien fonds arabe 1442'— del fons de manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (BnF). En aquesta entrada trobem finalment l'obra que cita Casiri i que repeteix Andrés: '*Divan de Fakhr al-Dîn 'Abd al-Rahmân Ibn Makânis*, vizir de l'Égypte et de la Syrie Ms. du XVe siècle'. La descripció del contingut del manuscrit és la següent: "On y trouve une qaṣīda adressée au sultan Al-Malik al-Zâhir Barkouk, qui régnait de 784 à 792 de l'hégire (1382 à 1391 de J. C.); une lettre adressée à Badr al-Dîn al-Neschtekî (بدر الدين النشكطي), datée de l'an 784 de l'hégire; une autre, adressée à Yelboghâ al-Nâsirî, lieutenant-gouverneur d'Alep, est peut-être de la même époque. Ce recueil a été formé par le fils de l'auteur. Commencement: ... اللسان بفصاحة الأدب له الميزان الذي لله الحمد...". Sota aquesta signatura moderna dels manuscrits àrabs de la BnF, 3210, trobem també l'autor citat per Brockelmann: Fahr (Mağd) addî a. 'l-Farağ 'r. b. 'Abdarrazzaāq b. Makānis al-Qibfî al-Hanafî (Cairo, 1344 – 1392 Bilbîs, Egipte), que explica que fou visir de Siria i que va morir enverinat (*Geschichte der arabischen litteratur*, vol. II, p. 16, ed. E.J. Brill, Leiden, 1949). Per últim, apuntem també l'entrada que trobem a la *Bibliothèque Orientale* d'Herbelot, en referència a 'Ben Mocannes', sobrenom de Saheb Fakhreddin (1776: 594), autor d'un *diwan* en prosa i en vers escrit en llengua àrab. Si cerquem aquest *diwan* a la BnF per la referència que ens dona Herbelot, l'assignatura antiga número 1177 de la Bibliothèque Royale de Paris, observem que no correspon a l'obra que cita Casiri, sinó a una obra posterior d'àmbit científic —*Le Soleil des régions, traité sur la science des lettres et des talismans* per 'Abd al-Rahmân al-Bastamî (1605-1606). No obstant, m'inclino més a pensar que la signatura és errònia i que l'entrada d'Herbelot fa referència al mateix poeta, no només per la similitud del nom (Mocannes-Mokanes) sinó també perquè el descriu com l'autor d'un *diwan* que és un *faiseur de balais fils du balayeur* —fabricant d'escombres fill d'un escombriaire—, una descripció que ens fa pensar en el sobrenom que recull Casiri en la seva entrada: *Scoparum artifex* —treballador pal d'escombra.

Car remarcar l'omissió d'un poeta de renom, Ibn Zaydūn⁴⁰², famós en el seu temps i considerat actualment una icona de la poesia andalusina, sovint considerat el poeta més important d'Àndalus. Potser la seva ommissió és ocasionada per la descripció que dóna Casiri d'aquest poeta: "Poeta quidem acutus & difertus, fed maledicus, atque in carpendis hominum vitiis mordacissimus, simulque liberrimus, multorum id genus Epigrammatum artifex extitit, quorum nonnulla in nostro Codice occurrunt" (1770: II, 135). En canvi parla de la seva estimada, la princesa cordovesa Wallāda⁴⁰³, a la qual li dedica els poemes d'amor més famosos d'Àndalus. El jesuïta esmenta també els noms d'altres poetes andalusines menys conegudes que visqueres al segle XI: Maryam bint Abī Ya'qūb al-Fayṣūlī⁴⁰⁴ [Maria Alfaisuli], citada en segon lloc i comparada amb Corinna de Tebes, gran poeta grega; 'Ā'īša bint Aḥmad de Còrdova⁴⁰⁵ [Aischa di Cordova]; Ṣafīyya bint 'Abd Allāh al-Rayyī⁴⁰⁶ [Safia di Siviglia] i Lubnā de Còrdova⁴⁰⁷ [Labana di Cordova], totes presents en l'índex femení que Casiri incorpora en la seva *Bibliotheca*. A més cita la poeta 'Abbāsa⁴⁰⁸. Amb aquest nom Andrés probablement fa referència a una princesa dels segles VIII-IX, germana del cinquè califa de la dinastia abbàsida de Bagdad, Hārūn al-Rašīd (ca. 766-809; reg. 786-809), que va quedar immortalitzat a *Les mil i una nits*. De l'obra literària de totes aquestes poetes se n'han

⁴⁰² Aḥmad ibn 'Abd Allāh ibn Zaydūn (1003-1071). Per a més informació sobre aquest autor, vegeu: LIROLA i PUERTA (2004: VI, 287-304).

⁴⁰³ Andrés transcriu el seu nom com Valadata, al igual que Casiri l'anomena Valadata o Valada. És una de les grans poetes andalusines del segle XI, coneguda tant per la fama dels seus poemes com per les notícies que s'han preservat de la seva vida —liberal i intensa—, especialment quant a la seva relació amorosa amb Ahmed Ibn Zaydūn, que ambdós immortalitzaren en els poemes d'amor i d'odi que s'escriviren. El comportament de Wallāda escandalitzava la seva societat perquè assistia als principals salons literaris, fet que no era habitual en una dona honrada. Per a més informació vegeu: CASTELLS I SANT-CELONI (2013: 72-89 i 188-190).

⁴⁰⁴ Es tracta d'una poeta sevillana i mestra de literatura del segle XI. Per a més informació, vegeu: (Ibid. 54-57 i 182).

⁴⁰⁵ Poeta noble de Còrdova al segle XI. Per a més informació, vegeu: (Ibid. 44-47 i 173-174).

⁴⁰⁶ Casiri l'esmenta amb el nom de Saphia Hispalensis. Va néixer i va morir probablement a Màlaga (poc abans del 997-1027), perquè el seu pare duu el gentilici de al-Rayyī en el seu nom. Va morir abans dels 30 anys, per això se'n dedueix la del naixement. Sabem que és aquesta autora per la descripció de la seva vida i per l'any de mort, que és el 417 de l'hègira (1027 d.C.). Només ens ha arribat un breu poema de la seva producció on mostra l'orgull per la seva bona cal·ligrafia. (Lirola i Puerta 2004: VII, 240). Per a més informació, vegeu: (Ibid. 50-51 i 185).

⁴⁰⁷ Casiri la cita també amb el nom de Labana de Còrdova, i explica que també era aritmètica. Estic convençuda que es tracta de l'esclava Lubnā, perquè les dades principals coincideixen amb les que proporciona Casiri: va morir el 374 de l'hègira (984-5 o 986-7 d.C.); fou poeta, copista, matemàtica i filòsofa, secretària del califa omeia al-Ḥakam II (Lirola i Puerta 2004: VI, 472).

⁴⁰⁸ Els versos que han perdurat expliquen la seva tragèdia personal: Hārūn va casar-la amb Ja'far ibn Yahyā amb la condició que no mantinguessin vida matrimonial, i en transgredir aquesta condició, Hārūn el fa matar i a ella l'expulsa del palau. Els poemes foren reproduïts per Abū al-'Abbās Aḥmad ibn Yahyā Šihāb al-Dīn al-Tilimsānī a la seva obra principal: *Dīwān al-šabāba* (1987: III, 271).

conservat fonamentalment els comentaris dels historiadors i els pocs versos que els recopiladors n'han decidit preservar, com ha estat fins ara habitual en la literatura escrita per dones. La poeta més rellevant que cita és Wallāda, que continua sent una de les literates andalusines més importants al costat de les granadines Ḥafṣa bint al-Ḥajj al-Rākuniyya (1135-1191)⁴⁰⁹ i Nazhūn bint al-Qalā'ī⁴¹⁰, dues autores que no apareixen ni a *Dell'origine* ni a la *Bibliotheca* de Casiri.

Andrés compara Wallāda amb Safo: “principessa di molto spirito e di singolare talento per la poesia, può dirsi la Saffo degli arabi, essendo simile alla greca non solo nel genio poetico ma nella gagliardia altresì e nella forza di esprimere la sua passione” (1782: I, 132). En el cas d'aquestes tres autores els historiadors de la literatura tampoc no han tingut gaire cura de les seves obres, més aviat s'han interessat pel seu físic i la seva biografia: tant Wallāda com Ḥafṣa⁴¹¹, les més populars avui dia, són malauradament més recordades per la seva bellesa i per haver esdevingut les destinatàries dels poetes Ibn Zaydūn i Abū Ja'far ibn Sa'īd, respectivament. Com en el cas de les poetes gregues Safo i Corinna, els pocs fragments que han perdurat són de poca rellevància literària, molts d'ells són atacs satírics amb llenguatge groller, alguns improvisats oralment en situacions d'intercanvi amb d'altres poetes i que s'han preservat principalment per un interès de caràcter sociològic o històric. Andrés, que d'aquesta tríada només esmenta Wallāda, no sembla haver llegit els seus poemes sinó només les notícies sobre la seva fama literària. La menció d'aquestes dones literates serveix bàsicament per demostrar el gran progrés literari i científic d'una societat que no només compta amb homes il·lustres sinó que també pot enorgullir-se de reunir algunes dones de mèrit.

⁴⁰⁹ Més coneguda com a ar-Rakuniyya (Granada, 1135 - Marràqueix, 1191). Poeta noble famosa tant pels seus versos amorosos dedicats al poeta Abū Ja'far ibn Sa'īd—és potser la poeta andalusí de la qual se'n preserven més poemes, perquè la família Banū Sa'īd va fer l'esforç de conservar la seva obra—, com pel tràgic triangle amorós que protagonitzaren amb el governador almohade Abū Sa'īd 'Uṭmān, fill del califa 'Abd al-Mu'min. Aquest trinagle amorós desencadenà una revolució política encapçalada per Ja'far contra 'Uṭmān, el qual va acabar aplacant la rebel·lió i després va manar cruxificar Ja'far (Lirola i Puerta 2004: I, 415-417). Per a més informació, vegeu: GIACOMO (1947) i CASTELLS i SANT-CELONI, (2013: 128-157 i 177-179).

⁴¹⁰ Per a més informació, vegeu: CASTELLS i SANT-CELONI (2013: 104-113 i 184).

⁴¹¹ A l'Edat Moderna Ḥafṣa no era tan coneguda com Wallāda, ni és citada per Casiri. El seu nom comença a ser citat en alguns llibres d'història europeus a partir de la segona meitat del segle XVIII. A Espanya el trobem a *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada* escrita per Luis de Mármol y Carvajal (Giacomo 1947).

A banda d'aquests noms, és interessant remarcar una antologia poètica destacada a *Dell'origine, La Ḥamāsa*, escrita al segle IX pel siri Abū Tammām Ḥabīb ibn Aws al-Ṭā'⁴¹² [Taman]. Avui dia és encara de gran transcendència perquè va marcar una nova orientació en les antologies: enlloc de presentar poemes complets o l'obra sencera d'un autor o d'una tribu el compilador va extreure els poemes més significatius que il·lustraven un gènere seguint el seu gust personal (1987: I, 109-110). Es tracta d'un recull de poesia àrab antiga —cita molts poemes d'època preislàmica— ordenada per temes, en què hi ha també narracions cavalleresques i, per tant, s'associa també a l'èpica (Vernet 1999: 403). Andrés lloa el jurament que fa Tammām a la seva enamorada i l'equipara en qualitat literària al que podria fer un bon escriptor grec o romà. Aquest és, de fet, un dels pocs referents concrets que apareix en les comparacions entre poesia àrab i grecollatina, i una de les poques equiparacions en termes de qualitat literària entre ambdues literatures.

4.3.4.2. Èpica

Andrés no considera que existeixi una literatura èpica entre els àrabs. Actualment aquest tema és encara qüestionat exactament amb el mateix argument d'Andrés: “quelle storie o quegli epici poemi sono poemi tanto diversi dai nostri poemi epici come dalle nostre Storie” (1782-1785: II, p. 34). Joan Vernet afirma que va existir una narrativa àrab de tipus cavalleresc i estableix un paral·lelisme entre l'èpica occidental i l'oriental, sense concloure si es pot considerar èpica o no, perquè considera que és discutible⁴¹³. L'*abate* cita alguns autors que defensen l'existència d'una èpica oriental, des de la perspectiva literària europea. Per exemple, esmenta l'erudit setcentista William Jones, que dóna com a exemples la *Història de Timur*⁴¹⁴ d'Aḥmad ibn Muḥammad Ibn 'Arabšah [Ebn Arabshah] o el *Xahnamé (Llibre dels reis)* de Abū al-Qāsim Firdawsī [Ferdusi] (Paj, Iran, 940/id. 1-1020). Aquesta darrera obra és encara

⁴¹² Abū Tammām (804-845). Andrés el cita en el resum sobre literatura àrab que apareix al segon volum de *Dell'origine* en parlar de poesia amorosa, però no apareix en el llarg estudi de literatura àrab del primer volum.

⁴¹³ Per a més informació sobre la comparació entre l'èpica islàmica i la cristiana, vegeu: VERNET (1999: 408-417).

⁴¹⁴ *Aja'ib al-Maqdur fi Nawa'ib al-Taymur* de Ahmad b. Muhammad ibn Arabshah (Damasc, 1392-Cairo, 1450). L'obra va ser traduïda al llatí per Golio amb el títol de *Ahmedis Arabsiadae Vitae et rerum gestarum Timuri, qui vulgo Tamerlanes dicitur, historia*.

avui dia considerada la gran epopeia nacional persa, i l'autor, un dels millors escriptors èpics (1987: III, 110-111):

Gli arabi e gli europei la dividono in varie classi, che io non credo la diano a conoscere assai giustamente, e penso che gli arabi, tolta l'epica e la drammatica, adoperarono tutti i generi di poesia usati dai greci e dai romani. Il Jones vorrebbe contare per epico poema la *Storia di Timur* scritta da Ebn Arabshah e l'opera del Ferdusi, in cui si narra la guerra dei tre re persiani contro il re della Tartaria (1782-1785: II, 34).

La classificació de les obres èpiques que apareix a *Dell'origine* difereix de l'actual⁴¹⁵. Des de la perspectiva il·lustrada Andrés en parlar d'èpica sempre parteix dels grans models grecolatins, la *Iliada* i l'*Eneida*, i no hi inclou els cantars de gesta, ni els poemes heroics ni qualsevol altre manifestació de caràcter èpic medieval. Per exemple, classifica la *Chanson de Roland* dintre els *romanzi cavallereschi*, un gènere que prova ser d'origen àrab. Alhora adverteix l'error de considerar èpiques obres que ell concep clarament com a poemes didascàlics de caràcter històric o que classifica dins del gènere dels *romanzi*:

I poemi didascalici erano talmente adoperati da essi, che la grammatica, la retorica e tutte le scienze più astruse, i più involuti punti teologici e morali, tutto si sottometteva alla didascalica poesia. Gli annali e varie storie esposte in versi formavano altrettanti poemi che più alla classe dei didascalici che non a quella degli epici si debbono riferire. Egli è però assai notevole che fra tante migliaia di composizioni poetiche una iliade, un'eneide, un poema epico degli arabi non l'abbiamo assolutamente (1782-1785: I, 133).

Al segle XX l'èpica àrab s'entén des d'altres perspectives. Per exemple, Vernet defensa l'existència entre els àrabs d'una poesia i d'una prosa narrativa de càrrega èpica (1999: 406), i sosté que els andalusins coneixien les manifestacions de l'èpica medieval cristiana, com ho prova el coneixement de l'islam manifest als cantars de gesta occidentals⁴¹⁶.

⁴¹⁵ En canvi el *Cantar de Mio Cid* només l'esmenta com a poema, sense classificar-lo en cap gènere.

⁴¹⁶ Sobre el coneixement i el tractament de l'islam a l'Europa medieval, vegeu: TOLAN (2003) i TOLAN (2009: 75-96).

4.3.4.3. *Romanzo*

Andrés demostra amb diferents arguments l'origen i l'arrelament d'aquest gènere a Espanya arran de la vinguda dels àrabs. Defensa que els primers *romanzi* que van conèixer els europeus són obres orientals que es van estendre per tota Europa per mitjà dels àrabs que vivien a Espanya, i posteriorment dels *provenzali*. Alhora nega que els francesos coneguessin aquest gènere a partir de les traduccions grecollatines que arribaren a França traduïdes a l'àrab, a excepció de les faules d'Isop, que foren adaptades per autors romans com Fedre o Babri. Andrés intenta descartar la teoria d'alguns intel·lectuals francesos que atribueixen als soldats de les croades l'afició a Europa per aquest tipus d'obres. Argumenta que no fa sentit buscar la influència del gust oriental en els soldats que van anar fins a Síria, quan la relació amb els seus habitants era guerrera i hostil perquè eren els seus enemics, mentre hi havia els àrabs a Espanya, amb els quals durant segles els espanyols i els francesos van mantenir un tracte familiar.

Prova d'aquesta antiguitat és el fet que les primeres traduccions de la majoria de *romanzi* realitzades a Europa foren espanyoles, després de les gregues. És el cas del *Calila i Dimna* —el llibre oriental més famós⁴¹⁷. Un altra prova són les gestes heroiques de la *Chanson de Roland*, que considera un *romanzo cavalleresco*. Argumenta que aquestes gestes enalteixen la victòria dels espanyols contra els francesos —en aquest cas quan diu espanyols fa referència als àrabs i als navarro-aragonesos que habitaven aquella zona. Considera que les accions heroiques d'aquest poema són glòries per als espanyols perquè guanyaren la batalla i, en canvi, poc honorífiques per als francesos, una prova que utilitza per reforçar la importància del *romanzi* a Espanya i la hipòtesi del seu origen àrab. Amb aquesta hipòtesi pretén demostrar l'arribada d'aquest gènere a França gràcies als espanyols i l'expansió posterior a la resta d'Europa, així com va ocórrer amb la literatura en llengua vernacle i amb moltes altres innovacions que nasqueren de la influència de la cultura àrab. A més s'anima a suggerir una proposta sobre la seva autoria i cita l'abat Jean Lebeuf per defensar-ne la procedència espanyola, enlloc d'atribuir l'obra a l'arquebisbe Turpí, com era habitual en aquell moment:

⁴¹⁷ Andrés cita Martín Sarmiento, que parla d'una traducció encarregada per Alfons X al segle XIII. La traducció grega va ser realitzada al segle XI.

Per altra parte fra tutti i più antichi romanzi cavallereschi degli europei prevalse particolarmente quello che narrava le avventure di Roncesvalles, dove Orlando ed altri francesi paladini furono feriti e disfatti. E il prevaler nella Francia un romanzo sì glorioso agli spagnuoli e poco onorifico ai francesi non altronde poteva nascere che dalla preminenza d'anzianità o di merito che riconoscevano i francesi nei romanzi spagnuoli. Certo egli è che il Lebeuf prova con molte ragioni essere stato spagnuolo l'autore del romanzo della spedizione di Magno nella Spagna, attribuito falsamente all'arcivescovo Turpino, e dice che quest'è il romanzo riconosciuto pel vero padre dei posteriori romanzi francesi, italiani e spagnuoli. E tutto questo se non accerta incontrastabilmente l'opinione del Salmasio di derivare dagli arabi l'origine dei romanzi pel mezzo degli spagnuoli, la rende almeno assai verisimile (1782-1785: I, 303).

El llistat d'escriptors⁴¹⁹ més rellevants que forma el cànon d'aquest gènere és el mateix que apareix a la *Bibliotheca* de Casiri⁴²⁰. Actualment molts d'ells no són gaire coneguts⁴²¹. Andrés només elogia el *romanzo* d'Ibn Ṭufayl —l'únic autor important avui dia—, que cita com 'il romanzo d'Hai figlio di Jorhdan', en referència a *Risālat Ḥayy ibn Yaḡzān fī asrār al-ḥikma al-mašriqiyya* (*Epístola de Hayy ibn Yaḡzan sobre els secrets de la saviesa oriental*), un relat filosòfic que manté l'estructura de l'epístola clàssica⁴²². Ibn Ṭufayl dona com a exemple l'experiència del seu protagonista per demostrar la possibilitat d'assolir la veritat del món físic i de l'èxtasi diví per mitjà de la raó humana, que en aquest cas implica sense l'ajuda

⁴¹⁹ A banda d'aquests escriptors, Andrés cita algunes obres sense especificar-ne l'autor, algunes citades per Herbelot a la seva *Bibliothèque orientale* (1697), com per exemple *Douazdeh Rokh: Les douze Prèux* (Herbelot 1776: 283), que Andrés cita amb el nom de *Dovaz deh Rokh* (*I dodici prodi*).

⁴²⁰ Destaquem els tres autors que cita; la resta de referències són títols d'obres que no van acompanyades del nom de l'autor: Ibn Ṭufayl [Tofail], Al-Biqā'ī [Albacai] i Muḥammad ibn 'Alī al-'Irāqī [Ibn Ali Aracense]. Dels dos primers en parlarem en aquest apartat. Quant a Muḥammad ibn 'Alī al-'Irāqī, Casiri l'esmenta a l'entrada CCCCLXIX de la seva biblioteca amb el nom de Mohamad Ben Ali Aracensis i titula la seva obra *Deliciae Viri defiderio flagrantis, necnon Amantis Hortus* (1770: I, 137). Probablement es tracta de l'obra *Nuzhat al-muštāq wa-rawḡat al-'uššāq*.

⁴²¹ Andrés no parla del cèlebre cordobès Ibn Hazm (o Aben Hazan en la seva forma llatinitzada), autor del segle XI que va escriure una de les obres àrabs més celebrades a l'Europa contemporània: *El collar de la coloma* (*Tawq al-hamāma*). Aquest tractat sobre l'amor i els amants que pren la forma d'epístola literària i que també és un *diwan* o recopilació de poemes fou conegut des de mitjans del segle XIX gràcies al còdex conservat a la Biblioteca de la Universitat de Leiden. La *editio princeps* es va fer el 1914. El fet que es tracti de l'únic manuscrit en què s'ha conservat l'obra i que sigui un manuscrit tardà (es va acabar de copiar el 1338) fa pensar alguns estudiosos com García Gómez que l'obra no va tenir gaire difusió en el seu temps (Lirola 2004: III, 392-443).

⁴²² Ibn Ṭufayl fa servir com a protagonistes a Hayy Ibn Yaḡzan, Salaman i Absal, personatges simbòlics creats anteriorment per Avicenna a l'obra titulada *Hayy ibn Yaḡdhan*.

de llibres, ni de mestres ni de cap contacte amb la societat⁴²³. Hayy, en la seva experiència de vida solitària allunyada dels humans i de tota educació, és capaç d'arribar a partir de la raó humana al mateix coneixement que ensenya la vertadera religió revelada⁴²⁴. Aquest èmfasi en el poder de la raó humana és finalment un llaç de concòrdia entre la raó i la fe⁴²⁵:

Tres serían las finalidades del mito. Por una parte, plantearse el problema de la posibilidad de una generación espontánea. En segundo lugar, probar que la razón humana puede llegar por sí sola a las más sublimes cotas de su desarrollo, incluso en el aspecto religioso místico, independiente del ambiente social, y hasta sin la ayuda de la revelación profética, por medio de una unión personal y directa con Dios. Y, finalmente, llegar a la conclusión de la concordia entre la razón y la fe, siempre inclinando la balanza más hacia el esfuerzo personal de la experiencia religiosa que hacia las formulaciones simbólicas y literales de los libros religiosos, o incluso las lucubraciones filosóficas que no permiten atrapar con justeza la experiencia mística, dadas las limitaciones del lenguaje humano (Gómez 1990: 373).

Aquesta obra no només crida l'atenció d'Andrés sinó d'altres autors il·lustrats com Spinoza i Leibniz, interessats en el potencial de la raó com a capacitat natural humana per assolir el coneixement (Attar 2010: 83)⁴²⁶. El títol que rebé l'obra en la seva primera edició, a càrrec d'Edward Pococke, estimula l'interès dels il·lustrats i contribueix al gran nombre d'edicions i de traduccions que va tenir durant el segle XVII i XVIII. Es tracta d'un nom diferent de l'original que destaca el paper de la raó com a capacitat humana de progrés

⁴²³ Aquest debat s'havia avivat amb l'arrelament del sufisme a l'islam, un corrent asceticomístic que cerca la unió amb Déu: "Esta obra representa la culminación, en el occidente musulmán, de las preocupaciones del pensamiento ilustrado islámico por el sufismo, pues éste, a medida que fue arraigando en el islam, planteó, tanto desde un punto de vista intelectual como existencial, el problema de la validez de la experiencia mística" (Torner 1934: 17).

⁴²⁴ La conclusió que escriu Samar Attar sobre l'impacte de l'obra de Tufayl en el pensament de l'Europa moderna pot ajudar a entendre l'interès il·lustrat per aquesta novel·la: "Hayy ibn Yaqzan is the story of man's ability so survive in a natural state, free of language, society, history and tradition. It supports the empirical method of science and emphasizes the power of human reason. It affirms the possibility of man's attaining the true knowledge of God and things necessary to salvation without the help of established religious institutions or formal instruction. Human reason, the story stresses, may, by observation and experience, arrive at the knowledge of natural things, and from there progress to supernatural and divine matters" (2010:57).

⁴²⁵ Sobre les interpretacions diverses que s'han donat a aquesta obra, vegeu: LÓPEZ CEDEÑO (2014).

⁴²⁶ Per a més informació sobre la relació entre l'obra d'Ibn Tufayl i la Il·lustració, vegeu: RAMÓN GUERRERO (1985).

demostrada en l'experiència de Hayy: *Philosophus autodidactus, sive Epistola Abi Jaafar ebn Tophail de Hai ebn Jokdhan, in qua ostenditur, quomodo es inferiorum contemplatione ad superiorum notitiam Ratio humana ascendere possit. Ex arabica in Linguam Latinam versa ab Eduardo Pocockio* (Oxford, 1671). Aquesta primera edició incloïa l'original àrab i la traducció llatina. Les edicions i traduccions següents copiaran el títol modificat per Pococke, i a partir d'aquest moment l'obra serà coneguda a Europa com *El filòsof autodidacte*⁴²⁷. Es tracta de l'obra àrab que compta amb més edicions a Europa després de *Les mil i una nits*.

A banda d'aquest *romanzo* Andrés destaca altres obres, com per exemple la de Burhān al-Dīn Ibrāhīm ibn 'Umar al-Biqā'ī [Albacai]⁴²⁸ —autor siri assentat a Egipte al segle XV— titulada *Aswāq al-ashwāq fī maṣāri' al-'uṣṣāq*⁴²⁹. En aquesta obra es narra una de les històries d'amor més famoses d'Orient: *Laylā ū Majnūn*, coneguda avui dia per la versió del 1192 del poeta persa Nizami de Ganja (1141-1229). La referència és novament de Casiri i Andrés la segueix fil per randa.

⁴²⁷ La tercera versió anglesa traduïda directament de l'àrab té per títol: *The improvement of human reason exhibited in the life of Hai ebn Yoqdan*, realitzada el 1708 per Simon Ockley. La primera traducció a l'espanyol la va fer el valencià Francesc Pons Boigues el 1900, i va estar precedida per un pròleg de Menéndez Pelayo: *El filósofo autodidacto de Abentofail, novela psicológica traducida directamente del árabe*.

⁴²⁸ Casiri el cita amb el nom de Borhaneddino Abraham Ben Omar Ben Hassan Alrabath Albacaii, i titula l'obra *Forum desideriorum & Palaestra amantium* (entrada CCCCLXVI). Afegeix també que en aquesta obra apareixen els amors de *Magenun & Leila* (1770: I, 136). Andrés tradueix el títol com *L'orto dei desiderii, o sia Gli amori di Magenun e di Leila* (1770: I, 302). Derenbourg cita l'autor amb el nom de Borhān ad-Dīn Al-Bikā'ī i titula l'obra *Marchés des passions, sur les cruelles destinées des amoureux* a la signatura 468 (1884-1928: I, 311). Al-Biqā'ī va néixer a Khirbat Ruha, al-Biqā' —actual Líban— al 1406 i va morir al 1480. L'autor és més famós pels seus comentaris sobre l'Alcorà —les *mounāsabāt* o analogies, com apunta Derenbourg (Ibid.)—: *Nazm al-Durar f al-Durar fī Tanāsub al-Āyāt wa-al-Suwar*, una obra de 22 volums.

⁴²⁹ No és una obra gaire coneguda avui dia. He arribat al seu títol original després d'una llarga recerca per diferents fonts. Andrés la cita com a *L'orto dei desiderii*. Ha estat necessari tornar a la font principal, que és Casiri, i a la revisió de Derenbourg dels manuscrits àrabs de l'Escorial per poder trobar el títol original. Derenbourg dóna una pista bibliogràfica important: *Chrestomathia Arabica* de Johann Gottfried Ludwig Kosegarten (Lipsiae, 1828), on descriu l'obra de El bikāi: “proprie significant: fora desideriorum, vel mercatus amorum (...) quam ob rem hoc loco mercatus amorum pro vehementissimis amoribus accipi posse videntur” (1884-1928: X i XI). A partir d'aquí l'he pogut enllaçar amb l'estudi introductori de Roger Allen, que ens ofereix més informació sobre l'origen d'aquesta obra: ‘In his *'Risa lah fī al-'ishq'* (*Epistle on Passion*), ibn Sina (d. 1037) discusses the intellect and passion as two qualities that are intrinsic to ‘the necessary existent’ (wajib al-wujud). For Sufīs, the concept of love, the agonies and delights that it engenders, and, above all, martyrdom in its worthy cause –all of them prominent themes in earlier love poetry– become symbols of a continuing struggle whereby the believer endeavours to mortify the demands of the flesh in a quest for transcendent experience. The title of one of the most prominent anthologies on the subject, in its mystical and more earthly manifestations, illustrates the same theme: *Masari' al-'ushshaq* (*Demises of Lovers*) by Ja'far al-Sarraj (d. 1106), later expanded by al-Biqā' i (d. 1480) as *Aswāq al-ashwāq fī maṣāri' al-'ushshāq* (*Markets of Desires Concerning Demises of Lovers*)” (2002: 150).

4.3.4.4. *Novelle morali*

Amb el nom de *novelle morali* Andrés fa referència a les *favole*, *novelette morali*, *apologi* i *racconti*. Considera que provenen de la tradició àrab pròpiament, i no de la literatura grecolatina que havia arribat a Europa traduïda en llengua àrab, com sosté el comte de Caylus. A *Dell'origine* el llistat d'obres que conformen aquest gènere està supeditat en gran part a l'interès dels il·lustrats francesos, i que es reflecteix en les traduccions que fan de les obres àrabs i en la influència que aquestes obres exerceixen en la narrativa moderna francesa. En conseqüència, el llistat d'Andrés no és realment representatiu com el que elabora per a l'estudi de la poesia àrab. Per aquest motiu, a excepció d'algunes novel·les instructives d'Abū Nuwās [Abu Navas] i d'Al-Šanfara [Alschancari]⁴³¹, i d'altres novel·les morals d'Ibn al-Habbāriyya [Abi Jali Moamad Ebn Alhabarat]⁴³² de la cort abbàsida, tracta especialment sobre les obres conegudes entre els orientalistes coetanis i les que han servit d'inspiració als autors francesos setcentistes. El títol més important que esmenta és la traducció d'Antoine Galland de *Les mil i una nits*. Andrés el cita únicament per demostrar el passat oriental del *romanzo* i per presentar-lo com a font literària d'obres modernes, entre elles el *Zadig* de Voltaire.

Alf layla wa-layla, coneguda com *Les mil i una nits*, resulta l'única obra significativa del seu llistat⁴³³. Es tracta d'un dels pocs exemples de literatura popular que apareixen a *Dell'origine*, atès que l'ideari il·lustrat considera inferior la literatura popular. Raba Kabbani, a *Imperial fictions: Europe's myths of orient*, argumenta que es tracta d'una obra molt famosa a Europa, però que no ocupa un lloc important en la literatura àrab culta⁴³⁴:

⁴³¹ Casiri el cita a la pàgina 134 del volum I amb el mateix nom, i diu prendre la informació de la *Bibliothèque universelle des romans* d'Herbelot. Herbelot en parla a la pàgina 186 i 391 de la seva obra enciclopèdica, i el cita com a Schanfari: «Poëme de Schanfari, connu sous la nom de Lamiat-alarab. Shanfara b. Aus.». Es tracta d'un poeta pre-islàmic del segle IV, quasi semillegendari; l'obra a la qual Casiri fa referència és el celebrat poema *Lāmiyyāt 'al-Arab*.

⁴³² El nom complet és Abū Ya'lā al-Šarīf Nizām al-Dīn Muḥammad ibn Muḥammad ibn Šāliḥ al-'Abbāsī al-Hāšimī, nascut a Bagdad o a l'Azarbaidjan cap a mitjans del segle XI, i mort probablement entre el 1115 i el 1116 a Kerman. Va ser un poeta àrab del període seljúcida, descendent del príncep abbàsida ibn Mūsā. Casiri el cita com a Abi Iali Mohamad Ebn Alhabarat Bagdadensi, i el títol que dona de seva obra és *Amicorum oblectamentum & Otium* (1770: I, 138).

⁴³³ Per a més informació sobre *Les mil i una nits*, vegeu: MARZOLPH (2004).

⁴³⁴ Kabbani insisteix en la transmissió únicament oral de l'obra. En canvi, el primer testimoni que es conserva sobre la circulació d'una determinada versió escrita de *Les mil i una nits* data del segle IX. Per a més informació sobre la història textual de l'obra, vegeu: CHRAÏBI (2008).

Written in a vulgar vernacular to suit that audience, they could hardly be considered as cultivated literature. Indeed, they were relegated, in the rare instances when they were mentioned by historians or literary commentators, to the level of interior entertainment. Al-Mas'udi first referred to them in that manner in *Muruj al-Dahab*, and Ibn al-Nadim, writing in the tenth century, considered them to be of no literary merit, but conceded rather disdainfully that they were popular among the illiterate (2008: 49).

Kabbani critica la mitificació occidental de *Les mil i una nits* i denuncia que es tracta d'un cas paradigmàtic de l'interès esbiaixat de bona part dels europeus moderns per la literatura oriental⁴³⁵, més que no pas d'una voluntat de descobrir les grans obres consolidades des de l'antiguitat en la literatura àrab culta⁴³⁶. En el cas de *Dell'origine, Les mil i una nits* apareix per la gran fama que ha assolit a Europa. Així doncs l'anàlisi de la literatura àrab està subordinada a l'estudi de la literatura europea moderna. En concret, el coneixement de les *novelle morali* només respon a la voluntat d'explicar els orígens orientals d'aquest gènere per tal de contextualitzar i d'arrodonir un corpus d'obres europees, i de ratificar la notable influència que han exercit algunes obres àrabs a Europa.

4.3.4.5. Literatura didascàlica

Andrés considera que en la literatura àrab les arts retòriques formen la part més important d'aquest gènere, seguides de les biografies de poetes que es complementen amb

⁴³⁵ Seguint la línia antiorientalista d'Edward Said, Kabbani sosté que aquest interès en part morbós del públic europeu amaga un rerefons de prejudicis que s'ha anat forjant durant segles i que recorre les grans obres de la literatura medieval i moderna. Edward Said a la seva famosa obra *Orientalism* fa la següent afirmació: 'The European imagination was nourished extensively from this repertoire: between the Middle Ages and the eighteenth century such major authors as Ariosto, Milton, Marlowe, Tasso, Shakespeare, Cervantes, and the authors of the *Chanson de Roland* and the *Poema del Cid* drew on the Orient's riches for their productions, in ways that sharpened the outlines of imagery, ideas, and figures populating it. In addition, a great deal of what was considered learned Orientalist scholarship in Europe pressed ideological myths into service, even as knowledge seemed genuinely to be advancing' (2002: 63). Sobre noves perspectives que aborden l'impacte cultural del moviment orientalista, vegeu també: PELTRE (2008).

⁴³⁶ Des d'un altre punt de vista, investigacions elaborades a partir del segle XX reivindiquen la literatura popular àrab des de diferents perspectives i, en conseqüència, valoren *Les mil i una nits* argumentant que en la seva cultura d'origen tenen una tradició pròpia ben arrelada. Sobre *Les mil i una nits* i la seva consideració en la literatura àrab clàssica, vegeu també: TOELLE i ZAKHARIA (2009).

alguns fragments de la seva obra, i dels textos de gramàtica. Per tant, dintre el gènere didascàlic destaca les obres que tracten sobre llengua i literatura. Quant als autors d'art retòrica, Andrés destaca els mateixos noms que Casiri: els perses Sakkākī [Alsekaki]⁴³⁷ i al-Ḥarīrī [Alhariri]⁴³⁸. El primer és qualificat per ambdós autors amb el nom de Quintilià àrab per la seva obra *La clau de les ciències* (*Meftâh al-'olum*), obra canònica que tracta en tres parts sobre la gramàtica, l'oratória i la poètica. L'*abate* prova novament la inferioritat dels àrabs respecte dels escriptors grecolatins:

Quivi ragionasi dell'eleganza della dicitura e del parlare figurato, si fanno sottili speculazioni sul senso e su la forza delle parole, si danno leggi per la chiarezza e per l'evidenza delle dimostrazioni e insomma i punti più importanti che l'arte retorica risguardano si vedono quivi esposti con una giustezza molto superiore a quanto potevasi aspettare da un arabo scrittore (1782: I, 129).

Al-Ḥarīrī⁴³⁹, filòleg i poeta, és comparat per Andrés a Ciceró i a Demòstenes per una obra que cita com a oracions acadèmiques⁴⁴⁰. És possible que faci referència a *Les sessions d'al-Ḥarīrī* (*Maqāmāt al-Ḥarīrī*). En realitat la maqāma és un gènere específic de la literatura àrab que consisteix en una sèrie d'històries breus i independents amb una mateixa figura central —un primer actor. El seu nom varia segons els autors (Vernet 2002: 118-119)⁴⁴¹. Al-Ḥarīrī és considerat actualment un dels principals exponents de la prosa literària d'època abbassí.

Com a exemple d'historiador de la literatura, una branca del saber que Andrés reconeix important en el món àrab, posa d'exemple Ibn al-Mu'tāzz [Abilabba Abdalla]⁴⁴², fill del sultà al-Mutazz, amb *Tabaqat al-Shuara al-muhdathin* (*Epítome de la classe poètica*). Es

⁴³⁷ Yūsuf ibn Abī Bakr al-Sakkākī (1160-1229). La cita de Casiri és la següent: 'Serageddino Abu Iacob Josepho Ben Abi Bakr Alsekaki Persa': *Scientiarum Clavis* (1770: I, 47 i 48).

⁴³⁸ Abū Muḥammad al-Qāsim ibn 'Alī, al-Ḥarīrī de Bāssora (1054-1122).

⁴³⁹ Abū Muḥammad al-Qāsim al-Ḥarīrī (1054-1122). Casiri el cita com Mohamad Alcassem Ben Ali Ben Mohamad, conegut com Alhariri (1770: I, 142).

⁴⁴⁰ Casiri també el compara amb Ciceró al prefaci de la seva obra (1770: I, XI).

⁴⁴¹ Per a més informació sobre aquest gènere, vegeu: TOELLE i ZAKHARIA (2009: 154-159).

⁴⁴² Abū al-'Abbās 'Abd Allāh ibn al-Mu'tāzz (Samarra, 861- Bagdad, 908). Príncep abbassida, fill del 14è califa abbassida al-Mu'tāzz (reg. 866-869), més conegut com a poeta i crític literari. Casiri l'anomena 'Abilabbas Abdalla Ben Almotaz' (1770: I, 66) i titula el seu llibre *Epítome classis poeticæ*. Per últim revela la seva font bibliogràfica: la *Bibliothèque d'Herbelot* (1776: 854), a l'entrada: *THABACAT, al-Shoara*.

tracta d'una obra que col·lecta anècdotes de poetes del període abbàssida i cites extenses de les seves obres menys conegudes⁴⁴³. L'obra més important d'aquest autor és *Kitāb al-badī' Badi*, un estudi de les formes poètiques àrabs, i una de les obres més antigues escrites en àrab sobre teoria i crítica literàries. Finalment, el gramàtic més destacat a *Dell'origine* continua sent el més famós de tots els medievals: el jaenès Ibn Mālik⁴⁴⁴ [Malek], que Casiri elogia amb el sobrenom de príncep dels gramàtics. Andrés cita moltes de les seves obres seguint de prop la informació que facilita Casiri al seu extens catàleg⁴⁴⁵.

4.3.4.6. Teatre

El teatre no es desenvolupa en la literatura àrab fins al segle XIX, i és com a conseqüència de la influència europea⁴⁴⁶. Andrés corrobora la inexistència d'aquest gènere i presenta l'única manifestació similar a l'art dramàtic, que són alguns diàlegs en vers i algunes farses:

Molto meno si possono paragonare coi nostri drammi alcuni componimenti dialogistici, che nella poesia arabica talor s'incontrano, nei quali indarno ricercherete l'intreccio, la condotta della favola, il maneggio degli affetti e le principali doti d'una tragedia e d'una commedia, fuor solamente qualche verità nei caratteri e naturalezza nei dialoghi (1782-1785: II, 34).

Només esmenta un escriptor andalusí, que cita amb el nom de Mohamad di Vélez⁴⁴⁷, autor del segle XIII d'una obra comentada i traduïda per Casiri amb el nom de *Sales & Elegantiae Dialogi inter variorum Artium Professores instituti*⁴⁴⁸ (1770: I, 144). Argumenta

⁴⁴³ Avui dia aquests poemes no es troben a cap altra font bibliogràfica, fet que li confereix un valor afegit. (1987: III, 406).

⁴⁴⁴ Abū 'Abd Allāh Ibn Mālik (Jaén 1203/4 – Damasc 1274).

⁴⁴⁵ L'obra més famosa d'aquest autor és *Al-Alfiyya* (*Poema de mil versos*), un poema mnemotècnic de gramàtica àrab que ha estat emprat durant generacions i que ha generat un gran nombre de comentaris.

⁴⁴⁶ Sobre el teatre àrab vegeu: VERNET (2002: 194 i 226-227). Sobre el teatre àrab modern vegeu també: TOELLE i Katia ZAKHARIA (2005: 207-214, 266-282 i 319-330).

⁴⁴⁷ Casiri el cita com Mohamad Ben Mohamad Albalisi Ben-Alí (1770: I, 144).

⁴⁴⁸ Aquesta obra apareix al diccionari Akal de teatre amb el nom de *Chistosos y elegantes diálogos entre maestros de varias artes o Comedias jocosas y satiricas*, a l'entrada de diàlegs àrabs (Gómez García 1998: 251).

que es tracta de diàlegs còmics i no d'una veritable comèdia, perquè no mantenen ni els elements estructurals ni argumentals que són propis d'aquest gènere: “Lo stile e il dialogo di questa composizione si possono veramente dir comici: ma ov'è l'intreccio, ove la favola che compongono la commedia?” (1782-1785: I, 134). Aquesta obra és considerada encara avui dia una de les poques mostres properes al gènere teatral àrab anterior al segle XIX juntament amb la *Comèdia de Blateró*, d'autoria anònima⁴⁴⁹, a excepció de les comèdies escrites per l'autor egipci Muḥammad ibn Ibn Dāniyāl (1248-1311)⁴⁵⁰, “que fue quien dio carta de naturaleza en el mundo árabe al teatro de sombras (*jayyāl al-zill*; en turco *qaragöz*) de origen chino”, un gènere que no va tenir continuadors i que no es considera antecedent del teatre àrab contemporani (Vernet 2002: 193-194).

4.4. LITERATURA CATALANO-PROVENZALE

4.4.1. Catalunya i l'origen de la literatura moderna

Andrés empra el terme ‘*provenzale*’ per designar les literatures occitana i catalana principalment d'època medieval. A *Dell'origine* la formulació d'una literatura conjunta parteix de la idea d'un origen lingüístic comú: l'occità i el català són presentats com una mateixa llengua que va néixer a Catalunya, des d'on es va propagar fins a la Provença⁴⁵¹. La concepció d'una literatura *catalano-provenzale* i l'establiment del seu origen a Catalunya el duu a considerar-la més espanyola que francesa:

Noi or diciamo provenzali i francesi del Languedoc, della Provenza e delle vicine contrade, e appelliamo provenzale la lingua ch'essi parlavano e in cui tante composizioni, non solo di francesi, ma d'italiani eziandio, di spagnuoli e d'inglesi si leggono; ma nei tempi più antichi, quando quella lingua e poesia era in fiore, non

⁴⁴⁹ Obra citada a Casiri com a *Comædia Blateronis* al manuscrit CCCLXVII (1779: I, 136).

⁴⁵⁰ Sobre Ibn Dāniyāl vegeu: IBN DĀNIYĀL (2013) i TOELLE et ZAKHARIA (2009: 164-165).

⁴⁵¹ Encara al segle XIX el rossellonès F. Jaubert de Paçà, manté aquesta mateixa identificació entre les literatures medievals de Catalunya i d'Occitània, al *Notice sur la langue catalane*. Fins als estudis de Francese R. Cambouliu no es trencarà aquesta identificació, en les obres *Histoire de la littérature catalane* i *Essai sur l'histoire de la littérature catalane*.

provenzale si chiamava, ma ‘catalana’ la lingua e ‘catalani’ quei popoli, che la parlavano (1782-1785: I, 294).

L’*abate* emprà diferents arguments per defensar els orígens catalans de la llengua i de la literatura occitanes. Entre ells, cita les opinions de Jean Baptiste De la Curne de Sainte Palaye que apareixen a les publicacions de l’*Acadèmia de les inscripcions i bones lletres de París*⁴⁵². De la Curne afirma que la *lingua d’oc*, que és la *provenzale* o *limosina*, es pot considerar una llengua espanyola —la de catalans i d’aragonesos— tant o més que una llengua francesa, motiu pel qual Andrés decideix referir-s’hi com a llengua *catalano-provenzale*, mentre que Antoni de Bastero i Lledó i el seu seguidor Xavier Llampilles⁴⁵³ l’anomenen catalano-francesa. Un altre argument és l’antiga disputa provençal ‘*den Albert é del Montge*’⁴⁵⁴ que llegeix a la *Crusca Provenzale* de Bastero⁴⁵⁵, nom amb què fa referència a la composició “*Monges, cauzetz, segon vostra sciencia*” (PC 16,17) del trobador provençal Albertet o Albert de Sisteró (s. XII-XIII). En la disputa fictícia entre ambdós personatges, Albert argumenta que sota el nom de catalans s’engloben ‘i gasconi, i provenzali, lemosini, gli alvernesi ed i vianesi’⁴⁵⁶ (1782-1785: I, 294). Pel que fa a la defensa de la literatura

⁴⁵² Es tracta de l’obra *Histoire littéraire des troubadour*.

⁴⁵³ Andrés fa referència a l’obra *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani dissertazioni*.

⁴⁵⁴ Bastero reproduceix part d’aquesta disputa literària a la seva obra i hi afegeix les dades bibliogràfiques i una breu explicació sobre l’autoria: ‘Alberto di Sisterone. Canzoni e tenzoni. MSS. Vaticani. Nel Cod. 3204 ac. 148 vi è una tenzone *den Albert e del Monge*, ch’io credo sia di questo Alberto di Sisterone col Monaco di Montaudone, nella quale si disputa: quale delle nazioni sia più d’apprezzare, la catalana o francesca in verso di quà da Guascogna e da Provenza; e la limosina, alvernese e di Vianes di là dalla terra de i due Re’ (1724: 71-72). Per a més informació sobre Albert de Sisteró, vegeu: BOUTIÈRE (1937).

⁴⁵⁵ Francesc Feliu considera Bastero el fundador de la filologia catalana i el precursor dels estudis literaris i lingüístics moderns al nostre país. Bastero i Lledó, Antoni: *La Crusca provenzale, ovvero, Le voci, frasi, forme e maniere di dire che la gentilissima e celebre lingua toscana ha preso dalla provenzale: arricchite e illustrate e difese con motivi, con autorità e con esempi*, Roma, 1724. Només es va publicar el primer volum. A Itàlia Bastero va estudiar els cançoners manuscrits provençals i va escriure altres obres fins ara inèdites sobre la cultura catalana, com la *Història de la llengua catalana*. Més informació a: FELIU (1994). Bastero escriu la *Crusca provenzale* durant la seva llarga estada a Roma (1710-1729). En les seves cartes personals afirma que concep la seva obra com un gran servei a la nació catalana: ‘he fet un llibre que crec ha de ser en benefici y servei del públic, y en lustre y glòria de la nostra nació catalana, lo qual, en tenint possibilitat, penso donar a la estampa —que serà en dos tomos in foli, o en un molt gran— ab lo següent títol: *La Crusca Provenzale, ovvero le voci, frasi, forme e maniere di dire che la gentilissima e celebre lingua toscana ha preso dalla catalana, o sia provenzale, ch’è tutt’una. Arrichite, illustrate e difese con motivi, con autorità e con esempi. Aggiuntovi alcune memorie o notizie istoriche intorno agli antichi poeti provenzali, padri della poesia vulgare, particolarmente circa alcuni di essi, tra gli altri molti, que furono di nazione catalana, cavate da mss. vaticani, laurenziani e altronde. Opera di don Antonio Bastero, pastor*’ (Feliu 998: 306). Per a més informació sobre aquesta obra vegeu: FELIU (1997).

⁴⁵⁶ ‘*Alvernesi*’ és el gentilici d’Alvèrnia i *vianesi* de Viena del Delfinat.

catalana, el personatge d'Albert afirma que van ser els catalans els primers inventors de l'art de trobar i que n'esdevingueren els més hàbils conreadors, perquè la poesia trobadoresca va aparèixer després de l'establiment dels comtes de Barcelona a Provença. Tots aquests arguments d'Albert no els pot negar el seu contrincant, el monjo i, per tant, són interpretats per Andrés com a vertaders. Bastero ratifica el domini polític dels comtes de Barcelona sobre la Provença i altres territoris. Al prefaci de la *Crusca provenzale*, llegim la següent afirmació:

E riflettendo inoltre che la contea di Catalogna ha dato piuttosto questa nostra lingua alla Provenza, che da essa Provenza ricevutala siccome l'ha donata a i Regni di Valenza, Majorca, Minorca, Sardigna, Murzia ed altri: sì perché i nostri conti di Barcellona furono per lungo tempo sovrani del contado di Provenza, sotto'l comando dei quali cominciarono in essa contea a fiorire i poeti, e nel medesimo tempo, quei popoli, colla pratica e soggiorno della Corte Catalana pulirono il lor dialetto e di nobili e cortigiani abbigliamenti a uso di Barcellona, li resero molto vago e dovizioso (Bastero 1724: 7- 9).

L'*abate* reescriu la mateixa idea de forma similar:

certa cosa è che prima ch'entrassero i conti di Barcellona a comandare in Tolosa e nella Provenza tanto la Catalogna come la Provenza e le circonvicine contee adoperavano il parlare 'catalano-provenzale', salito poi in tanto onore nella repubblica letteraria. Ma per venire più particolarmente al nostro proposito, la poesia provenzale non meno si coltivò nella Spagna che nella Francia, anzi forse di questa più che della lingua si può dire che sia nata nella Catalogna e tramandata quindi alla Francia (1782-1785: I, 295).

Una altra prova és el gran reconeixement que tenien les corts d'Aragó i de Castella. Tot i que reconeix un nombre superior de trobadors i de joglars '*francesi*', argüeix que la seva activitat literària es va desenvolupar principalment a '*Spagna*'. Aquestes corts reberen fins i

tot els elogis de trobadors occitans del segle XIII com Guiraut de Calanson (PC 243)⁴⁵⁷, N' At de Mons de Tolosa (PC 309)⁴⁵⁸ i Guiraut Riquier (PC 248)⁴⁵⁹:

Tuttoché la maggior parte dei noti 'trovadori' e dei 'giullari' fosser francesi, non s'aggiravano tanto per la Francia come per la Spagna, dove più favorevole accoglienza incontravano dagli stessi monarchi. Nessuna corte di tutta l'Europa ha ricevute tante lodi dai trovatori come quelle d'Aragona e di Castiglia: raro è il poeta che non faccia onorifica rimembranza della Spagna e che non impieghi il suo canto in celebrare coi più alti encomi or il re d'Aragona or quel di Castiglia or amendue (1782-1785: I, 314).

Per tancar la seva argumentació, pressuposa que si no s'han descobert encara poetes catalans anteriors a l'occità Guillem IX d'Aquitània⁴⁶⁰, el primer trobador conegut, és perquè els intel·lectuals espanyols no han esmerçat esforços suficients per descobrir-los. D'aquesta manera els acusa de no fer valer els seus mèrits literaris, tal i com han fet els francesos. La identificació entre català i occità que exposa Bastero en la seva obra serà repetida al llarg dels anys per altres autoritats importants que, com Andrés, segueixen les idees de la *Crusca provenzale*, com són Antoni Puigblanch, Joaquim Rubió i Ors, Milà i Fontanals o Víctor Balaguer (Domingo 2018: V, 63).

En canvi, en una carta privada a Girolamo Tiraboschi, escrita el 12 de maig de 1785 en paral·lel a la redacció de *Dell'origine*, confessa no estar segur de l'origen català de la llengua i de la literatura catalano-provençal:

né la *Crusca provenzale* del Bastero né la lingua castigliana, che qui dicono spagnuola, servono all'intelligenza dei poeti provenzali, ma serve bensì la lingua valenzana e più la catalana, delle quali ho qualche cognizione, e però procurerò servirla come saprò nella traduzione ch'Ella desidera. Al principio di giugno penso fare un viaggetto per Ferrara e Bologna a Firenze e forse più in là i catalani, che sono per la maggior parte in Ferrara, mi potranno spiegare qualche cosa ch'io non capisca, e così la prego di mandarmi quanto prima codesto manoscritto. Che sotto il nome di provenzali

⁴⁵⁷ Per a més informació sobre Guiraut de Calanson, vegeu: ERNST, E. (1930).

⁴⁵⁸ Per a més informació sobre At de Mons, vegeu: CIGNI, Fabrizio (2001-2002).

⁴⁵⁹ Per a més informació sobre Guiraut Riquier, vegeu: PFAFF, S. L. H. (1853).

⁴⁶⁰ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.5.2. Per a més informació sobre Guillem IX d'Aquitània, vegeu: BOND (1992).

siano stati compresi catalani, valenzani e maiorchini non ammette alcun dubbio. Ciò che il signor abate Llampillas asserisce e non prova, ed io cerco di provare ma non ardisco d'asserisce, è che la lingua e poesia provenzale sia più catalana che francese, e che dalla Spagna sia passata nella Francia, non al contrario. Se qualche espressione del Bariberi darà lumi su questo, meriterà certamente d'essere rilevata. Io osservo nell'indice dei codici da lei citati, che una volta si dice lingua catalana la provenzale, ma vi saranno altre espressioni più precise e più concludenti. La prego di non tralasciar di mandarmi il manoscritto prima della mia partenza perché unicamente posso esibirmi a servirla affidato dall'aiuto d'altri spagnuoli (2006: I, 367-368).

Més endavant, en una altra carta del 7 de febrer de 1788, situa amb més determinació l'origen de la llengua a França, tot i que afirma que al segle XVIII la considera ja més catalana que francesa:

Perché mai mi fa Ella seguace del Llampillas nell'opinione dell'origine catalana della lingua provenzale? Mi faccia grazia di rileggere dalla pagina 293 fino a 295, e vedrà que non solo io non abbraccio passivamente tale opinione, benché forse le mie aggiunte congetture abbiano maggior forza che le ragioni del Llampillas, od anzi del Bastero, ma che dico espressamente: “cheché siasi della prima patria di quell'idioma, su cui non ardisco risolvere nulla”. Ma nondimeno il Papon non ha ragione se vuole che i catalani non parlino provenzale: i catalani presentemente sono forse più provenzali che i provenzali imbastarditi con il francesismo, come i valenzani, anch'essi provenzali, con il castigliano. Essendo stata Barcellona unita alla Francia, pare più naturale che abbia da questa ricevuta la lingua. Con tutto ciò, essendo stata corte dove risiedevano gli stesi comandanti d'alcune provincie della Francia, non mancherebbe ragione di crederla anche madre della lor lingua: non parlo dei conti di Barcellona, ma dei duchi di Settimania. Le dico schiettamente: credo que la lingua provenzale sia francese anziché catalana, benché contemporaneamente usata in Catalogna ed in Francia, ma per deciderne con qualche fondamento, bisognerebbe fare molte ricerche, di cui Llampillas non è capace (Ibid. 554-555).

L'estudi de la literatura *provenzale* comporta una defensa de la llengua catalana. L'establiment d'un origen català és realment important en tant que l'occità és la llengua

literària dels trobadors i la poesia trobadoresca ostenta un gran prestigi des de l'humanisme italià. Els crítics i escriptors cincentistes valoraren el fet de ser la primera poesia escrita en llengua vernacla i d'haver exercit una notable influència arreu d'Europa, una apreciació que es manté durant la Il·lustració. Andrés afirma també que el català procedeix directament del llatí, de manera que constata que no és un dialecte. Per últim, demostra que es tracta d'una llengua de cultura, conreada i promoguda per prínceps de grans corts medievals:

Al riflettere poi che niuno stato ha dato tanti principi alla poesia provenzale come la contea di Catalogna e il regno d'Aragona, poiché non solo Alfonso I o II (cioè II d'Aragona) e Pietro III riportati nella *Storia dei trovadori*, ma eziandio Jacopo “il Conquistatore”, il quale emulò anche la gloria di Cesare nello scrivere nel nativo idioma i suoi commentari, e in oltre, come dice il Bastero, Pietro I o II e Giovanni I ed altri poetarono nel volgar provenzale (1782-1785: I, 296-297).

El fragment que acabo de reproduir segueix de prop la *Crusca provenzale*, malgrat que de forma molt més sintètica. A l'obra de Bastero es cita també un fragment de la *Proclamación católica* de Gaspar Sala i Berart per demostrar el pes de la llengua *catalano-provenzale* en la literatura de la cort:

E del re don Giovanni e di altri ancora si raccoglie dagli Annali Aragonesi di Girolamo Zurita nel lib. 10 cap. 42. e massimamente dalla Proclamazione Catolica dei catalani esistente nella Biblioteca Vaticana, colle seguenti parole: “Todos los poemas, que componían así los señores reyes de Aragón, como los cortesanos, eran en catalán. Los reyes de Aragón, y más en particular el rey Don Juan el I, hicieron tanta estimación de la poesía catalana, que llamaban el gay saber, o *sciencia gaya*, que para alentar los ingenios al trabajo con el premio, concedieron muchos privilegios a los que se esmeraban en esto, como consta en muchas provisiones reales” (1724: 74).

El raonament d'Andrés segueix el fil argumental dels capítols precedents sobre la cultura àrab. L'estudi de la llengua i de la literatura catalano-provençal té com a objectiu demostrar la influència àrab en el naixement de l'Europa moderna a partir del seu establiment a la península Ibèrica. En la seva argumentació Castella engega la gran maquinària de les

lletres modernes gràcies al seu intercanvi amb els àrabs, especialment a partir de la cort del rei Alfons X el Savi a Toledo, i Catalunya ostenta el privilegi de participar en la primera literatura escrita en llengua vernacle valorada i reconeguda a tota Europa. D'aquesta manera Andrés atorga a Catalunya un paper cabdal en el naixement de l'Europa moderna. Andrés insisteix en diferents ocasions en remarcar també el pes de la lírica trobadoresca en la història de la literatura: “Il Bielfeld conta per una sua epoca felice il regno di Federigo Barbarossa, e questi non solo prese piacere delle canzoni provenzali e fece ricchissimi doni ai trovatori, che vide poetare in Torino alla corte del conte di Barcellona Raimondo Berengher, ma egli stesso compose a lor imitazione un madrigale nella medesima lingua” (1782-1785: I, 316-317). Per a la seva argumentació Andrés segueix principalment la *Crusca Provenzale*. Bastero està convençut que existeixen nombroses raons per provar la influència de la llengua i de la literatura catalano-provençal en els països circumdants, com prova al prefaci de la seva obra. A l'epistolari personal ratifica moltes d'aquestes raons. Afirmar, per exemple, que la llengua *provenzale* és més antiga que la italiana i que cap de “sas germanas, la castellana y francesa” (Feliu 1998: 307). Sosté també que en el passat fou una llengua comuna i universal a tota Europa, “molt més del que ho és estada la francesa sots lo gloriós regnat de Lluís XIV” (Ibid.), i que ostentava una gran reputació, motiu pel qual a molts indrets l'estudiaven per parlar-la i per imitar els seus poetes, especialment a Florència. D'aquesta manera conclou que els toscans van aprendre a rimar dels trobadors, “pares e innovators de las rimas y poesia volgar” (Ibid.), i que transportaren a la seva llengua abundants vocables i frases amb què l'enriquiren i l'embelliren. Bastero cita també l'obra de l'historiador aragonès Jerónimo Zurita y de Castro titulada *Anales de la Corona de Aragón*. Concretament fa referència al capítol XLII del llibre X, que es titula ‘De la declaración que en Barcelona se hizo que el papa Clemente VII era verdadero vicario de la Iglesia’. En aquest capítol, que tracta passatges històrics de Pere III (IV d'Aragó) i de Joan I amb el papa Climent VII, Barcelona és considerada el cor de la corona catalanoaragonesa, perquè és el lloc des d'on s'operen totes les accions polítiques importants.

L'obra de Bastero reflecteix un context històric particular de defensa i d'idealització del català, un fenomen conegut avui dia com a idealització compensatòria⁴⁶⁷. Jordi Cerdà

⁴⁶⁷ En general es considera que la idealització lingüística és conseqüència del major prestigi del castellà i de l'abandonament del català com a llengua de cultura.

Subirachs explica aquesta idealització com a reacció als esdeveniments militars dels segles XVII i XVIII⁴⁶⁸. Davant els continus enfrontaments bèl·lics per interessos territorials i la derrota del Principat per l'exèrcit borbònic, que comporta la desaparició del català com a llengua oficial, Bastero presenta la llengua i la lírica catalanes com el bressol de les llengües vernacles a Europa i l'element d'unió cultural de la cristiandat occidental⁴⁶⁹ (Cerdà 1999). La *Crusca Provenzale* té una notable repercussió en els crítics italians⁴⁷⁰. Andrés fa servir les idees de Bastero per argumentar la seva tesi arabista. L'*abate* accedeix a la *Crusca Provenzale* gràcies a la bibliografia facilitada pels germans Maians, que valoren positivament aquesta obra. En una carta dirigida a Carles Andrés, Joan Antoni Maians afirma que “Si el sacar copias de las Canciones Provenzales, que cita D. Antonio Bastero, fuera cosa de doscientos pesos yo los diera; en ellos están las pruebas de ser los lemosines padres de toda la poesía de Europa. No sé si el Sr. D. Juan logrará oportunidad de desfrutarlos” (Maians 2000: 88).

A banda de l'estudi de Bastero i de Llampilles, cita altra bibliografia afí. Per exemple, esmenta una obra del segle XVII de fort caràcter ideològic: *Proclamación católica a la magestad piadosa de Felipe el Grande* de Fra Gaspar Sala i Berart, que fou una arma de propaganda política contra el duc d'Olivares. També fa referència a una obra coetània a *Dell'origine, la Histoire littéraire des troubadours* de Jean Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, publicada per l'*abbé* Claude-François-Xavier Millot—Andrés considera Millot l'autor de l'obra. Es tracta d'una obra prohibida a Espanya en un moment en què els catalans intentaven recopilar més informació sobre el seu gloriós passat medieval, però que aconseguí

⁴⁶⁸ Francesc Feliu afirma igualment que les vicissituds polítiques van aguditzar la sensibilitat lingüística de Bastero, tot i que considera que no va voler desafiar mai el nou ordre establert. En canvi, a les cartes que recull entorn la figura de Bastero es constata que el seu nom apareix a les llistes que els agents repressors felipistes elaboraren per denunciar les persones sedicioses i dissidents en el cercle català de Roma, fet que corrobora la seva condició d'exiliat després de la Guerra de Successió. En l'àmbit filològic Bastero reconeix que possiblement als castellans no els plaurà les idees que exposa sobre la seva llengua, com afirma en el prefaci de la *Crusca Provenzale*.

⁴⁶⁹ La primera intenció de Bastero és elaborar una gramàtica italiana. No obstant, a partir de la seva recerca etimològica observa la gran influència que hi ha exercit la llengua provençal. A partir d'aquí decideix recollir les paraules italianes d'origen provençal, entesa sempre com a catalano-occitana (Feliu 1998).

⁴⁷⁰ En les seves cartes Bastero mostra l'interès d'alguns intel·lectuals com Crescimbeni o Anton Maria Salvini: “De aquesta ma fatiga ne presentí dos ans ha alguns coderns o borrons per modo de ensaig a esta Arcàdia de Roma, per sentir son parer, y tots aquells literats, en particular son president o custode, lo arxipreste Crescimbeni, m'ho aprovaren y loaren, ans me digueren que la Itàlia y la nostra pàtria, y la major part de la França me ne restarian ab obligació no poca, y coneguí que sens lausenga o fingiment me parlaren, pus me condecoraren ab lo títol y diploma de arcade; y semblant aprovació he encontrat també en lo cèlebre abate Anton Maria Salvini de Florència, qui me ha afavorit de prestar-me alguns mss. y de donar-me algunas observacions que ell tenia fetas al mateix propòsit de mon assumpto” (Feliu 1998: 307).

arribar de manera clandestina a mans d'alguns erudits com Gregori Maians.⁴⁷² Andrés també reproduïx textos d'altres autors que cita Bastero, com la història de València de Gaspar Escolano, *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*, i el pròleg de la *Corónica general de España y especialmente del reyno de Aragón, Cataluña y Valencia* d'Antoni Beuter, on considera Petrarca imitador de Jordi de Sant Jordi⁴⁷³.

En el segon volum de *Dell'origine*, la bibliografia que explicita s'amplia: segueix citant l'obra de Bastero i de La Curne, però també són importants les referències del *Bacco in Toscana: ditirambo di Francesco Redi, accademico della Crusca con le annotazioni* (1685), citada a l'obra de Bastero. Finalment recull les obres de principis del segle XV que parlen sobre els trobadors: *El arte de trovar o La gaia ciencia* de Enrique de Villena, publicat al segle XVI⁴⁷⁴, i el pròleg dels *Proverbios* del Marqués de Santillana.

En resum, a *Dell'origine* Andrés identifica el català i l'occità, i afirma que la literatura catalano-provençal, font principal dels grans predecessors del Renaixement italià —Dante, Petrarca i Boccaccio—, té el seu origen a Catalunya. És així com en la defensa del paper fonamental de la cultura hispànica en la història de la literatura moderna concedeix un lloc d'honor a les lletres catalanes i eleva el seu prestigi no només en l'àmbit local sinó en el marc de la història de la literatura europea.

⁴⁷² Ho prova la correspondència entre Josep de Vega i Sentmenat i Gregori Maians, citada per Vicenç Beltrán a "El cançoner perdut de Girona: els Mayans i l'occitanisme il·lustrat" (2006: 95).

⁴⁷³ Cf. *infra* vegeu, apartat 4.5.2.

⁴⁷⁴ Andrés comenta que només es coneixen alguns fragments de la *Gaya ciencia* publicats per Gregori Maians a *Orígenes de la lengua castellana*. De fet Maians cita les investigacions de Martín Sarmiento sobre els manuscrits de l'obra de Villena que després Sarmiento recollirà a *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*. A *Dell'origine* esmenta una altra ciència de Villena que duu per títol *Gaya de Segovia* [*Gaja di Segobia*], una obra que Sarmiento identifica amb un manuscrit de la *Gaya ciencia*: "Es un códice en papel, corpulento, y en folio. El carácter es abultado y del siglo décimo quinto. El título es la *Gaya de Segovia*. El asunto principal es una silva copiosísima de consonantes en la lengua castellana. Está dedicado a D. Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo, cuya vida y elogios se hallan al principio (...). Pero es muy verisímil que sea en el fondo el que compuso Villena de la Gaya, y que algún curioso le refundiese, aumentase y corrigiese, y que lo dirigiese a D. Alonso Carrillo" (1775: 350-351).

4.4.2. El cànon de la literatura *catalano-provenzale*

L'estudi de les literatures d'època medieval es limita a la literatura *provenzale*, l'àrab⁴⁷⁶ i l'hebrea⁴⁷⁷, que aconseguen una presència important a *Dell'origine*, malgrat que no formen part del cànon literari il·lustrat. L'estudi de la literatura catalana està supeditat al debat sobre l'origen de la literatura moderna a Europa, per tal com apareix inserida en el desenvolupament de la tesi arabista. Aquestes raons expliquen que l'objectiu d'Andrés no sigui elaborar una anàlisi profunda d'aquestes obres sinó provar l'estret vincle entre la literatura occitana i catalana per demostrar l'esplendor de les lletres medievals al Mediterrani, des de Bagdad fins a Provença passant per Toledo i Catalunya. Andrés sosté que la literatura catalano-provençal es desenvolupa ininterrompudament des del segle IX fins a principis del segle XVII. En aquest llarg període distingeix una primera etapa formada per les obres escrites a Occitània, i una etapa posterior a partir del segle XIV en què la poesia "La poesia provenzale ebbe d'uopo di cercare onorato asilo nella Catalogna, ove, come abbiám detto altrove, è assai probabile, che abbia avuta la culla" (1782-1785: II, 53). Considera que els autors que tingueren una repercussió notable a Europa són del segle XV, principalment de València: Ausiàs March, Joanot Martorell i Jaume Roig. Finalment hi afegeix un escriptor del Principat, que pertany ja al Barroc: Vicent Garcia, rector de Vallfogona. Amb ell considera que s'extingeix la literatura *provenzale*.

L'estudi de la literatura occitana i catalana és breu i tracta diferents gèneres: la lírica, el *romanzo* i les pastorals, que defineix com a breus diàlegs entre pastors. El seu estudi esdevé més extens en el camp de la lírica pel fet que és considerada la primera mostra de literatura culta europea en llengua vernacle; en canvi, només fa alguna referència escadussera a escriptors de *romanzi* o de pastorals. A continuació analitzaré l'estudi que en fa d'aquests gèneres, tret de les pastorals perquè no en desenvolupa informació complementària. A més dintre l'apartat de lírica també tractaré obres d'àmbit teòric, com són les arts poètiques i els diccionaris de rimes.

⁴⁷⁶ Cf. vegeu *supra*, apartat 4.3.

⁴⁷⁷ Cf. vegeu *infra*, apartat 4.5.3.

4.4.2.1. Poesia

Malgrat que la poesia és el gènere més destacat, la informació que n'ofereix Andrés no és gaire abundant. Apunta que les composicions més freqüents en la poesia trobadoresca són cançons i elegies amoroses, i les més celebrades esdevenen les tençons o disputes d'amor. Són poques les composicions que es citen pel títol. Només tracta amb profunditat les de Jordi de Sant Jordi i les d'Ausiàs March, i ho fa per participar en el debat sobre la influència d'aquesta literatura a Europa, i especialment a Itàlia per tal com Dante, Petrarca i Boccaccio són considerats els pares de les lletres modernes. Complementàriament, descriu els certàmens i les acadèmies literàries; en concret esmenta la Gaia ciència de Barcelona i els Jocs Florals de Tolosa⁴⁷⁹.

A continuació exposo un llistat de trobadors que Andrés cita⁴⁸⁰ acompanyat d'una breu descripció. La meua intenció és aportar dades sobre el coneixement que Andrés té a l'abast en el moment de redactar aquest apartat a partir sobretot de l'obra de Bastero, que és la seva font d'informació principal. Per aquest motiu no només indico entre claudàtors el nom amb què apareixen els autors a *Dell'origine* amb els comentaris que en ocasions en fa, sinó que quan ho he considerat rellevant hi afegeixo la informació addicional que es troba a la *Crusca provenzale*. En aquest llistat incloc també els primers poetes de la llengua catalana, que són englobats en la literatura *provenzale*, tal i com fan Bastero i d'altres estudiosos citats per Andrés:

Guillem IX d'Aquitània o Guilhem de Peitieu (1071-1126) (PC 183) [Guillem de Poitiers]. Andrés el presenta com el primer trobador conegut. En parlar d'aquest poeta Bastero remet a l'obra *Storia di Linguadoca* de Guglielmo Catel: “comte de Poitiers, appellé en langage de ce pays lo Coms de Peytieu” (1782-1785: I, 74).

Hug de Mataplana (1173-1213) (PC 454) [Mataplana]⁴⁸¹. Bastero l'anomena “Ugo di Mataplana, detto Nuc, e Nuguet de Mataplana barone catalano” (1782-1785: I, 101).

⁴⁷⁹ Andrés remet als *Annals de Tolosa* (1323). Per a més informació sobre els certàmens literaris, vegeu: CABRÉ (2013: 286-290).

⁴⁸⁰ Per a més informació sobre la lírica catalano-provençal, vegeu: BADIA (1982).

⁴⁸¹ Per a més informació sobre Hug de Mataplana, vegeu: RIQUEL, Martí de (1945).

Guillem de Berguedà (1138-1192) (PC 210) [Berghedan]⁴⁸², “detto Guillems de Berguedan barone catalano, e visconte di Berghedano, o di Berga, ch’è tutt’uno” (Bastero 1724: 85).

Arnaut Daniel (1180-1195) (PC 29) [Arnaldo]⁴⁸³. Andrés i Bastero expliquen que Dante a la *Divina Comèdia* fa parlar Arnaut en la seva llengua materna al purgatori⁴⁸⁴. Bastero afegeix que Arnaut és l’inventor de la sextina, i que també apareix citat per Ausiàs March i per Petrarca. En cap moment fa referència al famós elogi que li dedica Dante: “fu miglior fabbro del parlar materno” (1966: 546). Aquesta informació tampoc no apareix a l’estudi d’Andrés, que no ha consultat Dante sinó l’obra de Bastero, com afirma a *Dell’origine*. Les fonts bibliogràfiques de Bastero són l’*Ercolano* de Benedetto Varchi, la *Correzione all’Ercolano* de Varchi de Lodovico Castelvetro i *Comentari intorno alla storia della volgar poesia* de Giovanni Mario Crescimbeni (1724: 28)⁴⁸⁵.

Tremoleta (1100- s. XII) (PC 445) [Mola]. Actualment no es coneix ni l’autor ni l’obra. Bastero l’anomena *Mola catalano* i explicita la seva font: el trobador Peire de Vic, que anomena el monge de Montaudó. El monjo el cita en un poema o sàtira literària titulat “Pois Peire d’Alvernh’ a chantat”, que Martí de Riquer descriu com a una “galeria caricaturesca de trovadores” (1992: II, 1039) adreçada al trobador occità Peire d’Alvernhha (1149-1168) (PC 323)⁴⁸⁶, que és segons Bastero el millor poeta del seu temps. A la *Crusca provenzale* es reproduïxen els dos primers versos de l’estrofa dedicada a aquest trobador: “Entre Moleta l’Catalans/ Que fai sonetz levez, e plans” (1724: 89). Manuel de Montoliu afirma que es tracta

⁴⁸² Per a una edició de la poesia de Guillem de Berguedà, vegeu: BERGUEDÀ (1971); sobre l’estudi de la seva obra, vegeu: RIQUER, Martí de (1996).

⁴⁸³ Per a una edició de l’obra d’Arnaut Daniel, vegeu: DANIEL (1994).

⁴⁸⁴ Es tracta del següent fragment de *La Divina Commedia*: “Tan m’abellis vostre cortes deman, / qu’ieu non me puese ni voill a vos cobrire: / ieu sui Arnaut, que plor e vaiu cantan; / consiros vei la passada folor / e vei jausen lo jorn qu’esper denan. / Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l’escalina / sovenha vos a temps de ma dolor!” (Dante 1966: 548).

⁴⁸⁵ Bastero apunta que Crescimbeni extreu la informació d’una cita de la *Crusca Provenzale* feta per l’abat Anton Maria Salvini (Crescimbeni 1731: 181).

⁴⁸⁶ Per a edició de l’obra de Peire d’Alvernhha, vegeu: FRATTA (1996).

d'un error i que el nom correspon en realitat a Tremoleta⁴⁸⁷, una hipòtesi que segueix Martí de Riquer⁴⁸⁸ (1992: II, 1042).

Pau de Benviure o Bellviure (s. XIV-XV) (16) [Bembibre a l'original italià d'Andrés i Belliure a la traducció al castellà feta pel seu germà]. Sabem per la correspondència personal que Joan Antoni Maians explica a Carles Andrés les diferents variants d'aquest cognom i li aconsella anomenar-lo Benlliure⁴⁸⁹. Pere Torroella l'inclou en la seva llista de poetes, Ausiàs March el cita al poema XXII dels *Cants d'amor* com a Pau de Benviure i Francesc Ferrer reproduceix una estrofa d'una composició seva a *Lo conhort*.

March. Andrés explica que es coneixen quatre o més autors que responen al cognom de March. Ell tracta d'Arnau (93), Ausiàs (94), Jaume (95) i Pere (96) [Arnaldo, Ausias, Giacomo i Piero March]. Sobre Jaume March (1335-1410), Andrés explicita la seva font: *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* de Tomás Antonio Sánchez. De tots els membres d'aquesta família, Ausiàs (1400-1459) rep molta més atenció i reconeixement; l'anomena "il Petrarca dei provenzali" i subratlla que les seves rimes han estat reimpresses, comentades, traduïdes i celebrades a moltes nacions. Andrés elogia aquesta noble família:

Che ereditaria fosse la poesia nella nobile famiglia March di Valenza lo dimostra nel le citate note il Cerdà, il quale coll'autorità del Polo nel canto del Turia quattro poeti ci scopre di quel casato: un Ausiàs, un Piero, un Giacomo, un Arnaldo. Anzi io osservo che nei versi del Polo si dice, che il legnaggio di Piero March darà un Giacomo ed un Arnaldo: ciò che può far credere che anteriore a questi due fosse Pietro (1782-1785: I, 328).

⁴⁸⁷ Manuel de Montoliu explica: "Una falsa lectura d'un vers d'una composició satírica del trobador Monge de Montaudó va donar el nom d'un trobador català del qual no es conserva cap obra. Aquest vers que Milà va llegir: 'Entre Moleta'l catalàs', avui és llegit en aquesta forma: 'En Tremoleta'l Catalàs'. Milà d'acord amb la seva lectura identificava el seu Moleta amb un trobador anomenat Mola, del qual es conserva una tençó amb un tal Guillem Ramon. Tremoleta degué viure entre 1180 i 1200" (1957: 86).

⁴⁸⁸ Riquer desestima la identificació de Tremoleta amb Arnaut Catalan que va fer Crecimbeni al segle XVIII (1992: II, 1042).

⁴⁸⁹ Joan Antoni Maians escriu en una carta dirigida a Carles Andrés la següent explicació sobre el nom d'aquest trobador: "*Bembibre*. Deve decirse, *Ben-liure*, esto es, *Benlliure*. Fúndase esto en la carta del Marqués de Santillana, tomo 1, pág. LVI, donde se lee: *Benlibre*. En principio de dicción valenciana, como ésta, no deve doblarse la L, como en Lombai, Luchent, etc. como no sea monosílabo, *llur*, *su*. El poner *libre* por *liure* es vicio castellano; Sánchez lo alteró más, p. 77, diciendo: *Bembibre*. Yo opinava mal quando creía que era *Benviure*" (Maians 2000: 108).

Bastero escriu exposa una llarga explicació de l'obra d'Ausiàs i transcriu alguns fragments de poemes (1724: 76-77)⁴⁹⁰.

Jordi de Sant Jordi (1399/1400- 1424?) (164) [Mossen Giordi]⁴⁹¹. Andrés analitza amb més profunditat alguns punts concrets de la seva obra, com veurem més endavant, i reproduceix la informació que apareix en el prefaci de la *Crusca provenzale*. Es tracta del text de Gaspar Escolano que recull alguna de les idees de Pere Antoni Beuter.

Bernart de Ventadorn (1147-1170) (PC 70) [Bernardo di Ventadour]⁴⁹³. Bastero reproduceix les darreres línies de la seva *vida*, signada per Uc de Sant Circ.

Mossèn Jaume Febrer [Febrer]. Es tracta d'un autor i d'una obra inexistents. El nom apareix a la *Crusca provenzale* en una citació d'un fragment de l'obra *Bibliotheca hispana vetus* de Nicolás Antonio⁴⁹⁴. També Beuter l'esmenta en la seva crònica⁴⁹⁵. Andrés cita l'obra amb el títol de *Les trobes*.

Alfons I el Cast o el Trobador (I de Catalunya i II d'Aragó) (1154-1196) (PC 23)⁴⁹⁶. Bastero cita les dues composicions conservades d'aquest autor: una cançó, segurament “*Per mantas guizas m'es datz*” (“De moltes maneres m'és donat”, PC 23, I) i una tensó que escriu amb el trobador Giraut de Bornelh, “*Be-m plairia seingner en reis*” (“Prou que m'agradaria senyor rei”, PC 23, Ia).

⁴⁹⁰ Aquestes textos han estat editats a *La poètica del Barroc. Textos teòrics catalans*; vegeu: SOLERVICENS (2012).

⁴⁹¹ Per a la poesia de Jordi de Sant Jordi, vegeu: RIQUER i BADIA (1984).

⁴⁹³ Per a una edició crítica de Bernart de Ventadorn, vegeu: VENTADORN (1966).

⁴⁹⁴ Publicada pòstumament. La cita original de Nicolás Antonio és la següent: “Mossen (ita pro domino meo Valentini usurpant) Jordi, hoc est Georgius, & Mossen Febrer, qui vernaculâ gentis linguâ, quæ eadem est cum Provinciali & Catalana, magna cum laude versificati sunt” (1788: I, 72). Andrés dona molta més informació en aquesta pàgina, i en un altre apartat el cita posant-lo en relació amb Petracca i novament amb Mossèn de Sant Jordi: “De duobus poetis Valentinis, Mossen Jordi, & Mossen Febrer, quorum priorem imitatus fuit Franciscus Petracha” (1788: I, 67).

⁴⁹⁵ Per a la lectura del pròleg sencer de Pere Antoni Beuter en la traducció al castellà de la *Història de València*, vegeu: DURAN i SOLERVICENS (1996: 156-160).

⁴⁹⁶ Per a ampliar la informació sobre els reis trobadors de Catalunya i D'Aragó, vegeu: CLUZEL (1957-1958).

Pere II el Gran (I de Catalunya i II d'Aragó) (1240-1285) (PC 324)⁴⁹⁹. Només se n'han conservat uns intercanvis de *coblas*, tot i que devia tenir una producció poètica extensa (Cabré 2013: 254-260). Bastero remet a l'obra *Memorie dell'istoria della Linguadoca* de Guglielmo Catel (llibre III capítol I).

Joan I el Caçador, el Descurat o l'Aimador de la gentilesa (I de Catalunya i d'Aragó) (1350-1396). Andrés i Bastero el citen dintre la llista de monarques que van escriure en *catalano-provenzale*. No es coneix cap obra literària del monarca, però va ser protector de les lletres. sabem que va instaurar a Barcelona el Consistori de la Gaia Ciència el 1393. Amb aquesta institució es va establir la tradició dels certàmens dels Jocs Florals. Bastero reproduïx el text de la *Proclamación católica* on s'explica ràpidament la implicació de Joan I en la incentivació de la creació literària.

Al primer volum Andrés esmenta també alguns trobadors occitans. Es tracta de poetes que han parlat d'Alexandre el Gran. La intenció de l'*abate* és constatar els pocs vestigis d'erudició grega que es troben en la literatura catalano-provençal, per provar que el coneixement de la Grècia clàssica era escàs i procedia del contacte amb els àrabs⁵⁰².

Gaucelm Faidit (1185-1220) (PC 167) [Anselmo Faidit]⁵⁰³. Bastero afegeix que és llemosí, autor de cançons, tençons i sirventesos.

Raimbaut de Vaqueiras (1165-1207) (PC 392) [Rambaldo Vacheiras]⁵⁰⁴. Bastero explica que és escriptor de tençons, sirventesos i cançons, algunes lloant Beatriu, germana de Bonifaci —marquès de Monferrat— i dona d'Enric del Carret.

Elias Cairel (1204-1222) (PC 133) [Elía Cairels]⁵⁰⁵. Bastero parla de les seves cançons i tençons, en especial de la tençó *N'Elyas Cairel, de l'amor*. També afirma que la tençó va ser

⁴⁹⁹ Sobre Pere II d'Aragó, vegeu: RIQUER, Martí de (1951).

⁵⁰² Cf. vegeu *supra*, apartat 4.3.3.

⁵⁰³ Per a més informació sobre Gaucelm Faidit, vegeu: FAIDIT (1965).

⁵⁰⁴ Per a més informació sobre Raimbaut de Vaqueiras, vegeu: ROSTAING i BARBARO (1989).

⁵⁰⁵ Per a més informació sobre Elias Cairel, vegeu: LACHIN (2004).

escrita amb la *trobairitz* Isabella, una autora desconeguda que apareix citada diverses vegades al poema de Cairel.

Per últim, cal remarcar l'absència de dones poetes: mentre que a la *Crusca provenzale* s'inclouen el nom d'algunes *trobairitz* com la Comtessa de Dia o Beatriu de Dia (PC 46)⁵⁰⁶, Maria de Ventadorn (PC 295) o Isabella (PC 249a), Andrés, possiblement per la brevetat del seu estudi no n'esmenta cap, malgrat que sí constata que existien dones que escrivien poesia en aquesta llengua.

En l'àmbit teòric, Andrés esmenta diverses obres relacionades amb la poesia trobadoresca que classifica dins del gènere didàctic i que presenta, seguint Bastero, com a pioneres en el camp de la preceptiva literària en llengua romànica. D'aquesta manera sosté que les primeres arts poètiques, gramàtiques i diccionaris europeus en llengua vernacla són segurament *provenzali*. L'obra que considera més important és *Las rasós de trobar* [*arte di trovare*] de Ramon Vidal de Besalú [Raimondo Vidal di Bessalù] (PC 411) del segle XIII⁵⁰⁷. Presenta aquesta obra com el primer tractat poètic escrit en una llengua romànica, i participa en el debat sobre l'identitat de l'autor, en relació al gentilici Besalú⁵⁰⁸. Afirmar que es tracta del topònim català Besalú i no de Besaudún, un indret que descriu com a “piccolo paese della Provenza” (1782-1785: II, 56). A partir d'aquí rebutja la tesi que s'exposa a *Histoire littéraire des troubadours*. En aquesta obra s'havia suggerit que Ramon podia ser fill del provençal Peire Vidal de Tolosa, natural de Besaudún, i que es tractava d'un autor desconegut a França. Andrés utilitza aquesta informació per demostrar que es tracta d'un autor català enlloc d'ocetà, com provenen les diferents notícies personals que Sarmiento i Villena recullen sobre aquests autor a la cort d'Alfons IX i al castell d'Hug de Mataplana⁵⁰⁹.

També esmenta altres arts poètiques. La primera és la de Jofre o Guifré de Foxà [Goffredo di Foxa] (PC 304)⁵¹⁰, que descriu com a “catalano monaco nero” (1782-1785: II,

⁵⁰⁶ Sobre les *trobairitz*, vegeu: BOGIN (2007).

⁵⁰⁷ Per a més informació sobre aquest autor, vegeu: VIDAL DE BESALÚ (2018).

⁵⁰⁸ Andrés fa referència a l'obra de Francesco Redi, citada per Antoni de Bastero amb el títol de *La dreita manera de trobar* i pel Marqués de Santillana al pròleg de la seva obra *Proverbios*.

⁵⁰⁹ Sabem que Carles Andrés va escriure a Joan Antoni Maians per consultar sobre aquesta qüestió i dóna relació d'aquest dubte entre alguns literats coetanis com Tiraboschi, Sarmiento o Nicolás Antonio (Maians 2000: 123-124).

⁵¹⁰ Per a un estudi de les *Regles de trobar* o *Razós de trobar* de Foxà i de Vidal de Besalú, vegeu: MARSHALL (1969).

57), seguint la informació de Villena i de Santillana. No n'esmenta el títol, *Les regles de trobar* o *Rasós de trobar*, i la presenta com un text nou i no com una reelaboració de l'obra de Ramon Vidal, a la qual l'autor hi afegeix algunes reflexions sobre retòrica trobadoresca i sobre lingüística⁵¹¹. La segona és la d'un trobador que anomena *Berenghieri di Troja di Majorica*, autor d'un llibre “delle figure e dei colori dell'orazione” (Ibid.). Segurament es tracta de l'obra del trobador mallorquí Berenguer d'Anoia (5) titulada *Mirall de trobar*. També cita una darrera obra que recull Villena: la *Summa vitulina* de Guillem Vadell [Guglielmo Vedel], que no és en realitat un tractat de trobar, com havia dit Villena, sinó un llibre notarial⁵¹². Una altra obra didàctica és el *Diccionari de rims* de Jaume March, un diccionari de rimes consonants i assonants que considera el primer en llengua vernacle. Andrés explicita la seva font, l'obra *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* de Tomás Antonio Sánchez, i comenta que Sánchez el considera un art de trobar perquè conté regles poètiques i exemples de poemes. Per últim, afegeix dues obres que apareixen a l'obra de Francesco Redi. La primera és un diccionari provençal de rimes, que presenta com un diccionari provençal-llatí⁵¹³, i la segona una obra que anomena *vocabolario tolosano*; per la informació que ofereix Redi, Andrés suposa que deu ser un diccionari de rimes. En canvi, l'*abate* no fa referència a les *Las Flors del gay saber, estier dichas Las leys d'amors*, redactat en diverses fases per autors diferents, sent el més destacat Guilhem Molinier. Redi cita l'obra amb el nom *Sette mantenitori della gioia d'amore*⁵¹⁴, i Bastero l'anomena *Sette mantenitori del gajo savere*.

⁵¹¹ Jofre considera el català i l'occità dues llengües diferents, mentre que per a Ramon Vidal de Besalú “la diferència es planteja entre els diversos usos artístics de les llengües” (Cabré 2013: 287). Vegeu també: ASPERTI (1999: 358).

⁵¹² “*Summa Vedellina* o *Vitulina* o *Bedellina*, llibre notarial, com pensa Rubió Balaguer, que en recull, demés de cites de 1445 i 1450, la notícia de l'existència, almenys parcial, a l'arxiu d'Arbeca (Tarragona). No era doncs l'obra del notari mallorquí Guillem Vadell un tractat de trobar, com diu Enrique Villena en el *Arte de trovar*” (Llompart 1975: 193).

⁵¹³ La informació que apareix a *Bacco in Toscano: Ditirambo* de Redi és la següent: “*Rimario Provenzale*. Manuscritto della Libreria di San Lorenzo 59. 74. 208. 214” (1685: 257).

⁵¹⁴ Redi diferencia entre el *Vocabolario Tolosano* i el *Libro Tolosano*, nom amb què fa referència en una ocasió a l'obra *Sette Mantenitori della Gioia d'Amore*. Sobre aquesta obra dóna la següent informació: “E di qui intendo quel che si dice in un antico Libro conservato nell'Archivio principale di Tolosa, dei *Sette Mantenitori della Gioia d'Amore*, ove si tratta dei ludi poetici, dei premi, e delle leggi di Amore, siccome furono instituite l'anno 1324 scritto nel linguaggio di Linguadoca da Guglielmo Monilier Cancelliere di essi Ludi, e menzionato da Pietro Fabro Agonistic. Lib. I. Cap. 21. Lib. 2. Cap. 14. Lib. 3. cap. 20. e 23” (1685: 96).

4.4.2.2. Narrativa

L'estudi sobre narrativa catalana medieval és breu. A diferència de Bastero, que exposa tot el coneixement al seu abast, l'*abate* es limita a citar només alguns escriptors importants:

Joanot Martorell (1413/15-1468) (100) [Martorell]⁵¹⁵. Andrés li concedeix el primer lloc en les proses catalano-provençals. A més comenta que Bastero l'anomena "il loro Bocaccio" i que equipara el *Tirant lo Blanch* al *Decamerone*.

Jaume Roig (?-1478) (152) [Giacomo Roig]. En el segon volum de *Dell'origine* Andrés fa referència a la seva obra amb el nom de *culdolada* i en fa la següent descripció: "di consigli dati ai giovani per fuggire i lacci e le frodi delle femmine, ed abbracciare un salutare regolamento d'onesta vita è stata più e più volte perfino nel presente secolo data alla stampa ed illustrata coi commenti d'uomini dotti" (1782-1785: II, 55). Per la correspondència sabem que Joan Antoni Maians havia enviat informació sobre aquesta obra a Carles Andrés perquè li fos tramesa a l'*abate*; a més, Joan Andrés rep un exemplar de l'obra que li envia el seu germà Carles. A la *Crusca provenzale* se l'anomena amb el títol que coneixem, l'*Espill*, i es reproduïx un fragment de l'obra de Gaspar Escolano on es cita aquesta obra amb el nom de *Libro contra las mujeres*⁵¹⁶.

Pere III el Cerimoniós o el del Punyalet (III de Catalunya i IV d'Aragó) (1319-1387) (325). Bastero escriu el seu any de naixement, li atribueix l'autoria d'una crònica i en cita un fragment, que correspon al capítol IX del llibre IV de la *Crònica particular* o *Llibre dels fets* (1724: 74).

Ramon Muntaner (1265- 1336) (116) [Montaner]. Bastero cita la seva *Crònica*.

⁵¹⁵ Sobre Joanot Martorell, vegeu: PUJOL (2002).

⁵¹⁶ Aquest nom va comportar que s'afegís un subtítol a l'obra a partir de l'edició de 1561: *Libre de les dones, més verament dit de consells*. Per a una edició de l'*Espill*, vegeu: ROIG (2014).

Jaume I el conqueridor (1208-1276). En la *Crusca provenzale* apareix esmentat en relació a la *Crònica* de Ramon Muntaner.

Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona⁵¹⁷. Andrés només l'esmenta per indicar el final de la literatura *provenzale*. Joan Antoni Maians, en una carta a Josep de Vega Sentmenat, manifesta l'admiració per aquest autor: “Grande cosa sería que se conservase el Vallfogona para desahogo de leer un escrito acomodado al país. Qualquier modista causa más daño a las costumbres, que Vallfogona puede ocasionar a los tontos en cien años” (Maians 2000: 459).

A banda d'aquests autors, Andrés tracta sobre una figura estretament relacionada amb el món àrab: el mallorquí Ramon Llull (89). De Llull n'elogia especialment el seu coneixement de la llengua àrab, una prova que li serveix per demostrar novament els estrets vincles que durant segles han unit les cultures de la Mediterrània, en especial el món àrab i la península Ibèrica. Andrés el reivindica com a filòsof i el situa al costat de Roger Bacon i d'Albert el Gran. La seva reivindicació s'emmarca dins del projecte de revisió de les grans obres del passat com a mètode indispensable per al progrés. La proposta d'Andrés se singularitza perquè adverteix de l'empobriment que suposa reduir l'estudi del passat al llegat grecollatí, i convida a conèixer les figures més importants dels temps baixos, que han quedat relegades a l'oblit. Tot i que manté la imatge de l'Edat Mitjana com un període fosc, reconeix la importància històrica de la literatura andalusina i de la catalano-provençal, i la seva influència en el Renaixement europeu. En conseqüència, considera que el seu estudi també pot potenciar el progrés de totes les disciplines.

4.4.3. Influència de la literatura *catalano-provenzale* en la literatura italiana

El gran interès d'Andrés per la literatura *provenzale* rau en la importància que va tenir a Europa durant l'Edat Mitjana, un temps que des del punt de vista il·lustrat no presenta cap referent modèlic per a la literatura, sinó en el paper catalitzador del Renaixement italià i

⁵¹⁷ Per a més informació sobre el Rector de Vallfogona, vegeu: ROSSICH (1987).

europèu: “Maggior onore reca alla poesia provenzale l’essere stata madre dell’italiana, come costantemente asseriscono il Bembo, l’Equicola, il Varchi, lo Speroni ed altri” (1782-1785: I, 317)⁵¹⁸. Així els grans prínceps, Frederic I i Carles d’Anjou, “riceverono dai catalano-provenzali l’amore della poesia” (Ibid. 317-318). Aquesta influència es percep, ens diu Andrés citant Francesco Redi, en la similitud de les paraules, les frases i la forma d’expressar-se, però també assenyala certes semblances en el contingut dels textos literaris.

Seguint Bastero, l’argumentació d’Andrés es centra en la petjada dels escriptors *provenzali* en els tres autors italians més importants, que considera els tres pares de la literatura moderna: Dante, Petrarca i Boccaccio. En el cas de Boccaccio, la informació que recopila sobre les influències del *Decamerone* està limitada per la seva font bibliogràfica directa i, en conseqüència, l’anàlisi d’aquest tema no resulta gaire extensa. Andrés tracta sobre el deute de Boccaccio amb l’obra de Guilhem de Peitieu per haver manllevat del seu poemari dues històries que apareixen al *Decamerone*, o de la influència que exerciren en aquesta obra altres autors anònims que escrigueren poemes, *romanzi* i *novelle* provençals, catalans i francesos⁵¹⁹. La investigació prové del Comte de Caylus, que va conèixer els autors *provenzali* a partir d’una recerca a la biblioteca de Saint Germain. El text en concret és les *Mémoire sur les fabliaux*, una compilació que Andrés cita amb el nom de *Novelliere*. El 1746 Caylus la va presentar a l’Acadèmia d’Inscripcions i Bones Lletres, i va tenir un paper important en la fundació dels estudis medievals francesos⁵²⁰. Andrés accedeix a aquesta investigació a partir de la nota que el *Journal* de Bouillon de l’any 1780 publica sobre un estudi que havia aparegut un any abans a la *Bibliothèque universelle des romans*⁵²¹. La informació que troba al *Journal* li serveix per defensar el pes del *romanzo provenzale* a Itàlia, i al mateix temps li ofereix un repàs important dels escriptors d’àmbit català des de l’Edat Mitjana fins als segles XIV i XV)⁵²². No obstant, la limitació d’aquesta nota no li permet conèixer ni la investigació

⁵¹⁸ Andrés remet també a la *Crusca Provenzale* de Bastero.

⁵¹⁹ Boccaccio no és l’únic autor que considera deutor dels novel·listes provençals. Sosté que les obres de Petrarca i d’Ariosto reflecteixen també aquesta influència ‘non solamente pel fondo, ma per alcune particolarità assai felici’ (1782-1785: I, 320).

⁵²⁰ Per a més informació sobre l’obra de Caylus, vegeu: PEETERS (2006).

⁵²¹ El *Journal* de Bouillon reproduceix la informació que troba a la *Bibliothèque universelle des romans, ouvrage périodique, dans lequel on donne l’analyse raisonnée des romans anciens et modernes, François, ou traduits dans notre langue; avec des anecdotes et des notices historiques et critiques concernant les auteurs ou leurs ouvrages; ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières et relatives, & les personnages connus, déguisés ou emblématiques*, desembre, 1779.

⁵²² S’esmenten els autors següents: Jordi de Sant Jordi, Huc de Mataplana, Mossén Jaume Febrer, Guillem de Berguedà, Ramon Muntaner, Pere March, Ausiàs March, Jaume Roig, Narcís Vinyoles, Cristòfor

completa de Caylus ni el text original de la *Bibliothèque universelle des romans*. Desconeix, per exemple, que l'estudi de la *Bibliothèque* tracta també sobre l'origen de la llengua i de la literatura catalana, ni tampoc sap que exposa una opinió contrària a la que ell defensa a *Dell'origine*. En aquest text s'elogia la llengua catalana, “*la plus riche & la plus universellement accueillie*” de les que es parlen a Espanya, i es demostra la petjada de la literatura *provenzale* a Itàlia tant en la poesia com en el *romanzo*. Es dona com a exemple la influència d'Ausiàs March en Boscà, Garcilaso o fins i tot en Clément Marot, i de rebot en Voltaire. No obstant, no es considera la llengua i la literatura catalana predecessors de l'occitana, sinó que s'afirma que provenen de “*notre Lémazine*”⁵²³.

En canvi, Andrés pot accedir a la bibliografia espanyola on es compara l'obra de Petrarca amb la de Jordi de Sant Jordi i Ausiàs March i, per tant, l'anàlisi d'aquest tema resulta molt més extensa. Es basa en alguns erudits —especialment valencians— que especulen sobre l'antiguitat de Jordi de Sant Jordi: no el consideren poeta del segle XV sinó trobador del segle XIII, i això els permet argumentar que va ser Petrarca qui va llegir els seus poemes i els va traduir, i no a l'inrevés. Pep Valsalobre ha recopilat informació sobre aquest tema en el seu article “Història d'una superxeria: el cas Jordi de Sant Jordi”, on assenyala el text de Pere Antoni Beuter⁵²⁴ (1490-1554) en la crònica sobre València com l'origen d'aquesta

Crespí de Valldaura, Jaume Gassull, Bernat Fenollard, Joan Moreno, Baltasar Portell, Jaume Siurana, Lluís Joan Valentí, Andreu Martí Pineda, Vicent Ferrandis.

⁵²³ L'autor, M. Couchu, un dels col·laboradors especialitzat en les publicacions espanyoles, explica que els trobadors catalans van aprendre dels francesos l'art de trobar i que al segle XIII el van estendre més enllà dels Pirineus: (1779: 53). Així mateix considera que de les cinc llengües que a Espanya nasqueren del llatí “*la plus riche & la plus universellement accueillie, fut la Catalane, fille de notre Lémazine*” (Ibid. 55). Afegeix que d'aquí s'estengué a València, a Múrcia i a les Illes Balears com a conseqüència de les conquestes encapçalades per Jaume I.

⁵²⁴ Gregori Maians havia dit sobre Beuter que era un “insigne teólogo (...), pero mal historiador y caprichoso etimologista” (Maians 2000: 135).

manipulació que es va reproduir durant tres segles⁵²⁵, “des de 1546 fins a la segona meitat del XIX” (2007: 297), i de la qual *Dell’origine* esdevé una anella més de l’engranatge⁵²⁶.

Malgrat que l’*abate* reconeix no saber-ne prou, s’atreveix a reportar una sèrie de proves que avalen les teories d’un Jordi de Sant Jordi que visqué al segle XIII. Els versos que li serveixen per defensar amb més contundència la seva postura han acabat sent l’exemple més paradigmàtic d’aquesta disputa: els cinc versos coincidents de Jordi de Sant Jordi i de Petrarca que havia reproduït Beuter. Andrés els presenta en una sola estrofa i contraposa les versions d’ambdós poetes⁵²⁷. Es tracta d’alguns versos de la *Cançó d’opòsits*, que coincideixen amb el vers *S’amor non é che dunque é quel ch’io sento?* del sonet 132 i amb quatre versos intercalats del 134, que en la cita d’Andrés corresponen al sonet CI i CIII respectivament. Alhora no renuncia a la teoria de la possible existència de dos autors, dels dos Jordis, un del segle XIII i un altre del segle XV, una teoria que Valsalobre fa descendir de les investigacions de Sarmiento a partir del “Prohemio e carta” de Santillana. En la seva argumentació, Andrés tracta de reconciliar les diferents idees que exposen els defensors moderns d’aquesta teoria, amb algunes variants que Valsalobre apunta: atribueix els versos de Petrarca a un arcaic Pere Marc, i sosté que posteriorment aquests versos foren recollits per Jordi de Sant Jordi (2007: 24).

En canvi, nega que Petrarca hagi pres els seus poemes d’Ausiàs March. Andrés segueix l’opinió d’Alessandro Tassoni (1565–1635) enlloc de la de Diego de Saavedra y

⁵²⁵ “I en el principi hi ha Beuter. En efecte: el teòleg i cronista valencià Pere Antoni Beuter va introduir unes notes d’història literària a l’epístola dedicada als jurats de la ciutat de València situada al front de la traducció al castellà i ampliació de la seva Primera part de la història de València (1538), impresa a València al 1546. Les notes surten a col·lació de l’apologia compensatòria que Beuter fa del valencià en lliurar la traducció en una ‘*lengua estraña para Valencia*’. La traducció, com tantes vegades al segle XVI, es justifica perquè les glòries valencianes obtinguin una més gran difusió. Immediatament, com també s’esdevé tantes voltes al Cinccents, l’autor es creu obligat a escriure una apologia de la pròpia llengua. L’excel·lència de la llengua valenciana antiga o llemosina és prou eloqüent en les obres dels autors antics, tot i no estar llavors la llengua tan ‘*limada*’ com la valenciana del present cinccentista” (Valsalobre 2007: 301-302).

⁵²⁶ Pep Valsalobre parla també de Josep Elies i Robert, de tombants del segle XVIII (2007: 319). Igualment a la *Bibliothèque universelle des romans* es repeteix aquesta idea: “Le célèbre Amant de la belle Laure sentit mieux qu’un autre le mérite du Catalan; on l’a accusé d’avoir employé, dans la plupart de ses Poésies, les idées & quelquefois les vers entiers de Jordi” (Couchu 1779: 68).

⁵²⁷ Andrés fa la següent transcripció dels versos de Jordi de Santi Jordi: “E non he pau, e no tinch quim’ guerreig: / vol sobre el cel, e nom’ movi de terra; / e no estrench res, e tot lo mon abràs: / oy he de mí, e vull a altri gran be: / si no es amor, donchs açò que serà?”. Sobre Petrarca, afirma: “Prende prima il Petrarca quest’ultimo verso, e nel sonetto CI così comincia: ‘S’amor non è, che dunque è quel ch’io sento?’ e dopo aver seguito questo pensiero in tutto il sonetto, nel CIII mette gli altri versi interpolatamente: ‘Pace non trovo, e non ho da far guerra, / e volo sopra’l cielo, e giaccio in terra, / e nulla stringo, e tutto’l mondo abbraccio, / ed ho in odio me stesso, ed amo altrui’ ” (1782-1785: I, 321).

Fajardo⁵²⁸. Fajardo havia proposat l'existència de dos ascendents d'Ausiàs anomenats Pere March, un d'ells anterior a Petrarca, i per consegüent autor original dels versos publicats pel poeta italià. Andrés s'adona que aquesta teoria és del tot insostenible, sobretot a partir de les proves que presenta Francesc Cerdà Rico a les *Notas al Canto de Turia o noticias históricas de algunos poetas y escritores del Reino de Valencia* (1780)⁵²⁹. El desenllaç, però, acaba sent un xic més embolicat:

Or dunque, se il Gómez, il Beni, il López de Hoyos ed il Saavedra hanno creduto che il Petrarca prendesse alcuni pensieri da Ausiàs March, ciò che il Sarmiento attribuisce a Pietro per più accostarsi alla verità; se Beuter, e sì nobile schiera di scrittori d'ogni nazione danno senza esitanza questa gloria a Mossèn Giordi; se il marchese di Santillana dice che Mossèn Giordi compilò molte antiche canzoni di Piero March, non potremo noi dire che il Petrarca prendesse dal Giordi alcuni pensieri od alcuni versi dove appunto compilate fossero le poesie del March? La scarsezza di notizie che abbiamo degli antichi poeti spagnuoli mi dà qualche diritto di avanzare con troppo deboli fondamenti questa congettura e di pregare gli eruditi spagnuoli a fare le ricerche opportune per verificarla (1782-1785: I, 238-329).

No obstant, una idea que finalment preval com a certa és que Petrarca es va formar en la poesia vulgar amb el gust dels *provenzali*. Andrés ho argumenta a partir de les similituds que observa entre els seus poemes i la poesia trobadoresca —malgrat que no les explicita— i per la seva biografia: va ser un escriptor que va viure entre *provenzali* i que va dirigir els seus versos a *Madonna Laura*, que l'*abate* presenta també com a poeta *provenzale*. Després d'aquesta llarga argumentació, Andrés torna a enllaçar amb la tesi arabista:

Or ripigliando la via onde ci siam dipartiti, se il gusto arabico delle belle lettere è stato la sorgente ond'è derivato il provenzale; se il provenzale si è poi comunicato a tutta l'Europa; se particolarmente nella poesia e prosa italiana di Dante, del Petrarca e del Boccaccio ha avuta molt'influenza; se Dante, il Petrarca e il Boccaccio sono i maestri del moderno gusto nelle lettere amene, non dovremo noi esser grati e

⁵²⁸ Andrés cita també a Eduardo Gómez, Jacobo Antonio Beni i Juan López de Hoyos com a defensors d'aquesta teoria.

⁵²⁹ Més informació a: BALDAQUÍ i BALDAQUÍ (1993).

riconoscenti agli arabi e non solo tenerci lontani dal rigettare con beffa e con ischerno il nome solo dell'arabica letteratura, ma confessare con ingenua sincerità, che da essa devesi prendere l'origine della nostra? (1782-1785: I, 330).

El tema de la influència àrab i trobadoresca en la poesia de Petrarca ha estat controvertit i llargament estudiat. Mario Mancini considera que el primer entrebanc per acceptar-ne la influència és l'actitud de Petrarca, que mira amb indiferència la poesia trobadoresca i ataca la poètica àrab⁵³⁰. En el cas de *Dell'origine*, la defensa d'Andrés de la contribució de la literatura àrab comporta la reivindicació de la influència trobadoresca en la literatura europea moderna i finalment el reconeixement de la literatura catalana. Però malgrat aquesta defensa, en la seva argumentació afirma que si bé l'origen del Renaixement italià és impulsat per la cultura àrab que floreix a la península ibèrica i itàlica, i també per la literatura *provenzale*, argüeix que els autors italians no despunten fins que deixen de seguir els poetes catalano-provençals i reprenen el camí dels escriptors grecoromans, de manera que recuperen el bon gust de l'antiguitat. El paper de la literatura italiana en el restabliment de les lletres a Europa és important perquè marca l'entrada a l'Edat Moderna. Andrés sosté que es tracta de la primera literatura en llengua vernacle que segueix el camí del bon gust, i situa el seu inici al segle XIV a la Toscana, gràcies als que considera els pares i mestres de la literatura moderna: Dante, Petrarca i Boccaccio. Andrés parla de les lletres italianes en termes de renaixement d'una literatura morta i compara els italians amb els grecs, en oposició als àrabs, als espanyols, als anglesos i als francesos, que equipara als egipcis i als asiàtics perquè tot i que van escriure bones obres literàries abans que els italians, el principi del restabliment de les lletres s'esdevé a Itàlia gràcies a la *Divina Commedia*, al *Canzoniere* i al *Decameron*. Per a Andrés la literatura àrab, l'occitana, la catalana i posteriorment l'espanyola de l'època barroca duen a terme un mateix paper en l'evolució de les lletres europees: serveixen d'impuls

⁵³⁰ “L'attacco alla poesia araba, alle scienze corporee degli aristotelico-verroisti, a tutto il mondo arabo — ‘Vix mihi persuadebitur ab Arabia posse aliquid boni esse’ — si rivela così essenziale pe la costellazione spirituale, poetica e intellettuale del nostro ‘primo uomo moderno’, come spesso viene chiamato, in quanto delinea un orizzonte alieno, da confutare, da cancellare, da distruggere. (...) La visione del mondo umanistico-cristiana, il tormentoso dissidio tra passione e quiete, tra libido e salvezza, che Petrarca sente come la sua cifra, e che non vorrà mai abbandonare — anche perché solo da essa può nascere un'opera come il Canzoniere... — richiede un corpo a corpo serrato, astuto, senza esclusione di colpi, con momenti non assimilabili, rivali, del mondo poetico e culturale del presente e del passato, gli Arabi, ma anche Epicuro, Ovidio, i trovatori, il Roman de la rose” (Mancini 2003: 217-8).

i de transformació, una revolució que permet els escriptors de països contigus assolir un estat de perfecció reconegut a tota Europa, com serà el Renaixement italià o el classicisme francès.

4.4.4. Valoració de la literatura *catalano-provenzale*

La literatura catalano-provençal és concebuda a *Dell'origine* com la literatura europea més destacada d'època medieval, la primera gran literatura en llengua vernacla i la impulsora del moviment renaixentista. En la seva funció catalitzadora esdevé el pont d'enllaç entre el llarg període que suposa l'Edat Mitjana i l'Edat Moderna. La seva transcendència històrica és de màxima importància, perquè resulta el moment de més esplendor de les lletres medievals en llengua vernacla. No obstant, no és considerada una literatura modèlica ni comparable a les obres dels grans mestres italians: Dante, Petrarca i Boccaccio⁵³¹. Andrés creu que aquesta literatura no posseeix qualitats que puguin ser útils per als escriptors moderns. En la seva valoració la redueix a una diversió honesta i a un exercici agradable. Un dels defectes més destacats és la manca de professionalitat que li atribueix. Afirmar que els escriptors no són frares, bisbes ni homes erudits ni literats, com ocorre en la literatura àrab o jueva, sinó militars, polítics o dones, persones tosques que no havien estudiat. Per aquest motiu no ha pogut assolir el nivell literari requerit per formar part de les lletres universals.

Andrés critica aspectes com la diversitat estilística, les expressions vulgars, la monotonia, els versos complicats i les rimes estranyes. També reprova la introducció en les obres pastorals de discursos que considera excessivament complexos per als pastors, una convenció literària que topa amb una determinada visió realista de la literatura⁵³². Quant a l'aspecte moral, censura les infidelitats i els amors passionals que apareixen en aquests poemes, i la llibertat amb què els autors s'expressen. En concret qualifica l'obra de Guilhem de Peitieu d'escandalosa i menysté les disputes amoroses o tençons per trobar-les grolleres i immorals, en oposició a les àrabs i jueves, que en general són de caràcter formal i virtuós, i per tant útils. Andrés qualifica les obres catalano-provençals d'avorrides i de monòtones a

⁵³¹ Per reafirmar aquesta idea Andrés cita a Caylus. En la seva publicació de novel·les franceses —en definitiva provençals— Caylus declara que la seva obra no perjudicarà la fama de Boccaccio, perquè mai cap autor provençal no podrà llevar-li el prestigi de ser un dels grans noms de la història literària europea.

⁵³² Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.6.

causa de la temàtica amorosa, que troba reiterativa i insulta, especialment en la lírica cortesana i les tençons, però també en la poesia pastoral i en les novel·les⁵³³. Novament la preferència per l'exaltació dels personatges heroics o dels fets "il·lustres", és a dir, de les proeses bèl·liques i dels esdeveniments polítics, marca el seu cànon literari. Alguns d'aquests comentaris són comuns a l'època i es poden llegir en les obres coetànies que ell consulta com a font bibliogràfica. Per exemple, el *Journal encyclopedique ou universel de Bouillon* qualifica amb termes similars la poesia trobadoresca:

On prétend encore ne trouver dans les ouvrages des troubadours que des sirventes, des tencens, d'éternelles & ennuyeuses chansons d'amour, sans couleur, sans images, sans aucun intérêt, en un mot, qu'une assoupissante monotonie. Le P. Papon observe que dans les ouvrages anciens il y a des beautés qui dépendent du style, & d'autres qui sont relatives aux mœurs, aux usages du tems où l'on écrit, & qu'il est injuste de rendre les troubadours responsables des pensées triviales, louches ou basses, que nous lisons dans les traductions. D'ailleurs, ajoute-t-il, ne nous imaginons pas que leurs poésies soient aussi méprisables qu'on veut le faire entendre: on y trouve souvent des traits fort délicats (1781: III, 262).

En conclusió, Andrés no aprova una literatura que considera del tot allunyada de l'estètica classicista. I malgrat aquesta distància, Andrés li atorga un lloc d'honor en l'origen de les lletres modernes, perquè la considera el punt d'origen del Renaixement europeu: és la primera gran manifestació literària en llengua vernacla, la primera literatura europea que crea una acadèmica pública de poesia—la Gaia Ciència o Jocs Florals— i esdevé finalment model dels grans escriptors italians del segle XV —Dante, Boccaccio i Petrarca. En conseqüència, podem afirmar que malgrat la perspectiva neoclàssica Andrés estableix un pont de comunicació i de reconeixement amb el passat medieval dels països mediterranis.

La història literària d'Andrés prioritza l'estudi d'aquelles literatures que encaixen en el cànon neoclàssic. En conseqüència, en aquest capítol dedicat als períodes anteriors a l'Edat Moderna és imprescindible tractar sobre la literatura grecollatina. D'altra banda, com hem vist, la defensa de les civilitzacions mediterrànies i en especial de la literatura espanyola, que

⁵³³ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

havia estat durament criticada des de tombants del segle XVII sobretot pels crítics francesos i italians, comporta una valoració de la importància de la cultura àrab medieval i de la seva incidència en el Renaixement europeu. Per últim, i novament malgrat la percepció neoclàssica que domina l'estudi d'Andrés, destaquem l'interès per la literatura catalana medieval, en un context de reclam contra la repressió cultural i lingüística dels Borbons al segle XVIII. A *Dell'origine* l'estudi de la cultura catalana és indestriable de l'occitana i està connectat a la revaloració del món àrab. En resum, en aquest apartat tractaré sobre tres grans blocs de les lletres mediterrànies anteriors a l'Edat Moderna que Andrés remarca en la seva obra: la literatura grecolatina clàssica, l'àrab medieval —en particular l'andalusí— i la catalana medieval.

A banda d'aquests tres blocs que tractaré de forma independent en aquest capítol, voldria repassar abans breument altres literatures antigues, que apareixen a *Dell'origine* amb la finalitat de mostrar la visió de cultures que resulten realment llunyanes. L'objectiu d'Andrés d'escriure una història del saber universal es reflecteix en el seu interès per les civilitzacions que han quedat al marge del món d'influència grecolatina. Pel que fa a les literatures antigues, tractaré en aquest apartat d'aquelles que m'han semblat més representatives per la valoració que en dona o per l'evolució de la recepció a l'Europa central i septentrional durant el segle XIX: l'escandinava, la xinesa, l'índia i la jueva. Tot i que el seu estudi resulta molt reduït i parcial, esdevé un apropament rellevant al segle XVIII, atès el seu desconeixement a Espanya. Andrés incorpora les investigacions pioneres dels pocs intel·lectuals moderns que n'han dut a terme una recerca rigorosa. Alhora empra aquelles informacions que ha pogut aconseguir com a fruit del contacte amb els principals erudits de l'època, de vegades encara primerenques.

4.5. ELS APUNTS D'ANDRÉS SOBRE LITERATURA ESCANDINAVA, XINESA, ÍNDIA I JUEVA

4.5.1. La literatura escandinava

En el cas de la literatura escandinava, Tedoro Manrique en el seu article “La literatura nòrdica antiga en la obra de Juan Andrés: valoración y Fuentes” prova que Andrés treu partit dels estudis històrics i filològics setcentistes que obren la cultura nòrdica a la resta d'Europa.

Manrique constata la incursió incipient de l'Europa postrenaixentista en la literatura nòrdica, malgrat que es mantingués enlluernada amb el prestigi que ostentava la cultura grecolatina (Manrique 2014: 323). Explica que als anys setanta i principis del vuitanta del segle XVIII existia als països septentrionals una tradició establerta d'estudis filològics i textuals entorn les obres més antigues d'aquestes cultures (Ibid. 464-465). Les traduccions al llatí que es dugueren a terme a finals del segle XVII havien obert el camí perquè foren conegudes més enllà del cercle d'intel·lectuals nòrdics.

Quant a l'apropament d'Andrés a la literatura escandinava, Manrique l'entén com a part del seu objectiu universalitzant més que com a conseqüència d'un interès específic, al qual “también contribuyeron, sin ninguna duda, los estímulos intelectuales derivados del contacto con algunos de los eruditos más sobresalientes de la época, algunos de ellos escandinavos” (Ibid. 469-470). No obstant, considera que el tractament que es fa a *Dell'origine* és superficial i es limita a repetir les idees recollides en les fonts bibliogràfiques escrites en llatí i en francès —obres en llengua original o traducció—, i li recrimina que empri un to de pretesa competència en la matèria: “El falseado dominio de la materia del que hace gala Andrés está, sin embargo, apoyado en un bien interiorizado proceder científico y en una casi siempre completa y honesta justificación y aprovechamiento de sus Fuentes” (Ibid. 479)⁵³⁴. Manrique prova que l'anàlisi d'Andrés es veu enterbolida pels greus errors que es troben en les traduccions franceses que utilitza per valorar la literatura nòrdica (Ibid. 476). I no només les traduccions desvirtuen els tractats originals; en ocasions també Andrés distorsiona la informació, com demostra Manrique a partir de la comparació entre determinats passatges de *Dell'origine* i les seves fonts literàries. La seva parcialitat deriva de l'adscripció al cànon il·lustrat.

Per consegüent, el coneixement sobre les lletres nòrdiques es redueix a poques obres i autors rellevants que ha conegut a partir del contacte personal amb els intel·lectuals d'aquells països. D'entre les obres que esmenta, Andrés destaca especialment l'*Edda*, col·lecció de poemes que relaten històries relacionades amb la mitologia nòrdica. L'aspecte que més crida la seva atenció és la varietat en la versificació: “L'*Edda*, opera tanto famosa è forse l'unica di

⁵³⁴ En una carta a Ramón Ximénez de Cénarbe, Andrés fa referència a una font italiana que tracta sobre la cultura danesa: Isidoro Bianchi. La seva correspondència erudita i científica sobre Dinamarca, publicada a les “*Novelle Letterarie*” de Florència, es va recollir a l'obra *Sullo stato delle scienze e belle arti in Danimarca dopo la metà del secolo XVIII*, Cremona, Feraboli, 1806 (2006: I, 46-47).

quelle composizioni che possa meritare la curiosità degli eruditi meridionali” (1782-1785: II, 88). Alhora cita obres que hi estan connectades, com *Skáldatal* [*Skaldetal*] (s. XIV), un catàleg de poetes afegit a l'*Edda*, i *Langfeðgatal* [*Lanfegatal*], una geneologia dels reis escandinaus. Una altra obra que destaca en el seu estudi és el poema llarg *Bjarkamál* (s. X), que atribueix erròniament al rei llegendari Ragnarr Lodbrok [Lodbrok], un personatge que apareix en la història de Dinamarca titulada *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus. Quant als autors, esmenta el gran poeta islandès del segle XII, Einarr Skúlanson [Einar Skuleson], que pertanyia a la cort del rei de Sverker I de Suècia. Finalment, em sembla rellevant la menció de dos personatges que van destacar pel seu paper en la introducció del cristianisme als països nòrdics al voltant de l'any 1000: Hjalti Skeggiason, que és presentat com a l'autor de la sàtira sobre els déus Odin i Freia, i Olof Tryggvason, que apareix a les sagues conegudes com *Heimskringla*, de l'historiador i teòric de la literatura escalda Snorri Sturluson (1178/1179 - 1241). Andrés coneix aquesta darrera obra per la traducció d'alguns fragments realitzada pel suís Paul-Henri Mallet.

La literatura escandinava antiga apareix a *Dell'origine* com a mostra de la pluralitat literària, però és jutjada des de la Il·lustració com a una literatura rústica que comença a despuntar a partir del segle XVI, quan en vida del príncep suec Gustav Vasa es va introduir “*qualche tintura di buongusto*” gràcies a l'estudi de les llengües grega i llatina. L'incipient interès d'Andrés per la literatura escandinava, germànica i anglosaxona evidencia la posició ambivalent que la Il·lustració mantindrà vers l'Antiguitat grecollatina, i que desembocarà al segle XIX en una inversió jeràrquica en benefici de les lletres del centre i del nord d'Europa:

Con Herder la visión de la literatura del norte sufre un proceso de transformación definitivo al pasar de considerarse algo tosco e irracional, a ser la única que se habría liberado de la decadencia del mundo clásico. La influencia de Mallet sobre Herder tiene su primer testimonio en la reseña que éste realizó del primer volumen de la obra del suizo, *Historie de Dannemarc*, en 1765. En dicha reseña defendía Herder los nuevos tiempos en los que la mitología clásica sería substituida por la nórdica, según él, más adecuada al espíritu y al genio del pueblo alemán. Aquí llega incluso a utilizar el concepto de *das Nordische* como lo directamente opuesto a *das Griechische*, en el contexto de un ideario estético según el cual la literatura

germànica antiga, lato sensu, considerada por el mismo Andrés, entre otros, literatura de segunda classe, estava llamada a adquirir un estatus similar al que se les concedia, por ejemplo, a las obras de Homero. (...) En lo que se refiere a la valoración de las antiguas literaturas germánicas, sus puntos de vista no podrían estar más distanciados, si bien ambos coinciden en la importancia de la poesía en el desarrollo de las civilizaciones y en la necesidad de la superación de los límites nacionales para llegar a la raíz de la verdadera literatura de cada país (Manrique 2014: 466).

En aquest context, la reivindicació de l'hegemonia grecollatina i en general mediterrània serà més marcada en l'obra d'Andrés que en la dels literats del centre d'Europa, que tendiran cada cop més a enaltir la cultura germànica i anglosaxona.

4.5.2. Les literatures de l'Orient Llunyà. La Xina i l'Índia

L'apreciació de les literatures de l'Orient llunyà està marcada per factors d'índole diferent, com les relacions polítiques i econòmiques entre Europa i Àsia i la concepció clàssica de la bellesa i la literatura (Allen 1958:). Donald F. Lach explica l'evolució de la percepció que Europa té d'Àsia al llarg de la història, i com canvia de forma calidoscòpica des del segle XVI fins a la Il·lustració a causa d'un increment del nombre d'europaus que hi viatgen i hi estableixen un contacte directe (Lach 1991). Abans del segle XVI els europeus veien Àsia com una imatge difosa, barreja del mite i dels fets reals transmesos per mitjà d'intermediaris; en canvi, entre els segles XVI i XVIII, època dels grans descobriments, el contacte amb Orient esdevé personal i directe a través de les relacions comercials i de missioners, de manera que el fantàstic Orient es va substituir gradualment per una imatge més realista: l'Índia, la Xina i el Japó van aparèixer clarament com a grans països independents amb civilitzacions pròpies que van rivalitzar amb l'Europa cristiana en vitalitat i sofisticació (Ibid.). No obstant, Lach apunta que la imatge d'un Orient exòtic no es va esvaïr del tot de la consciència europea, malgrat que sobretot durant la Il·lustració els intel·lectuals aprofundissin en la comprensió i anàlisi de les llengües, les religions i les filosofies de l'Orient, i la realització d'estudis comparatius, en detriment de les qüestions mundanes, que van passar a tenir menys interès a Europa (Ibid.).

El descobriment de la cultura xinesa és tardà. Des del punt de vista intel·lectual i científic no es desperta un interès real per la Xina fins al segle XVII, i no és fins al segle XVIII que els missioners comencen a donar notícies més precises de la seva cultura. Les publicacions dels jesuïtes, generalment en forma d'epístola, formaran un corpus important al segle XVIII per conèixer l'Orient. Durant la Il·lustració es comencen a publicar estudis en llengües que Andrés domina, com és el francès i el llatí. En conseqüència, l'*abate* té a l'abast bibliografia d'autors coetanis que estudien per primer cop la cultura xinesa amb una intenció científica. Aquestes obres resulten de fàcil accés des d'Itàlia, a diferència de les publicacions sobre l'Índia escrites en anglès. Orientalistes importants com el filòleg gal·lès William Jones aprecien aquest contacte cultural i científic amb la Xina, i el consideren un estímul que pot contribuir al desenvolupament general del progrés i, en especial, a la millora dels estudis europeus. Jones avisa que no pretén relegar els estudis clàssics europeus, sinó acumular l'experiència i la saviesa de tots els temps i de totes les nacions⁵³⁵. El posicionament d'Andrés sobre la literatura xinesa és en part la resposta personal a les opinions d'orientalistes importants com Jones, però també dels enciclopedistes —en especial de Voltaire—, a causa de l'admiració que els produeix alguns aspectes d'aquesta cultura, sobretot en l'àmbit filosòfic i moral. Andrés respon amb actitud crítica a l'interès creixent per Àsia. Contràriament a la visió positiva de molts il·lustrats, demana que s'aprofundeixi en l'estudi de les cultures europees enlloc de dissipar els esforços en cultures llunyanes, en una referència explícita als estudis sobre la Xina i la Índia, però també a les investigacions sobre els caldeus i els perses, i acusa els escriptors moderns d'haver posat de moda l'interès pels països llunyans:

Diemschid, Fohi, Zardusth occupano il decoroso posto che per molti secoli Platone ed Aristotile avevano gloriosamente tenuto; i maghi ed i bramani vengono quasi più onorati che i peripatetici e che gli stoici non lo fossero in addietro; insomma sembra che i nostri letterati, non avendo potuto riuscire a far rispettare le scienze europee nell'Asia, vogliono dare culto nell'Europa alle asiatiche (1782-1785: I, 3).

La creença que molts europeus han arribat a saber més de la literatura índia i xinesa del que poden saber-ne ells mateixos deriva d'una idea que s'ha anat forjant en el si de

⁵³⁵ No obstant, la seva valoració de la cultura xinesa és a voltes molt negativa. Per a més informació sobre la valoració de William Jones sobre la Xina, vegeu FAN (1946)

l'Europa Moderna: només Europa posseeix el coneixement i només els europeus són capaços de traspasar el coneixement a la resta del món. Com hem anat veient, aquesta idea apareix en diferents ocasions en el seu discurs:

La letteratura della Cina non si è diffusa mai fuori dei confini del suo impero: in quei tempi, che i suoi limi dare potevano qualche schiarimento alle scienze ancora nascenti, una vana politica li tenne gelosamente celati; or che si è incominciato a rompere quella insuperabile barriera che sembrava la Cina dal rimanente dell'universo, or che va aprendosi una porticella in quel muro divisorio, or che i profani europei hanno finalmente conseguito l'ingresso nel misterioso tempio delle scienze cinesi, la letteratura europea non può ricavare ver un ajuto dal soccorso cinese e si vede in istato di poterle soltanto somministrare dei lumi, non più di riceverli (1782-1785: I, 9).

A *Dell'origine* el tractament de les cultures orientals segueix un mateix esquema. Si bé en un primer moment Andrés els concedeix grans elogis —valora per exemple la sorprenent antiguitat de la literatura xinesa— finalment acaba reduint el seu mèrit. Aquesta ambivalència no és exclusiva d'Andrés. Fins i tot erudits que es caracteritzen per la seva mentalitat excepcionalment oberta, com és el cas de William Jones, presenten posicions ambigües. Els comentaris de l'*abate* sobre la ciència xinesa són un exemple d'aquest mecanisme:

Tutti i più arcani segreti di quelle scienze non oltrepassano i primi elementi delle nostre: i nostri europei hanno trattato di fisica e di matematica coi mandarini della Cina, come usano di fare i maestri dei principi coi loro allievi, con uguale sommissione e rispetto all'eminente lor dignità che franchezza e superiorità riguardo al corto loro sapere. Ond'è che la scienza cinese né ai passati tempi, né ai presenti non ha niente giovato al vantaggio ed ai progressi della letteratura (1782-1785: I, 9-10).

Andrés critica l'admiració vers l'Orient des del moment en què s'estableix una rivalitat amb el classicisme⁵³⁶. A més, el sistema filosòfic i moral xinès entra en competència

⁵³⁶ Aquesta perspectiva fou habitual a Europa: “By the middle of the eighteenth century the popularity of Oriental art, the prevalence of rococo decoration, the increasing admiration for Gothic architecture, and the introduction of the natural garden were unequivocal manifestations of a taste that was in conflict with the classical conception of what constituted beauty. But what is generally not recognized is that the forces of reaction began to germinate at an earlier date than is commonly supposed. The fifteenth century not

amb el cristianisme⁵³⁷. Per aquest motiu els jesuïtes que parlen amb respecte sobre Confuci i la moral natural s'acaben sentint en una posició incòmoda. En la valoració de la literatura xinesa ratifica les desqualificacions dels escriptors romans, i sosté que l'estil asiàtic que descriviren coincideix amb el de les obres orientals de tots els temps, una idea que només qüestiona en presentar Àsia i Àfrica com a bressol de la cultura europea⁵³⁸. Aquesta argumentació resulta contradictòria quan confessa ignorar les llengües i obres literàries que desqualifica. En tot cas, semblaria més versemblant afirmar que la seva valoració pren com a punt de partida el marc teòric de la Il·lustració, i alhora respon a una reflexió personal entorn les opinions dels orientalistes europeus més que no pas a un coneixement directe d'aquestes obres, tal i com ell mateix confessa.

Les seves fonts principals són la *Description de la Chine*⁵³⁹ de l'historiador jesuïta Jean Baptiste Du Halde (1674-1743) i els *Poeseos Asiaticae Commentariorum libri sex — Commentaries on Asiatic Poetry*— de William Jones (1746-1794). L'obra de Du Halde va causar una gran impressió en la societat europea setcentista. Andrés l'utilitza per tractar sobre l'estil del xinès, una informació que havia proporcionat el missioner jesuïta el pare De Prémare. En la descripció d'Andrés l'estil xinès és misteriós, concís, al·legòric i obscur, perquè s'expressen molts conceptes en poques paraules, i també es caracteritza per expressions vives, plenes de metàfores nobles i de similituds atrevides. Un altre autor que cita és William Jones i l'obra *Commentaries on Asiatic Poetry*. En aquesta obra Jones considera l'ús d'al·legories un tret distintiu de l'estil asiàtic respecte de l'europeu. Andrés afegeix a aquesta característica l'ús constant de prosopopeies, paranomàxies i altres figures que en la literatura europea només observa en les descripcions d'afectes vehements i seriosos. Novament repeteix la idea, generalitzada a l'Europa setcentista, que es tracta d'un mateix estil compartit a tots els països asiàtic i a totes les èpoques al llarg de milers d'anys. Un exemple són les sagrades escriptures. Per mitjà d'aquest argument equipara l'estil antic al modern, un raonament que el duu a menystenir la literatura xinesa. En la seva argumentació presenta

only witnessed the rediscovery of the culture of Greece and Rome, but also by an historic irony saw the avievement of a closer contact between Western Europe and a civilization of a type fundamentally different from that of antiquity —the civilization of the Far East” (Allen: 1958: 180).

⁵³⁷ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

⁵³⁸ Cf. vegeu *supra*, apartat 4.1.2.

⁵³⁹ *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* és una obra que va aparèixer en 4 volums a París el 1735, reeditada als Països Baixos el 1736.

alguns factors que possiblement expliquin la falta de progressos, com és la dificultat d'aprendre els infinits caràcters de la seva escriptura, l'estreta vinculació a les antigues doctrines i la satisfacció que senten per la seva literatura, que ha comportat que no s'hagin esforçat en perfeccionar-la.

Els títols de literatura xinesa que cita en el seu estudi són escassos, i provenen principalment del llibre de Du Halde. En el tercer volum de la *Description de la Chine* Andrés troba la traducció de la tragèdia *Tchao chi cou ell, ou Le petit orphelin de la maison de Tchao*⁵⁴⁰ feta pel pare jesuïta Joseph de Prémare, encara més coneguda a partir de la versió de Voltaire⁵⁴¹. L'*abate* no la inclou dintre el gènere teatral, sinó que la considera una novel·la posada en acció. De fet adverteix que no existeix cap distinció entre tragèdia i comèdia, una afirmació que segueix les reflexions del pare Prémare. Altres textos que extreu del llibre de Du Halde són les odes recollides en la primera antologia de poesia xinesa (1735: II, 309-317), que engloba 305 poemes escrits en 500 anys durant el primer mil·lenni abans de Crist: el *Shijing* —*Clàssic de la poesia*, conegut també com a *Llibre de les odes*. A més cita tres grans poetes antics: Qu Yuan [Hinyven]⁵⁴² (340 aC - 278 aC), Li Po [Litsaopé]⁵⁴³ (701 - 762) i Du Fu [Tontemoei]⁵⁴⁴ (712 - 770)

A diferència de la literatura xinesa, Andrés no desenvolupa un estudi de la literatura índia, i justifica aquest buit per la manca de bibliografia i de traduccions disponibles. Curiosament l'Índia sempre havia mantingut un contacte amb Europa, però aquesta presència disminueix a Espanya durant els períodes classicistes —Renaixement i Neoclassicisme—, mentre que en contrapartida augmenta la recepció de la cultura xinesa, que havia romàs desconeguda durant segles. Un altre factor important és la recepció literària i bibliogràfica: les publicacions sobre la Índia són escrites en anglès i alhora resulten de difícil accés des del continent.

L'únic elogi que llegim d'aquesta cultura és en relació al desenvolupament de l'aritmètica i l'origen de les matemàtiques: Andrés reconeix que els nombres que fem s'originen a l'Índia. A més cita les lloances de Jean Sylvain Bailly en l'àmbit filosòfic. Per a

⁵⁴⁰ *L'orfe de la casa dels Zhao* va ser escrita pel dramaturg Ji Junxiang.

⁵⁴¹ *L'orphelin de la Chine*.

⁵⁴² Du Halde anomena aquest poeta 'Kiu y uen' (1735: II, 285).

⁵⁴³ Du Halde el cita com a 'Li tsaopé' (Ibid.). Actualment es coneix com a Li Bai, Li Po o Li Tai Po.

⁵⁴⁴ Du Halde l'esmenta amb el nom de 'Tou te moëi' (Ibid.).

ell l'admiració dels europeus vers l'Índia —malgrat que en realitat és parcial i condicionada— li sembla desmesurada, una perspectiva que canviarà en la darrera edició⁵⁴⁵:

Il *Shastah* e tutti i quattro *Beths* contengono molte sublimi verità unite a favole insulse ed a non meno assurde proposizioni: ma qualun que siasi il merito di quell'opera, come proveranno mai i suoi ammiratori non già ch'essa conti cinquanta secoli d'antichità, ma solamente che anteriore sia all'era cristiana ed alla propagazione del Vangelo in quelle parti? La prodigiosa antichità dell'università di Benares merita piuttosto le risa dei dotti che non una seria confutazione. Chi non sa che tali pretensioni altro non provano che l'ignoranza di quelli che le promuovono? E che nei paesi colti, dove pure vi sono alcune tradizioni di falsa ed insussistente antichità, le dotte ed erudite persone in man le lasciano al volgo semplice ed ignorante e si vergognano di fare mostra di crederle? (1782-1785: I, 13).

Pel que fa a l'àmbit literari, només esmenta el *Calila i Dimna*, que atribueix a l'autor Pilpai o Bidpai, perquè considera que la resta d'antigues novel·les orientals no són prou coneguts pels europeus. Es tracta de l'obra més coneguda i influent a Europa, i especialment propera a Espanya per la traducció que Alfons X el savi havia manat fer de l'àrab —Ibn al-Muqaffa' va escriure aquesta versió àrab al segle VIII, partint de la traducció del sànscrit del segle VI— quan encara no era coneguda entre la majoria d'europeus. El llibre és una col·lecció d'apòlegs originats a l'Índia, alguns dels quals es troben al famós llibre del *Panxatantra*. El nom *Calila i Dimna* és el títol àrab d'aquest recull —també conegut tradicionalment com a *Faules de Bidpai*—, un nom que correspon al primer conte del *Panxatantra*. L'obra havia influït la literatura catalana medieval, com s'observa en el *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull. Andrés la classifica dintre el gènere dels *romanzi* i la diferencia de les faules d'Isop. La menció d'aquesta obra serveix per encapçalar els orígens del *romanzo* i per demostrar —com ho fa Pierre-Daniel Huet— que els grecs establerts a Àsia van aprendre aquest gènere literari dels orientals.

⁵⁴⁵ En la darrera edició reconeix que Xina és la civilització més antiga, molt més que qualsevol europea, entre vint-i-dos i quaranta segles abans de l'era cristiana. Aquest reconeixement és influït per la publicació de la col·lecció *Memorias relativas a la China de los Misioneros de Pequin* (Andrés 1997-2001: 684). Cf. vegeu *supra*, apartat 1.3. i 5.3.4.

4.5.3. La literatura jueva

Andrés divideix la literatura jueva en dues etapes: amb el nom de literatura hebrea fa referència a la literatura jueva antiga dels temps bíblics, i amb el nom de rabínica anomena l'etapa moderna, que comprèn des de l'època medieval fins al seu present⁵⁴⁶. Afirmar que la literatura hebrea es remunta als orígens de les lletres universals, i empra els adjectius *adamítica* i *antidiluviana* per a referir-se'n. La història d'aquesta literatura comença amb personatges bíblics com Jacob, Salomó, Moisès i la seva germana Maria. L'estreta vinculació amb la Bíblia explica en part el respecte i reconeixement que reben els autors hebreus en el seu estudi, a diferència dels xinesos o els indis. De fet, mantenen una valoració més positiva aquelles literatures i cultures orientals que estan vinculades amb les religions revelades: "l'ebreo parnasso se non è fiorito e ricco di buoni frutti e che le ebreo muse non sono sì rozze e deformi come da molti si crede" (1782-1785: II, 24). No obstant, els considera a tots orientals i els jutja segons els tòpics sobre l'Orient habituals a l'Edat Moderna.

Les qualitats que destaca de la literatura hebrea és l'elevació i sublimitat dels continguts literaris. Els defectes tenen relació amb l'estil: són les figures atrevides, les comparacions estranyes, les metàfores violentes i les expressions hiperbòliques, és a dir, el to desmesurat que atribueix a l'estil oriental. En resum, considera que és una literatura que emociona l'espectador d'una forma intensa a causa dels pensaments nobles i de les expressions enèrgiques, però que no preserva el bon gust literari perquè no ha pogut aprendre el bon estil de la literatura grega.

A diferència de les literatures escandinava i xinesa, Andrés sembla conèixer de primera ma les obres, els autors i la bibliografia d'aquesta literatura. Malgrat que d'entre les cultures orientals antigues l'hebrea n'és la més coneguda, adverteix no ho és tant com hom podria imaginar, malgrat els nombrosos estudis que se n'han fet: "Dell'ebraica poesia, di cui si sono conservate molte composizioni, si è scritto tanto dai teologi e dai filosofi, si sono agitate sì vive dispute, si sono fatte sì erudite ricerche, che ormai dovrebbe essere ogni questione decisa, tolta di mezzo ogni contesa e definito ogni punto" (1782-1785: II, 23).

⁵⁴⁶ En una carta a Girolamo Tiraboschi el 30 de setembre de 1782 Andrés explicita una de les seves lectures sobre literatura rabínica: José Rodríguez de Castro, *Biblioteca española. Tomo primero que contiene la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*, Madrid, imprenta Real de la Gazeta, 1781 (2006: I, 235-236 i 244-245).

Andrés reproduïx alguns fragments d'aquests estudis, escrits en llatí, i enumera les obres principals, classificades tenint en compte el gènere literari: els salms i els càntics pertanyen a la lírica, l'*Eclesiastès* als poemes didascàlics, el *Llibre de Job* i el *Càntic dels càntics* a la poesia dramàtica, i finalment esmenta el *Llibre dels profetes*, sense classificar-lo dins de cap gènere. Per últim subratlla l'admiració d'alguns autors moderns per les obres hebrees, com La Fontaine per l'*Habacuc*.

Quant a la literatura rabínica, Andrés la considera “deixeble” de l'àrab medieval; en canvi, no creu que hagi exercit cap influència en altres literatures coetànies o posteriors. Malgrat l'estil oriental amb què la caracteritza —que descriu com a recarregat i misteriós—, sosté que si es compara amb la literatura hebrea resulta més senzilla i natural, unes qualitats que atribueix al seu contacte constant amb els europeus. En canvi, afirma que no ha assolit ni la bellesa ni la magnitud de les lletres àrabs. La primera gran figura és Ibn Gabirol —conegut amb el nom d'Avicibró—, seguida d'altres autors medievals com Abraham ibn Ezra i Moisès ben Maimon —Maimònides—, entre d'altres. Com en la literatura hebrea, defensa la varietat de gèneres i sobretot l'ús d'una moral recta que inspira honestat i decòrum, trets que la diferencien de la literatura *provenzale*. Andrés aprova reiteradament la censura dels literats jueus vers qualsevol llicència moral que aparegui en les obres literàries. En aquest sentit, considera que és una literatura superior a qualsevol europea, i fins i tot a la literatura àrab.

5. LITERATURES MODERNES

5.1. ELEMENTS CARACTERÍSTICS DE LA LITERATURA MODERNA

5.1.1. Classificació epocal de la història literària

La divisió entre l'Edat Mitjana i l'Edat Moderna s'estableix com a resultat de la transformació profunda de la societat europea. Aquest canvi es tradueix en una nova manera de concebre el món i en una voluntat de renovació i de progrés. Els factors que marquen l'inici de la modernitat són diversos: l'autoconsciència de viure en una nova època, l'interès en subratllar les diferències amb l'Edat Mitjana i l'afany de recuperar el llegat clàssic grecollatí

amb un rigor arqueològic i filològic fins aleshores insòlit (Solervicens 2016a: 28-29). Les idees de recuperació i de superació de l'antiguitat grecolatina marquen la teoria literària moderna, i es poden traduir en una voluntat d'imitació i d'innovació ensems que es fusionen per intentar garantir el progrés de la humanitat en un sentit ampli: el progrés moral, intel·lectual i material dels pobles. Durant la Il·lustració, aquesta voluntat de recuperació i de perfeccionament conduirà a una concepció didàctica de la literatura, una idea que s'entrelliga amb la *Poètica* d'Horaci.

A *Dell'origine* Andrés mostra una consciència de divisió epocal, malgrat que és escrita gairebé un segle abans dels treballs de Burckhardt, Michellet i Voigt, que establiren per primer cop el concepte d'època i el terme *Renaixement*⁵⁴⁷. En el seu estudi s'observa una divisió de la història de la cultura europea en tres blocs històrics: l'antiguitat grecolatina, l'Edat Mitjana i la modernitat. A més, estableix la novetat que suposa la recuperació —el *Renaixement*, que anomena *risorgimento*, fent referència a Itàlia— de la cultura clàssica, la introducció del nou gust en la literatura —el Barroc— i el restabliment del bon gust —el classicisme francès i la Il·lustració. Andrés empra el terme 'modern' a partir de Petrarca, que considera el 'príncep' de la lírica moderna en totes les nacions. D'ell pren l'origen de la lírica vulgar: argumenta que Petrarca es va formar amb els provençals, però que es perfeccionà amb la imitació dels poetes llatins, de manera que va crear un estil diferent d'ambdós precedents. Tot i que a *Dell'origine* l'estudi de la cultura moderna està separat per segles i no per èpoques, en la majoria de casos utilitza paràmetres estilístics per a la classificació literària d'autors i d'obres, apropant-se més a una concepció epocal que no pas temporal. La classificació dels escriptors que viuen a cavall entre dos segles palesa aquest criteri. Un exemple és el cas de Gabriello Chiabrera (1522-1638). Andrés explica que es tracta d'un autor que va viure entre el final del segle XVI i el principi del segle XVII, però especifica que es tracta d'un escriptor del nou gust, és a dir, un poeta barroc:

Ma il Chiabrera si è guadagnata veramente nella lirica una soda e ben fondata celebrità. Felicemente ardito nell'usare maniere e frasi greche, nel seguire pensieri ed idee non comuni ancora alla lirica italiana, nel formare nuove espressioni e nel farsi uno

⁵⁴⁷ Per a més informació sobre la concepció del *Renaixement* com a època, vegeu: SOLERVICENS (2016a).

stile a cui non erano avvezzi i poeti suoi nazionali, compose canzoni eroiche, lugubri, sacre, morali e amorose, le quali tuttoché a mio giudizio manchino di quella finezza nei pensieri e coltura nello stile che tanto piacciono nel Petrarca e nei principale suoi seguaci, sono pure pei lirici loro pregi di singolare lustro ed onore al Parnasso italiano (1782-1785: II, 425).

Un altre exemple de classificació que segueix un criteri epocal és William Shakespeare, que va viure entre 1564 i 1616. Andrés escriu sobre Shakespeare al capítol de *letteratura* del segle XVI, però remarca que cal englobar la seva producció dramàtica dins del moviment de renovació teatral, una renovació encapçalada per autors anglesos i espanyols com Lope de Vega, Calderón de la Barca i Góngora:

La drammatica ebbe pure molti seguaci a quel tempo nell'Italia e nella Spagna, dove sembravano per allora ristretti i suoi confini; poiché le farse che si vedevano nelle chiese e nelle strade di Francia non meritano di essere fra poemi drammatici annoverate e gl'inglesi drammatici Johnson, Shakespeare e Fletcher debbono rimettersi al principio del secolo susseguente, quando con maggiore applauso si fecero sentire sul teatro (1782-1785: I, 386-387).

En canvi, Miguel de Cervantes, que va viure entre 1584 i 1616, és classificat com a escriptor del segle XVI al costat de Manuel Rivadeneira i Diego de Saavedra Fajardo. Andrés afirma que són escriptors que prolonguen el segle d'or fins a les primeres dècades del segle XVII, però que no participen del nou gust que omple la literatura espanyola d'agudeses, d'afectació i d'obscuritat. Finalment, la classificació de literatura renaixentista engloba també el drama pastoral italià, que compta amb tragicomèdies com *Il pastor fido* de Guarini (1590), una obra que esdevindrà el model de les pastorals del segle XVII.

5.1.2. El viatge de la modernitat cap a la mirada interior

La literatura moderna fa èmfasi en el món interior dels personatges. Amb l'antropocentrisme renaixentista s'inicia un procés d'investigació que té com a objectiu l'autoconeixement. La finalitat última és el progrés, que parteix de la confiança en la capacitat il·limitada dels éssers humans. La perspectiva dels autors antics i dels moderns és diferent en bona part per aquest canvi en l'objecte d'interès i en la perspectiva des d'on mirem, reflexionem i escrivim: el pas de l'exterioritat a la interioritat reflecteix una nova mirada del món que ens envolta.

La interioritat va lligada a la idea d'individualitat. Leonid M. Batkin reflexiona sobre el procés de creació d'aquest concepte a partir del Renaixement (Batkin 1992). En la seva obra *L'idea di individualità nel Rinascimento italiano* argumenta que sempre s'ha reconegut el valor de l'originalitat personal i sempre han existit en les diverses llengües mots per designar l'individu, però matisa que abans de l'Edat Moderna no es pot afirmar que existís la idea d'individualitat ni que s'establís el valor de l'opinió personal. Afirma que no és fins al final de la Il·lustració, i especialment amb el Romanticisme, que aquest concepte aconsegueix una plena formulació. En totes les cultures trobem representat un cert ideal de la condició del "singolo uomo nell'universo" (XVII, Batkin), una condició d'extrema i absoluta realització —que per exemple a la Grècia antiga era representada per l'home bo, l'heroi o el savi—, però per primer cop a l'Edat Moderna es concedeix un valor intrínsec a la individualitat i a la personalitat, i a partir del Romanticisme s'estableix un model que dóna fonament a aquesta individualitat com a cos universal amb tots els efectes, i no com a una part o un element que derivat del principal. D'aquesta manera conclou que la individualitat cobra un valor insòlit, perquè s'atribueix al "jo" una existència autònoma, en tant que l'individu deixa de ser concebut com a recipient de la universalitat.

A *Dell'origine* els conceptes d'individualitat i de mirada interior apareixen especialment en l'estudi sobre la dramaturgia francesa del segle XVII. En reiterades ocasions elogia el que avui anomenaríem l'estudi psicològic dels personatges: una anàlisi racional que comporta la descripció minuciosa de les emocions i que permet un coneixement més profund de l'ànima humana. Alhora remarca que aquesta innovació del teatre francès estableix una diferència essencial amb el teatre grecoromà, un canvi que interpreta com a prova dels progressos de la societat moderna. La mirada interior del teatre modern evidencia l'aparició

del nou paradigma. Considera que l'anàlisi psicològica esdevé un mètode funcional, perquè aconsegueix arribar a un coneixement important de les passions humanes sense que l'ús de la raó minvi l'emoció dramàtica, un defecte que critica de la literatura il·lustrada. Afirmar que l'estudi racional de les emocions que efectuen els dramaturgs francesos és un treball previ a la redacció de l'obra per tal de desenvolupar les passions amb destresa, i que no consisteix en la inserció de discursos racionals en els diàlegs dels protagonistes⁵⁴⁸. En conclusió, Andrés descriu el classicisme francès com l'equilibri perfecte entre racionalitat i emotivitat, unes conclusions que s'apropen a les dels teòrics del segle XX.

5.1.3. La mirada crítica al llegat grecollatí

Durant la Il·lustració l'estudi del món grecollatí es duu a terme des de la concepció de progrés predominant. La creença en la superioritat moral i material del món modern marca el discurs de la teoria literària. A partir d'aquesta premissa, els crítics reflexionen sobre els elements de la literatura grecollatina que convé no reproduir en les lletres modernes. En la història literària d'Andrés la censura d'aquests elements apareix en l'anàlisi de les diferents obres i en la comparació entre la literatura antiga i moderna, i coincideix *grosso modo* amb la visió dels seus contemporanis. Andrés critica aspectes com el cor del teatre grec, el paganisme, les reminiscències de la literatura oral o l'actitud social i moral dels personatges. Per exemple, desaconsella la introducció d'éssers mitològics o de déus pagans en les obres modernes, o d'accions que pertanyen a la cosmovisió pagana, perquè resulten inversemblants i irracionals i, en conseqüència, considera que no poden acomplir l'objectiu d'emocionar l'espectador⁵⁴⁹. També critica alguns elements característics de les obres antigues, que avui dia reconeixem com a marques distintives de la literatura oral. Per exemple, la reiteració constant d'adjectius qualificatius que acompanyen sempre el nom de certs personatges, com en el cas de l'*Odissea*. Remarca que en aquesta obra es reflecteixen altres aspectes censurables de la societat de la Grècia antiga, com el comportament vulgar de la reialesa, equiparable al de les persones d'estrat socioeconòmic inferior, que jutja inadequat i inacceptable. Alhora reprova la moral

⁵⁴⁸ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.2.2.3.

⁵⁴⁹ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.1.

laxa de les civilitzacions paganes, no regida pels paràmetres de les religions monoteistes. Per últim, rebutja l'ús del destí i de la fatalitat com a catalitzador de l'acció dramàtica, i hi proposa les emocions i la racionalitat humana: a l'Edat Moderna la visió antropocèntrica substitueix la visió cosmocèntrica que caracteritzava la societat grecoromana⁵⁵⁰.

5.2. LA PREFIGURACIÓ DELS CONCEPTES DE RENAIXEMENT, BARROC I IL·LUSTRACIÓ. VALORACIÓ DE LES TRES ÈPOQUES I DE LES DIVERSES LITERATURES MODERNES

5.2.1. Renaixement

5.2.1.1. Valoració. L'origen de la modernitat

Andrés situa al Renaixement l'origen de la modernitat, l'època en què apareixen els primers indicis d'una transformació profunda del pensament que suposa l'entrada a una nova era⁵⁵¹. Es tracta d'una època preponderant en la història d'Europa perquè s'origina l'estructura bàsica de la societat moderna: la política, el govern eclesiàstic i civil, el comerç, la milícia i, especialment, la literatura i la ciència viuen una renovació important. Andrés qualifica aquesta època amb els noms de “segle d'Alexandre”, “segle d'August” i “daurada època de la literatura moderna”. Però malgrat la rellevància històrica d'aquesta època, subratlla que no representa ni el moment de màxima transformació ni de màxim perfeccionament perquè els canvis més profunds es produeixen durant el Barroc: la concepció del Renaixement com un punt d'inflexió comporta la pervivència d'elements medievals. En l'àmbit literari, Andrés escomet contra la idealització de la literatura renaixentista⁵⁵². Els seus comentaris responen a l'admiració incondicional de la majoria d'espanyols il·lustrats, un entusiasme que Andrés no comparteix:

⁵⁵⁰ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.2.

⁵⁵¹ Sobre la consciència que els intel·lectuals i artistes dels segles XV i XVI tenen del trencament cultural que suposa la seva època, vegeu: SOLERVICENS (2016a).

⁵⁵² Gregori Maians, amic i mestre de Joan Andrés, és un dels primers intel·lectuals en expressar la seva preferència pel segle d'or, que comprén de Garcilaso a Cervantes —de qui escriu la primera biografia, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1738)—, mentre rebutja el teatre espanyol del Barroc, malgrat que no menysté els grans autors del segle XVII (Maians 2000: 73).

Onde ben riguardando gli scotti, che in tanto strepito e vanto di letteratura sortirono nel secolo decimosesto, e riflettendo ai difetti che in quasi tutti gli scrittori s'incontrano ancor delle belle lettere, che il maggiore studio occupavano e formavano le delizie di quell'età, non vedo abbastanza perché gli amatori di tali studi si lascino trasportare in una dolce estasi al sentirsi nominare il secolo decimosesto (1782-1785: I, 393).

No obstant, Andrés observa que mentre els intel·lectuals espanyols i italians anomenen aquesta època el segle d'or de la moderna literatura, el segle d'August, el segle d'Alexandre o l'alegre estació de les muses, els il·lustrats francesos consideren que és un “segle de paralogismes” perquè troben a faltar un element imprescindible per al desenvolupament del coneixement: l'ús sistemàtic de la raó⁵⁵³. En conseqüència, l'*abate* destaca dues actituds contràries entre els il·lustrats: mentre els admiradors del Renaixement aspiren a reviure l'esplendor de les bones lletres seguint el model dels grans autors cincentistes, un grup de detractors argumenta que hi manca un pensament filosòfic sòlid i una crítica estructurada com la setcentista. La perspectiva personal d'Andrés divergeix d'aquestes dues visions de conjunt, que considera errònies, i intenta demostrar que el desenvolupament de la literatura és equiparable al de les ciències. Novament el seu estudi es converteix en un procés de reflexió que parteix de les generalitzacions per intentar arribar a afirmacions precises, amb l'objectiu d'acostar-se a una veritat complexa i plena de matisos. Andrés exposa els claroscurs d'aquesta època en l'àmbit literari. D'una banda, ratifica una idea comuna a l'Edat Moderna: per primera vegada s'ha assolit un grau de qualitat intel·lectual i literària comparable al de l'antiguitat clàssica. D'altra banda, nega que s'hagi arribat al màxim grau de perfeccionament, com alguns pretenen. Reconeix el mèrit que suposa el restabliment del classicisme, però alerta que aquest fet no converteix els escriptors en autors ni modèlics ni superiors als seus homòlegs barrocs, il·lustrats o grecollatins: Andrés valora la regularitat de les obres literàries renaixentistes, però remarca que no posseeixen la vitalitat de les millors obres antigues: “L'attaccamento agli antichi maestri li fece bensì regolari ed ordinati, ma non li liberò della freddezza e della lentezza dell'azione, che or ne rendono

⁵⁵³ En efecte, des de la perspectiva dels il·lustrats tot i les declaracions d'humanistes dels segles XV i XVI sobre la importància de la raó i sobre la necessitat d'aplicar una crítica racional, no és fins a la Il·lustració que es generalitza la sistematització del saber.

stucchevole la lettura e che affatto intollerabile né renderebbero la rappresentazione” (1782-1785: I, 387). Aquestes crítiques li serveixen alhora per justificar els excessos dels escriptors barrocs, que havien intentat compensar les deficiències dels autors precedents⁵⁵⁴.

En l'àmbit científic, afirma que els assoliments científics tampoc no són menyspreables: s'estableixen els teatres anatòmics, els jardins botànics, els gabinets d'història natural; la jurisprudència reprèn el seu antic esplendor; els escrits d'Erasmus i de Machiavelli exposen la millor filosofia⁵⁵⁵, i la física i l'astronomia compten amb figures tan rellevants en la nostra història com Galileu i Copèrnic, que capgiren el coneixement que es tenia del món fins aleshores⁵⁵⁶. Per tant, malgrat que no s'implanta encara una crítica sistematitzada, destaquen erudits comparables a les ments més brillants de la Il·lustració. Alguns d'aquests pensadors contribueixen a la propagació de l'esperit filosòfic: posa com a exemple el valencià Joan Lluís Vives, que compara en importància a Francis Bacon. Aquests fets positius tenen alhora efectes que considera perjudicials: la filosofia s'estén a poc a poc fins a dominis anteriorment infranquejables, com la teologia, i deriva en la multitud “d'heretgies” que sorgeixen durant aquella època, en al·lusió a Luter i Calví⁵⁵⁷. En conclusió, afirma que “il secolo decimosesto merita la venerazione dei filosofi senza che debba attenere le adorazioni degli amanti delle belle lettere, ed occupa giustissimamente un posto luminoso negli annali della letteratura” (1782-1785: I, 409).

Els països que destaquen en aquesta època són Itàlia, en primer lloc, i després Espanya⁵⁵⁸, a causa de la comunicació constant que manté amb Itàlia en l'àmbit polític, comercial, literari, etc. Quant a la resta de literatures europees, considera que es mantenen

⁵⁵⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

⁵⁵⁵ Niccolò Machiavelli era vist com una de les grans figures d'aquell segle, que juntament amb Guicciardini i amb Zurita havia fet que la història es distingís de les cròniques àrides i desendreçades de l'Edat Mitjana. També havia escrit comèdies (*La Mandragola*, *Clizia*) que superaven les dels altres autors coetanis, tot i que també arrossegaven els defectes de l'època. La seva obra més coneguda actualment, *Il principe*, no té cap ressò a *Dell'origine*, segurament per la radical separació que planteja entre ètica i política.

⁵⁵⁶ Per a més informació sobre la figura de Galileu a l'obra d'Andrés, vegeu: GUASTI (2019).

⁵⁵⁷ Aquest comentari apareix a les primeres línies del capítol sobre el segle XVI: “L'eresia di Lutero e lo scisma d'Inghilterra spezzarono in molte parti l'Europa ecclesiastica, e tutte rovesciarono le idee che in materia di religione avevano fin allora regnato senza contrasto” (1782-1785: I, 378).

⁵⁵⁸ Joan Andrés defensa les diferents corts que protegeixen els literats i promouen les arts, desterrant la idea d'una sola cort benefactora, la cort pontificia de Lleó X, per la qual alguns anomenen el segle XVI “segle de Lleó”. Hi esmenta: els Mèdici, els Gonzaga, els Montefeltro a la cort d'Urbino i, especialment, els Este a Ferrara.

endarrerides, tot i que comencen a mostrar els primers signes de “bon gust” i un incipient refinament en la llengua.

5.2.1.2. Llengua i estil. Confluència de llengües antigues i llengües vernacles

Durant el Renaixement existeix un interès considerable per l'estudi de la llengua llatina i pel perfeccionament de les llengües vernacles, cada cop més emprades en el camp literari. Andrés explica que aquest equilibri entre la nova potenciació de les llengües vehiculars antigues (grec i llatí) i la reivindicació de les llengües modernes és característica de l'època. La seva actitud davant la substitució del llatí vulgar pel llatí clàssic és de conservació i de defensa, seguint la petjada de Giambattista Vico (Scandellari 2006: 44). L'*abate* considera imprescindible l'estudi de les llengües grega i llatina per comprendre la manera de pensar dels antics, exacta i delicada en el cas dels grecs, i sàvia i prudent en el cas dels romans, però no equipara la literatura neollatina a les obres modernes escrites en grec antic. L'ús del llatí com a llengua vehicular és generalitzat a bona part d'Europa —aquella que anomena “l'Europa culta”—, i el desenvolupament de la literatura neollatina esdevé prou significatiu com per dedicar-li un apartat independent, tot i que considera que destaca per raons de quantitat més que no pas de qualitat.

L'*abate* reconeix que Itàlia és pionera en aquest àmbit, però lamenta que amb el pas del temps pocs escriptors han mantingut el domini del llatí clàssic. Afirmar que els escriptors italians renaixentistes escrivien en llatí com si fos la seva llengua nativa, a diferència d'altres nacions com Espanya i França. D'entre la gran quantitat d'autors coneguts al segle XVI destaca especialment Jacopo Sannazaro i Girolamo Fracastoro, seguits de Baldassare Castiglione, Andrea Navagiero, Marco Girolamo Vida i Marcantonio Flaminio. La gran qualitat que destaca d'aquests autors és l'elegància del seu estil, fins i tot en una obra com la *Sifillide* de Fracastoro, que Andrés reprova per les nombroses imatges desagradables que omplen el text. Sobre les èglogues llatines de Sannazaro, considera que són fins i tot superiors a les escrites en italià. En un tercer nivell se situarien els diàlegs didàctics de Japoco Sadoletto i del portuguès Jerónimo Osorio. Altres figures destacades com Joan Lluís Vives i Erasme de Rotterdam són valorades com a grans filòsofs, però no com a autors canònics d'obres

neollatines, perquè considera que no han assolit un grau suficient de puresa lingüística⁵⁵⁹. De fet, deixant de banda els escriptors italians, els únics neollatins que considera excel·lents són el castellà Hernán Ruiz de Villegas⁵⁶⁰, el valencià Jaume Joan Falcó, el polonès Szymon Szymonowic [Simone Simonide] i l'escocès George Bucanan. Altres autors com Marc-Antoine Muret o Joan Perpinyà són recordats només per unes poques oracions destacades d'entre la seva extensa producció.

Paral·lelament, les llengües vernacles aconseguen un gran prestigi durant el Renaixement. A Itàlia, Espanya, França, Anglaterra i Alemanya proliferen escriptors que utilitzen l'idioma propi en obres literàries i científiques. Andrés afirma que l'espanyol i sobretot l'italià del segle XVI es distingeixen de la resta de llengües perquè han aconseguit un estat de maduresa i de perfecció superior. La resta de llengües han quedat ràpidament antiquada i en desús, i per aquest motiu les obres literàries renaixentistes d'Itàlia i d'Espanya són les úniques que destaquen al segle XVIII⁵⁶¹. No obstant, fins i tot en el cas d'Itàlia o d'Espanya, no troba gaires escrits literaris modèlics; són correctes i regulars, però poc emotius. D'entre les millors obres sobresurt *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione i alguns tractats de Pedro Ribadeneira⁵⁶². En segon lloc, reconeix la qualitat literària d'alguns escriptors espanyols: Fray Luís de León, Garcilaso de la Vega, Pérez de Oliva, Fray Luis de Granada, els germans Argensola (Bartolomé i Lupercio), Jerónimo Zurita, Saavedra Fajardo i Miguel Cervantes, entre d'altres. En canvi, seguint el judici de Boileau rebutja l'estil dels autors francesos més importants del Renaixement: Clément Marot i Pierre Ronsard⁵⁶³.

Pel que fa a l'estil literari, un dels defectes més greus que detecta és la imitació exacte de l'estructura de la frase llatina, que traslladada als idiomes vernacles produeix un efecte grotesc i poc fidel a la seva sintaxi. Gregori Maians ja havia advertit sobre el risc d'aquesta imitació: “nuestra lengua, que carece de la variedad de casos, no admite en sus cláusulas tan

⁵⁵⁹ “Il Vives, l'Erasmus e il Pontano scrissero dialoghi, e sebbene il Vives sia commendevole per essersi proposto un oggetto utile e nuovo, ed Erasmo pieno sia dei sali piccanti di Luciano, nessuno però ottenne una pura e nitida latinità, e scevra di ogni avanzo della scabrezza del secolo precedente” (1782-1785: I, 391).

⁵⁶⁰ L'obra d'Hernán Ruiz de Villegas (1510-1572) no es coneix fins al segle XVIII, a partir de l'edició del degà Manuel Martí.

⁵⁶¹ Garcilaso, León, Oliva, Granada, els germans Argensola, Zurita, Morales, Saavedra i Cervantes són algunes de les personalitats més destacades.

⁵⁶² Andrés apunta que el temps fa variar la valoració dels escriptors, i per això un autor molt admirat en el seu moment com Giovanni Della Casa és considerat d'escàs mèrit al segle XVIII.

⁵⁶³ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

artificiosa colocación como la griega y latina, y que en ella el artificio en tanto es loable en cuanto no se afecte. Sea para la poesía esa mayor licencia, y para los aprendices de ella, la de ir anteponiendo siempre los genitivos aun en la prosa porque acaso oyeron decir que Cicerón solía practicarlo así” (Maïans 1983-1986: 120). La imitació dels escriptors clàssics grecolatins no ha de comportar la còpia exacta de la seva sintaxi; només cal imitar l’elegància i la naturalitat, atributs que s’acaben imposant com a ideal expressiu.

5.2.1.3. Gèneres literaris. El segle d’or de l’èpica

Al Renaixement conviuen els gèneres que han perdurat ininterrompudament des de l’antiguitat grecolatina amb alguns gèneres clàssics pràcticament oblidats durant l’Edat Mitjana: la tragèdia, la comèdia, els diàlegs, les epístoles o les composicions didascàliques⁵⁶⁴. La lírica esdevé el més conreat, però adverteix que només un escàs nombre de poemes es llegeix amb interès. Per Andrés el Renaixement és sobretot el moment daurat de l’èpica, que substitueix les gestes medievals i retorna als patrons virgilians. La tríada èpica és formada per Ariosto, Tasso i Camões, que considera ‘*i Omeri ed i Virgili della moderna poesia*’. Cap altra escriptor posterior els supera: Milton, Voltaire i Klopstock aconseguen gran fama i reconeixement, però no poden enfosquir l’esplendor de l’èpica renaixentista. Ariosto i Tasso són els millors èpics renaixentistes en el seu cànon literari. Andrés considera Ariosto un poeta excel·lent i ‘*divino*’ al què veneren un gran nombre de poetes italians⁵⁶⁵, i atribueix els defectes de l’*Orlando furioso* a la seva època. El tercer èpic és Camões, autor d’una epopeia de tema modern que relata les gestes recents de Portugal: *Os Lusíadas*. Andrés n’elogia la novetat en la ficció, la capacitat d’emocionar, la varietat en els episodis, la bellesa en les descripcions i un estil elegant, noble i sublim, però sense afectació. L’obra es tradueix a diversos idiomes i rep bones crítiques, entre elles les de Voltaire. Els defectes més greus són les constants al·lusions mitològiques i històriques, que considera més pròpies d’un erudit que d’un poeta,

⁵⁶⁴ Quant a la poesia didascàlica, Joan Andrés reserva un lloc d’honor a Alamanni i després a Rucellai. Ambdós havien restituit aquest gènere a aquell honor “a cui l’aveva levata il gran Virgilio” (1782-1785: I, 387). Una de les obres més importants d’Alamanni és el seu tractat poètic. *La Coltivazione* és la primera composició didascàlica en llengua vernacle.

⁵⁶⁵ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.1.

la falta d'acció i de pudor, i l'ús de les divinitats gentilícies, encara més reprovables pel fet que desenvolupa un argument cristià.

El tercer gènere més important és el drama pastoral, introduït en el teatre modern cap a la meitat del segle XVI, i l'únic d'entre els gèneres teatrals renaixentistes que considera realment dotat de força i de gràcia⁵⁶⁶: “Più fortunato successo ottenne la drammatica pastorale, ed è ben de stupire che mentre sì fredde ed aride tragedie sentivansi di calore e di affetti, e scritte con tanta grazia e leggiadria come l'*Aminta* del Tasso e *Il pastor fido* del Guarini” (1782-1785: I, 387). Aquest gènere, vinculat estretament a la tradició classicista, és ben rebut pels crítics il·lustrats. No obstant, sobta l'elogi de *Il pastor fido* perquè és un clar exemple de tragicomèdia i de mixtura poc canònica en termes classicistes⁵⁶⁷. Tant Andrés com Ignacio de Luzán en la seva *Poética* elogien ambdues obres i les consideren els millors exemples d'aquest gènere, sense tenir en compte les polèmiques que en el seu temps havien desencadenat a causa de la mixtura de gèneres.

Sobre la resta de gèneres teatrals, considera que resulten greument afectats per la rigidesa renaixentista: “L'attaccamento agli antichi maestri li fece bensì regolari ed ordinati, ma non liberò dalla freddezza e dalla lentezza dell'azione che or ne rendono stucchevole la lettura e che affatto intollerabile ne renderebbero la rappresentazione” (1782-1785: I, 387). Un altre defecte que observa són les reminiscències medievals; no obstant, conclou que prefereix el teatre renaixentista al teatre clàssic romà. El mèrit que destaca de les obres d'aquest període és la recuperació del gènere i l'assoliment de certa regularitat dramàtica: són les primeres tragèdies i comèdies que mereixen el reconeixement dels erudits.

Altres gèneres igualment afectats per la manca d'expressivitat de la literatura cinccentista són l'ègloga i, lògicament, la sàtira, que “non divenne sì piccante come ad un tale componimento si conveniva” (Ibid.)⁵⁶⁸. A diferència d'altres autors contemporanis, no enalteix l'ègloga en llengua vernacle, encara que a Itàlia Sannazzaro fos un autor venerat —Andrés el

⁵⁶⁶ Brumoy fa descendir el drama pastoral de les sàtires gregues, i Luzán de les èglogues; Joan Andrés, en canvi, creu que si en el cas que aquest gènere tingués un origen antic, seria la bucòlica.

⁵⁶⁷ L'*Aminta* és coneguda a la península Ibèrica per la traducció de J. de Jáuregui (1607). És font d'inspiració de molts autors francesos, espanyols i anglesos, entre ells Shakespeare, molt criticat per Joan Andrés a causa de la mixtura de gèneres. *Il pastor fido* és també una obra molt imitada durant el segle XVII. Cal recordar també que Guarini escriu el 1601 el primer tractat sobre la tragicomèdia: *Compendio della poesia tragicomica*.

⁵⁶⁸ Malgrat que l'òpera italiana neix al Renaixement, encara està relegada a la consideració de composició menor.

considera poc bucòlic— i que a Espanya tothom elogiés les èglogues de Garcilaso, que jutja encara dures i sense guarniments.

En canvi, argumenta que poesia didascàlica no es veu afectada per la fredor característica de la literatura renaixentista, perquè la funció expressiva no predomina en aquest gènere. Contràriament, afirma que d'entre els gèneres recuperats de l'antiguitat resulta el més beneficiat, gràcies a obres com les d'Alamanni i de Rucellai. L'única excepció són les epístoles, que considera nombroses però de poca qualitat, perquè no estan escrites amb la simplicitat elegant ni l'estil fluid que caracteritza els bons exponents clàssics:

Le *Arcadie*, gli *Asolani* ed altrettali scritti più degli *Asolani* noiosi ed inutili, che tanto erano in voga, non potevano fare grand'onore all'eloquenza didattica. Non vuolsi però con questi confondere il *Cortigiano* del Castiglione, alcuni trattati del Ribadeneira e qualche altr'opera più filosofica e scritta con più scioltezza e leggerezza di penna. Ma che sono questi pochi a fronte di tanti scritti, nei quali per mancare gli autori dell'arditezza propria dei geni originali che dà maggiore rapidità alle idee ed un corso più seguito e veloce all'orazione e per voler trasportare alla lingua volgare il giro e periodo della latina troppo si sente in mezzo ad una studiata eleganza la snervatezza e il languore (1782-1785: I, 392).

Andrés no inclou altres gèneres vinculats a la literatura medieval com els llibres de cavalleries, malgrat que al segle XVI encara són molt llegits, perquè no formen part del bon gust classicista: sosté que mentre els ociosos s'aficionen a aquelles novel·les de gust depravat, les persones doctes es diverteixen amb les composicions pastorals i amoroses, que d'alguna manera reviu el gust de l'antiguitat grecollatina. Tampoc no inclou els orígens de la picaresca dins la literatura espanyola (*Lazarillo de Tormes*) en la visió global del capítol dedicat al segle XVI. Aquest gènere, allunyat també dels ideals i de l'optimisme classicista, és considerat un gènere menor.

5.2.2. Barroc

5.2.2.1. Valoració. Un segle de transformacions

El Barroc és una època de transformacions profundes que tindran influència en tots els àmbits de la societat. Andrés en destaca la revolució científica i la revolució teatral, transformacions que sorgeixen d'una renovació important en la manera d'escriure i de pensar, i que permeten establir les bases per a una nova literatura i per a una nova comprensió del món que ens envolta, i que tindrà com a resultat la consolidació del sistema social i cultural que s'acaba establint arreu d'Europa al segle XVIII. Com a conseqüència, la religió i el govern canvien i es distancien de l'Antic Règim. Descobriments físics i matemàtics, grans progressos en els logaritmes i en el càlcul diferencial o nous invents com el telescopi, el microscopi, el baròmetre, el termòmetre, la màquina elèctrica i la pneumàtica són alguns dels grans assoliments d'aquesta revolució científica:

Tutte le scienze avevano fin allora seguita la via appianata loro dai greci, dietro le orme di questi avevano gli arabi tentato qualche piccolo avanzamento; i dotti uomini del secolo decimosesto senza discostarsi dagli antichi principi fecero assai gloriosi progressi. Ma il crearsi alcune scienze di nuovo, il vestir tutte nuove sembianze, lo scoprirsi un nuovo cielo ed una nuova terra, il presentarsi alla mente ed agli occhi degli uomini una nuova natura era riservato alla gloria del secolo decimosettimo. Più novità si scoprirono e più verità s'impararono in solo quel secolo che in tutte le età precedenti (1782: I, 434).

Andrés constata que la qualificació general del segle XVII està força polaritzada: alguns el consideren un segle d'endarreriment i d'altres el segle d'or de la literatura, com és el cas de França⁵⁶⁹. En canvi, l'*abate* el qualifica de segle del bon gust modern i el defensa tant pels avenços científics com literaris. Argumenta que és una època important perquè neixen moltes de les literatures europees modernes, com la polonesa, gràcies a Samuel Twardowski

⁵⁶⁹ Els il·lustrats francesos veneren el *Grand siècle* i l'eclosió de la literatura clàssica francesa, mentre que alhora promouen el desprestigi de la literatura barroca espanyola —i per extensió de la italiana—, una crítica que té com a finalitat legitimar la seva literatura i imposar-se com a model hegemònic a Europa.

[Samuele Skrzypny], l'holandesa, de la mà de Jacob Cats [Catz] i Joost van den Vondel [Vondel], la sueca, per Georg Stiernhielm [Stearnhjelm], o l'alemanya, per Peter Denais [Pietro Denaiss] i Martin Opitz [Martino Opitz], entre d'altres autors. La descripció d'Andrés s'allunya de la visió del Barroc com a època de barbàrie, d'ignorància i de gust depravat. La teoria sobre el bon gust, elaborada pels neoclàssics, no s'entén sense la seva antítesi: el mal gust, concepte identificat amb el Barroc. Els intel·lectuals il·lustrats construeixen els trets bàsics amb què és coneguda l'estètica barroca: la desproporció, l'extravagància, el caprici, la monstruositat, el deliri i l'obscuritat, és a dir, el 'mal gust', uns mots que aconseguen validesa científica gairebé un segle més tard, a partir del primer tractat de Heinrich Wölfflin sobre *Renaissance und Barock*. Aquesta crítica, en ocasions poc matisada, crea una imatge desfigurada de l'època i l'acaba situant erròniament com a oposició a la tradició classicista. Les literatures més afectades són la italiana i l'espanyola, és a dir, aquelles que al segle anterior havien exercit una gran influència a Europa i que ofereixen les millors obres barroques⁵⁷⁰.

Andrés explica que els defectes del Barroc provenen d'intentar compensar els greus defectes de la literatura renaixentista: la imitació dels clàssics grecollatins realitzada pels autors italians i espanyols cincentistes dona com a resultat obres dèbils, lentes i avorrides, uns defectes que els escriptors barrocs pretenen corregir. No obstant, sovint cauen en l'error contrari, i del vers i de la prosa llangorosa i freda passen en ocasions a una llengua exaltada, deformada i hiperbòlica, que crea passatges desmesurats i ridículs. Un altre argument és la falta de doctrina, entesa com a preceptiva poètica i retòrica d'arrel classicista, un reclam habitual durant la Il·lustració. En el seu discurs cita Horaci sobre el valor de l'art poètica: "la fuga d'un vizio, se non è guidata dall'arte, come disse Orazio, mena ad altri forse peggiori" (1782-1785: I, 412). Igualment com Luzán, Andrés critica l'anticlassicisme barroc i acaba imaginant com hauria estat la literatura espanyola si Lope de Vega i Góngora haguessin volgut ajustar la seva creativitat a la poètica neoclàssica.

L'*abate* rebutja l'estil inflat i afectat, les imatges obscenes i grotesques, les trames massa complicades i artificioses, els arguments saturats d'extravagàncies: "le acutezze, i pensieri falsi, l'affettazione, la gonfiezze e l'oscurità" (Ibid. 413). No obstant, encara que consideri aquests defectes més greus que els renaixentistes, qualifica la revolució teatral barroca de summament productiva i d'útil. Els autors han aconseguit quelcom realment

⁵⁷⁰ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

valuós: l'afecte, la passió, la força que manca a moltes obres renaixentistes —en especial al teatre— i que és un element essencial en les grans obres grecollatines. Quan aquest mateix esperit vigorós que caracteritza sobretot la literatura espanyola barroca passa pel sedàs del bon gust, dóna com a resultat una literatura nova, moderna i superior. L'exemple paradigmàtic és la dramaturgia francesa del segle XVII. Per aquest motiu veu en el teatre barroc espanyol i en les obres de Shakespeare el germen del nou teatre modern: “La Spagna e l’Inghilterra (...) produssero un nuovo gusto, che corretto poi dalla Francia, si fa sentire oggidi con piacere e diletto de tutte le colte nazioni dell’Europa” (1782-1785: I, 422).

En el cas de la literatura italiana, Andrés no parla de revolució, sinó que remarca els aspectes positius enlloc d'insistir en la idea habitual de depravació que acompanya el Barroc. Al mateix temps, a diferència de l'estudi que duu a terme de la literatura espanyola i anglesa, no tracta sobre els elements innovadors que han contribuït al progrés literari, sinó que exposa diferents arguments per demostrar que la degradació de les lletres italianes va ser menor. En primer lloc, assenyala la curta durada del Barroc italià, que es prolonga menys de cent anys perquè desapareix durant la darrera dècada del segle XVII, a diferència del que ocorre a Espanya. Aquesta ràpida “recuperació” l'atribueix a l'Arcàdia de Roma, una acadèmia literària que sorgeix el 1690 per combatre l'estètica barroca. En segon lloc, argüeix que les lletres italianes compten amb escriptors importants que es mantenen al marge de l'estil barroc introduït per Giambattista Marino, Alessandro Achillini i Mattia Preti. Un dels escriptors millor considerats és el líric Gabriello Chiabrera, seguit de Francesco Redi, Lorenzo Magalotti i Vincenzo da Filicaia.

Malgrat la defensa que desenvolupa Andrés del teatre barroc, el qualifica com una de les dues grans expressions de “mal gust” de la història de la literatura, juntament amb el *romanzo* d'arrel oriental⁵⁷¹. La diferència en la valoració d'aquests dos gèneres a *Dell'origine* és que la caracterització del *romanzo* antic es duu a terme exclusivament a partir dels defectes —irrealitat, sentimentalisme, retorçiment i profusió ornamental—, i la del teatre barroc es fa a partir de defectes i virtuts. Andrés ratifica algunes de les deficiències que tradicionalment havien condemnat els il·lustrats. Una de les més rellevants és la que concerneix a les regles de les tres unitats: només critica el trencament de la unitat d'acció per la introducció d'incidents

⁵⁷¹ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.6.

que interrompen la història principal sense cap aportació significativa⁵⁷². Censura també la inserció d'elements còmics i burlescos en moments tràgics o sublimes, i l'ús d'un estil artificios, que és impropri dels afectes que es representen i que impedeix que el públic s'emocioni. Per últim, condemna la manca de decòrum provocada per la mala caracterització de personatges i de costums, com un príncep que parla o es comporta com un esclau.

En canvi, es mostra força més tolerant amb alguns aspectes durament criticats pels teòrics neoclassicistes de la primera meitat del segle XVIII. Els més rellevants són l'acceptació de la infracció de les regles de temps i de lloc, i la convivència d'aspectes còmics i seriosos. A més, admet la mixtura de personatges de diferent estatus social i l'ús de versos i de metres diferents en una mateixa obra. Enfront de la regla de les tres unitats⁵⁷³, Andrés escull preservar la unitat d'interès i de sentit, tal i com demanen els crítics europeus del final del segle XVIII⁵⁷⁴. Amb aquest posicionament *Dell'origine* es distancia de l'obra teòrica més emblemàtica del neoclassicisme espanyol: la *Poética* d'Ignacio de Luzán. Luzán sosté que és indispensable el seguiment de les tres unitats. Malgrat que concedeix més importància a la unitat d'acció, també considera útils la unitat de temps i de lloc a l'hora de preservar la versemblança. Fins i tot defensa que es limiti la ficció a les tres hores de representació de l'obra —o fins a una o dues hores més si l'autor ho creu convenient— més que no pas a les vint-i-quatre hores⁵⁷⁵, una afirmació que segueix les idees de Corneille i Dacier.

⁵⁷² Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

⁵⁷³ Alicia Yllera resumeix l'evolució de la regla de les tres unitats d'Aristòtil a Castelvetro. En la *Poética*, Aristòtil demana preservar la unitat d'acció per a la tragèdia, la comèdia i l'epopeia, i constata que la tragèdia del seu temps s'esforça per limitar l'argument en el transcurs d'una revolució solar. A partir d'aquest principi aristotèlic, els teòrics italians del segle XVI elaboren la regla de les tres unitats, afegint la unitat de lloc, que Aristòtil no havia esmentat, i estenen aquests preceptes al gènere èpic. Giovambattista Giraldi Cintio (*Discorso sulle comedie sulle tragedie*) estableix la unitat de temps. D'aquesta manera, converteix en precepte un aspecte que per Aristòtil era simplement una comprovació històrica. Castelvetro (*Poetica d'Aristoele vulgarizzata et sposta*) formula la unitat de lloc argumentant que les condicions de representació de l'obra —un temps breu i un únic lloc— farien increïble per al públic una acció que es desenvolupés en un gran espai de temps i en diversos llocs. A partir d'aquí es fa una lectura errònia del concepte d'il·lusió teatral. Dos anys després de ser formulades per Castelvetro, les unitats de lloc i de temps s'introdueixen a França amb *De l'art de la tragédie (Del arte de la tragedia)* de Jean de la Taille (1572), però no triomfaran de forma definitiva fins el 1637 amb la *querelle du 'Cid'* (Yllera 1996: 76).

⁵⁷⁴ Per a més informació sobre l'exigència de la unitat de sentit en la crítica anglesa, vegeu: RAYSOR (1927).

⁵⁷⁵ Més endavant canvia de parer i flexibilitza la seva posició: enlloc de limitar el temps de l'obra, proposa que no s'esmenti el temps dins de l'obra, per poder allargar-lo unes hores més.

Quant a la mixtura d'elements còmics i burlescos, accepta que puguin aparèixer personatges seriosos i còmics⁵⁷⁶, però continua exigint que les escenes còmiques no subsegueixin moments de gran dramatisme si aquest contrast provoca estranyesa en l'espectador i anul·la la tensió dramàtica, com és habitual en les tragèdies de Shakespeare⁵⁷⁷. Aquest efecte és provocat per un procediment que actualment coneixem com a *comic relief*, i és durament criticat al segle XVIII no només per Andrés sinó per la majoria de crítics setcentistes, que comparen la gran solemnitat del drama grecollatí amb la irregularitat i la falta de bon gust del teatre shakespeareià. Andrés argumenta que aquest contrast mitiga la intensitat de les emocions que els esdeveniments tràgics han anat generant en el lector o espectador. En canvi, Luzán condemna tant la convivència de personatges il·lustres i vulgars com la juxtaposició d'escenes còmiques i burlesques:

Quien penetra el fondo y artificio de la poesía dramática y comprende sus fines y los secretos medios con que obra en los ánimos y con que produce los provechosos efectos a que su primera institución con sabio acuerdo la tiene destinada, conoce muy bien que el mezclar reyes y príncipes con hombres y vulgares y sucesos lastimosos con burlas jocosas, lo trágico con lo cómico, es echar a perder lo uno y lo otro (1789: 252-253).

En resum, la revolució teatral que suposa el Barroc, especialment les obres espanyoles del segle XVII i la dramaturgia de Shakespeare⁵⁷⁸, esdevé l'exemple més representatiu en l'àmbit literari de les transformacions que es produeixen durant el segle XVII.

⁵⁷⁶ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.4.

⁵⁷⁷ Actualment s'atribueixen diferents funcions als elements còmics de les tragèdies de Shakespeare. Arthur Huntington classifica aquestes escenes en tres grups segons l'efecte que produeixen en el lector modern: "(I) Comic passages that in effect are comic; (II) Comic passages that, through contrast with their tragic setting, are, in effect, tragic or pathetic; and (III) Comic passages that, by relieving the tension, contribute to the tragic effect of the passages that follow" (1906: 30).

⁵⁷⁸ Cf. vegeu *supra*, apartat 5.1.1.

5.2.2.2. Llengua i estil. Reflexions sobre bon gust i mal gust des de la perspectiva il·lustrada

Segons Ignacio de Luzán, Lope de Vega i Luis de Góngora foren els primers introductors a Espanya d'un estil que considera “depravat” i artífex de la decadència literària, i afegeix que posteriorment Baltasar Gracián hi contribueix de manera considerable perquè pauta l'estil de la retòrica barroca a l'obra *Agudeza y arte de ingenio*, una acció similar a la d'Emanuele Tesauro a Itàlia amb el *Cannocchiale aristotelico*. Andrés descriu els conceptes de bon gust i de mal gust, i exposa els aspectes lingüístics i estilístics que els defineixen. Un dels trets estilístics que caracteritza molts escrits italians i espanyols de l'època —i alhora un dels més criticats— és l'artifici, que Luzán defineix com “la hinchazón enfermiza, el artificio afectado” (1789: 30). Andrés defensa un estil moderat que descriu com a noble i elegant, i que fluctua entre l'artifici i la simplicitat, un punt d'equilibri en què l'enginy i les passions són sotmeses a la raó. Es tracta d'un estil precís i exacte que s'allunya de subtileeses, d'expressions fosques, d'hipèrboles i del discurs on la forma s'elabora exageradament en detriment del contingut. Afirmar que un bon escriptor ha de cercar sempre una certa transparència, i no pot caure en l'error de complicar innecessàriament el text —d'enfosquir-lo, com diuen els il·lustrats, seguint la metàfora sobre la llum— per voler aparentar erudició, tal i com explica Gregori Maians: “las plumas primeras se han valido a cada paso de expresiones poéticas para deslumbrar con ellas al necio vulgo que, incapaz de conocer la perfección del estilo, prefiere aquel en que por más admirable brilla más la impropiedad” (Maians 1983-1986: 127). Andrés valora la imaginació, que relaciona amb l'enginy, però defuig els jocs intel·lectuals i les trames confuses o excessivament complicades⁵⁷⁹.

Quant a les qualitats lingüístiques, elogia la dolçor i la finesa, i critica aspectes com la rusticitat i la senzillesa, però també l'artifici. El treball que l'escriptor ha de fer és rigorós per distanciar-la de la simplicitat sense dur-la a l'ampul·lositat. El punt ideal és l'equilibri: ha de modelar la llengua perquè deixi l'estat de rusticitat o d'excessiva senzillesa, però sense excedir els límits del bon gust, sense deformar-la. L'elogi de la dolçor com a part del refinament lingüístic és hereu de preceptives gregues com la d'Hermògenes i esdevé un dels conceptes més reeixits en la tradició europea des de les poètiques renaixentistes (Vega 2004b: 27). Luzán

⁵⁷⁹ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

i Andrés defensen el seu ensenyament per mitjà de la retòrica, en tant que està vinculada a un seguit de regles que els autors grecollatins coneixien i aplicaven en els seus poemes. Luzán defineix la dolçor com la capacitat de commoure els afectes, en referència al *movere* clàssic (Sánchez Laílla 2010: 89). La dolçor és considerada font principal del gaudi literari i, en conseqüència, superior a la bellesa: la dolçor és capaç de commoure tothom perquè procedeix d'un principi natural, mentre que la bellesa prové de la jurisdicció de l'enteniment, que és en essència variable en els seus judicis, en la mesura que depèn d'elements personals com l'estat d'ànim, el caràcter o el nivell educatiu, i per aquest motiu no plau a tothom.

Per últim, en l'àmbit lingüístic el segle XVII és important perquè es fixen literàriament la majoria de llengües modernes: totes les nacions europees reconeixen que el perfeccionament de les llengües vernacles deriva dels estudis siscentistes, que pretenen evitar que la llengua quedi antiquada i rústica pels lectors. Un exemple són obres d'oratòria política de Jacques Bossuet i d'oratòria sacra de l'estrella de la predicació barroca a França, Louis Bourdaloue, autors que Andrés considera canònics.

5.2.2.3. Gèneres literaris. La revolució teatral

Per analitzar l'estat de la literatura barroca l'*abate* tracta especialment el gènere dramàtic. Ho fa per tres motius: esdevé l'exponent màxim de l'espectacularitat barroca, reflecteix millor la problemàtica estètica d'aquest moviment i, finalment, resulta un bon exemple dels debats públics i de les acusacions que aquestes tries estètiques han originat. El teatre espanyol i anglès de l'època són per a Andrés la llavor que ha fet néixer amb força una nova escena⁵⁸⁰. Andrés no pretén incitar a abandonar els clàssics grecs, sinó denunciar la situació d'estancament en què es trobava el teatre. El resultat el considera molt positiu: la revolució dramàtica espanyola culmina amb l'eclosió del teatre clàssic francès⁵⁸¹. Des del punt de vista d'Andrés el teatre de l'anomenat *Siècle d'or* és el resultat d'una evolució, i en

⁵⁸⁰ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

⁵⁸¹ Pel que fa a l'origen d'aquesta revolució, Andrés no està d'acord amb els crítics anglesos, que atribueixen l'origen del teatre francès clàssic a la influència de l'escena anglesa. Sosté que les primeres peces franceses han estat traduccions d'obres espanyoles: totes les tragèdies de Pierre Coreneille i la majoria de les seves comèdies són imitacions o traduccions de l'espanyol, com també ocorre amb moltes obres de Molière.

conseqüència, existeixen trets originals que expliquen el seu èxit, però també identifica qualitats que hereta de les obres espanyoles del Barroc, com per exemple la complexitat i el dinamisme de les trames —que provoca un increment de l'acció—; el paper primordial de les emocions, que mouen els fils de la trama, i, en general, la imaginació i l'enginy, que resulten aspectes molt atractius per als espectadors. Al mateix temps també denuncia els vicis que les primeres obres dramàtiques franceses arrossegueu del teatre espanyol. Per exemple, critica els personatges del *Cid* de Corneille perquè no aporten res a la trama, o també la proliferació de conceptes subtils i d'expressions vulgars, que no s'avenen amb l'estil sublim i noble del dramaturg francès.

Quant a les qualitats originals que detecta en la dramaturgia francesa, en bona part les concep com a correccions dels errors de les obres barroques:

ma trovo sentimenti sublimi e grandi esposti con semplicità ed insieme con forza, quali non si leggevano nelle noiose e languide declamazioni dei tragici italiani, né negli assottigliati concetti degli spagnuoli; ma sento alcuni pezzi di dialogo naturale e nobile, animato e vivo, inferiore certo alle divine scene del *Cinna*, della *Rodoguna* e delle altre tragedie, nelle quali spiegò poi lo stesso Cornelio tutta la forza del portentoso suo genio, ma molto superiore al dialogo di tutti i drammi che l'avevano preceduto; scorgo in fine nel *Cid* il gusto della moderna tragedia e vi riconosco lo spirito del gran Cornelio, benché portato ancor per le mani da un comico spagnuolo, non levando con le proprie ali i sublimi suoi voli (1782-1785: II, 303-304).

No obstant, reconeix que l'aportació del teatre clàssic francès va més enllà de la correcció del teatre barroc i renaixentista. La qualitat que més valora és l'estudi racional del complex entrellat emocional que desenvolupen els dramaturgs siscentistes⁵⁸². Aquest procés d'anàlisi es tradueix en una expressió de les emocions profunda i viva —característica del Barroc—, però que no descobreix en cap moment la investigació racional que precedeix la redacció de l'obra literària, perquè és capaç de mostrar l'emotivitat dels personatges de manera natural i efectiva⁵⁸³. En conseqüència, s'expressen emocions intenses, però sostingudes i

⁵⁸² Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4. i 5.1.2.

⁵⁸³ A diferència d'Andrés, Henry Peyre situa el procés de racionalització de les passions dins de la ficció: afirma que en el moment més àlgid de la tragèdia els herois analitzen el que senten, però sense que aquest procés els conduïxi a la raó o al domini de si mateixos (1996: 80).

dirigides per la raó. Henry Peyre, en el seu estudi *Le classicisme français*, descriu aquesta característica que jutja essencial per entendre aquest moviment: les emocions, la imaginació i les agitacions sensuais no se suprimeixen, sinó que són governades, compreses i analitzades per la raó, i per tant, esdevenen més afinades i humanitzades (Peyre 1996: 83). Peyre reconeix que si bé l'anàlisi psicològica és probablement el tret més característic de la literatura francesa des de Chrétien de Troyes fins a André Gide (Peyre 1996: 79), els escriptors del segle XVII ofereixen els models més purs d'aquesta recerca del món interior (Ibid. 80). Insisteix també en la idea que el desenvolupament d'un estudi racional de les emocions no es contraposa a l'existència de les grans passions tràgiques en l'escena dramàtica francesa, un aspecte que remarca especialment a l'hora de definir el classicisme francès⁵⁸⁴, i que concorda amb la caracterització d'Andrés⁵⁸⁵.

La defensa de l'*abate* del teatre barroc és prou significativa i inusual fora d'Espanya. Una de les poques excepcions és la *Dramatúriga d'Hamburg (Hamburgische Dramaturgie)* de Lessing, que és considerada precursora del Romanticisme. En aquesta obra, el crític alemany valora les qualitats del teatre barroc sense fer-se ressò dels defectes que s'han repetit incessantment: “una faula del tot original, una intriga plena d'enginy; cops de teatre nombrosos, singulars i sempre nous; les situacions més ben trobades; uns caràcters generalment ben delineats i mantinguts fins a la fi; una expressió que molt sovint resulta plena de dignitat i força” (Lessing 1987: 266). Després d'analitzar l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, Lessing conclou que la mixtura de tràgic i còmic no ha de considerar-se cap defecte si, com afirma Lope, es fa seguint la pròpia naturalesa⁵⁸⁶: “Però si això és veritat, Lope ha fet més del que s'havia proposat; no tan sols ha pal·liat els defectes del teatre espanyol, sinó que, de fet, ha demostrat que no és un defecte, perquè no pot ser un defecte res que sigui una imitació de la natura” (Lessing 1987: 268)⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ La seva argumentació respon als prejudicis que es mantenen al segle XX sobre aquest moviment, definit habitualment com a racional i fred. En aquest sentit argumenta que prefereix emprar el concepte d'intel·lectualitat al de racionalitat perquè permet explicar el component d'anàlisi de la dramatúrgia francesa sense contradir la convivència amb un aspecte que podria semblar antagònic, com és l'existència imprescindible de les passions tràgiques.

⁵⁸⁵ La diferència és que Peyre parteix d'una concepció del classicisme molt desvinculada del Barroc i, en canvi, Andrés el concep com a la correcció i perfeccionament del Barroc.

⁵⁸⁶ Fins a l'eclosió del Romanticisme l'art es considera sempre imitació de la naturalesa, un terme ampli que inclou també la naturalesa humana.

⁵⁸⁷ Lope escriu en l'*Arte nuevo de hacer comedias* “Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea, / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta

La lírica barroca esdevé tan controvertida com el teatre. Sorprenentment Andrés elogia poetes barrocs perquè considera que s'apropen al bon gust classicista, malgrat els “defectes” generals de l'època: afirma que Chiabrera, Tassoni⁵⁸⁸, Redi, Magalotti, Filicaia i Guidi milloren l'estil que una mica abans havien “deformat” Marino, Achillini i Pretti. En la lírica espanyola, Lope de Vega és el gran exponent, perquè creu que la poesia de Quevedo posseeix més qualitats però també defectes més greus, un reclam que és habitual entre els erudits neoclàssics. Quant a l'èpica siscentista, considera que ocupa lloc destacat, però que no pot competir amb les grans obres del Renaixement. El màxim representant és l'anglès John Milton⁵⁸⁹. Andrés repeteix la idea del geni creador que no ha sabut restringir la seva imaginació a les regles de la poètica classicista, una recriminació que fan molts il·lustrats contra els escriptors barrocs. En l'àmbit de la retòrica, destaca la contribució de Paolo Segneri, que considera superior a bona part dels oradors renaixentistes per la seva eloqüència.

Dins del classicisme francès no només elogia els gèneres dramàtics⁵⁹⁰, sinó també la poesia didascàlica, la novel·la “heroica” i alguns gèneres menors recuperats de l'antiguitat clàssica. La poesia didàctica destaca perquè compta amb el principal teòric de la literatura moderna i un dels màxims defensors dels escriptors grecoromans en la famosa querella entre antics i moderns: Boileau. *L'Art poétique* és per Andrés el codi modern del bon gust i la més perfecta composició didascàlica de la literatura moderna. En els gèneres menors, La Fontaine i Boileau són considerats autors modèlics per la composició de faules i de sàtires, unes sàtires que jutja superiors a les de Manzini i d'Ariosto. Finalment, la novel·la “heroica”⁵⁹¹ —novel·la d'aventura— també rep atenció per l'obra de dues escriptores franceses: Madeleine de

variedad deleita mucho, / buen ejemplo nos da la naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza” (2009: 141).

⁵⁸⁸ Andrés afirma que la *Secchia rapita* de Tassoni va enriquir la poesia amb un nou gènere de composició.

⁵⁸⁹ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.1.

⁵⁹⁰ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.

⁵⁹¹ Al segle XVII aquest tipus de novel·les van anar agafant el relleu dels poemes pastorals. Joan Andrés va valorar aquests dos gèneres i, finalment va concloure que eren millors aquestes composicions pastorals que les novel·les ‘heroiques’, malgrat que aquestes els superaven en l'estil i en la disposició i ordre de la trama. Una de les crítiques més rellevant denota novament la seva condició de neoclàssic: en cap cas consentia que pogués ser de bon gust l'ús dels herois de l'antiguitat clàssica com a protagonistes i galants d'aquestes composicions modernes. Aquesta barreja del passat grecollatí amb la modernitat, com qualsevol barreja que produís un gran efecte de contrast, trencava els preceptes classicistes i, per tant, era rebutjada.

Scudéry i madame de La Fayette, que escriu per primer cop aventures amb gràcia, naturalitat i aparença de versemblança, reduint la ficció a la pintura de costums⁵⁹².

5.2.3. Il·lustració

5.2.3.1. Valoració. El segle filosòfic o il·luminat

Andrés empra els termes “*secolo filosofico*” i “*secolo illuminato*” per denominar la Il·lustració, com és habitual entre els erudits coetanis. L’aspecte més rellevant és la sistematització del saber que impulsa amb gran eficiència un llarg procés de verificació del coneixement en les diferents disciplines, i que genera un procés de perfeccionament general, descrit a *Dell’origine* a partir de la metàfora de la llum. Paradoxalment, considera que es tracta d’una època menys brillant, en tant que no pot referir gaires noms cèlebres ni descobriments científics importants. No obstant, la qualifica com a útil i eficaç perquè constata un perfeccionament en la majoria de les disciplines. Per exemple, celebra que els científics dediquin els seus esforços a l’aprofundiment dels descobriments efectuats durant el segle anterior, una feina que dignifica en el seu discurs perquè malgrat que no comporta un gran reconeixement social suposa un servei valuós per a la humanitat. En l’àmbit literari la situació resulta similar: no troba tants escriptors excel·lents, però detecta progressos notables en molts gèneres literaris, a pesar dels defectes propis d’aquest temps i dels que encara s’arrosseguen de segles anteriors.

No obstant, la disciplina que més progressa en aquesta època dins del que anomena bones lletres escapa del nostre concepte de literatura: la història. L’interès per aquesta disciplina és conseqüència del corrent de pensament del “*secolo filosofico*”: l’exaltació de la raó com a base de l’erudició comporta l’ordenació dels esdeveniments passats, i consegüentment la periodització dels fets històrics, la redacció dels múltiples estudis evolutius de les diferents disciplines i finalment l’elaboració d’obres enciclopèdiques. Per aquest motiu, malgrat que al segle XVI i XVII —i fins i tot escadusserament al segle XV— apareixen

⁵⁹² Les obres que cita de Scudéry són *Clélie: histoire romaine, Dell’artamene ouero Gran Ciro*; i de La Fayette, *La Princesse de Clèves* i *Zaïde*.

reivindicacions esporàdiques a favor de la raó com a eina fonamental per a investigació, no és fins al segle XVIII que es creen els sistemes que permeten la regularització de la seva aplicació a tots els àmbits del coneixement. La il·lustració acaba dominant el món de les idees a l'Europa del segle XVIII i exerceix una influència cabdal en les manifestacions artístiques i literàries. Sota la influència bàsicament francesa, el corrent s'estén per tota Europa.

Paral·lelament a la implantació de la raó en el mètode de recerca i de creació, apareix sovint la metàfora de la llum: el "*secolo illuminato*", les llums del qual es van estendre per tota Europa. La universalitat de les llums engloba el món de les lletres, i es tradueix en una expansió del bon gust classicista a moltes literatures europees. Andrés observa aquest fenomen en la literatura de Rússia, Suècia, Polònia i Holanda. En la literatura espanyola i italiana subratlla una represa del bon camí clàssic amb un estil més enèrgic, com a resultat de l'aprenentatge de les innovacions de la literatura barroca. Per últim, les lletres franceses de l'època de les llums es caracteritzen per un refinament superior, per una crítica més perspicaç i per l'aparició de grans literats que mantenen l'hegemonia literària dels autors siscentistes, després de dècades de silenci.

Malgrat l'optimisme sobre l'estat literari de la Il·lustració, Andrés expressa incertesa per l'èxit universal del bon gust literari. Dos motius l'indueixen a pensar que s'abandonaran els preceptes classicistes i que prevaldrà el mal gust: la renúncia a l'estudi de l'antiguitat i la sobrevaloració del propi enginy. La importància que concedeix al llegat grecol·latí en detriment dels models moderns contradiu la perspectiva defensada pels literats francesos. En aquest sentit, lamenta el desconeixement de les llengües grega i llatina. Per defensar de l'estudi de llengües clàssiques utilitza dos arguments: l'enfortiment intel·lectual que suposa l'aprenentatge del llatí, perquè el seu estudi representa un esforç notable, i la persistència del bon gust gràcies a la lectura de les obres grecol·latines, a partir de la idea que el pas del temps consolida les obres mestres i atorga una fiabilitat i una confiança que no posseeixen les obres modernes. La preocupació del futur literari ocupa bona part de la valoració general d'aquest segle: "Voglia il cielo che falsi affatto riescano i nostri timori e sorgendo nobile stuolo di sensati e giudiziosi scrittori dissipino e disperda la debole turba dei seguaci del nuovo stile, vani e superbi dei loro encomiati difetti e faccia pacificamente regnare il senno e il buongusto, formando del nostro secolo un'epoca alla coltura delle belle lettere fortunata e gloriosa" (1782-1785: I, 483). Per últim, critica la indiferència envers els llibres antics i es mostra en desacord

amb els que consideren la lectura dels clàssics grecol·latins un acte de pedanteria, una actitud que troba habitual al segle XVIII.

5.2.3.2. Llengua i estil. Retorn a la senzillesa i a la moderació

En l'àmbit lingüístic, Andrés insisteix en la idea de perfeccionament que vertebra la Il·lustració: el resultat és una producció menor, però d'una qualitat superior. Quant a la literatura neollatina, repeteix les queixes habituals sobre l'abandonament del llatí i la disminució de la producció literària respecte del Renaixement i del Barroc: novament el nombre de publicacions és menor, però l'estil de les composicions és superior. Andrés considera que existeixen pocs escriptors excel·lents, però que superen els seus homòlegs renaixentistes perquè aconsegueixen una llengua més depurada i fina. Destaca especialment Bonamici, escriptor d'històries llatines; Lagomarsini i Panotti, que els equipara a Manuzio i Muret; Ferrari, l'únic escriptor d'inscripcions llatines modernes; Morcelli, que ensenya a compondre aquestes inscripcions per primera vegada; i Fabroni, escriptor de "vides". Malgrat la desacreditació del llatí per part d'alguns teòrics il·lustrats de notable influència (Voltaire, Algarotti, d'Alembert), Andrés defensa els beneficis concrets que es deriven del seu aprenentatge.

Quant a la literatura escrita en llengua vernacla, detecta dos tipus de defectes estilístics que desequilibren les normes classicistes: la repetició dels errors del Barroc i la incorporació de nous vicis, com la introducció de discursos filosòfics que trenquen la unitat d'acció. Aquest aspecte és especialment preocupant en les obres escrites pels imitadors de Voltaire, farcides d'oracions enigmàtiques i d'expressions aspres⁵⁹³. En contraposició als excessos de la seva època, Andrés proposa seguir els consells de Quintilià, el gran mestre de l'eloqüència, que defensa l'oració natural i senzilla.

⁵⁹³ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.4.

5.2.3.3. Els gèneres literaris. L'assaig

Els gèneres més importants del segle XVIII no formen part de la literatura de ficció, sinó dels estudis teòrics. L'empresa cultural més important de la il·lustració és l'*Encyclopédie*. Andrés expressa en més d'una ocasió la seva admiració pels enciclopedistes, i sovint incorpora en la seva crítica les opinions i valoracions dels *philosophes*, especialment les de Voltaire, que destaca com a assagista i historiador. En el cànon andresià la poesia didascàlica francesa és la més important en el seu gènere, gràcies en bona part als enciclopedistes. També aconseguix una posició privilegiada en el conjunt de les lletres modernes, perquè la considera superior a les obres italianes i espanyoles anteriors. No obstant, destaca especialment l'assaig —que Andrés denomina eloqüència didascàlica—, un gènere que compleix millor que cap altre la finalitat didàctica. Els autors més rellevants són Linguet i Fontanelle. A banda dels autors francesos, esmenta Alexander Pope per les seves epístoles morals, que considera superiors a les de Racine. En les lletres espanyoles, el gran teòric literari és Ignacio Luzán. Andrés el presenta com un dels referents nacionals més destacats per a la renovació “necessària” de les lletres espanyoles.

El segon gènere destacat és l'òpera, especialment l'òpera italiana, que viu un moment àlgid en aquest segle. En els altres gèneres observa una millora generalitzada. La novetat en el camp dramàtic és la tragèdia urbana o teatre sentimental francès, que com hem dit palesa els nou gust burgès, un gènere que defensa pel seu caràcter didàctic i moralitzant⁵⁹⁴. L'evolució del teatre convencional segueix el model del teatre classicista francès, i si bé no compta amb escriptors tan importants com Racine o Molière —Voltaire és inferior al seus mestres— observa que la imitació d'aquests grans dramaturgs ha influït positivament en molts països europeus. En el cànon dramàtic, la literatura francesa continua sent hegemònica, malgrat que durant la Il·lustració presenta pocs autors excel·lents. Andrés observa amb preocupació l'admiració dels francesos pel teatre de Shakespeare, un signe evident del canvi de gust dramàtic que s'està produint a França a finals del segle XVIII, que interpreta com a un retorn a les formes barroques i, per tant, com una incipient decadència⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.4.

⁵⁹⁵ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

En resum, malgrat els progressos que detecta en la dramaturgia, remarca que la producció d'obres literàries de qualitat és escassa. Aquest resultat el porta a una reflexió crítica. Andrés reconeix el sentiment de decepció que li provoca observar la improductivitat dramàtica en una època en què les regles de la poètica estan establertes fermament i són seguides per la majoria de dramaturgs. No obstant, en cap moment qüestiona l'eficiència del cànon literari ni la utilitat de la poètica neoclàssica. Andrés no analitza en profunditat les mancances de les tragèdies neoclàssiques⁵⁹⁶; només parla dels greus defectes de la literatura il·lustrada en general, especialment de la introducció de llargues reflexions que destorben les passions dramàtiques i que debiliten encara més el valor literari del teatre il·lustrat, un defecte que també detecta en la narrativa de ficció. En aquest sentit és significatiu que prefereixi el classicisme francès, que caracteritza per una expressió intensa i controlada de les passions tràgiques, a la literatura il·lustrada, en la qual l'expressió de les emocions queda relegada sovint a un segon pla a causa del protagonisme que adquireixen les llargues dissertacions “filosòfiques” dins de la ficció. Aquesta preferència explica també els elogis a la lírica de Chiabrera i la desaprovació dels versos d'Alamanni.

La il·lustració no representa a *Dell'origine* el gran moment d'esplendor de l'època moderna perquè, malgrat que Andrés segueix el cànon neoclàssic en un àmbit teòric i pràctic —en l'examen de les obres i autors de cada època—, l'element essencial que vertebrava el seu cànon no és imprescindible en les lletres il·lustrades, com demostra l'èxit de nombroses publicacions que no prioritzen l'expressió de les passions. El paper cabdal que desenvolupen les emocions en la segona meitat del segle XVIII, que passen a esdevenir objectes en si mateixes com a conseqüència de la representació del món interior, determina el cànon andresià. Aquesta reflexió em duu a proposar que Andrés no pretén una ruptura amb l'estètica classicista, però que les seves valoracions sovint apunten cap a un canvi en la concepció de la literatura, que tanmateix no arriba a formular mai en la seva obra, i que consisteix a reconèixer les emocions com a dipositàries de la universalitat, en detriment de l'estètica.

Quant a la caracterització dels gèneres, el *romanzo* és el que experimenta una transformació més important en aquesta època. Un dels motius que exposa és l'abandonament de les actituds lascives. Gràcies a les obres de Rousseau o de Richardson, el *romanzo* esdevé en ocasions model d'honestedat i de saviesa. L'*abate* afirma que les obres de Richardson

⁵⁹⁶ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.2.

commouen i eleven l'esperit, i encara que hi detecta un cert llibertinatge, expressen una moral adequada als principis de la religió. Per últim, cal assenyalar l'escassa transcendència de l'èpica setcentista en el cànon andresià: ni l'alemany Friedrich Klopstock amb l'obra *Der Messias* ni Voltaire amb la *Henriade* superen les grans composicions èpiques italianes del segle XVI.

La valoració de la Il·lustració esdevé especialment significativa per entendre el cànon literari d'Andrés. L'*abate* observa que el retorn al bon gust classicista que legitima el discurs il·lustrat no garanteix l'aparició d'escriptors modèlics ni la producció d'obres literàries rellevants. L'anàlisi crítica dels tres períodes evidencia la complexitat del cànon d'Andrés i el la profunditat d'un estudi que defuig les idealitzacions i els posicionaments taxatius.

5.2.4. Valoració i jerarquia de les diferents literatures modernes

A *Dell'origine* l'única literatura moderna equiparable en qualitat a la literatura clàssica grecollatina és la literatura del *Siècle d'or*. Es tracta del classicisme francès, un moviment lligat encara al Barroc, però un Barroc desposseït dels seus excessos, polít i llimat de les arestes que el desequilibren i que assumeix un conjunt de normes estètiques. El segon gran període és el Renaixement italià, que malgrat el seu esplendor no el considera superior a la literatura romana. La tercera literatura més important és l'espanyola, que justifica no només per la qualitat sinó perquè desenvolupa un paper rellevant en la història literària: els dos moments més destacats de la seva història, la literatura *provenzale* medieval i la literatura barroca espanyola, funcionen com a catalitzador en el conjunt de les lletres europees. Es tracta d'una literatura útil formada per autors excel·lents, però considera que en les èpoques d'esplendor s'ha mantingut allunyada de la normativa classicista. L'època més destacada és el *Siglo de oro* —que s'estén des del segle XVI fins al principi del segle XVII—, però elogia igualment els millors exponents del Barroc.

La literatura anglesa és potser la més important d'àmbit no romànic. El moment més important gira entorn el teatre de Shakespeare, que Andrés relaciona amb el Barroc. La literatura anglesa d'aquesta època comparteix amb l'espanyola la funció d'impulsora de la revolució teatral, i posseeix igualment escriptors excel·lents de gran antiguitat que no han

seguit el mestratge grecollatí. No obstant, sosté que a diferència de la literatura espanyola no ha gaudit de gran prestigi a Europa ni ha exercit una influència important en altres literatures. Per últim, cal assenyalar el reconeixement de la literatura alemanya, que ocupa un espai considerable en la història literària d'Andrés.

5.3. VALORACIÓ DE QUATRE AUTORS PARADIGMÀTICS

5.3.1. Ariosto i la literatura italiana del segle XVI

El Renaixement és una de les grans èpoques que glorifiquen els crítics il·lustrats. A *Dell'origine* la literatura renaixentista ocupa un lloc preeminent per la qualitat literària i per la transcendència que suposa la recuperació del bon gust grecollatí. Per aquest motiu s'accentua tant el lligam amb el seu passat romà com la seva contribució al progrés de les lletres europees. S'insisteix sobretot en el fet que és l'única d'entre les literatures modernes que compta amb un passat il·lustre d'on encara provenen bona part dels grans models que imperen a l'Europa setcentista. Per tant, a *Dell'origine* la literatura italiana renaixentista no només encapçala la literatura europea per raons de qualitat, sinó de rellevància històrica: està lligada a un dels grans models de l'antiguitat i representa el retorn al bon gust classicista. No obstant, el cànon literari del Renaixement, així com el cànon andresià, privilegia obres que no segueixen fidelment els paràmetres de la poètica grecollatina, com s'esdevé en bona part de l'èpica renaixentista.

A *Dell'origine* la valoració d'Ariosto es formula entorn l'*Orlando furioso*, l'obra èpica més important del cinc-cents italià. Les seves sàtires, comèdies i obra lírica ocupen una atenció molt secundària i una valoració menys afalagadora, com era habitual ja al Renaixement, moment en que es posa en circulació el terme *opere minori* per referir-s'hi. Es tracta d'un autor important en la història literària que no esdevé modèlic perquè no segueix la preceptiva classicista, com ocorre amb Shakespeare o Lope de Vega. A diferència d'aquests dos autors, Ariosto rep els més efusius elogis. Les diferències en el tractament dels tres escriptors són valuoses per precisar el cànon neoclàssic d'Andrés i per entendre els factors que hi influeixen.

L'abate classifica l'obra d'Ariosto dintre el gènere èpic, però remarca la seva proximitat amb el *romanzo*, especialment per l'estil i pel tractament de la meravella. Alhora explica l'*Orlando furioso* com a continuació de l'*Orlando innamorato* de Boiardo —ambdues narracions èpiques continuen la saga d'una de les gestes medievals més antigues: la *Chanson de Roland*. Aquests vestigis medievals, que durant la segona meitat del segle XVI havien despertat una viva polèmica, impedeixen la canonització del poema en l'estudi d'Andrés, però no el reconeixement de les grans qualitats d'Ariosto: malgrat que l'*Orlando furioso* no és un poema èpic que segueix els paràmetres de les epopeies grecollatines, el considera una de les grans obres literàries de la literatura moderna. Andrés enceta l'apartat d'Ariosto amb un elogi contundent: “L'Ariosto è il sacro nume avanti il cui altare si vede continuamente prostrata immensa folla d'italiani poeti offrire rispettosamente incensi della più sincera adorazione. Sarebbe una stolta temerità il voler contrastare un culto sì universale e fondato sopra titoli assai ragionevoli e giusti” (1782-1785: II, 136-137). Tanmateix la valoració que en fa Andrés resulta sorprenent, sobretot si tenim en compte la reiterada desqualificació del *romanzo* medieval al llarg del seu estudi.

Hi ha diferents factors que influeixen en la valoració de l'*Orlando furioso*. Un d'ells és el prestigi que manté al segle XVIII entre els literats europeus. Des de la seva publicació, no només es converteix en l'obra més llegida a Itàlia després de Petrarca i de Dante, sinó que en poc temps esdevé un referent canònic. Daniel Javitch analitza el procés de canonització d'aquesta obra a *Proclaiming a classic: the canonization of Orlando furioso*. Una de les maneres per legitimar l'obra va ser filiar-la als grans poemes de l'antiguitat per tal de connectar-la a una tradició clàssica, és a dir, fer-la descendir de les obres èpiques d'Homer i de Virgili, i de les *Metamorfosis* d'Ovidi (2014: 5 i 6). En conseqüència, al segle XVI Ariosto és citat al costat dels grans autors en llengua vernacla (Petrarca, Boccaccio, Dante) i dels clàssics grecolatins (Homer, Virgili, Ovidi). Les edicions es multipliquen des de principis del segle XVI i s'hi apliquen els procediments hermenèutics propis dels autors clàssics (anotacions, glosses, relació de fonts, vocabulari de mots obscurs...). Una altra manera de legitimar-la va ser sotmetre-la a un procés d'al·legorització moral. Les edicions de mitjans del segle XVI habitualment duïen material paratextual que relacionava els diferents cants amb les virtuts que calia imitar o els vicis que s'havien de rebutjar, tal i com s'havia fet amb les obres de Virgili i d'Ovidi (Ibid. 6). Per últim, una darrera forma de prestigiar-la va ser inserir-la en

el sistema educatiu: l'*Orlando furioso* es comença a editar amb comentaris i notes paratextuals que marquen la seva institucionalització (Ibid. 6 i 7). Aquests motius expliquen que aviat esdevingui model i objecte d'imitació per a molts escriptors⁵⁹⁷. El procés de canonització de l'*Orlando* és especialment ràpid, sobretot si té en compte que fins a la segona meitat del segle XV i inici del segle XVI ascendeixen a la consideració de clàssics literaris les primeres obres en llengua vernacle, que són les del *Trecento*, les de Dante, Petrarca i Boccaccio.

El prestigi d'Ariosto esdevé especialment visible entre els erudits italians més importants, i per descomptat en l'entorn intel·lectual de Ferrara, ciutat on va escriure moltes de les seves obres⁵⁹⁸. Probablement l'exili a Itàlia, i en específic la llarga residència d'Andrés a Ferrara, on va viure des del 1768 al 1774, condiciona l'interès per Ariosto per motius diversos. No només hi deu influir l'opinió dels seus col·legues italians, sinó també factors pràctics com la facilitat per accedir als comentaris i debats sobre l'obra, o la deferència d'Andrés pel seu país d'acollida, motivada per l'interès d'integrar-se en la societat erudita de la Itàlia setcentista⁵⁹⁹. L'epistolari privat revela que l'*abate* està al corrent de les noves publicacions que apareixen sobre Ariosto, com per exemple l'*Elogi di Dante Alighieri, di Angelo Poliziano, di Lodovico Ariosto e di Torquato Tasso* o la nova edició de l'*Orlando furioso* publicada en cinc volums per la Società Tipografica dei Classici Italiani. Per tant, a diferència del que ocorre amb Lope de Vega, Ariosto manté un prestigi important entre els intel·lectuals europeus setcentistes, malgrat les polèmiques que s'han anat succeint entorn la

⁵⁹⁷ Javitch reconeix diversos factors interns i externs que expliquen l'èxit de l'obra d'Ariosto. La seva argumentació és extensa i sobrepasa el propòsit d'aquest apartat. Assenyalaré només dos exemples. Entre els factors interns, un dels elements que explica la seva potencialitat com a clàssic és la capacitat del text per ser objecte de múltiples interpretacions. D'entre els factors externs, remarca per exemple el fet que omplís un buit important: l'espai de model de poema narratiu italià –temptativament s'havia proposat la *Teseida* de Boccaccio, sense que s'arribés a establir com a model. Per a més informació sobre els factors que expliquen la canonització de l'*Orlando Furioso*, vegeu: JAVITCH (2014) i HEMPFER (1987) i HEMPFER (1987).

⁵⁹⁸ En l'epistolari privat Andrés fa referència també al prestigi d'Ariosto fora d'Itàlia: al segle XVI Joachim du Bellay escrivia el text *La défense et illustration de la langue française*, on comparava l'*Orlando furioso* als poemes èpics d'Homer i de Virgili, (2006: 1736).

⁵⁹⁹ Una prova que constata la influència general de l'exili en l'estudi d'Andrés és l'atenció minuciosa a aspectes concrets de la cultura italiana. La història literària italiana es desenvolupa a *Dell'origine* de forma excepcionalment detallada: en el primer volum Andrés s'estén de forma inusual en l'estudi de la cultura de ducats i regnes concrets, com la Toscana, Pàdua, Nàpols o Milà, i descriu encara amb més detall la història literària de Ferrara, on viu durant força temps. Alhora, un exemple d'aquest interès és el to conciliador que empra en la polèmica entre erudits italians i espanyols.

seva obra èpica, un estatus que permet a Andrés defensar obertament les qualitats d'aquest autor⁶⁰⁰.

No obstant, l'èxit i el reconeixement d'aquest poema èpic va acompanyat d'una intensa polèmica i de gran quantitat de comentaris. Tant l'*Orlando Furioso* com les obres del *romanzo* cavalleresc són emprats com a contraexemples en la majoria de teoritzacions sobre l'èpica, amb la finalitat de definir les normes d'aquest gènere (Javitch 2010: 222). Daniel Javith atribueix aquest descrèdit a la codificació de la poesia heroica durant la segona meitat del segle XVI. Argumenta que és en aquest moment que els literats italians assimilen la *Poètica* d'Aristòtil, una obra que es pren com a base per donar forma a la poètica moderna⁶⁰¹. Alhora explica que el nou clima moral i religiós que comporta el Concili de Trento influeix en aquest procés: la crida a la unitat és homòloga a la demanda d'unitat narrativa dels neoaristotèlics (Javitch 2014: 16-17). Sergio Zatti remarca un altre aspecte rellevant per entendre les acusacions a l'obra èpica d'Ariosto: en el procés de recodificació dels gèneres que es duu a terme en aquest segle, els classicistes ortodoxos conceben el *romanzo* multiforme i ple de digressions com una desviació il·lícita de la nova èpica, com una barreja temerària de codis i d'estils diferents qualificada no només d'error literari sinó d'error moral, per tal com el concepte de jerarquia dels gèneres pressuposa una jerarquia no només literària, sinó ètica i social (Zatti 1990: 12).

Ja al segle XVI les crítiques subratllen la irregularitat de l'*Orlando furioso* i l'acusen de distanciar-se de la preceptiva aristotèlica. En conseqüència, rebutgen el caràcter modèlic que l'obra ha adquirit en poc temps. En especial s'hi oposen els seguidors de la preceptiva classicista. A meitat de segle, Gian Giorgio Trissino no només dirigeix dures crítiques contra els *romanzi cavallereschi* per violar la normativa aristotèlica, sinó que publica la primera codificació italiana de la poesia èpica basada en la *Poètica* d'Aristòtil, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, i exemplifica la seva teoria amb l'obra èpica *Italia liberata dai Godi*. Tasso també elabora una teorització de l'epopeia a *Discorso dell'arte poetica, ed in particolare sopra il poema eroico*, i intenta portar a la pràctica la preceptiva classicista en el poema èpic la *Gerusalemme liberata*, on refusa o matisa alguns dels elements més significatius del *romanzo*, com veurem més endavant.

⁶⁰⁰ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

⁶⁰¹ Especialment a partir del primer gran comentari de la *Poètica*, l'*Explicationes* de Robortello, al qual seguirien els de Lombardi, Maggi, Vettori i Castelvetro.

Com a resposta, apareixen diversos literats en defensa de l'*Orlando furioso*. D'una banda, Giovanni Battista Pigna a l'obra *I Romanzi* i Giambattista Giraldi Cinzio al *Discorso intorno al comporre dei romanzi* justifiquen l'obra d'Ariosto argumentant que no es tracta d'un poema irregular, sinó d'un gènere independent de l'èpica amb unes regles pròpies: les del *romanzo*⁶⁰². Pigna explica que el *romanzo* permet les digressions, no narra fets vertaders com l'èpica i pot presentar indistintament personatges elevats o baixos. Cinzio justifica la diversitat d'accions de l'obra argüint que existeixen diferents tipus de *romanzi*, els biogràfics i els que estan protagonitzats per diversos herois, i que en conseqüència narren múltiples accions. Ambdós erudits proposen Ariosto i Boiardo com a models d'aquest gènere, i intenten crear uns paràmetres nous per als *romanzi* inspirats en l'*Orlando furioso*. D'altra banda, Paolo Beni fonamenta la seva defensa en la superioritat moral de l'heroi cristià de les obres modernes en detriment dels herois pagans de l'èpica antiga a *Comparazione di Homero, Virgilio e Torquato Tasso*, una intercessió a favor de Tasso, però també d'Ariosto⁶⁰³.

A *Dell'origine l'Orlando furioso* és considerat una de les obres èpiques més importants de l'Edat Moderna. Andrés qualifica Ariosto d'extraordinari i el presenta com un autor clàssic respectat arreu d'Europa, a desgrat d'haver escrit amb una llibertat que sobrepassa la preceptiva classicista. Afirma que és un dels millors representants de l'èpica moderna, tot i que considera que l'èpica regular es desenvolupa després d'Ariosto, un cop despullada de la influència del *romanzo* medieval:

Che importa che Ariosto sia amante della romanzesca libertà né voglia assoggettarsi alle strette leggi di una rigorosa epopeia? Che importa ch'egli non serbi l'esattissima unità dell'azione, né stia alla limitazione del tempo che alcuni critici pretendono di fissare? Che importa ch'egli riceva incanti e magie fate e giganti e bizzarre e mostruose avventure? Ciò potrà forse torre il posto all'*Orlando furioso* fra gli

⁶⁰² Actualment es reconeix la pertinença de l'*Orlando furioso* a ambdós gèneres, a l'èpica i al relat fantàstic.

⁶⁰³ A França n'apareixen igualment defensors i detractors cap a mitjan del segle XVI. A *La défense et illustration de la langue française* Du Bellay presenta Ariosto com a model per al poema èpic i quasi s'atreveix a comparar-lo amb Homer i Virgili. En canvi, Jacques Peletier el rebutja i pren com a model l'*Eneida*. Existeixen també valoracions intermèdies. És el cas de Pierre de Ronsard, que reconeix en el *Furioso* escenes de gran bellesa, però considera que en conjunt és una obra deforme i monstruosa. La defensa de l'*Adone* de Marino per part de Chapelain pot entendre's també com un posicionament a favor d'Ariosto.

epici poemi, ma non dovrà mai detrarre all'Ariosto la lode di un eccellente e divino poeta (1782-1785: II, 137).

Com a escriptor èpic Ariosto representa un cas paradigmàtic d'autor excel·lent que no pot formar part del cànon literari perquè transgredeix la preceptiva classicista. Aquest exemple confirma la flexibilitat d'Andrés: la seva adscripció al cànon neoclàssic no li impedeix reconèixer la qualitat literària d'un autor. El cas d'Ariosto és similar al de Lope de Vega, però resulta un exemple encara més significatiu perquè li dedica un estudi extens i perquè hi expressa una admiració excepcional. Andrés es mostra més condescendent amb Ariosto que amb Lope o que amb altres escriptors que s'allunyen de la preceptiva classicista —no cal dir que extraordinàriament més que amb Shakespeare. Un dels motius principals, a banda del prestigi internacional que continua mantenint Ariosto —contràriament del que succeeix amb Lope—, és que els defectes de l'*Orlando furioso* són reminiscències del passat medieval que no apareixen en les obres contemporànies, i que per tant no suposen un perill per als futurs escriptors, com succeeix amb les obres de Shakespeare. La reacció d'Andrés contra el teatre shakespearia és tan efusiva com la de Minturno al segle XVI amb l'*Orlando Furioso*, però per raons oposades: mentre Andrés s'inquieta per l'amenaça que suposa la influència del dramaturg anglès en el desenvolupament del teatre, que considera un retorn a la dramaturgia barroca, Minturno lamentava profundament l'oportunitat que havia perdut un gran escriptor com Ariosto d'escriure un poema èpic que consagrés la literatura italiana al nivell de les lletres grecolatines⁶⁰⁴. En canvi, al segle XVIII Ariosto ja no exerceix una influència rellevant en els escriptors èpics.

A *Dell'origine* l'estudi de l'*Orlando Furioso* és detallat i extens. Les qualitats i defectes que s'exposen són exemplificats amb fragments de l'obra. Andrés reproduïx gran quantitat d'octaves que diu recordar de memòria, un procediment que esdevé poc habitual a *Dell'origine* i que demostra el bon coneixement que té de l'obra. Quant a les qualitats, un dels aspectes importants en el seu estudi és l'enèrgica defensa que duu a terme de la imaginació, les passions i l'acció, elements característics de l'èpica d'Ariosto que prefereix a la fredor de les formes pretesament classicitzants del teatre renaixentista. Parla d'una imaginació fecunda, d'una invenció “nobile sì ed importante”(1782-1785: II, 137), i sobretot d'un estil caracteritzat

⁶⁰⁴ Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.2.

per l'harmonia dels versos, per la naturalitat, l'espontaneïtat i la fluïdesa del llenguatge, i per la força de les expressions i de l'eloqüència. Explica que aquestes qualitats li permeten escriure descripcions naturals i vives que transporten fàcilment el lector al seu món literari: “egli non spone, non narra, non descrive, ma mette avanti gli occhi e fa vedere i prati, i ruscelli, le grotte, i palazzi, le afflitte donne, i cavalier che combattono e i fatti e le cose tutte che si presentano nel poema” (1782-1785: II, 138). Especialment valora el to confidencial del seu text, que neix d'aquesta naturalitat i facilitat de l'estil: “non sembra che pensi a dare un poema, ma a trattenerlo in famigliari colloqui, non iscriva versi, ma formi discorsi” (Ibid.). Andrés explica que la naturalitat de la versificació és l'element més important de l'*Orlando furioso*, i justifica el to de l'obra argumentant que l'ús d'un estil més elevat, propi del gènere èpic, no hagués estat convenient per narrar les circumstàncies que apareixen en aquest poema, sinó que l'hagués fet decaure, com intenta demostrar amb aquest fragment (cant II, octava 6, versos 7-8; octava 7, versos 1-4; octava 8, versos 3-6; octava 9, versos 1-8)⁶⁰⁵:

né con man né con spron potea il Circasso
farlo a volontà sua muover mai passo.

Quando crede cacciarlo, egli s'arresta;
e se tenerlo vuole, o corre o trotta:
poi sotto il petto si caccia la testa,
giuoca di schiene, e mena calci in frotta.

si vide cominciar ben degno assalto
d'un par di cavallier tanto gagliardo.
Suona l'un brando e l'altro, or basso or alto
il martel di Vulcano era più tardo.

Fanno or con lunghi, ora con finti e scarsi
colpi veder che mastri son del giuoco:
or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi,

⁶⁰⁵ Fragment de l'edició de 1785, corregit per l'autor.

ora coprirsì, ora mostrarsi un poco,
ora crescere innanzi, ora ritrarsi:
ribatter colpi e spesso lor dar loco:
girarsi intorno; e donde l'uno cede,
l'altro aver posto immantinente il piede (1782-1785: II: 122)

La gran importància d'aquest poeta no només és justificada per l'extraordinària habilitat que demostra amb el llenguatge, sinó també per qualitats preuades des de l'òptica classicista. Per exemple, afirma que sap mantenir una cohesió i coherència interna, de manera que planteja els incidents ordenadament i els interconnecta de forma que el lector passi d'un a l'altre amb facilitat. Alhora considera que aplica el concepte de decòrum de forma no referencial; d'aquesta manera aconsegueix que el caràcter dels personatges es mantingui amb congruència i que les accions responguin als seus caràcters, malgrat que els personatges no segueixin les pautes de conducta corresponents a la seva condició social. Aquesta afirmació contradiu teòrics del segle XVI com Minturno, que considerava que el *romanzo* transgredia els principis artístics immutables que defineixen la poesia heroica, com la unitat d'acció, la coherència i la congruència (Javitch 2010: 226).

Quant als defectes, afirma que el punt més dèbil de l'obra és la construcció dels diàlegs, especialment per la falta de precisió en els raonaments, que no assoleixen la força que correspon als seus personatges, i l'escassa emotivitat dels passatges dramàtics, on abunden expressions fredes i lamentacions excessivament llargues. No obstant, justifica aquests errors per creure'ls comuns a l'època, i els atribueix a la gran quantitat d'obres de mal gust que es publiquen. Andrés contraposa la part dialogada a la part narrativa, on creu que Ariosto resulta extraordinàriament hàbil. Per exemplificar aquest defecte reproduïx diferents fragments del raonament d'Olímpia (cant X, octava 28, versos 5-8), perquè afirma que paradoxalment ha estat elogiat reiteradament pel seu patetisme:

Di disagio morrò, né chi mi cuopra
gli occhi sarà, né chi sepolcro dia,
se forse in ventre lor non me lo danno
i lupi (oimé!) ch'in queste selve stanno (1782-1785: II, 125).

Apunta també que altres defectes importants deriven de la seva virtut més preuada: la facilitat de paraula. Un dels més significatius és l'abundància de descripcions sobre fets insignificants que desplega de forma acurada i prolixa. No obstant, creu que la destresa que demostra en la construcció dels versos suavitzava aquest defecte, i gràcies a la naturalitat de la versificació aconseguia no avorrir el lector. Considera més greu una certa desigualtat en la versificació, en referència a l'alternança de passatges sublims i d'expressions elegants amb d'altres col·loquials o menys acurades, un defecte que atribueix a l'habilitat que posseeix Ariosto per versificar: “Io non direi ‘*spengere una picciola dramma d’una immensa fiamma*’, né credo che l’Ariosto si sarebbe mai indotto ad usare di tale espressione se non sedotto dalla facilità della rima” (1782-1785: II, 141). Com a exemple de versos majestuosos reproduïu el següent fragment (cant X, octava 1, versos 1-4), procedent de la reflexió inicial del narrador:

Fra quanti amor, fra quante fede al mondo
mai si trovar, fra quanti cor constanti,
fra quante o per dolente, o per giocondo
stato fer prove mai famose amanti; (1782-1785: II, 123)

A continuació contraposa aquest inici a la continuació de la mateixa octava, que qualifica d'humil (cant X, octava 1, versos 5-8):

piuttosto il primo loco ch’il secondo
darò ad Olimpia, e seppur non va innanti,
ben voglio dir che fra gli antichi e nuovi
maggior dell’amor suo non si ritrovi (Ibid.).

També esmenta tot i que amb menys deteniment un dels errors principals que havia assenyalat Minturno: les interrupcions arbitràries que caracteritzen la seva estructura episòdica (Javitch 2010: 226). L'*abate* les qualifica de parèntesis poc significatius, escrits sovint amb versos que considera prosaics i senzills i que només serveixen per formar la rima. Com a

exemple reproduïx el següent fragment (cant XXX, octava 40, versos 7-8; octava 41, versos 1-2):

macomettani e gente di battesimo,
che tutti liberai quel dì medesimo.

Non cessa ancor la meraviglia loro
della gran prova ch'io feci quel giorno (1782-1785: II, 124).

Per últim, parla d'altres crítiques que s'han anat repetint des del segle XVI, com l'incompliment de la unitat d'acció i el desenvolupament d'una meravella que desafia el sistema de creences comú en la societat moderna. Ariosto introdueix encanteris, fades, gegants i aventures monstruoses, característiques que considera pròpies del *romanzo*, un gènere que es desenvolupa amb més llibertat que l'epopeia. La diferència més destacada pels tractadistes cinccentistes entre l'èpica i el *romanzo* és la veracitat dels fets que s'expliquen. Minturno és un dels primers que va criticar la invenció en la trama dels *romanzi*, i que considerava la base històrica del relat èpic un element que li atorgava gravetat. Aquest tret esdevé encara controvertit al segle XVIII. Per aquest motiu Tasso disposa que la matèria de l'èpica procedeixi de la història, amb l'objectiu de preservar encara més la versemblança.

L'estudi que desenvolupa Andrés sobre altres escriptors èpics del Renaixement, especialment Tasso i Trissino, i la comparació que estableix entre ells i Ariosto permet entendre amb més precisió la valoració de l'*Orlando furioso*. A partir de la comparació entre Ariosto, Trissino i Tasso, Joan Andrés justifica no només la introducció d'elements dels *romanzi* en l'obra de Tasso, sinó també els defectes atribuïts a l'obra d'Ariosto. Els seus comentaris reflecteixen els debats que se succeeixen entorn de l'èpica i del *romanzo* a la Itàlia moderna i expliquen el desenvolupament de l'èpica renaixentista. A *Dell'origine* la història de l'epopeia italiana comença amb la *Divina commedia* de Dante. No obstant, Andrés afirma que tot i que alguns la comparen amb l'*Eneida* i l'*Odissea*, no és ni un poema èpic ni una comèdia ni una tragèdia, sinó un viatge absurd i extravagant sense cap regularitat i, malgrat tot, una obra molt important en la història de la literatura. Considera que el primer que escriu sobre les gestes dels *romanzi* amb un estil èpic és Matteo Maria Boiardo amb l'*Orlando*

innamorato, però opina que l'obra més important de Boiardo fou estimular l'Ariosto a crear l'*Orlando furioso*. Tanmateix reconeix que el primer poema èpic regular de l'Edat Moderna és l'*Itàlia liberata dai Goti* de Gian Giorgio Trissino, perquè aconsegueix deixar enrere els *romanzi* medievals i desenvolupar-se com una vertadera epopeia, però l'únic autor que pot comparar-se amb els grans mestres grecollatins és Tarquato Tasso gràcies a la *Gerusalemme liberata*.

Andrés situa Tasso en una posició intermèdia entre Ariosto i Trissino, entre la llibertat d'invenió i la fidelitat a la norma aristotèlica⁶⁰⁶. Considera que Trissino ha fet un esforç lloable per introduir en la literatura italiana el to dels grans poemes èpics grecollatins. A Trissino li atribueix el mèrit d'haver escrit la primera epopeia en llengua vernacla, seguint les normes de la poètica neoaristotèlica. No obstant, malgrat que reconeix que la *Itàlia liberata dai Goti* és una obra regular i exacta, no la considera una obra excel·lent perquè creu que l'estil és massa fred i llangorós en comparació amb el vigor de les obres antigues. El fracàs que suposa l'èpica de Trissino i l'enorme fama i reconeixement de Boiardo i sobretot d'Ariosto li serveixen per justificar els elements dels *romanzi* medievals que Tasso incorpora, malgrat que tant Tasso com Andrés els rebutgin formalment:

Infatti io penso che il Tasso scrivendo ai tempi in cui l'Italia era piena di romanzi e non sapeva lasciare dalle mani il Boiardo e l'Ariosto, e vedendo che il Trissino, l'unico "che i poemi d'Omero religiosamente si pensò d'imitare era mentovato da pochi, letto da pochissimi, muto nel teatro del mondo e morto alla luce" non ebbe il coraggio di dare un poema esattamente aggiustato all'epiche leggi senza procurargli il leccume delle romanzesche finzioni (1782-1785: II, 154)⁶⁰⁷.

Daniel Javicht justifica amb els mateixos arguments les contradiccions de Tasso i d'altres poetes narratius del segle XVI, que no obviaren els elements més reeixits del *romanzo*, com la meravella o l'erotisme, ni les digressions episòdiques que implicaven (2014: 233), malgrat que les rebutjaven en la teoria i també en la pràctica, perquè els integra en la personalitat d'un personatge rebutjable. La solució que adopta Tasso en aquest conflicte és substituir la màgia per una meravella cristiana, per tal que esdevingui versemblant des de

⁶⁰⁶ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.1.

⁶⁰⁷ Andrés cita una frase de l'obra *Discorsi del poema eroico* de Tasso.

l'òptica dels creients. Tasso considera el *romanzo* una desviació de l'èpica, la seva anomalia i el seu error, que en la *Gerusalemme liberata* assimila en bona part a Satanàs: els components del *romanzo* es vinculen a Satanàs, que pateix la marginació i constata l'alteritat (Zatti 1996: 20 i 27). Tasso també atribueix els elements del *romanzo* a altres personatges que protagonitzen unes accions que valora negativament, però que malgrat tot assumeixen una part indispensable de la narració, un fenomen de rebuig i d'apropiació del *romanzo* habitual en l'èpica del segle XVI (Javicht 2010: 235).

Andrés aprova l'actitud de prudència i de moderació que demostra Tasso en la introducció d'elements propis del *romanzo*. La substitució de gran part de la meravella pagana i animista que caracteritza els *romanzi* antics i medievals per una meravella cristiana és un aspecte que Andrés considera positiu. En aquest sentit, sembla oblidar-se de la reticència que expressa en diverses ocasions d'emprar els elements de la religió en les obres literàries⁶⁰⁸. El tractament favorable del cristianisme que desenvolupa Tasso plau a Joan Andrés, de manera que la *Gerusalemme liberata* es converteix en un dels pocs exemples on clarament l'*abate* elogia l'elecció d'una temàtica religiosa. En canvi, critica la irregularitat i la manca d'unitat d'acció i d'economia de la trama. També menysté els aspectes eròtics i els elements màgics, com són l'aparició d'un bosc encantat o la conversió de prínceps en peixos i en altres animals, defectes que atribueix a la influència d'Ariosto.

En la disputa entre Tasso i Ariosto, observa en la crítica una tendència a posicionar-se a favor d'un dels dos bàndols enfrontats. L'opinió de l'*abate* és menys taxativa. Elogia l'estil harmoniós i fluid d'Ariosto en detriment dels versos a voltes forçats de Tasso, però reconeix que Tasso manté millor la gravetat de l'epopeia perquè segueix les normes aristotèliques, i d'aquesta manera aconseguix crear passatges sublims. Per tant, si bé considera equiparable el mèrit d'ambdós poetes i no gosa decantar-se en un primer moment per cap dels dos autors, conclou finalment que potser Ariosto és millor escriptor, però Tasso esdevé millor model èpic: qui anteposa Ariosto és perquè prefereix el *romanzo* a l'èpica, afirma Andrés. Un cop més es pot constatar que en el cànon andresià es valora la qualitat de les obres que s'escriuen al marge de les normes neoaristotèliques, a partir d'una avaluació detallada i alhora global que no només té en compte els "errors", sinó els aspectes que poden esdevenir útils si s'adeqüen als paràmetres neoclàssics.

⁶⁰⁸ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.4.1.

Aquest judici explica que Ariosto rebi els elogis més efusius i que l'*Orlando furioso* esdevingui l'obra analitzada amb més extensió i detall, però que en canvi Tasso sigui considerat l'únic model de l'èpica moderna, i per aquest motiu sigui l'únic que pot comparar a Homer i a Virgili. El parangó amb els autors grecollatins ens ofereix informació rellevant sobre les característiques més preuades per Andrés. Per exemple, considera que és millor que Homer en les descripcions i en tots els aspectes concernents a l'amenitat i la gentilesa, característiques que deriven de l'estudi de les poètiques classicistes, però el poeta grec ocupa el primer lloc en la invenció, l'originalitat dels pensaments i la força de les expressions, unes qualitats que també elogia d'Ariosto. En canvi, afirma que no es pot equiparar a l'inimitable Virgili. No obstant, la imitació de l'escriptor manté l'ajuda a crear els millors passatges de la seva obra. Només quan posa en paral·lel personatges similars de les obres d'ambdós autors dona la preferència a Tasso. Aquest comentari palesa l'apreciació d'una virtut general que observa en el teatre modern: la creació de personatges rodons, més profunds i complexos, que deriva de la mirada interior que desenvolupa la societat moderna, d'una la introspecció vinculada a l'antropocentrisme. De resultes d'aquest parangó podem concloure un cop més que en el cànon andresià els escriptors moderns no superen sempre els autors grecollatins, una idea que demostra reiteradament al llarg del seu estudi, i que la religió no és un element determinant en el sistema de valoració literària d'Andrés: Virgili, malgrat el seu univers pagà, supera l'èpica cristiana de Tasso i continua sent el gran model èpic. Aquesta conclusió ve reforçada per la introducció d'Andrés de la valoració de D'Alembert, que considera Tasso l'únic poeta èpic mort que pot llegir de bon grat, de manera que invalida el mèrit dels clàssics grecollatins.

Des d'una visió de conjunt, Andrés presenta l'*Orlando furioso* com una de les obres que ha contribuït de manera més destacada a l'esplendor literari renaixentista. A *Dell'origine* s'insisteix en la idea que el Renaixement italià no excel·leix gràcies a la producció tràgica ni còmica, malgrat que reconeix la importància de la recuperació d'aquests dos gèneres clàssics, sinó especialment a causa de l'èpica i, en segon terme, gràcies al drama pastoral:

La poesia è la parte che reca più onore all'italiana letteratura, en nell'epica singolarmente ha incontrata tal sorte che soli gl'italini vantano nel loro Parnasso un Omero e un Virgilio nell'Ariosto e nel Tasso, e godono in oltre nel poema del Tassoni un componimento eroicomico quale non l'hanno né i greci né i romani. Ma la parte

drammatica cede senza contrasto al greco teatro; e benchè gl'italiani sieno stati i primi a coltivare con arte e con vero studio la poesia teatrale non hanno però prodotto prima di questo secolo tolte le pastorali del Tasso e del Guarini un poema drammatico che meritasse lo studio dell'altre nazione (1782-1785: II, 9).

La lírica i l'ègloga es troben en una situació similar a la del teatre. Considera que les obres dels principals poetes no destaquen en el conjunt de la literatura renaixentista: ni les èglogues més famoses de Sannazaro ni els poemes d'Angelo di Costanzo ni de Giovanni della Casa, els autors que millor valora, formen part de la producció literària més important del Renaixement, com tampoc no ho són les èglogues de Garcilaso de la Vega, malgrat que reconeix que posseeixen una gran qualitat literària. La valoració general d'aquests dos gèneres a *Dell'origine*, més enllà de la producció renaixentista, ens duu a suposar que la poètica cinccentista determina la valoració d'Andrés: formes tan difoses de la literatura en llengua vernacle com els sonets amorosos són difícils d'adaptar a la teoria literària renaixentista i, en conseqüència, la lírica continua sent un gènere marginal fins al Romanticisme (Vega 2004b: 20 i 21)⁶⁰⁹.

Quant al conjunt d'obres d'Ariosto, l'*abate* s'afanya a diferenciar l'*Orlando furioso* de la resta de la seva producció literària, i adverteix que la fama i el respecte que ha adquirit amb aquesta obra no hauria d'influir en la valoració de les altres. Considera que com a escriptor satíric i còmic Ariosto no adquireix ni la fama ni el prestigi que havia aconseguit amb el gènere èpic. Les seves sàtires no tenen la sal ni la gràcia pròpies del gènere, com s'esperaria trobar en un gran escriptor. Aquesta opinió concorda amb la valoració general de la sàtira renaixentista, que jutja inferior a la grecolatina. De forma similar critica les comèdies d'Ariosto per uns defectes que atribueix en general al teatre renaixentista: la lentitud, l'estil fred, la manca d'emotivitat i de vitalitat i l'afectació frívola són defectes que causen tedi i enuig en els espectadors. Per reafirmar el seu punt de vista, Andrés al·ludeix a la desaprovació que el públic coetani mostrava per les seves comèdies. A *Dell'origine* esmenta només tres títols: *Il Negromante*, *I Suppositi* i *Gli Studenti*, que anomena *La Scolastica*, una obra incompleta que va continuar el seu germà Gabrielle i el seu fill Virginio. Amb el títol *La Scolastica* es coneix la continuació de Gabrielle.

⁶⁰⁹ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.3.

En resum, tots els elements exposats en aquest apartat ofereixen una visió més detallada de la importància que en realitat adquireix l'*Orlando furioso* en el cànon andresià, malgrat que no és considerada una obra modèlica. El discerniment dels aspectes que influeixen en la valoració d'Ariosto i la comparació amb l'avaluació d'altres autors allunyats del cànon neoclàssic com Shakespeare o Lope de Vega permeten copsar els procediments i mecanismes que actuen en el procés de formació del cànon literari d'Andrés. L'anàlisi d'aquest procés revela també el seu pensament literari i els valors i les idees que conformen la seva concepció de progrés.

5.3.2. Shakespeare i la literatura anglesa del segle XVI i XVII

Shakespeare esdevé una peça clau en la història literària moderna, no solament per la qualitat intrínseca de la seva obra, sinó també perquè mitjançant la seva recepció i valoració crítica podem entendre la transformació de la percepció estètica en l'art i en la literatura modernes fins a l'eclosió del Romanticisme. La crítica shakespeariana neix a Anglaterra cap al final del segle XVI⁶¹⁰. En canvi, fora de les fronteres angleses hem d'esperar al començament del segle XVIII, a França⁶¹¹, per veure'n aparèixer les primeres valoracions difoses amb voluntat crítica⁶¹². No és fins a la segona meitat d'aquest segle que la seva reputació s'estén arreu d'Europa, en paral·lel a la reflexió sobre la validesa d'alguns aspectes

⁶¹⁰ Es considera que la primera notícia publicada sobre Shakespeare apareix el 1598 a l'obra de Francis Meres: *Palladis Tamia: Wits Treasury. A comparative discourse of our English Poets* (Par 1935).

⁶¹¹ Voltaire es converteix en l'eix central del debat i exerceix una gran influència sobre els països circumdants. La valoració que fa de l'obra de Shakespeare evoluciona des d'un cert elogi i entusiasme fins a un atac feroç. Fins a les primeres traduccions franceses, fetes per Pierre Antoine de La Place, la seva opinió és l'única que es fa sentir entre els cercles erudits literaris –l'abbé Prévost en parla abans i des d'una òptica menys ortodoxa, però els seus judicis no tenen cap ressò. La Place realitza una sèrie de traduccions d'obres dramàtiques angleses compilades sota el títol de *Le Théâtre Anglois* (London, 8 vols., 1745-1749), entre les quals n'hi ha 10 de Shakespeare traduïdes de l'original i el resum de totes les seves altres peces. L'edició va encapçalada per una introducció –“Discours sur le Théâtre Anglois”– on parla de l'escena anglesa i expressa grans elogis vers aquest escriptor. A partir d'aquest moment Shakespeare ja és a l'abast de tothom. Per a més informació sobre la crítica shakespeariana a França, vegeu: HAINES (1925) i JUSSERAND (1899).

⁶¹² La representació de les seves obres fora d'Anglaterra comença en vida de l'autor per part d'algunes companyies d'actors itinerants, malgrat que són només representacions menors basades en versions inspirades en les trames de les peces originals (LeWinter 1970: 17) i (Matthew i Harrison 2004: 963).

de la preceptiva classicista. Durant l'Edat Moderna la valoració general del teatre shakespearia és molt més benèvola a Anglaterra que a la resta d'Europa. A França la situació és complexa. La recepció es produeix gairebé dos segles més tard, durant el període neoclàssic. Les obres desperten interès, però també una avivada polèmica que s'allargarà durant tot el segle XVIII⁶¹³. Tot i el creixent procés d'anglomania que a poc a poc es va estenent per Europa, els il·lustrats francesos es mostren en bona part reticents a l'acceptació de la dramaturgia shakespeariana i, per tant, a l'abandonament del classicisme. La crítica voltairiana és el punt de partida dels estudis sobre Shakespeare. En un primer moment la majoria de literats es limiten a resumir les opinions de l'escriptor francès. No obstant, els pocs que valoren positivament el teatre shakespearia són principalment els que han establert un contacte directe amb les obres originals, sovint propiciat per una estada a Anglaterra. A Itàlia i a Espanya la recepció de Shakespeare tampoc no provoca una reacció entusiasta⁶¹⁴. En canvi, a d'altres països com Alemanya, Rússia o Hongria s'acaba reivindicant la seva figura amb una intensitat molt superior, perquè representa una via per emancipar-se de l'hegemonia cultural francesa i per impulsar les seves literatures⁶¹⁵.

L'obra de Joan Andrés reflecteix l'interès per la dramaturgia de Shakespeare i les controvèrsies que genera. En aquest cas la crítica literària és un bon exemple de les lluites entre les diferents perspectives d'aquest tombant de segle, en la mesura que palesa la convivència d'elements tradicionals i moderns⁶¹⁶: d'una banda, la preferència pels models

⁶¹³ Les seves afirmacions fetes a les *Lettres sur l'Anglais*, rebudes primer amb un gran escàndol, asseguren el respecte de Shakespeare en els cercles erudits d'Europa (Herford 1925: 6): "They appeared, and made a great stir. Firstly, the moment they were issued, they were condemned to be 'lacerated and burnt in the Court of the Palace [of Justice] at the foot of the grand stairway of the same, by the executor of high justice, as scandalous, contrary to religion, good morals, and to the respect due to the powers', June 10, 1734" (Jusserand 1899: 210). A banda dels elogis, des del principi Voltaire dirigeix dures crítiques a l'obra de Shakespeare.

⁶¹⁴ Gaby P. Fresco posa com a exemple simbòlic de la ignorància general de Shakespeare al segle XVIII italià l'obra *Ambleto*, escrita per Apostolo Zeno, que va basar-se en la mateixa font de l'escriptor anglès sense tenir cap notícia sobre Shakespeare ni sobre *Hamlet* [Fresco, 1993: XIII]. Per a més informació sobre Shakespeare a Espanya, vegeu: PAR (1935) i REGALADO (1989).

⁶¹⁵ No obstant, les traduccions del teatre shakespearia durant el set-cents pateixen veritables amputacions i variacions a tot Europa; aquestes adaptacions són considerades imprescindibles fins i tot entre els defensors més reivindicatius de l'escriptor anglès.

⁶¹⁶ LeWinter situa l'origen d'aquest procés al segle XVI: "The history of Shakespeare criticism on the Continent is the history of the development of European consciousness since the sixteenth century. In the microcosm of the Continent's reception of the English poet we can observe the struggle that has characterized a large part of European intellectual activity over the past three centuries, between two major and conflicting attitudes to life (...) The two attitudes of which I speak have been called classic and

grecollatins que el neoclassicisme ha enaltit i, en conseqüència, el rebuig a les primeres manifestacions del nou gust estètic que neix al final del set-cents⁶¹⁷; d'altra banda, la importància concedida al comparatisme i a la història de la literatura, i una certa flexibilitat en les valoracions literàries en comparació amb la primera meitat de segle, a favor d'una anàlisi més objectiva de cada element que conforma l'obra per tal d'arribar a una conclusió exacta i matisada, que no és sinó la suma d'aquestes múltiples apreciacions (Checa Beltrán 2004: 101).

Quan Andrés valora els progressos del bon gust, considera la literatura anglesa moderna més endarrerida respecte de la italiana, la francesa o l'espanyola. L'argumentació és marcadament neoclàssica: malgrat l'admiració que els escriptors anglesos del segle XVI manifesten pel Renaixement italià i la valoració positiva de la seva influència en les lletres angleses, en aquest procés europeu de redescobriment de les fonts clàssiques els anglesos no prescindeixen mai del propi llegat medieval⁶¹⁸. Opina que l'obstinació per mantenir-se en un camí apartat del classicisme ha obstaculitzat l'avenç literari: els trets medievals que perduren en la literatura anglesa són interpretats com a mostres de rusticitat contràries al bon gust, per tal com el refinament d'una llengua i de la seva literatura només s'aconsegueix mitjançant la imitació dels grans mestres grecollatins. A partir d'aquest raonament deriva la idea d'originalitat de la literatura anglesa: Andrés interpreta que si no ha seguit els autors grecollatins significa que ha evolucionat sense l'ajuda ni la influència de cap altra civilització anterior⁶¹⁹. La qualificació d'original, malgrat que denota un cert to elogiós, conté implícita la condemna a la barbàrie que des de l'Edat Moderna s'havia atribuït sistemàticament a les

romantic". L'autor remet a l'obra de Walter F. Schirmer: *Alte und Neue Wege der Shakespeare-Kritik*, Bonn, 1953 (LeWinter 1970: 17).

⁶¹⁷ És necessari precisar-ne un aspecte: actualment considerem que Joan Andrés desestima els elements que evidencien un nou gust estètic, però cal tenir present que ell no sempre és conscient de la novetat que representen. De fet, no percep la vinguda d'una nova tendència estètica sinó el revifament de les antigues formes barroques —instigat per la influència de Shakespeare— i potser acompanyat d'alguns elements originals i inèdits. Per explicar aquest judici tenim en compte la seva anàlisi del teatre francès de la segona meitat del segle XVIII, i en particular de les tragèdies de Voltaire, el qual considera l'introduïdor d'aquests "defectes" en l'escena il·lustrada. En aquest apartat retreu al dramaturg francès, l'excés de terror que omple l'escena "all'uso degli'inglesi" (1782-99: I, 423), un defecte que no considera cap novetat, sinó simplement un element reprès del Barroc.

⁶¹⁸ Joan Andrés reconeix la tasca del rei Enric VIII a principis del segle XVI (1509-1547). Afirmar que la seva admiració per la cultura italiana va propiciar-ne la influència, fet que va permetre la introducció d'un nou gust a Anglaterra. Igualment sosté que durant el regnat d'Isabel I (1558-1603) l'estudi dels drames clàssics va introduir exactitud i regularitat al teatre anglès.

⁶¹⁹ Així doncs, llegim entre línies com cap progrés en la cultura pot provenir d'influències que han estat catalogades de bàrbares i d'ignorants; Joan Andrés, com la majoria de neoclàssics, no pren en consideració cap cultura amb una arrel diferent a la grecollatina.

societats i cultures desenvolupades al marge de la influència de la Grècia i de la Roma clàssiques.

No obstant, la gran importància que Joan Andrés atorga a la literatura anglesa a *Dell'origine* —així com a les lletres alemanyes— representa un indicatiu dels canvis que comencen a insinuar-se⁶²⁰. Destaca sobretot l'antiguitat tant dels bons escriptors com de l'eloqüència en llengua vernacla, dos aspectes que la posicionen en un segon lloc: després de la literatura italiana, és la literatura que compta amb autors més antics que encara són llegits entre els cercles erudits⁶²¹; després de l'espanyola, és la literatura que posseeix mostres més antigues d'eloqüència en llengua vernacla. No obstant, adverteix que malgrat l'antiguitat, la llengua anglesa està en gran desavantatge respecte de les llengües romàniques, perquè ha tingut poc temps per refinar-se després de la gran transformació causada per la invasió normanda. Com a conseqüència, les obres literàries escrites abans del segle XV s'han vist desfavorides, perquè estan escrites en una llengua arcaica i poc comprensible, mentre que les posteriors evidencien una certa rusticitat fins al principi del segle XVII, moment que marca el perfeccionament de la llengua moderna, a partir del teatre shakespearí⁶²². Abans del segle XVII només reconeix alguns bons escriptors.

Andrés exposa quatre qualitats del teatre anglès: la imaginació; la sublimitat d'alguns passatges; les expressions enèrgiques del llenguatge, que mostren la passió dels personatges, i una profunditat de pensament que s'observa també en la filosofia i en les ciències exactes d'Anglaterra. Quant als defectes, el teatre shakespearí coincideix *grosso modo* amb les lletres angleses. En general Andrés es limita a enumerar els errors comuns que el Neoclassicisme retreu als autors barrocs:

⁶²⁰ Les literatures modernes que analitza més exhaustivament són la italiana, l'espanyola, la francesa, l'anglesa i l'alemanya.

⁶²¹ Com podem suposar, en comparar els autors d'aquests dos països deixa manifesta la seva rotunda preferència per Itàlia: Petrarca i Dante queden per a ell a molta distància de Geoffrey Chaucer i encara més de John Gower, tant pel posicionament classicista de l'autor com pel fet que els dos primers traspassen la barrera nacional i són apreciats a tot Europa, és a dir, esdevenen "universals".

⁶²² Andrés cita com a autoritat en aquesta matèria a John Dryden, perquè reconeix que la llengua anglesa anterior al segle XV ha quedat intel·ligible i antiquada; així ho escriu a la dedicatòria a *Troilus and Cressida* de Chaucer inserida al capítol V de la seva obra *The dramatic works*. La lingüística històrica ha batejat amb el nom de 'Middle English' aquest període en el qual l'anglès va estar en un procés continu de canvi —de finals del segle XII fins aproximadament el 1485— a causa principalment de la invasió normanda iniciada el 1066. El francès s'imposa com a llengua oficial reduint l'ús de la llengua local, l'anglès, alhora que s'intenta instaurar el llatí com a llengua de l'Església i de la cultura escrita (Carter i MacRae 1997: 77).

1. El trencament de les unitats, que no només recrimina als escriptors, sinó també als crítics que no condemnen aquest aspecte, com Dryden.
2. L'estil afectat i ampul·lós, proporcionat sovint per l'ús de *metafore ardite e ridicole sottigliezze*.
3. La mixtura d'elements tràgics i còmics⁶²³.
4. La combinació de mitologia grecoromana amb altres éssers que pertanyen a cultures diferents, com els esperits aeris —és el cas d'Ariel a *The Tempest*.
5. La manca d'ordre i de regularitat que obstaculitza la connexió entre les idees i, en conseqüència, la comprensió del text.
6. La llibertat d'expressió i la manca de pudor, conceptes que engloben defectes com la vulgaritat en les expressions, l'ús d'obsenitats, la introducció de personatges de moral baixa que s'expressen sense pudor, i la falta de decòrum, que provoca que els reis i els nobles profereixen les mateixes vulgaritats que els personatges de les classes socials baixes⁶²⁴.
7. La llibertat té com a conseqüència la manca de didactisme, perquè no segueix un objectiu moralitzant.
8. En general, un clar desinterès per la senzillesa i la naturalitat, tant en l'expressió com en el desenvolupament de l'acció, i una inclinació per les hipèrboles, les expressions forçades i les trames resoltes de forma poc convincent.
9. La introducció d'accions i d'actituds contràries a les dictades per la raó⁶²⁵, una crítica que fa referència tant a l'apassionament desmesurat com a l'aparició

⁶²³ Aquest punt és un dels més debatuts entre els crítics neoclàssics: mentre que Lessing justifica la barreja argumentant que representa la vida humana tal i com és, naturalment (Lessing 1987: 269); Samuel Johnson la valora positivament perquè permet alhora el gaudi i la instrucció, mentre que engloba els ensenyaments d'una i altra (Vickers, 1974-1981: V, 60-61); Müller arriba a afirmar que els dos termes – tràgic i còmic- no són en realitat oposats perquè l'ànima els combina en la vida quotidiana (Pascal, 1937: 32); Schiller, en canvi, retreu al dramaturg anglès la falta de patetisme, d'objectivitat i de fredor que provoca aquesta combinació, especialment quan interposa escenes còmiques en passatges sublimes (Pascal 1937: 22).

⁶²⁴ En aquest aspecte el teatre anglès es diferencia de l'espanyol, que redueix aquestes expressions als personatges de classe baixa.

⁶²⁵ La crítica actual analitza d'una manera completament diferent aquest aspecte: "In Shakespeare's psychology, conscious or not, men do not act on the round of reason but use reason to defend the action to which passion has impelled them" (Herford 1925: 33).

d'elements inversemblants —per exemple, les aparicions d'esperits o les personificacions d'animals i d'objectes. De fet, considera contradictoris els anglesos perquè en l'àmbit científic, polític i comercial actuen de forma molt racional, un camí que els ha permès assolir els grans progressos materials que han impulsat la nació a la prosperitat i, en canvi, en l'àmbit literari no segueixen els mateixos paràmetres. Com molts il·lustrats, Andrés sosté que la racionalitat és el motor de la millora en qualsevol disciplina, també la literària.

Finalment, hi ha defectes que atribueix exclusivament a la literatura anglesa, com la recreació d'ambients llòbrecs i melancòlics —els cementiris— o els esdeveniments tètrics que relaciona amb el caràcter seriós dels anglesos. Quant a la dramaturgia⁶²⁶, que qualifica de rústica i d'imperfecta, sosté que els defectes principals es poden englobar en dos grups. El primer és l'aparició de l'horror i de la sang en escena, una crítica que relaciona amb la idea de masculinitat i de feminitat⁶²⁷. Andrés critica els que qualifiquen de masculí el teatre anglès pel fet de demostrar força i sovint brutalitat sobre l'escenari, en oposició a la delicadesa, la mesura i el refinament del teatre francès, que alguns escriptors “de poc mèrit” consideren efeminat, afirma Andrés. L'altre grup fa referència a la trama: opina que el teatre anglès no sap crear una bona trama, perquè mostra poca habilitat en el moment de desenvolupar-la i poca claredat en la resolució. Per aquest motiu el lector no pot copsar amb claredat com han succeït els esdeveniments ni de quina manera s'ha arribat al final de la història, un defecte que s'atribueix habitualment a Shakespeare, com assenyala Lessing (1987: 269).

Quant al cànon de la literatura anglesa, Andrés destaca onze autors: Chaucer, Spencer, Milton, Waller, Gower, Shakespeare, Dryden, Addison, Pope, Thomson i Young. No comparteixen, emperò, les mateixes categories. Des de la visió crítica d'Andrés, Gower és vist com un dels millors escriptors en el marc nacional, mentre que Shakespeare competeix amb els millors de tot Europa en la seva època. Els autors que reben més atenció escriuen al segle XVII i XVIII: Shakespeare, Dryden, Addison, Pope, Thomson i Young. Destaca especialment l'escriptor neoclàssic Pope. Andrés el considera un dels pocs autors anglesos que esdevé un

⁶²⁶ El gènere teatral havia esdevingut cabdal en la Il·lustració; de fet, a *Dell'origine* la literatura anglesa és jutjada principalment pel seu teatre.

⁶²⁷ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

bon model per als futurs escriptors de la seva nació. En canvi, la categoria d'autor modèlic resta buida. Considera que no hi ha cap escriptor anglès que pugui convertir-se en un model adient per a escriptors d'altres literatures, perquè no han aconseguit cenyir-se als paràmetres neoclàssics amb el rigor suficient. Els únics escriptors modèlics són els classicistes francesos i, per descomptat, els clàssics grecollatins. No obstant, com observem també en la crítica dels autors renaixentistes, la regularitat no garanteix l'excel·lència literària. Andrés dona un exemple de tragèdia regular però freda en la literatura anglesa, que pertany al segle XVIII: es tracta de l'obra *Cató* de Joseph Addison. Considera, tal com ho fa Voltaire a les *Lettres philosophiques*⁶²⁸, que és una de les millors tragèdies escrites fora de França, però encara allunyada de la perfecció dramàtica perquè els moments que haurien d'expressar compassió i temor mostren indiferència i fredor, i perquè els discursos són insulsos i els caràcters lànguids i dèbils: “Non ardirò di decidere che la fredda regolatezza dell'Addisson sia da preferirsi allo sregolato calore del Shakespeare e dei suoi ammiratori, ma dirò bensì che la scena inglese aveva troppo bisogno di ritegno e di freno, perché possa esser biasimato chi volle introdurvi l'esattezza e regolarità, ancorché dovesse farvi alcun sacrificio del fuoco e calore” (1782-99: II, 354).

Per entendre els judicis sobre Shakespeare a *Dell'origine* cal tenir en compte el context en què apareixen. L'anàlisi del dramaturg anglès està connectada amb el discurs sobre l'origen del teatre modern i de la dramaturgia francesa, que des d'una òptica classicista havia assolit el màxim nivell de perfeccionament al segle XVII⁶²⁹. Per Andrés, el teatre anglès i l'espanyol⁶³⁰ han exercit un paper cabdal perquè han impulsat el naixement de la dramaturgia moderna, que acabaria de formar-se i de perfeccionar-se a França. Les trames originals i amenes, l'energia i la força del llenguatge, la passió dels personatges i la sublimitat d'alguns passatges acaben desterrant la llangor del teatre renaixentista⁶³¹, un teatre que seguia els preceptes classicistes,

⁶²⁸ A la carta divuitena, “Sur la tragédie”, qualifica de freds i llangorosos alguns aspectes del *Cató* d'Addison, encara que considera aquest escriptor “le premier Anglais qui ait fait une pièce raisonnable et écrite d'un bout à l'autre avec élégance” i afirma que “depuis lui, les pièces sont devenues plus régulières, le peuple plus difficile, les auteurs plus corrects et mas froides” (Voltaire, 1964: 108).

⁶²⁹ Cf. vegeu *supra*, apartat 5.2.2.

⁶³⁰ Andrés fa referència a altres postures com la de Dryden, que considera que Corneille, Molière i Quinault han imitat alguns aspectes positius del teatre anglès.

⁶³¹ Andrés expressa aquesta idea respecte del teatre espanyol: “La troppa semplicità e pianezza rendeva stucchevoli ed inutili i drammi degli autori del secolo decimosesto: l'ingegnoso e piacevole intreccio, la felice combinazione d'alcune ben preparate situazioni è un pregio dovuto agli spagnuoli del decimosettimo, e che ha servito di guida o di stimolo ai buoni poeti francesi per formare un nuovo teatro” (1782-1785: II, 301).

però que no havia pogut mantenir l'interès dels espectadors ni provocar-los les emocions que els gèneres dramàtics comporten. Finalment, reconeix i critica els defectes del nou teatre, símbol de corrupció i de mal gust entre els erudits neoclàssics, però els justifica argumentant la funció important que ha realitzat en el desenvolupament del gènere⁶³². Per aquest motiu suggereix aprofitar les seves qualitats:

Le tragedie italiane e molte spagnuole erano lavorate sul gusto delle greche e le commedie su quello delle latine, ma gli antichi abbigliamenti non bene si confacevano alla tragedia, né alla commedia nei moderni costumi e in un vivere tanto diverso; e i poeti troppo attaccati seguaci degli antichi si tenevano legati coi ceppi di una servile imitazione, né ardivano di levare il volo ad una lodevole originalità. Nel cominciare del secolo decimosettimo si vide cambiare affatto la faccia del teatro e dai lacci, in cui pareva avvinta la fantasia dei poeti e dal freddo languore in cui giaceva la scena, sorgere ad una sfrenata libertà e prendere un fuoco non mandato dal cielo. Ai poeti spagnuoli si può riferire non senza ragione l'introduzione del nuovo teatro (1782-1785: II, 298).

La crítica de Shakespeare està condicionada a *Dell'origine* per la poca fortuna del teatre espanyol en la crítica europea neoclàssica i pel prestigi internacional que ha anat assolint el teatre shakespeareà, i en general l'anglès, al segle XVIII. Andrés subratlla en diferents ocasions els defectes similars d'ambdós teatres. Aquesta preocupació el duu a comparar-los i subratllar els defectes que comparteixen: els escriptors incompleixen les lleis de les tres unitats⁶³³, no saben expressar amb destresa el caràcter dels personatges i defensen la tragicomèdia. Remarca que en les obres espanyoles és més habitual l'estil afectat i inflat i l'acció exageradament complicada i artificiosa —exhibeix una generosa i en ocasions desmesurada tirallonga d'accidents que permetrien d'una obra teatral escriure'n dues de bon gust—, mentre que el teatre anglès és més obscè, no presenta trames gaire interessants, mostra poc ingeni a l'hora de continuar amb el desenvolupament de l'acció i és excessivament passional. No obstant, sosté que les obres espanyoles es poden recuperar a partir d'una reescriptura que segueixi criteris classicistes, a diferència de les obres angleses. En resum,

⁶³² Cf. vegeu *infra*, apartat 5.3.3.

⁶³³ Joan Andrés exposa amb sorpresa i enuig com un home tan docte com Dryden rebutja aquestes lleis per considerar-les inútils i fins i tot perjudicials per a la perfecció del drama.

ambdós teatres són molt imperfectes, però duen una llavor revolucionària que els francesos han sabut aprofitar i polir.

Per tant, l'anàlisi de Shakespeare a *Dell'origine* es desenvolupa a partir d'una comparació constant entre el teatre anglès i l'espanyol en un intent de demostrar que tenen qualitats i imperfeccions similars, malgrat que el creixent procés d'anglomania que ha anat envaint Europa —fins i tot França, diu amb preocupació— ha premiat només l'anglès. Andrés contraposa l'admiració de Shakespeare durant la segona meitat del set-cents amb els atacs continus que les lletres espanyoles —especialment la dramaturgia— han rebut de nacions estrangeres durant les primeres dècades del segle XVIII. El propòsit d'Andrés és anivellar-los a causa de la descompensació que percep en la crítica europea⁶³⁴; per aquest motiu no es mostra imparcial, sinó que acaba exercint una crítica molt més dura contra el teatre anglès. En la seva comparació argumenta que la dramaturgia espanyola compta amb dos avantatges que la separen de l'anglesa. El primer és la gran fama a molts països d'Europa, mentre que l'anglesa no va aconseguir traspasar les fronteres nacionals. La literatura espanyola és superior perquè havia estat el model literari d'Europa, juntament amb la italiana, fins a les grans obres franceses del segle XVII. El segon és una conseqüència d'aquesta fama internacional: la gran contribució dels dramaturgs espanyols a les lletres europees és la renovació del teatre francès siscentista, una transformació que marcaria la dramaturgia europea. Per últim, sosté que una de les diferències entre ambdós teatres és la intenció: mentre que els escriptors espanyols cerquen corregir els errors dels dramaturgs renaixentistes, els anglesos cometten greus excessos simplement pel desconeixement del teatre clàssic grecollatí.

La imparcialitat d'Andrés no pot ser jutjada com una actitud simplement patriòtica, sinó d'una defensa en un context de patriotisme generalitzat a tot Europa. No es tracta d'una apologia aferrissada de la literatura espanyola —també en destaca els errors— sinó d'un intent d'equilibrar el debat sobre la dramaturgia moderna. Ara bé, la recepció i valoració de Shakespeare durant la segona meitat del segle XVIII, un autor que fins aleshores no era conegut al continent, no és comparable a l'escarni que patí el teatre barroc espanyol a principis

⁶³⁴ Joan Andrés justifica la seva tasca de comparació: “Intanto (mentre tota Europa elogia el teatre anglès) il teatro spagnuolo è venuto in tale depressione ed avvilito che appena si vede stravaganza su le scene che tosto non vogliasi imputare a colpa degli spagnuoli. Io pertanto mi sono preso il pensiero di confrontare che due teatri, ed ho trovato tanto accecamento nell'esaltare l'inglese come nel deprimere lo spagnuolo” (1782-1785: I, 423-424).

de segle. Les obres de Shakespeare juguen amb dos elements a favor. El primer és el fet de comptar amb un suport considerable de la crítica anglesa durant aproximadament dos segles⁶³⁵. Andrés —com havia fet Voltaire— afirma que l'entusiasme pel dramaturg anglès només prova el mal gust dels seus compatriotes —fins i tot de les personalitats més prestigioses⁶³⁶— i l'endarreriment de la poètica, a més d'un excés de patriotisme. El segon és el fet d'haver evadit les crítiques del Neoclassicisme més ortodox, perquè durant les primeres dècades de la Il·lustració la dramaturgia anglesa moderna era poc coneguda entre els cercles erudits europeus. El Neoclassicisme, evolució del classicisme, suposa en el seus inicis una lluita per enderrocar les formes estètiques que difereixen del classicisme francès; en canvi, a les acaballes del segle XVIII Europa és cada cop més receptiva al temperament del teatre shakespearà. Andrés acusa Voltaire de la disparitat en la crítica d'ambdós teatres, a causa del paper que exerceix com a “il moderno legislatore del buon gusto” (1782-1785: II, 423). Per aquest motiu l'acusa d'haver introduït Shakespeare a França —i de retruc a la resta d'Europa— i de proporcionar-li una bona acollida entre els crítics:

La buona sorte dell'Inghilterra ha voluto che il moderno legislatore del buongusto, il famoso Voltaire, o per amore ad una nazione libera, che per molto tempo l'aveva accolto onorevolmente, o per vaghezza di novità o per vano capriccio si prendesse a magnificare il suo teatro poco conosciuto e niente stimato fuori dei confini di quel regno. I poeti spagnuoli avrebbono ben ragione d'invidiare la fortuna del Shakespeare, che ha incontrato a panegirista dei suoi pregi un Voltaire (...) Quindi gli elogi, le traduzioni e le imitazioni dell'inglese teatro; quindi il fanatico trasporto per le tragedie del Shakespeare; quindi il vantare questo poeta non che per l'Eschilo, ma per il Sofocle e per l'Euripide e per tutto il buono dell'antichità; quindi il venerarlo ed adorarlo come un dio della drammatica poesia quegli stessi che non l'hanno mai letto o che ancora leggendolo non sono in istato d'intendere il suo linguaggio (1782-1785: I, 423).

⁶³⁵ Joan Andrés explica amb consternació l'opinió dels crítics anglesos sobre Shakesperare: Jones, parlant de *Macbeth*, el considera superior als autors grecs i llatins; Sherlock, millor que Homer, Virgili, Demòstenes i Ciceró.

⁶³⁶ Algunes de les crítiques favorables de Pope vers el teatre shakespearà són per al crític valencià la prova de “quale sia il gusto del teatro in Inghilterra non solo nei poeti, che compongono le tragedie, ma eziandio nei più delicati critici, ch'entrano a giudicare del loro merito” (1782-99: I, 426).

Voltaire no li concedeix només elogis. Des de les primeres obres crítiques, remarca alguns defectes del dramaturg anglès. Per exemple, concep el teatre anglès —i el shakespearia— com a un conjunt d'irregularitats on sobresurten veritables genialitats o bel·leses, una crítica que Andrés subscriu:

Il semble que les anglais n'aient été faits juqu'ici que pour produire des beautés irrégulières. Les monstres brillants de Shakespeare plaisent mille fois plus que la sagesse moderne. Le génie poétique des anglais ressemble jusq'à présent à un arbre touffu planté par la nature, jetant au hasard mille rameaux, et croissant inégalement et avec force; il meurt, si vous voulez forcer sa nature et le tailler en arbre des jardins de Marly (Voltaire, 1964: 109).

En comparació amb aquestes paraules del crític francès, escrites en una obra primerenca (*Lettres philosophiques*), l'*abate* fa servir un to molt més despectiu, i assegura que la lectura d'una obra sencera de Shakespeare és insofrible: “Ma checché dicano i suoi adoratori, io né so trovare nell'opere del Shakespeare quelle bellezze che si decantano, né ancor quando realmente vi fossero credo opportuno consiglio e ben impiegata fatica il volerle cercare in mezzo a tante immondezze” (1782-1785: II, 345)⁶³⁷. La contundència d'aquestes afirmacions mostra la intuïció d'Andrés com a crític: les noves tendències apunten cap a l'abandonament de la preceptiva classicista. Per aquest motiu el preocupa la influència i l'admiració que provoca Shakespeare en altres autors. No obstant, confia que es tracta d'una popularitat passatgera instaurada per Voltaire⁶³⁸ i oposa el despotisme de les tendències literàries, comparades a la frivolitat dels guarniments femenins, a la solidesa de la veritat que el temps acaba sempre establint de forma definitiva. No hi ha en tota l'obra d'Andrés un veredicté més erroni⁶³⁹.

La major part dels comentaris d'Andrés sobre el teatre shakespearia⁶⁴⁰ van dirigits a remarcar-ne els defectes. Malgrat que en una ocasió reconeix la seva genialitat literària, només

⁶³⁷ La postura de Samuel Johnson es contraposa a la d'aquests dos crítics, perquè considera que la veritable força de Shakespeare no rau en fragments, sinó en el desenvolupament de la seva trama i en el tenor del seus diàlegs (Vickers, 1974-81: V, 58).

⁶³⁸ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.4.

⁶³⁹ Fins i tot creu que si es publicués algun text de Shakespeare signat amb un altre nom la reacció dels crítics seria totalment contrària.

⁶⁴⁰ En cap moment no apareixen els seus sonets o res que faci suggerir el vessant líric d'aquest escriptor.

esmenta tres mèrits en la seva producció. Els dos primers són comuns a la literatura anglesa: la sublimitat dels pensaments i les expressions enèrgiques. El darrer és particular d'aquest autor: la naturalitat i la grandesa dels diàlegs d'antics herois, l'únic aspecte en què considera que supera fins i tot el gran Corneille. En l'estudi sobre la literatura anglesa, Andrés utilitza les obres de Shakespeare per exemplificar la majoria dels defectes que enumera, a excepció de la manca de regularitat, les deficiències de la trama teatral i el trencament de les unitats. Una de les preocupacions més comunes des dels inicis del Neoclassicisme és l'estil literari: el crític valencià, com els seus col·legues europeus, rebutja l'afectació i l'ampul·lositat, que preferiria veure substituïdes per formes més senzilles i mesurades. Per demostrar aquest defecte parla de la comèdia de Shakespeare *Two gentlemen of Verona*, amb l'objectiu de rebatre l'opinió de Pope, que considera l'estil d'aquesta obra menys afectat que la resta de les seves comèdies. En la seva argumentació explica part de la trama i dels diàlegs: Shakespeare posa en boca del duc de Milà expressions excessivament apassionades que són contràries al bon gust i, en el cas de Valentí, raonaments desassenyats com a demostració del seu dolor. Considera il·lògic, per exemple, el suïcidi per amor, així com la seva justificació:

Ma ancora meno opportunamente si trattiene seco medesimo Valentino ad isfogare il suo dolore: "E perché non morire (dice) piuttosto che vivere in tormento? Il morire è l'essere bandito da me stesso; e Silvia è io stesso: esser bandito da lei è l'esserlo io da me stesso. Un mortal bando? Che lume è lume se Silvia non è veduta? Che gioia è gioia se Silvia non è presente?" (1782-1785: I, 425-426).

Els comentaris d'Andrés evidencien un posicionament catòlic que s'oposa a la visió de Shakespeare i posteriorment del Romanticisme. En la seva contínua confrontació del teatre anglès amb l'espanyol, afirma que aquesta il·lació d'idees tan incongruent no s'ha vist mai en cap obra de Calderón. Recrimina també la comparació entre el protagonista, Valentí, i un personatge de la mitologia grecollatina, Faetont: el duc de Milà els compara a l'acte III perquè persegueixen els seus somnis encara que l'empresa sigui superior a les seves capacitats. Andrés censura aquesta comparació:

In questa dunque dà il duca di Milano il bando a Valentino per essere innamorato della sua figliuola, e lo fa un Fetonte, che aspira a guidare il celeste carro, e coll'ardita sua

folia dar fuoco al mondo lo fa toccare le stelle e lo riprende con tali espressioni che non più mostrano il buongusto dell'autore di quel ch'esprimano la passione, di cui è occupato l'animo dell'interlocutore (1782-1785: I, 425).

També atribueix a Shakespeare diferents elements que considera de mal gust. Per exemple, opina que Prósper, personatge de *The Tempest*, és un personatge poc adequat per provocar el riure. No dóna cap més explicació. Hem de suposar que la solemnitat pròpia d'un duc no escau amb la comicitat d'aquest personatge en alguns passatges. Un altre exemple és l'ús d'obsenitats⁶⁴¹. Andrés refuta Nicholas Rowe⁶⁴², que considera *The Tempest* la millor comèdia⁶⁴³ en el seu gènere, argumentant que ja des de la primera escena s'hi troben obsenitats com la descripció d'una nau “as leaky as an unstanched wench” (1782-1785: I, 426)⁶⁴⁴, en referència a la incontinença sexual o promiscuïtat. Aquest defecte l'encadena amb un altre: les obres de Shakespeare, com les del teatre anglès en general, s'omplen de personatges de moral baixa que parlen sense el menor pudor, de manera que arreu s'hi troben divertiments i expressions vulgars: “ma chi potrà in grazia loro avere la sofferenza (...) d'assistere ai bassi e volgari discorsi e giuochi dei calzonai, dei sartori, dei beccamorti e della più vile plebaglia” (1782-1785: II, 345). I més endavant, escriu: “Ruffiani, meretrici, birri, ladri, banditi, dissoluti d'ogni sorta sono i soggetti che troppo di sovente occupano la scena inglese e con troppa sfacciatezza ed indecenza rappresentano al naturale il vergognoso loro carattere” (1782-1785: I, 426).

⁶⁴¹ Andrés remarca que aquest tret és propi del teatre anglès però no de l'espanyol.

⁶⁴² Rowe és considerat el primer editor i biògraf acadèmic de Shakespeare. L'edició publicada el 1709 duu el prefaci *Some account of the life & c. of Mr. William Shakespeare*, biografia que esdevindrà fundacional.

⁶⁴³ La classificació del teatre shakespearà en comèdies, tragèdies i obres històriques és avui dia inaplicable. Al segle XVIII, no obstant, la categoria de comèdia englobava totes les obres amb un final feliç.

⁶⁴⁴ Hi ha algunes variacions en l'interpretació del mot 'unstanched'. El diccionari de *Shakespeare's Words: a glossary & language companion* (Crystal 2004: 473) dóna com a traducció “not made staunch (water-tight); loose, promiscuous”. En canvi, l'edició de Virginia Mason Vaughan comenta a peu de pàgina: “The term *unstanched wench* probably refers to menstrual bleeding, but *leaky* in colloquial speech sometimes implied sexual incontinence”. Andrés visiblement té en compte el primer sentit més que no pas el segon. Seguint aquesta accepció podem aproximar-nos al significat d'aquest fragment. Aquesta frase apareix al principi del primer acte, quan enmig de la tempesta els mariners lluiten per controlar el vaixell. En una discussió entre el contramestre i la tripulació, Gonzalo —el vell conseller— diu a Antonio —germà del duc de Milà— que segurament el contramestre no s'ofegaria, encara que el vaixell fos menys fort que una closca de nou i tan permeable com una dona promiscua.

L'oblit del decòrum té una altra conseqüència nefasta des de l'òptica neoclàssica: d'una banda, Andrés considera que els personatges no estan ben definits, perquè no presenten les característiques pròpies que els correspondrien per la seva condició; de l'altra, causen horror i tristesa. Dóna com a exemple el rei Lear, que descriu com estòlid i nociu; les seves filles Regan i Goneril, que jutja ingrates i cruels, i Cleopatra, que exhibeix un caràcter indecent i indigne de la seva posició social, més similar al d'una prostituta que no pas al d'una reina. Llegim igualment la censura de Voltaire a les vulgaritats de Shakespeare. A la carta divuitena de les *Lettres Philosophiques*, en parlar de l'escena dels enterraments que juguen amb les calaveres mentre caven la terra on reposarà el cos mort d'Ofèlia. La llibertat i la naturalitat de Shakespeare resulta incòmode a molts neoclàssics, per tal com consideren el teatre l'instrument educatiu i moralitzant per excel·lència, mirall de les virtuts i bons costums que cal imitar. En canvi, Samuel Johnson capgira el sentit del didactisme neoclàssic quan afirma que el teatre de Shakespeare prepara els homes per a la vida real⁶⁴⁵: els seus personatges, la llengua que utilitzen... Tot és humà, autèntic. L'ensenyament omple les obres de Shakespeare, però no pas des del pedestal de la teoria sinó des de la proximitat de la pràctica quotidiana, una idea que argumenta amb una bella metàfora: el poeta no té en compte les formalitats dels països ni de les classes socials, com el pintor satisfet per la figura oblida la roba del seu model. Shakespeare mostra la vida amb total transparència sense llevar-ne res ni desdibuixar-la amb afectacions. Aquesta naturalitat es manté en els personatges de l'alta societat. Ni reis ni nobles parlen segons els correspondria pel seu rang social, no fan ús d'un llenguatge elevat, refinat i decorós. Johnson explica la naturalesa d'aquests personatges: no són herois els qui omplen les escenes, sinó homes que parlen i actuen com el mateix lector sent que ho faria en aquella mateixa situació (Vickers, 1974-81: V, 59). Seves són aquestes paraules que han esdevingut famoses: "Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life" (Vickers, 1974-81: V, 57).

Un altre defecte és la substitució del temor pel terror: la sang en escena, els esdeveniments funestos i els ambients lúgubres substitueixen el temor i la compassió clàssiques. Andrés el considera un recurs fàcil per emocionar el públic amb poc esforç i poca

⁶⁴⁵ Malgrat aquest raonament, més endavant es deixa endur per les idees neoclàssicistes del seu període i diu reconèixer que el primer defecte de Shakespeare és la cerca del delit en detriment de la instrucció, perquè escriu sense moral.

habilitat. Aquest retret apareix no només en parlar del teatre anglès i de Shakespeare, en el qual és una pràctica habitual, sinó també en les obres franceses contemporànies que han volgut imitar-lo. En l'anàlisi del teatre de Voltaire relaciona el terror amb la barbàrie i la malignitat, exemplificades en els discursos de Mahomet i d'Omar, personatges de la tragèdia *Le fanatisme ou Mahomet le Prophete*. Andrés distingeix entre el concepte clàssic de temor —relacionat amb la compassió— i el terror modern, característic del moviment literari que coneixem actualment com a literatura gòtica. No obstant, no utilitza dos termes diferents per distingir-los, sinó que emprava indistintament el mot *terrore*. Un exemple és el fragment on contraposa el terror de les obres de Voltaire al de Crébillon o al del teatre anglès:

Il suo terrore non è orribile e fiero, ma viene accompagnato da quella tenerezza e compassione che basta a renderlo interessante e patetico. I suoi eroi non sono d'una barbarie ed inumanità che ributti, ma (...) hanno la nobiltà e grandezza che basta a conciliarsi l'amore e il rispetto; la fierezza stessa e la crudeltà non si mostra in taratti abbominevoli e odiosi né si esprime in destestabili massime, ma si tiene coperta con moderate espressioni e si fa vedere in azioni velate con qualche apparenza di ragionevolezza e d'onestà (1782-1785: II, 326).

També en l'anàlisi de Voltaire recrimina l'aparició de l'ombra d'un mort⁶⁴⁶; en canvi, no fa cap referència explícita a l'espectre del pare de Hamlet. Per exemplificar el terror en la dramaturgia shakespeariana remet al gènere operístic, i en concret a les obres musicades per Purcell⁶⁴⁷: “Il Shakespeare fra i disviamenti della fervida sua immaginazione avvisò di mettere sulle scene magie, spettri, demoni e tutto l'inferno” (1782-1785: II, 381). Finalment, considera extravagants les personificacions d'objectes i d'animals de l'univers shakespearà, que atempten contra el concepte de versemblança: “Un lionne che parla, il chiaro della luna

⁶⁴⁶ Es tracta de Ninus, personatge de *Semiramis* que recorda el fantasma de Hamlet; ja al segle XVIII va ser durament criticat per Lessing a la *Hamburgische Dramaturgie*. August Wilhelm Schlegel explica: “The appearance of Ninus is a mixture of the Ghost in *Hamlet* and the shadow of Darius in *Æschylus*. That it is superfluous has been admitted even by the French critics” (Schlegel 1904: 302).

⁶⁴⁷ Joan Andrés no esmenta cap títol, només cita el nom del compositor musical. Efectivament, Henry Purcell va compondre la música per a algunes semiòperes basades en obres de Shakespeare; els crítics li n'atribueixen tres amb certesa: *Timon of Athens*, *The Tempest* i *The Fairy Queen*, basada en *A midsummer night's dream*. No és clar si Joan Andrés es refereix a una sola d'aquestes peces o a totes les obres de Shakespeare musicades per Purcell. Només remarquem que a continuació cita l'elogi de Lansdowne sobre Purcell, i en el context original d'aquest fragment Lansdowne està parlant del Timó de Shakespeare.

personificato ed altre simili stravaganze del Shakespeare sono ben più biasimevoli che non le virtù ed i vizi, ed altre persone allegoriche che tanto sono vituperate negli *Atti sacramentali* del Calderón”⁶⁴⁸ (1782-1785: I, 427).

Per concloure l'estudi de Shakespeare, considero necessari exposar fins a quin punt són originals aquestes valoracions. La crítica voltairiana és sempre una referència important a *Dell'origine*; la valoració de Shakespeare no n'és cap excepció⁶⁴⁹. L'anàlisi de la comèdia anglesa és l'apartat on la influència voltairiana resulta més evident⁶⁵⁰. Curiosament no fa cap ressò de les crítiques més dures contra Shakespeare que Voltaire escriu al final de la seva vida, unes crítiques que s'apropen a la valoració personal de l'*abate*⁶⁵¹. Andrés cita Voltaire principalment per comentar les seves obres crítiques i per referir fragments de Shakespeare que ell ha traduït⁶⁵².

⁶⁴⁸ Els actes sacramentals van ser atacats amb insistència pels neoclàssics espanyols a causa del seu caràcter simbòlic i de la seva inversemblança, fins que van aconseguir que es prohibissin per edicte reial (11/6/1765).

⁶⁴⁹ Andrés comparteix algunes idees i expressions sobre Shakespeare divulgades per Voltaire sense esmentar ni la font bibliogràfica ni cap referència concreta. No obstant, són comentaris que llegim en les obres d'altres crítics contemporanis, i que no sempre són originals de Voltaire. Per exemple, Andrés proclama Shakespeare el pare del teatre d'Anglaterra o empra el sobrenom popular de Corneille anglès. Alfonso Par explica en una nota a peu de pàgina que Voltaire es va apoderar d'aquesta frase quan va llegir el pròleg d'Antoni Conti que precedeix la seva obra titulada *Il Cesare*, i on parla de “Sasper, il Cornelio dei inglesi”. Voltaire la reescriu a les *Lettres philosophiques*. La informació de Par és extreta de: *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* de John George Robertson (Par, 1935: I, 71). Un altre exemple és la descripció del teatre shakespearí com una com a mostra de bellesa espargides entre moltes irregularitats. Ni Voltaire ni Andrés són els primers a fer aquest tipus de comentaris. Al 1684 Nicolás Clement, conservador de la Biblioteca Reial de París, va consultar les obres de Shakespeare i va escriure en la seva fitxa bibliogràfica que les belles qualitats d'aquest autor quedaven enfosquides per les immundícies que barrejava en les seves comèdies (Par, 1935: 44).

⁶⁵⁰ Pel que fa a la comèdia anglesa no la considera inferior a la tragèdia, sinó de la mateixa qualitat literària. Segons Joan Andrés, la poca fama que ha obtingut a Europa respon a l'actitud de Voltaire, que no l'ha impulsada com ha fet amb la tragèdia. De fet, opina que les imitacions que ha fet Voltaire d'aquestes comèdies són més conegudes que les obres originals, malgrat que tampoc no hagin tingut gran èxit en comparació amb la resta de la seva producció literària.

⁶⁵¹ Es tracta de les obres *Appel a toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais ou manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris* i *A letter from M. Voltaire to the French Academy* i a *Lettre de M. de Voltaire à l'Académie française, lue dans cette Académie à la solennité de la Saint-Louis le 25 auguste 1776*. En aquestes obres llegim comentaris principalment negatius, com els errors històrics de les seves tragèdies.

⁶⁵² Andrés aconsella llegir les obres originals de Shakespeare a tots aquells que vulguin conèixer la veritable naturalesa d'aquest escriptor. Si això no és possible, dona com a segona opció les traduccions ‘literals’ de Voltaire del Juli Cèsar inserides en els Comentaris de Corneille i en l'anàlisi del Hamlet. Remarca que no recomana ni les traduccions de Ducis (*Rei Lear, Hamlet*), ni la tragèdia de Voltaire *La mort de Cèsar*, ni les versions de Laplace ni de Tourneur, precisament perquè “poleixen” tant l'obra que no permeten veure aquest autor tal i com és, amb totes les seves imperfeccions. Les obres que cita de Voltaire són les següents: *Commentaires sur Corneille; Du Théâtre anglais: Plan de la tragédie d'Hamlet i l'Orpheline; Sur la comédie anglaise*.

A banda de Voltaire, la bibliografia que cita pertany a l'àmbit de la crítica anglesa. En l'anàlisi del teatre shakespearà, esmenta cinc autors: Alexander Pope, Nicholas Rowe, Martin Sherlock, sir William Jones i Milord Landsdowne. Andrés rebutja de forma directa o indirecta les valoracions generals o els comentaris a un passatge concret d'aquests autors⁶⁵³. En el cas de Pope, parafraseja els comentaris sobre l'estil de *Two gentlemen of Verona*, una comèdia que el crític anglès considera la més natural de Shakespeare. El comentari apareix a l'edició de les obres completes de Shakespeare: *The works of Shakespeare, collated and corrected*: "It is observable (I know not from what cause) that the style of this comedy is less figurative, and more natural and unaffected than the greater part of this author's, though supposed to be one of the first he wrote" (Vickers, 1974-81: II, 415).

Tampoc no està d'acord amb Nicholas Rowe en la valoració de *The Tempest*: no la considera tan perfecta com afirma el crític anglès. No cita l'obra de referència; es tracta de l'edició de Rowe a les obres de Shakespeare: *The works of Mr. William Shakespear*, publicada en 6 volums el 1709 i precedida de *Some Account of the life, &c of Mr. William Shakespeare*. Rowe escriu: "The Tempest (...) it seems to me as perfect in its kind as almost any thing we have of his" (Vickers, 1974-81: II, 197). I hi afegeix tot seguit: "One may observe that the Unities are kept here with an Exactness uncommon to the Liberties of his Writing" (Ibid.). Andrés no comenta l'argumentació de Rowe, tot i que està escrita immediatament després de l'afirmació que reproduïx indirectament a *Dell'origine*. Com succeeix amb els altres crítics anglesos, només sembla interessat a rebutjar els elogis.

El tercer autor que cita és Martin Sherlock. En aquest cas esmenta l'obra: *Consiglio ad un giovane poeta*⁶⁵⁴. Està en desacord amb Sherlock quan compara Shakespeare amb els escriptors clàssics grecollatins i quan elogia la celebrada escena de Marc Antoni. L'afirmació de Sherlock, que no apareix reproduïda a *Dell'origine*, és contundent:

⁶⁵³ L'*abate* refuta de forma directa les opinions dels quatre primers. Quant als comentaris de Milord Landsdowne, no ho fa explícitament, però els seus comentaris evidencien les diferències entre ambdós crítics.

⁶⁵⁴ Martín Sherlock (1750-1797). El llibre que cita Andrés apareix publicat primer en italià el 1779 amb el títol *Consiglio ad un giovane poeta*. La part d'aquesta obra que tracta sobre Shakespeare es tradueix al francès poc després de l'aparició de l'obra de Sherlock: *Fragment sur Shakespear, tiré des conseils à un jeune poëte: par m. Sherlock. Traduit de l'italian par m. D.R.*, 1780. Després es tradueix a l'anglès: *A fragment on Shakespeare, extracted from Advice to a young poet by the Rev. Martin Sherlock. Translated from the French*, publicada el 1786.

I have much studied mathematics; I think I have precision in my ideas (...) Shakespeare possesses all the most excellent talents of all writers, and more (...) I do not oppose this speech to any one of the three speeches in Homer, but to all three together. Now chuse that speech in Virgil which pleases you best; but when I mentioned the master-pieces of Homer, I meant to include all the most beautiful passages that the Greek and Latin poetry can produce. I have said that Shakespeare equals all writers in the part in which each of them excels. Demosthenes and Cicero were orators by profession. Is there any one of their orations superior to this? (Sherlock, 1786: 22 i 29).

El quart escriptor que Andrés refereix és sir William Jones, autor de *Poeseos asiaticæ commentarios*. En el capítol X considera *Macbeth* de Shakespeare una obra molt superior a totes les dels grecs i dels llatins. En referència a *Macbeth*, Jones afirma: “Mirè hæc conveniunt cum* Shakespeari nostri præclarâ tragoediâ; quâ nec græcos poetas nec latinis quidquam habuisse puto excelsius, aut magnificentius” (**Macbeth*) (Jones 1803: 199). Finalment, en parlar d'òpera Andrés cita Lord Lansdowne (George Granville). Lansdowne elogia Shakespeare per la seva sublimitat: “How was the scene forlorn, and how despis'd, when Timon, without music, moraliz'd? Shakespeare's sublime in vain entic'd the throng, without the aid of Purcel's syren song” (Lansdowne, 1790: 128).

Observem que els exemples emprats per Andrés pertanyen a escenes poc conegudes i poc citades per la majoria de crítics il·lustrats. De fet les obres que analitza amb més detall tampoc no són gaire estudiades a Europa en aquell moment: *The Tempest* i *Two gentlemen of Verona*. En canvi, altres obres i alguns passatges molt debatuts en aquell moment, com el monòleg de Hamlet, l'aparició de l'esperit del seu pare, el crim d'Otel·lo o el discurs de Marc Antoni al *Julius Caesar* o bé no els esmenta o bé no els analitza en profunditat. A banda d'aquestes cinc obres cita també *Macbeth* i *The King Lear*; i parla de personatges d'*Anthony and Cleopatra* i de *A midsummer night's dream* sense explicitar el títol de l'obra. En conclusió, l'estudi sobre Shakespeare no és una anàlisi profunda sobre els temes més importants de la seva producció literària, sinó que està subordinat a la valoració dels aspectes poètics generals en el marc de la història crítica del teatre modern.

Finalment, quant a la literatura anglesa, cita diverses obres generals: *The works of the English poets* i el *Preface of Congreve's biography* de Samuel Johnson; *The dramatic work* de John Dryden i els diversos prefacs que va escriure; les *Lettres philosophiques ou Lettres*

sur l'Anglais i *Sur la comédie anglaise* de Voltaire; les observacions de Elijah Fenton inserides dins de la seva edició als poemes de Waller; *The history of the English poetry* de Warton; *Essay on poetry* del duc de Buckingham; l'edició de Pope a *The works of Shakespeare, collated and corrected*, i la *Histoire de la maison de Stuart sur le trône d'Angleterre* de David Hume.

5.3.3 Lope de Vega i la literatura espanyola del segle XVII

La valoració de Lope de Vega a *Dell'origine* està condicionada per la mala reputació dels autors barrocs espanyols, i en específic de Lope de Vega. Els elogis que Andrés expressa per aquest escriptor són breus però contundents. A diferència de la crítica que desenvolupa sobre Ariosto, Shakespeare i Voltaire, no analitza passatges concrets de les seves obres literàries ni estableix un estudi comparatiu detallat amb altres autors coetanis. Com Shakespeare, Lope de Vega és per a Andrés un geni que ha desobeït les lleis del bon gust. Per aquest motiu no en destaca cap obra. En canvi, no repeteix les crítiques que els erudits europeus han remarcat insistentment. Al contrari, pretén evadir els aspectes conflictius i els debats que han corsecat el nom del dramaturg espanyol. Probablement per aquest motiu Andrés destaca les obres que s'han mantingut apartades de les polèmiques literàries, que són també les menys conegudes.

Per analitzar la valoració de Lope de Vega no només he tingut en compte la informació que apareix a *Dell'origine*, sinó també els comentaris del seu epistolari privat o d'obres anteriors, especialment a la *Carta del Abate D. Juan Andrés al señor Comendador Fray Cayetano Valenti Gonzaga*. El material recopilat confirma que la finalitat d'Andrés és defensar-lo de les acusacions rebudes. No obstant, l'estudi que realitza en la seva història literària és succint i l'admiració per la seva obra no resulta gaire efusiva, a causa de les dures crítiques rebudes durant la Il·lustració i del perill que suposa des de l'òptica neoclàssica la imitació dels defectes que caracteritzen el Barroc.

En general l'estudi de la literatura barroca ve condicionat a *Dell'origine* per diferents factors. Influeix naturalment la mirada neoclàssica d'Andrés, però alhora un context de crítica adversa a les lletres hispàniques que forma part d'un rebuig general d'Europa des d'un punt

de vista polític, religiós i antropològic⁶⁵⁵. La imatge pejorativa que se'n dona a l'*Encyclopédie* respon a les idees que s'havien anat consolidant al voltant de l'Espanya imperial i de la Inquisició, entre les quals destaca la crueltat de l'actuació a Amèrica, una visió que des de la historiografia espanyola es va considerar exagerada i tendenciosa: i que el 1913 Julián Juderías acaba batejant amb el nom de "llegenda negra"⁶⁵⁶. En l'àmbit cultural, a l'article "Espagne" de l'*Encyclopédie* es nega qualsevol contribució d'Espanya a la cultura europea (2014: 133)⁶⁵⁷; en canvi, intel·lectuals de renom com Voltaire i La Harpe presenten actituds sovint ambivalents que varien entre el reconeixement i el rebuig.

José Checa Beltrán analitza les reaccions dels intel·lectuals francesos del segle XVIII vers el llegat hispànic a l'obra *Demonio y modelo. Dos visiones del legado español en la Francia ilustrada*, partint de la premissa que en qualsevol comparació literària entre països juga un paper important el nacionalisme, el cànon i la ideologia⁶⁵⁸. Beltrán subratlla que

⁶⁵⁵ Per a més informació sobre la valoració de la literatura hispànica a vegeu: CHECA BELTRÁN (2014).

⁶⁵⁶ "Como algunos historiadores han subrayado, no debe compartirse la idea de una conspiración universal, sistemática y continua contra España. Pero sí es cierto que cada época fabrica su propia representación del pasado histórico, como lo es que, por motivaciones esencialmente políticas, hubo durante los siglos XVI y XVII conocidas campañas antiespañolas que triunfaron y tuvieron continuidad en Europa. El hecho de que España fuese primera potencia europea durante el siglo XVI y parte del XVII determinó el arraigo y la fuerza de una mitología antiespañola que se prolongó en los siglos posteriores. Por otra parte, los estereotipos, por exagerados, ridículos o falsos que parezcan, nunca proceden de la nada, no se producen en un vacío" (Checa Beltrán 2014: 19).

⁶⁵⁷ L'article "Espagne" escrit pel francès Masson i publicat a la *Encyclopédie Méthodique* provoca una gran pertorbació entre els intel·lectuals espanyols. Xavier Llampilles respon amb un text de defensa contra aquestes acusacions. També Girolamo Tiraboschi, Saverio Bettinelli, Francesco Saverio Quadrio i Pietro Napoli Signorelli acusen Espanya d'haver introduït a Itàlia el mal gust literari. Les respostes d'alguns hispanistes com Carlo Denina i dels jesuïtes exiliats a Espanya no es demoren: novament Xavier Llampilles publica a Cremona entre 1778 i 1781 el *Saggio storico apologetico della letteratura spagnola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni italiani* (6 vol.), mentre que Joan Andrés publica el 1777 a Cremona la *Lettera dell'abate D. Giovanni Andres al sig. Comendatore fra Gaetano Valenti Gonzaga, cavaliere dell'inclita religione di Malta, sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII*. En canvi Tomàs Serrano opta per defensar els poetes hispanollatins Marcial, Sèneca i Lucà, també criticats pels italians: *Thomae Serrani Valentini super iudicio Hieronimi Tiraboschi de M. Valerio Martiale, L. Annaeo Seneca, M. Annaeo Lucano et aliis argenteae aetatis Hispanis*, Rinaldi, Ferrara, 1776 (Batllori, 1998: X, 190). Però malgrat els escrits de defensa les acusacions segueixen durant tot el segle XVIII en boca dels principals intel·lectuals, com Voltaire, que reconeix la dominació del teatre espanyol al segle XVII arreu d'Europa, però no l'anomena fama sinó infecció, un terme molt comú per parlar de la propagació del mal gust (Voltaire, 1777: 31).

⁶⁵⁸ "La idea de una España sometida a la Inquisición y a la Iglesia era aceptada por la mayoría de los intelectuales franceses. La historiografía presume que fueron los *philosophes* quienes más subrayaron este hecho, en el que hallaban el origen de los males y defectos del país, obstáculo definitivo en el camino del progreso. Quizás esta convicción les indujo a sentirse legitimados para prescindir del análisis objetivo de cualquier otro elemento del legado español, cuyo desconocimiento resolvieron con una descalificación global tan injusta como inconsistente. Es la actitud más frecuente del centro ante la periferia, del canon hegemónico frente a la 'retrógada diferencia' " (Checa Beltrán 2014: 25).

malgrat el xovinisme i el sentiment de superioritat francès, molts lletrats reconeixen la influència que van exercir les grans obres espanyoles del segle XVI i del principi del XVII en les lletres franceses siscentistes, i fins i tot alguns argumenten que són més valuoses, gràcies a qualitats com la imaginació i l'enginy (2014: 72 Beltrán). No obstant, observa que se senten més atrets per la literatura italiana i anglesa. El seu objectiu és demostrar que, si bé bona part dels il·lustrats francesos menysprea la literatura hispànica⁶⁵⁹, principalment la barroca però fins i tot la d'època romana —en referència als autors nascuts a la península, com Sèneca i Lucà—, hi ha opinions més amables que no van tenir tant de ressò en aquell moment i que, en conseqüència, no es van generalitzar a partir de la historiografia (Ibid. 137). Sorgeixen d'entre posicions més conservadores, com per exemple el diari jesuïta *Mémoires de Trévoux*⁶⁶⁰, però també d'entre els propis *philosophes*.

Andrés no fa referència a la crítica francesa que valora el llegat espanyol en el seu conjunt, sinó que parla només de l'acceptació per part d'intel·lectuals francesos de renom d'un fet que considera revolucionari: la influència que exerceix el nou teatre espanyol en el classicisme francès, un aspecte que emfatitzen molts altres compatriotes⁶⁶¹. En la seva argumentació demostra principalment la influència del teatre espanyol en Corneille, Racine i Molière, i remet a l'autoritat d'autors tan contraris a l'estètica barroca com Voltaire, que esdevé la font bibliogràfica principal en el debat: “Gli spagnuoli, dice il Voltaire, avevano su ‘tutti i teatri dell’Europa la stessa influenza che nei pubblici affari; il loro gusto dominava tanto come la loro politica’. Il teatro spagnuolo dunque riscosse gli applausi e gli elogi di tutta l’Europa, e servì in qualche modo a risvegliare le giacenti e sopite immaginazioni dei moderni drammatici” (1782-1785: II, 299). Andrés defensa que la literatura hispànica barroca esdevé

⁶⁵⁹ “Así, cabría preguntarse, según Pageaux, si la antigua tesis de la superioridad de la cultura francesa sobre la española no encuentra en los comentarios de la *Bibliothèque* sobre las novelas españolas la ilustración perfecta y la justificación continua: “À France et à d’autres pays est réservé l’art de dissenter sur le cœur humain, d’analyser les setiments et les inclinations, les secrets de l’âme et les mouvements de la nature humaine. Aux espagnols est dévolue une technique simple et efficace, sans nuance et sans pondération” (Checa Beltrán 2014: 105).

⁶⁶⁰ Niccolò Guasti inclou aquests periodistes entre els jesuïtes amb una posició més moderada i conciliadora amb les idees de la Il·lustració: “D’altro canto, però, si continuò a perseguire una linea più morbida che si incentrava sull’acquisizione di quegli elementi del pensiero extra-scolastico e della critica storica che non fossero in aperta contraddizione con i dogmi cattolici. I gesuiti non si limitarono ad adottare i contenuti della cultura moderna, ma impararono ad utilizzare anche i nuovi spazi della ‘sociabilità’ intellettuale e gli strumenti di trasmissione del sapere che il secolo dei Lumi aveva sviluppato, come ad esempio il giornalismo. Da questo punto di vista l’esperienza dei *Mémoires de Trevoux* di Berthier fu pionieristica e paradigmatica” (2006: 265)

⁶⁶¹ Per a més informació, vegeu: MIGUEL Y CANUTO (1994).

útil perquè tot i que no ofereix models literaris, actua com a catalitzador d'una reforma necessària:

Più utile pel teatro e più glorioso pel suo nome è stato il suo lavoro nella commedia, che noi chiamiamo di carattere, e il suo studio in questa parte dei poeti spagnuoli. 'D'uopo è confessare, dice il Voltaire ai francesi, che noi dobbiamo alla Spagna la prima tragedia toccante e la prima commedia di carattere che abbiano illustrata la Francia. Questa (*Il Bugiardo* di Cornelio) non è che una traduzione, ma a questa traduzione dobbiamo probabilmente il Moliere'. Infatti dall'*Amar sin saber a quién* e dalla *Verdad sospechosa*, due commedie spagnuole, ha formato il Cornelio le due prime commedie francesi scritte con regolarità e le prime che abbiano meritato d'esser lette nei tempi posteriori della coltura del lor teatro (1782-1785: II, 309).

Andrés qualifica la literatura hispànica siscentista d'innovadora i de revolucionària, especialment en l'escena dramàtica. Insisteix reiteradament en la importància d'aquests canvis, tan necessaris per a l'evolució del gènere. Argumenta novament que en el procés de recuperació de l'antiguitat grecollatina els dramaturgs renaixentistes no havien sabut copsar ni les grans passions ni la imaginació desbordant de les tragèdies gregues i, en conseqüència, sosté que la literatura hispànica del segle XVII actua per pal·liar aquests errors, però que malauradament esdevé igualment desproporcionada: lamenta que d'una literatura lànguida, monòtona i avorrida es passi a una literatura desbordada d'acció, d'emocions i d'enginy. Si el teatre barroc es caracteritza per un excés d'enginy, de passions i d'acció, els dramaturgs francesos enriqueixen les seves obres amb la introducció moderada d'aquests elements, que resulten nous respecte de les obres renaixentistes. Andrés argumenta que l'excessiva senzillesa i naturalitat dels drames renaixentistes donava com a resultat obres insulses; en canvi, l'agradable embolic de les trames barroques i la combinació d'algunes situacions ben disposades és un mèrit que reconeix dels espanyols.

Les idees d'Andrés són les mateixes que els il·lustrats hispànics i francesos han anat repetint des de principis de segle. Benito Pérez Feijoo utilitza termes similars al *Teatro crítico universal* per justificar la importància del teatre barroc nacional:

No sería justo omitir aquí que la poesía cómica moderna casi enteramente se debe a España, pues aunque antes se vio levantar el teatro de Italia, lo que se representaba en él más era un agregado de conceptos amorosos que verdadera comedia, hasta que el famoso Lope de Vega le dio designio, planta y forma. Y si bien que nuestros cómicos no se han ceñido a las leyes de la comedia antigua, lo que afectan mucho los franceses, censurando por este capítulo la comedia española, no nos niegan estos la ventaja que les hacemos en la inventiva, por lo cual sus mejores autores han copiado muchas piezas de los nuestros. Óigase esta confesión a uno de los hombres más discretos en verso y prosa, que en los años próximos tuvo la Francia, el señor de San Evremont: “Confesamos (dice) que los ingenios de Madrid son más fértiles en invenciones que los nuestros, y esto ha sido causa de que de ellos hayamos tomado la mayor parte de los asuntos para nuestras comedias, disponiéndolos con más regularidad y verisimilitud”. Esto último no deja de ser verdadero en parte, pero no con la generalidad que se dice. *La Princesa de Elide* de Molière es indisimulable, y claro traslado del *Desdén con el Desdén* de Moreto, sin que haya más regularidad en la comedia francesa. La verisimilitud es una misma, porque hay perfecta uniformidad en la serie substancial del suceso; sólo se distinguen las dos comedias en las expresiones de los afectos, y en esto excede infinito la española a la francesa (1773: IV, 431-432).

A *Dell'origine* la defensa de les lletres hispàniques es concentra sobretot en el teatre, tot i que la contribució a la història literària europea va més enllà de la dramaturgia; abasta per exemple el gènere *romanzo*. Beltrán exposa l'interès d'alguns diaris francesos de la segona meitat de segle per la narrativa hispànica, que consideren la més important d'Europa. Andrés reconeix la gran tradició que té aquest gènere a Espanya a causa del contacte històric amb les cultures orientals, però no reivindica la influència que exerceix a Europa, probablement per l'escàs reconeixement del *romanzo* en les poètiques setcentistes, i pel destacat desinterès que hi ha Itàlia per aquest gènere (Quinziano 2014). L'*abate* parla de l'èxit universal del *Quijote*, però a diferència de Llampillas la seva defensa és moderada. La qualitat que considera més important és l'eliminació de totes les novel·les de cavalleria extravagants que “infectaven” el bon gust. Com molts intel·lectuals italians d'aquell temps, prefereix altres parcel·les de la producció cervantina, com el teatre, i dins del gènere novel·lístic avantposa les *Novelas*

*ejemplares*⁶⁶². Malgrat tot, Francisco Quinziano destaca l'esforç d'Andrés per tractar sobre la repercussió del *Quijote* en l'inici de la novel·la moderna (Ibid.).

En l'àmbit italià, les crítiques franceses a les lletres hispàniques desencadenen un debat de gran ressò entre els jesuïtes exiliats. Arran de la polèmica generada per les acusacions de l'enciclopedista Nicolas Masson de Morvilliers amb la pregunta *Que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?*, autors italians com Girolamo Tiraboschi i Saverio Bettinelli culpen els escriptors hispànics d'haver corromput el bon gust italià. La reacció que genera de retop entre els erudits espanyols varia entre la defensa nacional i l'autocrítica. El *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola* de l'abate Francesc Xavier Llampilles és un dels casos més paradigmàtics de defensa nacional, una obra rebuda a Espanya amb gran expectació. Els jesuïtes exiliats, especialment els valencians, centren la seva apologia en tres punts: els orígens del cristianisme a Espanya, la grandesa de la colonització d'Amèrica davant les crítiques europees i el valor de les aportacions culturals al llarg de la història (Mestres 2004: 151). Niccolò Guasti argumenta que la reacció nacionalista és en part impulsada i finançada des de Madrid, i afirma que té una conseqüència negativa: entrebanca les accions mediadores que els jesuïtes exiliats intentaven dur a terme entre els dos bàndols⁶⁶³.

L'actitud d'Andrés és conciliadora. La resposta pública de l'abate consisteix en la publicació a Cremona d'una defensa de la literatura hispànica, traduïda a Espanya com a *Carta del Abate D. Juan Andrés al señor Comendador Fray Cayetano Valenti Gonzaga*. Contràriament a la majoria dels seus compatriotes, Andrés mostra un to moderat, allunyat d'exaltacions patriòtiques, en avinença amb el tarannà adoptat i promogut per Gregori Maians⁶⁶⁴. En tot moment insisteix a presentar la seva posició com una defensa de la veritat

⁶⁶² També elogia amb més èmfasi la famosa novel·la picaresca i moralitzant *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que havia assolit una gran popularitat a Europa.

⁶⁶³ “Appare chiaro che allora la pensione si trasformò per scelta politica da strumento di disciplinamento a mezzo attraverso il quale instaurare un nuovo rapporto con i gesuiti in esilio: il governo spagnolo, per stessa esplicita ammissione dei diplomatici borbonici, avrebbe premiato con gratifiche economiche suppletive quei religiosi che si fossero impegnati a difendere l'‘onore nazionale’ screditato dagli stranieri. L'exasperato patriottismo di cui tanti espulsi dettero allora mostra nelle loro opere a stampa non può essere letto esclusivamente come un'anticipazione dei nazionalismi romantici ottocenteschi: fu più spesso una reazione ‘indotta’ da Madrid, in funzione di una ben precisa campagna di stampa di tipo propagandistico” (Guasti 2006: VII).

⁶⁶⁴ En una carta a Antoni Josep Cavanilles, Andrés expressa la seva satisfacció pels elogis que li adreça el cardenal Valenti per mostrar les notícies de la literatura hispànica sense ofendre altres nacions ni enutjar els adversaris (Andrés 2006: I, 327).

apartada d'actituds nacionalistes, i des d'aquesta posició més crítica es proposa rescatar només aquells aspectes que considera aportacions rellevants en la història literària europea, sense allunyar-se de la concepció neoclàssica del bon gust. Andrés comença la seva epístola eximint Lope de Vega de l'acusació de ser el gran corruptor del bon gust a Europa; en tot cas considera que si s'hagués de buscar uns culpables, hi haurien tres corruptors: Góngora en la lírica, Paravicino en la prosa i Lope en la dramaturgia (Andrés 1776: 12). Malgrat aquestes afirmacions, l'objectiu d'Andrés és demostrar que ni l'obra de Lope ni en general la influència hispànica van condicionar els autors italians:

Lo stesso Marini mentre visse in Napoli imparò dal Tasso il vero modo di poetare, uscito dal governo spagnuolo cominciò ad abbandonarsi al suo capriccio, e a guastare la poesia italiana. L'Achillini era bolognese, visse un tempo in Roma, poi in Ferrara, ed in Parma, recossi a Torino, e girò quasi tutta l'Italia, fuorché negli Stati Spagnuoli, e i suoi applausi, e premi ricevè dalla Francia. Il Preti era anch'egli bolognese, e sebbene andò in Ispagna Segretario del Nunzio del Papa, morì in Barcelona, si può dire prima di entrare, senza che il gusto Spagnuolo gli potesse recar pregiudizio (1776: 22 i 23).

Més endavant, a partir d'una cita de Cervantes, encara s'atreveix a conjeturar que la influència de la corrupció també podria haver vingut d'Itàlia cap a Espanya, i no a l'inrevés:

Questi testimoni per altro potrebbon provare in qualche modo, che essendo la perversione del gusto spagnuolo nel teatro posteriore a quella dell'italiano, no può dirsi la origine di questa, anzi che venendo amendue dalla stessa cagione, se vuolsi che l'un derivi dall'altra, bisogna considerare piuttosto l'Italia corruttrice della Spagna, che questa di quella (Andrés 2006: 60).

Un cop descartades les acusacions sobre l'origen de la propagació del mal gust Andrés proposa arguments més sòlids per defensar la literatura hispànica. Ho fa posteriorment, en l'estudi literari de *Dell'origine*. La seva intenció és defugir generalitzacions, al·legant que presenten un coneixement superficial i que s'allunyen de la complexitat inherent a la realitat literària de qualsevol país. En primer lloc, intenta demostrar que el nou gust, ara considerat depravat i corrupte, ja era present en les obres italianes siscentistes abans que Lope de Vega

hi pogués contribuir amb el seu exemple⁶⁶⁵. En segon lloc, l'*abate* es mostra comprensiu vers les acusacions dels crítics italians, i argumenta que la sobreabundància de publicacions en aquell període dificulta als estrangers la feina de destriar les bones obres literàries de les mediocres per poder copsar una valoració global. En el fons Andrés és conscient dels errors de la crítica estrangera, però també de les deficiències de la societat literària hispànica. En una carta privada a Joan Sampere i Guarinos admet que algunes d'aquestes acusacions són justificades. Entre les mancances que reconeix, remarca que Espanya no compta ni tan sols amb una gasetta literària que mereixi l'atenció d'un literat estranger, i adverteix al seu col·lega que no elogiï "cosas que son comunes a todo el mundo, y de que era vergüenza para España carecer" (Andrés 2006: I, 311)⁶⁶⁶. Sobretot critica el poc interès que mostra la classe benestant per la cultura, a diferència del que observa a Itàlia, on els mecenes han exercit un paper important en el desenvolupament cultural des del Renaixement⁶⁶⁷:

Cuanto me alegrará de que entre los nuestros se introdujese un gusto semejante, ¡y que entre las glorias de sus casas contasen una excelente biblioteca! Cualquiera de esos señores que gasta millares de pesos sin saber cómo y que apenas es conocido de sus parientes, de sus criados y de sus ganapanes, si desea adquirir nombre en toda la Europa basta que por algunos pocos años emplee tres o cuatro mil pesos en adquirir libros o códices escogidos con inteligencia y con gusto, o en formar un museo numismático o lapidario, o de historia natural, o en juntar buenas máquinas físicas, o instrumentos astronómicos, o en otras cosas literarias, y puede estar seguro de que en poco tiempo correrá con aplauso su nombre por toda la culta Europa.

⁶⁶⁵ Aquesta argumentació és més extensa i detallada en la seva obra *Lettera a fra Caetano Valenti Gonzaga*.

⁶⁶⁶ En aquesta mateixa carta, hi afegeix: "Nosotros, con querernos continuamente alabar y defender, somos como los hidalgos pobres que necesitan de mostrar sus abolorios y hablar continuamente de su nobleza, para ser estimados o despreciados por lo que son. Las otras naciones son verdaderos nobles y señores, que muestran en todas sus cosas la nobleza, sin que la hayan de ir predicando continuamente. Perdone Usted la libertad que me tomo y créala efecto de la amistad que le profeso y con que soy amigo y servidor de Usted" (Andrés 2006: I, 312). Aquest tema preocupa també a d'altres intel·lectuals coetanis, com Gregori Maians, que lamenta la precària situació de la cultura hispànica: "los verdaderamente sabios no encuentran facilidades para publicar sus obras, ni reciben pensiones para poder dedicarse plenamente al estudio, no se conceden cargos de importancia, cátedras, ministerios" (Magallón 1991: 57).

⁶⁶⁷ En una carta expressa amb vehemència: "mucho más deseo que esos señores ricos, en vez de comprar hebillas, cajas y otras frioleras y modas extranjeras, se hagan llevar buenos libros (...) que verdaderamente puedan servir para el adelantamiento de la nación en las ciencias útiles y en la buena literatura. Ojalá se introdujera entre los señores y caballeros ricos de nuestra nación este lujo de formar una buena librería" (Giménez 2004b: 27-28).

Permíteme aquí una digresión en desahogo del amor de la patria, que me hace prorrumpir en quejas de algunos de los nuestros que no sé si serán prudentes, pero son ciertamente nacidas del vivo deseo del mayor bien de nuestra nación. Mil veces he preguntado a los españoles que he visto por estas tierras en que emplean esos señores las inmensas rentas que tienen de 100, 200, 300 mil y más pesos, de que aquí ni aún idea se tiene, y que son rentas de soberanos más que de particulares. No en palacios o en hermosas fábricas, porque me dicen que las casas de esos señores no llegan al esplendor y belleza de las de éstos, que no tienen ni aún la mitad de la renta que esos poseen, no en magníficas casas de campo, no en galerías de pinturas o de estatuas, no en librerías, no en museos, no en promover las ciencias y las artes, ¿en qué pues se emplean tan grandes rentas? No he encontrado quien me diese cabal respuesta (Andrés 2004: I, 197-199).

Andrés demostra ser conscient de les greus mancances de la societat cultural hispànica i de les conductes equivocades dels que podrien contribuir al seu desenvolupament, i per aquest motiu adopta una actitud crítica amb els compatriotes que rebaten les acusacions dels literats italians des de posicionaments profundament nacionalistes. En una carta a Antoni Cavanilles li aconsella que en faci una apologia a França com molts l'han feta a Itàlia, és a dir, amb moderació i amb la intenció de mostrar la realitat, sense deixar-se endur per l'amor a la pàtria ni expressar elogis excessius (2006: I, 316 i 324). En una altra carta, expressa la seva preocupació pels elogis desmesurats que llegeix en Llampilles o en les cartes del metge i filòsof Andreu Piquer i Arrufat⁶⁶⁸:

Ni usted ni yo creeremos lo que Piquer en su carta, que la España en materias de nueva filosofía podía ya entonces competir con cualquier otra nación, y yo pienso que usted tampoco creía que muchos elogios que daba en su libro convinieran realmente a los sujetos loados, los elogios excesivos hacen más mal que bien y hacen que no se crean los justos y verdaderos (Andrés 2006: I, 323).

També es preocupa per evitar que els seus col·legues italians continuïn ferint les susceptibilitats dels erudits espanyols, per tal d'impedir que proliferin reaccions desmesurades

⁶⁶⁸ Hi van haver molts d'altres que escrigueren apologies exagerades, com Antoni Cavanilles o Joan Sampere i Guarinos.

com la de Llampilles. Argumenta que la seva preocupació és també cultural, perquè tem que les crítiques expressades per Tiraboschi condicionin la recepció de les seves obres a Espanya, un autor que qualifica d'oracle de la literatura per la *Storia letteraria* (Andrés 2006: I, 198 i 210): “Io desidero, come ho scritto altre volte, che il suo nome sia sentito dai miei nazionali con quella stima che gode in tutto il resto d'Europa” (Ibid. 155). Per aquest motiu adverteix en privat als seus col·legues italians de les nefastes conseqüències que poden comportar les seves acusacions i intenta convèncer-los de matisar i de suavitzar el seu posicionament⁶⁶⁹. En aquest sentit són molt reveladores les cartes que escriu a Tiraboschi entre el 8 de febrer i l'1 de març de 1781 (Ibid.149-155):

Vengo all'abate Llampillas, ch'è un punto su cui ho desiderio di parlarle, ma la prego a tenere in istrettissima segretezza quanto le scrivo, perché mi spiacerebbe dare occasione o pretesto di ciarle. (...) Io non approvo il suo scrivere, com'egli stesso lo sa, ma vorrei pure ch'Ella scrivesse in modo di contentare a gli spagnuoli. Io le parlo con libertà d'amico, e anche con qualche interesse patriottico. L'abate Llampillas è un cavaliere onorato, l'amor della patria ha operato in lui più che in me, e forse ha veduto per questo nelle sue opere ciò che io non ho veduto. (...) L'opera di Llampillas ha fatto dell'impressione in Ispagna e mio fratello mi ha scritto per due volte supponendo in lei un nimico della nazione, benché io ho procurato disingannarlo, ed or ch'è a Madrid gli ho scritto che procuri cercarè la sua Storia letteraria e leggendola conoscere il suo merito. (...) Io non ardisco a domandarle un'eroicità di rispondere alle poche cose opposte dal signor abate Llampillas senza la menoma espressione di risentimento, sarebbe forse opportuno, atteso il partito che questo ha ancora fra gl'italiani, ma è troppo pericoloso contenersi in modo di non dargli presa, e rinnovare le liti: ma senza di ciò non potrebbe Ella in qualche luogo opportuno faré una protesta di stima della literatura spagnuola, e in poche righe una giustificazione delle attaccate sue opinioni bastente a chiunque è versato nella storia letteraria? (...) la prego a non iscriver più per quanto dica Lampillas o qualunque altro: massimamente però mi raccomando a non toccare il Martí, il Mayans, né altri simile, né dir cosa alcuna che possa offendere gli spagnuoli: ancora i suoi amici, e i nimici stessi degli spagnuoli dicono che non è prudenza inimicarsi una

⁶⁶⁹ Al mateix temps procura no ferir la sensibilitat dels italians. En una carta a Ramón Ximénez de Cénarbe, afirma: “vea usted si a usted o al señor conde le parece mal alguna expresión hablando del teatro italiano, que pueda razonablemente disgustar a los italianos, la puede quitar a su gusto: si bien yo aquí lo mostré a algunos italianos y no hallaron qué quitar” (Andrés 2006: I, 21).

nazione, e l'abate Llampillas prenderà argomento da questo stesso, ai testimoni di Martí e di Mayans ne opporrà mille altri d'italiani che si lamentano dell'ignoranza dell'Italia, e la questione s'accenderà sempre più (Andrés 2006: I, 149-152).

Com a resposta a Joan Andrés, en una carta privada Girolamo Tiraboschi elogia el bon gust de l'*abate* i confessa el seu penediment pels judicis erronis que ha expressat sobre la literatura hispànica. Roberto M. Dainotto observa que l'estratègia d'Andrés serveix per capgirar els atacs dels intel·lectuals italians: enlloc d'atacar els seus opositors, planteja una relació de germanor entre Itàlia i Espanya, com a víctimes dels prejudicis francesos (2007: 114). A *Dell'origine* és possible resseguir la defensa de les lletres hispàniques que l'*abate* duu a terme des de l'època romana fins al segle XVIII, un recorregut que limitaré al període de l'Edat Moderna. Andrés qualifica el teatre barroc d'extraordinari per la gran riquesa i per la innovació, dues qualitats que esdevenen els arguments principals que utilitza per defensar les acusacions dels il·lustrats italians. Constatem una apologia articulada en tres punts. El primer elogi és la importància de la literatura hispànica al segle XVI: els autors espanyols són els primers en seguir el gran mestratge dels renaixentistes italians i esdevenen els únics en assolir una posició influent en la república literària després d'Itàlia⁶⁷⁰. Andrés, com la resta d'intel·lectuals neoclàssics, identifica el segle d'or espanyol amb un període que inclou fonamentalment el segle XVI, i que s'allarga als primes anys del segle XVII. D'aquesta manera encavalca el Renaixement italià amb un altre moment d'excel·lència literària. El segon elogi és l'hegemonia de la literatura espanyola a Europa durant el segle XVII. Mentre que al Renaixement Itàlia i Espanya —en aquest ordre— excel·leixen en el panorama literari europeu, durant el Barroc l'únic país que resulta influent és Espanya:

Ni un nome illustre contano gl'italiani fra drammatici del nuovo gusto, ni una delle famose commedie che hanno empiuti del loro applauso i teatri di tutte le nazioni è stato parto dei poeti italiani. Il Vega, il Calderón, il Castro, Il Moreto e tutti i comici allor celebrati erano spagnuoli, e tutti i pezzi teatrali che riscuotevano l'universale ammirazione, ch'erano in altre lingue tradotti, ch'erano richiesti in tutti i teatri, tutti erano nati nella vivace immaginazione degli spagnuoli (1782-1785: II, 248-299).

⁶⁷⁰ Cf. vegeu *supra*, apartat 5.3.3.

En tractar la literatura barroca hispànica Andrés persevera en el tòpic il·lustrat de la genialitat desproveïda d'instrucció i de bon gust, seguint la idea que acabem de presentar sobre la caracterització dels escriptors espanyols com a homes d'enginy, una qualitat que remarca també en els autors del segle XVI. Checa Beltrán exposa el tòpic *natura/ars* sobre les qualitats naturals dels espanyols i les seves deficiències en la tècnica (Checa 2014: 65) en relació al binomi francès *ingenium/ars*, en què l'art o tècnica ocupa un lloc principal (Ibid. 92)⁶⁷¹. Durant la Il·lustració la supremacia de la tècnica sobre la natura justifica la importància de la poètica i traça un únic camí possible en l'estètica literària: el del bon gust classicista. Per aquest motiu els grans escriptors barrocs generen una gran controvèrsia al segle XVIII. La defensa d'Andrés consisteix a recuperar el seu valor des de paràmetres neoclàssics i atorgar-los novament la consideració d'escriptors excel·lents, malgrat que no modèlics. Aquest punt de vista exculpa els autors barrocs i els retorna les seves qualitats, mantenint la visió neoclàssica: enlloc de menysprear-los i de culpar-los d'haver estès el mal gust en la literatura europea —com havien fet Bettinelli i Tiraboschi— reconeix les qualitats i l'aportació internacional de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Góngora i Quevedo:

Quali ingegni più vivaci e fecondi pel teatro che Lope di Vega ed il Calderón? Quale immaginazione più amena e brillante di quella del Quevedo? Qual genio più elevato e sublime del Góngora? Ma questi introducendo nella poesia drammatica bizzarrie ingegnose, complicati accidenti ed inverosimili mostruosità, accumulando nelle composizioni piacevoli e nelle serie giochi di parole, sottili concetti, gonfie espressioni, disusati vocaboli e falsi pensieri, autorizzarono col loro esempio tali difetti e li fecero avere più libero corso presso i poeti spagnuoli, per ciò solamente che li vedevano dai più nobili ingegni abbracciati. In questa guisa si corruppe la poesia spagnuola al principio del passato secolo e poté ugualmente che l'italiana contare pel tempo della sua desolazione il secolo decimosettimo (1782-1785: II, 67).

Per tant, en la valoració de la literatura barroca, i en especial de la dramaturgia, contraposa repetidament qualitats i defectes:

⁶⁷¹ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.5.3.2.

Il maggior merito dunque delle commedie spagnuole consiste, a mio giudizio, nell'intreccio condotto comunemente con ingegno e con felicità, e il loro maggior difetto è il non dipingere le passioni e gli affetti con quella delicatezza e verità che la filosofia del teatro richiede. L'intelletto dei leggitori trova pascolo in quelle commedie; il cuore rimane quieto e freddo, né sente quelle profonde impressioni che fanno il più delicato e soave diletto della drammatica poesia. E tanto basti del teatro spagnuolo, troppo applaudito e ricercato nel passato secolo, e troppo vanamente schernito nel nostro (1782-1785: II, 301-302).

La conclusió d'Andrés és similar a la d'altres il·lustrats de la segona meitat del segle, com La Harpe, que admeten el mèrit de Lope i de Shakespeare, però els jutgen inferiors per no cenyir-se a la normativa classicista. La perspectiva d'Andrés i de La Harpe difereix de les crítiques habituals que havien expressat els il·lustrats espanyols unes dècades enrere⁶⁷². Rosa María Aradra estudia les dues vies adoptades a Espanya per redefinir el cànon literari il·lustrat: la crítica al barroquisme i l'adopció de textos forans per omplir el buit espanyol (Aradra 2009: 27-28). Explica que durant la primera meitat del segle XVIII la majoria de lletrats intenta frenar els excessos postbarrocs proposant com a model les obres renaixentistes, una reacció encapçalada per Gregori Maians a *Oraciones o discursos de juventud*, i que seguirà Luzán a la *Poética* (Ibid.). La vindicació del geni natural va acompanyada sovint de la lamentació d'una elecció estètica que els il·lustrats perceben completament desviada del classicisme, i per tant errònia. Andrés coincideix en aquest punt amb Ignacio de Luzán, que expressa una idea similar a la *Poética*:

Es cierto que si un Lope de Vega, un Pedro Calderón, un Solís y otros semejantes hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte tendríamos en España tan bien escritas comedias que serían la envidia y admiración de las demás naciones, cuando, ahora son, por lo regular, el objeto de sus críticas y de su risa. Mas, con pérdida lastimable, vemos malogradas tantas y tan peregrinas prendas de que los dotó la naturaleza; solamente porque engañados de ese común error pretendieron que su ingenio sólo bastaba para acertar en todo, sin reparar que quien camina a ciegas, sin luz ni guía, por oscuras sendas, sólo puede esperar caídas y precipicios, debiendo, los que se excuse,

⁶⁷² Per a més informació, vegeu: MIGUEL Y CANUTO (1994).

más al favor de un acaso que a la prevención de un discurso. Pues no hay duda, como observa el P. Rapin, que quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros y desatinos imaginables, porque si bien la poesía depende en gran parte del genio y numen, sin embargo, si éste no es arreglado, no podrá jamás producir cosa buena (1789: 5-6).

Per últim, el tercer elogi, el més important des de l'òptica classicista, és la demostració de la influència positiva que van exercir les obres barroques siscentistes en el desenvolupament del teatre francès del segle XVII, contribuint al naixement del *Siècle d'or*, com hem descrit al principi d'aquest apartat. El segle XVIII representa el retorn al classicisme. La reivindicació de l'aportació literària d'Espanya a les lletres modernes durant els segles XVI i XVII, tant dels autors classicistes del Renaixement com dels autors barrocs, contrasta amb la situació de la literatura il·lustrada. L'estat de la literatura es planteja en termes de recuperació, en primer lloc gràcies als esforços d'Ignacio de Luzán amb la seva *Poética*; en segon lloc pel paper que duu a terme la *Real Academia Española*, i finalment per la publicació d'obres d'estil neoclàssic escrites per autors destacats en aquest moment com Blas Antonio Nasarre, Agustín Montiano Pedro Montegón i Tomás de Iriarte. Però malgrat la valoració positiva que s'exposa a *Dell'origine*, Andrés de nou acaba preguntat-se obertament per què la literatura hispànica no ha despuntat al segle XVIII, si els millors escriptors segueixen les normes classicistes i alhora mantenen les qualitats dels bons autors barrocs⁶⁷³.

L'estudi que desenvolupa dels autors barrocs espanyols és superficial, i en alguns casos inexistent, probablement perquè és un dels temes més polèmics durant la Il·lustració, i perquè és especialment sensible entre els intel·lectuals espanyols. Per exemple, no escriu sobre Góngora a l'apartat de lírica, i només l'esmenta en el primer volum, on el presenta com un dels grans noms de les lletres espanyoles al costat de Lope, Quevedo i Calderón. En el cànon andresià Lope resulta l'autor més important de la literatura barroca. A *Dell'origine* el descriu amb adjectius que denoten admiració i respecte. Reconeix principalment la seva fama i el seu enginy, que qualifica de fecund i viu. Afirmar que es tracta d'un escriptor superb, i que hagués estat el millor poeta espanyol si no hagués omplert els seus poemes de subtileteses i d'afectacions. Lope de Vega és un dels autors més difícils de defensar al segle XVIII. Encarna

⁶⁷³ Cf. vegeu *supra*, apartat 5.2.3.3.

com cap altre autor el tòpic del geni que no se sotmet a les regles classicistes, tant des d'un punt de vista tècnic, al cèlebre *Arte nuevo de hacer comedias*, com creatiu, perquè posa en pràctica la teoria que predica. Malgrat tot, Andrés el defensa amb arguments diversos. En primer lloc, diferencia l'estil de Lope, caracteritzat per la senzillesa i la naturalitat, del de Góngora⁶⁷⁴. Aquest argument, inapel·lable per la seva obvietat, li serveix per deslligar la producció de Lope de la majoria de defectes estilístics que han acabat caracteritzant el Barroc i que representen el principal punt de controvèrsia entre els literats neoclàssics:

Ma dove si introdusse prima questo cattivo gusto? Ho detto di sopra che la origine di tal corruzione si prende in Italia dal cavalier Marini, e nella Spagna si deve cercare nel Paravicino, nel Góngora, e nel Lope di Vega. Questi per li componimenti teatrali; Paravicino e Góngora per lo stile ricercato propio del 600. Il peccato di quel secolo è una certa sottigliezza e misteriosa sublimità che si discosta dalla naturalezza e rende oscure le composizioni, e in questa parte mal potrà riputarsi per corruttore il Vega, la cui chiarezza e naturalezza sono eccessive. (...) Il difetto del Góngora fu l'oscurità; il pregio del Vega al contrario fu la chiarezza, l'amenità, la purità e la nitidezza (Andrés 1776: 44-46).

De manera similar, Luzán en la *Poética* diferenciava l'estil natural de Lope i de Quevedo del mal gust que implantaren Góngora i els seus seguidors⁶⁷⁵, i culpava Góngora de la decadència literària⁶⁷⁶. En segon lloc, subratlla la gran cultura de Lope i argumenta que no es tracta d'un cas de desconeixement sinó d'elecció, per tal com va escriure sis obres que

⁶⁷⁴ Andrés esmenta Góngora en poques ocasions, i no participa de l'escarni contra la seva poesia, com era habitual al segle XVIII⁶⁷⁴, sinó que el considera malgrat tot un poeta destacat.

⁶⁷⁵ “Faltaría en esta ocasión a la verdad que profeso y con que debo hablar al público cuando se trata de su enseñanza y desengaño, si callase que don Luis de Góngora —sea dicho sin ofensa de sus apasionados— fue uno de los que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo. Este poeta, que fue dotado de grande ingenio, de fantasía muy viva y de numen poético, pretendió señalarse por este camino raro y extraordinario, usando sin medida un estilo sumamente pomposo y hueco, lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis, de retruécanos y de unas trasposiciones del todo nuevas y extrañas en nuestro idioma (...). No faltaron sabios españoles que se opusieron a esta novedad, impugnando el estilo que llamaban culto, procurando hacerle ridículo y despreciable. Entre éstos fueron los más señalados don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes y aun el mismo Lope de Vega y otros que distinguían lo bueno y preferían la naturalidad a la afectación; pero venció el número, el mal gusto y la ignorancia vulgar, que se hallaba bien con este fácil modo de dar apariencias de sublime a un estilo sin substancia, sin gusto y sin crítica” (Luzán: 1789: 31-32).

⁶⁷⁶ Per a més informació sobre la valoració de Góngora durant la Il·lustració, vegeu: GLENDINNING (1961: 323).

complien les regles classicistes⁶⁷⁷. A la *Lettera a fra Caetano Valenti Gonzaga l'abate* s'adhereix a l'opinió de Cervantes, que culpa els representants teatrals i la demanda mercantil de la vulneració de les regles literàries:

Sentitene il Cervantes che conosceva a fondo il teatro di Spagna. Dopo avere parlato dottamente e colla solita sua sodezza delle parti di una buona commedia e degli effetti che deve produrre negli spettatori dice che “tutti questi effetti ha da svegliare la buona commedia nell'animo di chi la sente per rustico e zotico che egli sia, ed è impossibile che possa fare a meno di non rallegrare, trattenere, soddisfare e piacere una commedia che abbia tutte queste parti, molto più di quella che ne sia priva, come ne sono prive queste che a nostri tempi si rappresentano. E di ciò non si deve dare la colpa ai poeti che le compongono, poicheé ve ne sono tra essi alcuni che conoscono benissimo dove inciampano, e fanno eccellentemente quello che si deve fare, ma per essere divenute le commedie una mercanzia venale dicono (e dicono il vero) che i commedianti non le comprerebbon da loro, se non fossero di quel genere, e così il poeta procura accomodarsi a quello che gli domanda il commediante che gli ha da pagare la sua opera” (Andrés 1776: 57-58).

Per últim, resta responsabilitat a Lope de Vega en la propagació de la literatura barroca. Nota que les crítiques es dirigeixen en especial a Lope, al qual acusen d'haver influït en el principal exponent del barroc italià: Giambattista Marino. A partir d'aquesta acusació desenvolupa una argumentació minuciosa per provar l'escassa influència dels autors espanyols a Itàlia. A més, sosté que Lope no és l'únic responsable de la implantació d'un gust nou, com denuncien els crítics italians, i també limita la seva influència al teatre, seguint de prop l'opinió de Gregori Maians:

Cercando io adunque una volta dall'uomo più erudito che vi sia della letteratura spagnuola, don Gregorio Maians, qual riputar si debba l'introduttore del nuovo gusto in Ispagna tanto in prosa che in verso, mi rispose essere stato per la prosa fra Ortensio Felice Paravicino, Uomo di grande ingegno ed erudizione, che volendo sollevarsi sopra il comune linguaggio peccò nella troppa sottigliezza ed oscurità, e pel verso don Luigi

⁶⁷⁷ De fet Andrés argumenta que va escriure sis obres que complien les regles classicistes.

di Góngora di oscuro ed ampolloso stile per volersi troppo innalzare. Onde per un solo spagnuolo depravatore del buon gusto ne adduco io tre, Paravicino per la prosa, Góngora per la lirica, e Lope per la drammatica, e tutti e tre fiorivano al principio del 600 (Andrés 1776: 12).

L'argumentació d'Andrés parteix del gran reconeixement que va tenir Lope de Vega al segle XVII, una admiració que no s'ha esvaït completament entre els crítics il·lustrats, tot i que topa amb les acusacions de molts detractors. Checa i Beltrán, en el seu recorregut extens pels apologistes hispànics, recull les traduccions del teatre de Lope i els prefacis en què s'elogia la seva gran capacitat per innovar, a banda de les habituals recriminacions per les desviacions respecte a la norma classicista⁶⁷⁸. En l'àmbit teòric hispànic la visió esdevé més equànime⁶⁷⁹. El màxim representant, Ignacio de Luzán, és un dels crítics més severos, però malgrat les seves acusacions expressa també certa admiració per la seva producció literària. A finals del segle XVIII les noves tendències i sensibilitats artístiques esdevenen més propícies al reconeixement dels autors que havien estat repudiats per l'ortodòxia neoclàssica. Igualment com Andrés, altres intel·lectuals espanyols insisteixen menys en els "errors" de Lope i defensen la seva qualitat literària i la gran aportació a les lletres europees.

La valoració d'Andrés de la producció de Lope varia en funció dels gèneres literaris. En l'estudi del teatre, l'*abate* reproduceix les famoses paraules d'elogi que li havia dedicat Cervantes, que el qualifica de monstre de la naturalesa i li reconeix el mèrit d'excel·lir en el gènere còmic. Andrés el presenta com el pioner de la revolució teatral siscentista, el primer i millor exponent d'aquest gènere al segle XVII. No el considera un autor modèlic, però tampoc no repeteix les crítiques habituals escrites al segle XVIII: el trencament de la llei de les tres unitats, la barreja tragicòmica, l'excés d'embolics en la trama, la manca de decòrum i en general la inversemblança. Només critica els conceptes subtils i els jocs de paraules de les obres dramàtiques, però assegura que la varietat i la bellesa de les imatges, de les sentències i la propietat de les expressions recompensen els seus defectes i justifiquen la seva fama arreu d'Europa. Andrés destaca sobretot la fama internacional de Lope —és el primer autor espanyol

⁶⁷⁸ Per a més informació sobre els apologistes de Lope de Vega a la França il·lustrada, vegeu: CHECA (2014: 39, 40, 66 i 88). Un dels crítics de més renom és Du Perron de Castera a *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*, i la *Bibliothèque Universelle des Romans*, en la qual un autor anònim escriu una llarga apologia sobre Lope.

⁶⁷⁹ Per a més informació sobre la valoració de Lope de Vega, vegeu: MIGUEL Y CANUTO (1994).

que assoleix gran èxit a Europa— i elogia la fantasia i la imaginació de les seves obres. El plantejament tan propi de la modernitat que suposa la literatura barroca és el mateix que sosté Lope de Vega, encara amb més contundència, a l'*Arte Nuevo de hacer comedia en este tiempo*. Andrés valora positivament la nova concepció de l'art, que a partir del segle XVII comença a prioritzar l'emoció en el fet artístic, és a dir, la importància que es concedeix a l'emoció que experimenta el lector o espectador. A diferència d'Aristòtil, que mostra interès en les emocions però no com a objecte principal de l'obra literària, els dramaturgs barrocs conceben l'emoció com un element intrínsec de la literatura.

La poesia didascàlica és un gènere rellevant en Lope de Vega, en especial per la seva obra més controvertida: l'*Arte nuevo*. Per Andrés el principal error és la inexactitud dels preceptes, que no s'ajusten a la visió neoclàssica; en canvi, n'elogia l'estil, fluid i elegant, i fins i tot el seu bon gust. En conseqüència, no pot equiparar Lope a Horaci o a Boileau perquè considera que els preceptes no són vàlids, però reconeix la qualitat de la seva escriptura. D'aquesta manera en remarca només les qualitats. Andrés evita la confrontació amb una de les obres més polèmiques per als erudits il·lustrats, a diferència de Luzán, que havia escrit censurat l'obra de forma més directa: “el *Arte nuevo de hacer comedias* que escribió Lope de Vega para apoyar la novedad de las suyas mal puede suplir la falta de semejantes tratados, siendo un escrito cuyos fundamentos y principios se oponen directamente a la razón y a las reglas que según ella dio Aristóteles, que han sido siempre la norma más venerada de todos los buenos poetas” (1789: 9). Després de Luzán, molts intel·lectuals espanyols escriuen crítiques similars. Andrés defuig insistir en els errors i centra la seva atenció en altres escrits menys coneguts, com per exemple la silva *Laurel de Apolo*⁶⁸⁰, una obra que prefereix a l'*Arte nuevo*, argumentant que afegeix alguns exemples als preceptes, de manera que resulta més instructiva i, en conseqüència, més útil.

En el cànon de *Dell'origine*, Lope de Vega és el gran representant de la lírica hispànica del segle XVII, unes obres que desperten més més entusiasme en l'escriptor valencià. Els comentaris són escassos i no s'esmenta cap títol concret. En aquest gènere Andrés el jutja

⁶⁸⁰ “Deslumbrada por la belleza y por la enorme divulgación de las silvas gongorinas, la crítica ha prestado poca atención a las numerosas composiciones que Lope de Vega compuso en este molde métrico. Sin embargo, las silvas lopianas fueron particularmente apreciadas en su época, especialmente por aquellos literatos que, en la polémica que se suscitó a raíz de las *Soledades*, no se mostraron partidarios del gongorismo” (Campana 2001: 249).

superior a Quevedo, al Príncipe de Esquilache i a Luis de Ulloa, i s'atreveix a afirmar que hagués pogut ser el millor poeta modern. Al mateix temps lamenta que no hagi seguit la preceptiva classicista, un reclam que havia expressat Luzán i que esdevindrà habitual entre els il·lustrats espanyols: “Dove trovare versi più armoniosi e soavi, stile più fluido e limpido e maggiore copia di sentenze e di parole che nelle canzoni del tanto famoso Lope di Vega? Così non le avesse egli alle volte infardate con sottigliezze, affettazione e puerilità! Sarebbe Lope certamente il principe dei lirici spagnuoli, e forse ancora di tutti i moderni” (1782-1785: II, 428).

Per últim, Andrés parla breument dels poemes èpics de Lope i remarca la gran facilitat que demostra l'autor en la redacció d'aquestes composicions. Esmenta la seva obra èpica còmica, la *Gatomaquia*, que classifica com a poemes breus dins del gènere èpic i que distingeix per ser la primera composició d'èxit d'aquesta tipologia. Aprecia qualitats com la invenció i la gràcia dels incidents, però critica l'ús d'expressions ridícules i burlesques, la manca de dignitat d'alguns passatges i certes deficiències en l'ordre que ha de seguir un poema èpic. L'únic gènere que no tracta són les novel·les curtes de Lope.

En conclusió, si bé el cànon literari d'Andrés ve determinat per la seva adscripció al Neoclassicisme, el reconeixement de la qualitat literària es manté al marge de l'opció estètica. Per aquest motiu Andrés prefereix Lope de Vega i Quevedo als escriptors siscentistes que es van mantenir fins a cert punt al marge del nou gust literari, com Francisco de Borja y Aragón —conegut com a Príncipe de Esquilache—, el comte de Rebolledo i Antonio Solís. Malgrat que podem llegir alguns elogis, no els considera ni autors modèlics ni grans genis de la literatura com Lope de Vega.

5.3.4. Voltaire i la literatura francesa del segle XVIII

Voltaire és un dels autors més esmentats a la història literària de Joan Andrés, per dues raons: primer, perquè ocupa un lloc d'honor en les lletres franceses modernes, i com a extensió en la literatura europea, i segon, perquè es converteix en una referència contínua que Andrés utilitza en la seva crítica literària, ja sigui per reforçar un mateix punt de vista com per rebatre'l. En conseqüència, no només té en compte la producció literària de Voltaire, que és

extensa i abasta gran part dels gèneres, sinó també l'activitat com a crític. El reconeixement de Voltaire contrasta amb les crítiques de molts intel·lectuals espanyols coetanis. No obstant, la valoració final és complexa i plena de claroscurs. Si analitzem a fons els comentaris repartits al llarg de la seva història de la literatura, trobem nombroses opinions que rebaixen en gran mesura el valor que des d'un principi li confereix. El conjunt d'elogis i retrets que formen la valoració de Voltaire és rellevant més enllà de la valoració d'aquest autor, perquè ens ofereix informació valuosa per precisar la posició d'Andrés en el moviment il·lustrat i els matisos del seu mètode analític. Les divergències entre ambdós literats sovint evidencien la distància entre la Il·lustració francesa i la variant catòlica que l'*abate* proposa⁶⁸¹, però també entre els posicionaments dels intel·lectuals del centre i del sud d'Europa. No obstant, Voltaire és una figura especialment contradictòria amb opinions i actuacions que de vegades s'oposen als valors que defensen altres intel·lectuals il·lustrats i, tanmateix, representa millor que cap altre autor les paradoxes que es consoliden durant el segle XVIII⁶⁸². Aquest és un dels motius principals, juntament amb la seva personalitat desbordant, que expliquen que hagi esdevingut la figura més emblemàtica de la Il·lustració.

Tot i que Andrés es presenta com un erudit il·lustrat, admirador dels grans clàssics francesos, el seu discurs és alhora una lluita per reivindicar aquells aspectes que els intel·lectuals coetanis de França pretenen desbancar. El cànon literari d'Andrés presenta una alternativa a la història literària que s'està desenvolupant a França. A partir dels seus

⁶⁸¹ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.1.2.

⁶⁸² La més estrident és la defensa de la llibertat i al mateix temps la justificació de l'esclavitud. Si bé des del segle XVIII Voltaire esdevé un símbol en la lluita per la tolerància i la llibertat, no només en l'àmbit teòric sinó en la defensa de causes concretes, com la seva implicació personal en el cas Dreyfus, acaba participant en un dels negocis més cruels de l'Europa moderna, en el qual ell i molts europeus van fer-se immensament rics: el comerç d'esclaus africans o *Maafa* —l'holocaust negre—, una venda massiva de persones als colonitzadors d'Amèrica, en el que avui dia es coneix com a comerç triangular. Voltaire i Montesquieu justifiquen l'esclavitud amb raonaments diversos. Per exemple, mostren un gran menyspreu per la població negra, a la qual neguen els drets i les consideracions que defensen en termes generals. En canvi, altres enciclopedistes i lliure pensadors setcentistes creuen que és intolerable que es perpetuïn aquests fets i prejudicis al segle XVIII. Una prova d'aquesta oposició és l'entrada sobre l'esclavitud que apareix a l'*Encyclopédie*: “La loi du plus fort, le droit de la guerre injurieux à la nature, l'ambition, la soif des conquêtes, l'amour de la domination et de la mollesse, introduisirent l'esclavage, qui à la honte de l'humanité, a été reçu par presque tous les peuples du monde”. Un altre il·lustrat destacat, Nicolas Condorcet, també s'hi mostra en desacord en les *Réflexions sur l'esclavage des nègres*: “Réduire un homme à l'esclavage, l'acheter, le vendre, le retenir dans la servitude, ce sont de véritables crimes, & des crimes pires que le vol. En effet on dépouille l'esclave, non-seulement de toute propriété mobilière ou foncière, mais de la faculté d'en acquérir, mais la propriété de son tems, de ses forces, de tout ce que la nature lui a donné pour conserver sa vie ou satisfaire à ses besoins. A ce tort on joint celui d'enlever à l'esclave le droit de disposer de sa personne”. Cf. vegeu *supra*, apartat 2.3.

comentaris observem la defensa de tres punts en què Andrés difereix dels plantejaments de la Il·lustració francesa:

1. La reivindicació de les obres grecolatines com a grans models literaris encara vigents. En el cànon d'Andrés observem que hi ha obres, autors i determinats aspectes en els quals la literatura grecolatina segueix superant els grans escriptors del classicisme francès, una posició contrària a la de Montesquieu (Dainotto, 2006: 19), que després seguirien altres intel·lectuals francesos.
2. La refutació de la hipòtesi francesa que considera el regne de Carlemany el primer renaixement de la cultura europea i que pren com a únics models literaris les obres franceses del segle XVII.
3. La tesi arabista d'Andrés, amb la qual demostra el paper fonamental d'Itàlia i sobretot d'Espanya —en concret de la cultura *catalano-provenzale*— en el naixement de l'Europa moderna, a partir de la influència àrab.
4. La recuperació del valor de les lletres espanyoles i italianes modernes, especialment la literatura espanyola del segle XVII, tan criticada a França i a Itàlia.

La confrontació de Voltaire i d'Andrés com a intel·lectuals del centre i del sud d'Europa excedeix en ocasions l'àmbit literari. De vegades Andrés rebutja idees que Voltaire defensa en els llibres de no ficció i que són àmpliament conegudes a Europa; no obstant, no sempre els comentaris d'Andrés apareixen com a respostes explícites a les idees de l'escriptor francès. Voltaire comparteix amb Andrés valors habituals al segle XVIII, com és l'enaltiment de la guerra i de les virtuts dels pobles conqueridors en un moment de gran expansió imperialista. En diferents escrits el pensador francès s'enorgulleix de la força militar, que contraposa a la humiliació dels pobles vençuts, i nega que l'actitud pacífica de països com l'Índia sigui una virtut, sinó que la considera un acte de covardia i de debilitat. Aquest argument el duu a proclamar la superioritat de les potències de l'Europa central sobre els països del sud d'Europa, perquè considera que no han estat mai conquerits per cap altre poble, i parla amb menyspreu de Grècia i d'Itàlia, argumentant que han patit nombroses invasions que demostren la seva inferioritat. En canvi, Andrés exalta els valors bèl·lics, com evidencia

en l'estudi de la poesia èpica, però nega que existeixi una supremàcia absoluta d'uns pobles sobre els altres; contràriament, demostra que tots han estat al llarg de la història vencedors i vençuts⁶⁸³. D'aquesta manera invalida la teoria sobre la suposada imbatibilitat de determinades nacions. En conseqüència, Voltaire esdevé per a Andrés no només un escriptor excel·lent i un referent ineludible en la crítica literària, sinó una figura que representa el model cultural hegemònic.

Andrés valora especialment el classicisme francès, una literatura que emergeix arran de l'apogeu cultural que viu el país durant el regnat de Lluís XIV i, per extensió, reconeix l'excel·lència literària del segle XVIII. No hi ha cap altre moment dins de la història literària de França que rebi atenció en el seu estudi abans del segle XVII, ni en època medieval ni durant el Renaixement, a excepció de la literatura occitana, que l'engloba dintre la *catalano-provenzale* i la considera més espanyola que no pas francesa. El seu rebuig a la pretesa eclosió cultural de l'època de Carlemany es contraposa a la versió oficial francesa moderna⁶⁸⁴. L'únic nucli d'esplendor medieval que reconeix és el que es desenvolupa a la cort d'Alfons X el Savi a partir de la convivència amb els àrabs, un apogeu que seguint l'explicació històrica d'Andrés culmina amb la literatura *provenzale*, nascuda a Catalunya i traspasada al sud de França gràcies a les relacions polítiques i de parentiu dels comtes catalans amb els occitans. Tampoc no mostra interès pels grans poetes del segle XVI, ni des d'un punt de vista literària ni històric: ni Clément Marot ni Pierre Ronsard, el poeta més destacat del grup *La Pléyade*, reben gaire atenció. De Ronsard en critica l'estil obscur i el llenguatge carregat d'hel·lenismes i d'afectació, unes crítiques habituals al segle XVIII que segueixen els comentaris de Boileau a l'*Art Poétique*. No esmenta en cap moment la seva formació humanística, la seva educació cortesana ni l'admiració que molts li demostraren dins i fora de França al segle XVI. El Renaixement és per a Andrés sobretot italià i en segon lloc espanyol. França s'erigeix com a gran potència literària al segle XVII gràcies a la seva renovació teatral, que parteix de la imitació del teatre barroc espanyol, una reivindicació feta abans per Boileau.

L'hegemonia francesa es manté al segle XVIII gràcies a la consolidació a Europa del prestigi dels autors setcentistes francesos i al nou impuls provocat per les obres literàries i els estudis teòrics de la Il·lustració. Andrés expressa en més d'una ocasió admiració pels il·lustrats

⁶⁸³ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.3.

⁶⁸⁴ Cf. vegeu *supra*, apartat 4.3.1.2.

francesos, però aconsella imitar només els dramaturgs del segle XVII. Argumenta que la imitació dels clàssics francesos ha produït uns efectes satisfactoris en la literatura europea, com demostra la literatura russa: Lomonósov i especialment Sumarókov —que ha escrit tragèdies i comèdies seguint el model de Racine— han millorat notablement la dramaturgia nacional. Durant la Il·lustració es mitifica el segle de Lluís XIV i el classicisme francès esdevé el centre de la teoria literària a França, de manera que els millors dramaturgs siscentistes es converteixen en models per als il·lustrats francesos i per a la resta de literats europeus.

La teoria classicista evoluciona al llarg del segle XVIII. Durant el primer quart de segle experimenta formes més rígides, que esdevenen realment estrictes i esterilitzants fins i tot per als francesos i, per descomptat, encara més per als altres països que no poden enllaçar-lo amb un conjunt de tradicions pròpies (Peyre 1996: 261). En canvi, a partir de la segona meitat de segle es flexibilitzen les posicions. A partir d'aquest moment es reconeix el deute dels escriptors siscentistes amb el teatre barroc espanyol⁶⁸⁵, una relació que s'interpreta en termes d'influència, però no de proximitat estilística: els crítics francesos consideren que ambdós teatres pertanyen a moviments literaris oposats. A partir d'aquest moment els crítics comencen a intuir la distància amb la literatura clàssica grecollatina. Voltaire reconeix la influència espanyola i constata l'allunyament amb el món grecollatí: considera que els grecs ja no estan de moda i que Itàlia és l'autèntica hel·lenòfila. D'aquesta manera assevera la superioritat francesa sobre les potències mediterrànies, antigues i modernes.

El recel d'Andrés envers l'hegemonia francesa és ple de matisos. La seva posició és diferent de la de Gotthold Ephraim Lessing, un dels primers erudits que remarca i critica el distanciament dels clàssics francesos amb la literatura grega⁶⁸⁶: en diferents ocasions Lessing critica que malgrat autoproclamar-se imitadors dels models grecollatins, els francesos s'allunyen dels seus mestres. L'objectiu de Lessing és eradicar el model francès i reprendre el bon mestratge dels autors grecs. En canvi, Andrés defensa el teatre de Racine i de Corneille, i accepta l'esplendor del *Grand Siècle*, encimbellat pels il·lustrats francesos, però refusa el relat

⁶⁸⁵ Andrés esmenta Voltaire com a autoritat per confirmar la imitació que feren els clàssics francesos de la literatura espanyola barroca. El professor valencià Joan Baptista Madramany també reporta en les notes a la traducció de la *Poétique* de Boileau la mateixa idea: “Bien supieron los franceses aprovecharse de sus pensamientos, y trasladarlos a su teatro. Corneille, Racine, Moliere se enriquecieron con los desperdicios de los poetas Españoles. Voltaire dice: yo me honro confesando que mis poemas más celebrados son sacados de asuntos trabajados por españoles. Todos los más ilustres poetas de mi nación hacen lo mismo. Corneille lo confiesa. Racine lo publica y Molière no lo niega” (1788: 71).

⁶⁸⁶ Cf. vegeu *supra*, apartat 5.2.3.

francès sobre la història literària medieval. Amb aquest plantejament Andrés pretén reafirmar els autors de l'antiguitat com a models literaris vigents i reivindicar la importància de les literatures italiana i espanyola, que considera hegemòniques fins a l'aparició dels clàssics francesos. Com a part d'aquesta reivindicació defensa la contribució fonamental d'Itàlia i d'Espanya en el naixement de l'Europa Moderna a partir de la influència àrab, un llegat que considera infravalorat pels autors francesos, ara que són mestres de tota Europa.

Andrés reconeix l'habilitat de Voltaire per encisar els lectors amb humor i una escriptura fluïda, elegant i enginyosa. Diu que la seva literatura és fresca, lleugera, fina i enèrgica, que manté la dignitat i el decòrum dels bons escriptors classicistes i que normalment no cau en extravagàncies. Elogia sobretot la claredat, les frases pretesament provocadores, la mirada intel·ligent i sobretot el to alegre i mordaç amb què sedueix els lectors, però considera que les lloances que ha rebut són de vegades desproporcionades i que la seva fama, tot i que merescuda, ha inflat la valoració d'algunes obres literàries, no tan excel·lents. Voltaire és per Andrés un bon escriptor, un dels millors exponents del seu segle, i sap que s'ha convertit en mestre del bon gust a Europa i en un crític literari de referència, però no el considera un escriptor modèlic. Li preocupa especialment la gran influència que exerceix sobre els escriptors més joves, que repeteixen els seus errors, enlluernats per la seva enorme popularitat, però que no són capaços d'emular les grans qualitats de la seva escriptura. És per aquest motiu que l'anàlisi de Voltaire és sobretot una crítica primmirada dels seus defectes. Rere aquesta preocupació hi ha el concepte de mimesi que vertebrava la literatura, i que per Andrés esdevé l'impuls original que guia la redacció de *Dell'origine*:

Noi mediocri scrittori possiamo fallare senza rimorsi: i nostri errori non portano conseguenza, nè il nostro esempio può recare gran pregiudizio; ma i Voltaire, i geni superiori, i maestri del buongusto, gli esemplari della letteratura sono troppo studiati e seguiti perché i loro falli possano credersi indifferenti per i progressi dell'arte: ed io temo che alcuni degli or mentovati difetti dell'*Enriade* abbiano contribuito non poco a fomentare in qualche parte il deterioramento della moderna poesia (1782-1785: II, 169).

En els seus comentaris observem els defectes principals que atribueix a l'obra literària de Voltaire. Destaca especialment la crítica al to filosòfic i pedagògic de les seves obres

literàries⁶⁸⁷. Valora els versos harmoniosos i sublims i les expressions enèrgiques, però s'adona que estan més guiades per la raó que per la imaginació i les emocions, i que reflecteixen un to més filosòfic que no pas literari: “La filosofia del poeta dee conoscere i segreti del cuore umano, ma dipingerli nei segni esterni, che le interne passioni producono, come fanno Omero e Virgilio e i buoni poeti dell’antichità, non proporli con idee sottili ed astratte, come il Voltaire e molti moderni” (1782-1785: II, 167-168). Crítica que enlloc de plasmar la complexitat de les emocions humanes ompli els discursos de reflexions i de conceptes abstractes, creant personatges freds i buits de tota emoció, que enlloc de revelar el caràcter d’un personatge amb unes poques línies, el retrati amb conceptes abstractes⁶⁸⁸. Refusa també les agudeses, antítesis i declamacions reflexives perquè considera que fan les descripcions més filosòfiques que narratives. En resum, li retreu que avantposi la raó a la imaginació i a les emocions, facultats que considera essencials en la literatura, perquè lleva als seus escrits el mèrit de la il·lusió poètica. L’objectiu ha de ser emocionar el lector i l’espectador i, per tant, la instrucció, com afirma també La Motte, només pot ser indirecta. Per aquest motiu s’estima més el Voltaire pensador que el Voltaire literari, i rebutja la seva literatura d’idees, que jutja inferior a la dels grans mestres grecollatins i a la dels clàssics francesos del segle XVII que tanta admiració despertaven en Voltaire. Decebut, confessa que no hi ha cap personatge ni cap escena de la *Henriade* que li desperti una emoció plena, perquè “i suoi caratteri, parlando più alla ragione che all’immaginazione, non mi sembrano i più lodevoli nella poesia” (1782-1785: II, 167)⁶⁸⁹.

Però el camí de Voltaire és un altre. Ell és el primer en fer servir la literatura com una tribuna per a la propaganda filosòfica, i aquesta nova manera de dirigir-se al lector, provocadora i jovial, aconsegueix aviat detractors i seguidors. El camí Voltaire en la història de la filosofia és inusual i amigable, dedicat sobretot a extirpar els prejudicis i les creences

⁶⁸⁷ Cf. vegeu *supra*, apartat 3.2.2.

⁶⁸⁸ Andrés reproduceix el següent fragment per exemplificar aquest defecte: “Médicis la reçut avec indifférence, (la testa di Coligny) sans paroître jouir du fruit de sa vengeance, sans remords, sans plaisirs, maîtresse de ses sens, et comme accoutumée à de pareils présens. Il se présente (Harlay) aux seize, et demande des fers. Du front dont il aurait condamné ces pervers. Il marche en philosophe (Momay) ou l’honneur le conduit, condamne les combats, plaint son maître, et le suit”.

⁶⁸⁹ Andrés dona el següent exemple: “Né il congresso d’Enrico con Elisabetta, né la morte d’Arrigo III, né gli amori stessi d’Enrico colla d’Estrées non accendono l’anima del poeta, né l’agitano in modo ch’egli in sentimenti prorompa che sieno passionati e ci dia alcuna di quelle calorose e animate scene di cui si felicemente ha saputo ornare le sue tragedie” (1782-1785: II, 166).

irracional⁶⁹⁰. En l'àmbit literari, Andrés desaprova el seu didacticisme perquè la instrucció no roman imperceptible als lectors: en les seves obres els diàlegs tràgics es converteixen en una feixuga reflexió filosòfica. A l'obra *l'Alzire*, les observacions astronòmiques de Zamore evidencien la literatura d'idees que caracteritza la producció de Voltaire. Andrés també critica els raonaments que posa en boca de nens i de dones per considerar-les inversemblants, en tant que els considera incapaços d'un pensament profund. Succeeix quelcom semblant amb els arguments de les seves tragèdies. Si bé elogia en més d'una ocasió la innovació i l'originalitat que suposen en l'evolució de la dramaturgia moderna, i reconeix que són obres ben escrites, no les considera excel·lents perquè estan estructurades a partir de la raó i no de les emocions:

Questo spirito filosofico ha condotta la penna tragica del Voltaire a molte nuove materie da nessun altro toccate. *Il Fanatismo, la Tolleranza, le Leggi di Minosse, l'Orfano della Cina* e molt'altri soggetti sono stati suggeriti al Voltaire più dalla sua filosofia che dall'estro drammatico. E a dire il vero di tutte quelle tragedie, nelle quali ha avuta più parte il filosofico suo spirito che il suo cuore poetico, nessuna ha goduta particolare celebrità se leviamo soltanto *Il Fanatismo*, dove gli affetti e gl'interni combattimenti di Saide, di Palmira e di Zopiro danno quell'interesse che non sanno recare i barbari e maligni discorsi di Maometto e d'Omar (1782-1785: II, 330-331).

Aquest primer defecte està estretament relacionat amb la irreligiositat, una crítica que en ocasions a *Dell'origine* apareix de forma encoberta. Andrés pretén mostrar que la seva preocupació és més literària que no pas moral. Tot i que critica els atacs constants que escomet contra la religió, en remarca els defectes literaris i la influència que pot exercir en l'estil dels escriptors més que no en la moral dels lectors⁶⁹¹. La càrrega controvertida contra les religions i l'efervescència amb què esgrimeix la seva ploma a favor d'idees i de valors subversius, especialment antireligiosos, incomoden Andrés, justament les característiques que han fet de Voltaire el gran personatge de la Il·lustració. Aquesta recriminació apareix de vegades encoberta amb raons literàries: en la crítica a l'elegia "À Mademoiselle Le Couvreur" se centra en l'estil del poema, que critica perquè s'allunya dels paràmetres tradicionals del gènere.

⁶⁹⁰ Actualment no se'l considera pròpiament un filòsof en tant que no construeix cap sistema ni presenta cap nou concepte.

⁶⁹¹ Sobre la censura i divulgació de l'obra de Voltaire a Espanya, vegeu: RÍOS (1997).

Afirma que no troba ni el to elegíac ni el caràcter commovedor i apassionat que caracteritzen l'elegia, i enlloc de versos dolços, lleugers i fluids que expressin emocions personals o nacionals sobre l'amor, la mort o la victòria, ensopega amb un to sarcàstic que considera més propi dels epigrames. Només al final de l'argumentació explica que troba poc elegant el fet d'acabar amb una invectiva contra l'Església —que el poeta escriu per haver negat la sepultura als comedians.

Andrés fa referència sovint a la irreligiositat de Voltaire amb els termes de superficialitat i de lleugeresa. No accepta l'extrema banalitat amb què escriu sobre la religió —també en les tragèdies, tret de *Sémiramis* i *Olympie*— i li recrimina que no utilitzi la seva intel·ligència per aprofundir en l'estudi de les veritats transcendents. Critica especialment que vulgui allisonar els lectors en la incredulitat perquè propaga idees falses i perquè falta al respecte a molts lectors: “Quell'insulsa *affettazione* di mischiare in ogni cosa la religione e mettere fuori di luogo tratti satirici contra Roma piacerà forse ai folli libertini, ma certo alle persone assennate reca fastidio” (1782-1785: II, 165-166). Per aquest motiu el qualifica reiteradament de bufó: les seves burles no són sàtires intel·ligents i plausibles sinó bufonesques i ridícules. La visió de l'espiritualitat que proposen ambdós literats no pot ser més distant: mentre Voltaire etziba dures diatribes contra les religions, Andrés defensa que el respecte envers el món sagrat és més agradable als lectors que el sarcasme i les blasfèmies “filosòfiques”, fins i tot quan les burles recauen sobre altres sistemes de creences diferents al catolicisme, com el paganisme. En el fons Andrés està lluitant acarnissadament per protegir l'espiritualitat davant d'un desprestigi insòlit a l'època⁶⁹².

Un altre exemple concret de crítica a la irreligiositat el trobem en els comentaris al conte filosòfic *Candide ou l'Optimisme*, que agrupa dintre el gènere *romanzo*. Voltaire escriu aquesta obra en resposta a la idea de perfecció que planteja Leibnitz en els *Essais de Théodicée*⁶⁹³. Leibnitz entén que tot el que ocorre és perfecte pel bé d'un ordre i d'un sentit suprem, malgrat que aquesta realitat inclogui el que percebem com a males accions, i que és del tot aliè a la Terra. Sosté que tot té una causa i una conseqüència, una raó primordial que desconeixem: tot és el més perfecte possible tenint en compte les múltiples possibilitats i factors que conformen aquesta realitat. L'escriptor francès escomet contra la idea de perfecció

⁶⁹² Cf. vegeu *supra*, apartat 2.3.

⁶⁹³ *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*.

leibnitziana i converteix el seu *Candide* en un reguitzell de situacions de misèria i de calamitat protagonitzades per persones que han estat educades en la filosofia del que anomena un “fals optimisme”, amb l’objectiu de confrontar aquesta teoria filosòfica amb la realitat i l’experiència viscuda, fins que un Càndid esgotat acaba definint l’optimisme com “a rage de soutenir que tout est bien quand on est mal”. Finalment recomana pensar només en el món material i deixar de banda les especulacions sobre el que no podem entendre des de la raó, una visió que denota el posicionament agnòstic i la visió materialista de la Il·lustració a França⁶⁹⁴.

Des del punt de vista literari, Andrés veu en el *Candide* de Voltaire només fets encadenats que responen a la voluntat de l’autor d’exhibir les seves idees filosòfiques sense una trama versemblant. Des d’una perspectiva filosòfica, Andrés no troba arguments sòlids que refutin les grans teories que Leibnitz elabora, i arriba a pensar que l’èxit de *Candide* només pot ser conseqüència de l’amor que els seus coetanis senten vers el *romanzi* i la filosofia. Critica especialment la lectura simplista del complex sistema de possibilitats que el filòsof alemany desenvolupa, una crítica que encara és vigent en els estudis voltairians: en extreure només l’afirmació que el món és perfecte —i no el més perfecte *possible*— tergiversa el conjunt global de la *Teodicea*. L’empatia que l’*abate* sent cap al filòsof alemany és implícita en els seus comentaris: comparteix la concepció d’un Déu benèvol creador i parla d’una mirada complexa de la realitat que ens envolta. En definitiva, Andrés recrimina que redueixi la vida al món físic, i descriu el *Candide* com una *operetta*, una frívola confutació de l’optimisme. Mentre Voltaire és castigat reiteradament per la literatura d’idees i per la superficialitat de les veritats transcendents, Leibnitz és qualificat a *Dell’origine* de gran filòsof gràcies a les observacions minucioses i a les reflexions profundes que el duen a elaborar les teories més sublimes.

Un tercer defecte que podem enumerar és la imprecisió amb què escriu molts passatges de les seves obres literàries, un defecte que sovint refereix novament amb el terme de lleugeresa. Per exemple, en les escenes bèl·liques de la *Henriade* deixa entreveure el poc coneixement que posseeix sobre la milícia moderna, de manera que aquests passatges resulten inversemblants i incapaços de commoure. Andrés relaciona aquest defecte amb el tarannà superflu de Voltaire, poc inclinat a l’estudi rigorós que l’escriptura d’una obra necessita. No obstant, la qualificació de lleugeresa no sempre és negativa. Considera que el to àgil i alegre

⁶⁹⁴ Cf. vegeu *supra*, apartat 2.4.

és una gran qualitat que sap emprar per seduir els lectors, i reconeix entre aquestes burles trivials la mirada intel·ligent i penetrant amb què analitza molts temes importants, però considera que la lleugeresa en el to no hauria de comportar la manca de coneixement de la realitat que com a escriptor vol plasmar. Aquesta incorrecció no es redueix al món bèl·lic, sinó que es tracta d'un error generalitzat que abasta molts altres aspectes de la *Henriade*⁶⁹⁵:

Londra, la corte d'Elisabetta, le battaglie, l'orgoglio dei capitani, quasi tutto è dipinto con idee vaghe ed astratte che parlano confusamente e senza la dovuta distinzione. Che dicono quei versi, con cui sono descritti gli autori della lega? “*Ils viennent. La fierté, la vengeance, la rage, le désespoir, l'orgueil sont peints sur leur visage*”. Dopo d'averli sentiti d'uopo è che ognuno si formi in mente tali soggetti a suo modo, come la propria immaginazione gli rappresenta quelle passioni: niente vi è che particolarizzi e determini le nostre idee, onde la medesima immagine per appunto sorga in mente d'ogni lettore, ciò che fa il pregio dell'evidenza, e dell'energia tanto commendata nelle descrizioni (1782-1785: II, 166-167).

Un altre exemple d'imprecisió el troba en l'exposició d'idees del *Dicourse en vers sur l'homme*. Andrés parla en aquest cas d'una falta en la *giustizia di pensare*, és a dir, d'explicacions poc exactes, abstractes i confuses. Per tant, aquesta imprecisió no és un error en la investigació prèvia, sinó que fa referència a la vaguetat en la forma d'expressar-se:

Né io so vedere quella giustizia di pensare che vorrebbe accordar il Marmontel. Per raccomandare la moderazione nel sapere si contenta con dire: “*Au bord de l'infini ton cours doit s'arrêter: la commence un abîme, il faut le respecter*” e seguida lungamente ad addurne esempi dei naturalisti e degli astronomi, quasiché nei termini del finito non fosse bisogno di moderazione e quasiché gli esempi ch'egli adduce appartenessero all'infinito (1782-1785: II, 220).

En darrer terme, remarca la imprecisió de l'escriptura. Andrés fa servir els mots ‘*negligenza*’ i ‘*trascuratezza*’. En la comparació que estableix amb Boileau troba a faltar la

⁶⁹⁵ Aquest defecte apareix reiterativament no només en les obres de ficció sinó també en les obres de no ficció com la *La philosophie de la histoire*, i és un dels errors que els estudiosos coetanis li recriminen constantment.

correcció de l'escriptura del mestre siscentista i critica la negligència de Voltaire en la redacció. En resum, quan empra el terme lleugeresa per parlar de la preparació dels continguts, de l'expressió dels conceptes i de la correcció del llenguatge literari el terme adquireix un sentit pejoratiu perquè comporta confusió i vaguetat, mentre que quan fa referència a l'estil fluid, amè i alegre és sense dubte una qualitat positiva que caracteritza la seva escriptura. En ocasions critica el defecte contrari: no sempre escriu amb un estil lleuger, senzill i natural. Especialment en les obres de ficció presenta un llenguatge pompós ple d'expressions inflades i atrevides, d'apòstrofes constants que no s'avenen amb les passions que vol transmetre, d'expressions fortes o de comparacions poc habituals en les tragèdies i en els poemes èpics, uns defectes que representen l'escull principal amb què ensopega el lector del segle XXI. Alhora refusa l'ús de metàfores i d'al·legories massa llargues que esguerren alguns passatges, uns fets inversemblants que pesen durament sobre la tan criticada *Henriade*:

lascio il meschino aspetto su cui si presenta san Luigi e la stranezza di una voce sortita dai piedi del trono di filo per rispondere ciò che avrebbe dovuto dire lo stesso Santo, lascio l'ariostesca o cartesiana bizzarria di quel volo precipitato entro d'un vortice e tutta la discesa all'inferno affatto superflua, quei luoghi fortunati dietro all'inferno, quei luoghi fortunati dietro all'inferno, quel palazzo dei destini e tant'altre invenzioni che piacere non possono se non a chi sia abbagliato dallo spirito patriotico o dalla cieca venerazione del Voltaire. I personaggi allegorici a molti spiacciono generalmente nei poemi epici, ma nell'*Enriade* giungono a faticare i lettori col troppo continuo ed alle volte poco convenevole operare (1782-1785: II, 165).

Per últim, parla d'un darrer defecte: l'ús constant del terror com a element característic en les seves tragèdies⁶⁹⁶. Per exemple, considera inacceptable l'aparició en escena de l'ombra d'un mort que profereix paraules funestes. Acusa Voltaire d'haver escollit com a model a Crébillon, un dels autors més durament criticat a *Dell'origine* per escriure tragèdies cruels i fosques, tan allunyades de les passions neoclàssiques. L'*abate* observa una gran diferència

⁶⁹⁶ Andrés també hi detecta alguns defectes menors: l'ús de versos vulgars que s'intercalen de vegades amb d'altres molt més sublims; la poca correcció en la versificació, que apropa l'obra a la prosa, un fet que considera la forma més humil del llenguatge literari, o l'aparició en escena d'una multitud de persones, una acció que troba inútil per a la construcció de la tragèdia.

entre els fragments en què l'imita i els que segueix a Sófocles⁶⁹⁷. Malgrat tot, reconeix que Voltaire ha sabut escriure amb més compassió que horror, de manera que pot arribar a commoure el lector. Tots aquests defectes han influït en els seguidors de Voltaire:

Frequenti e ricercati discorsi filosofici nelle tragedie rendono noiose le scene e mostrano più il carattere del poeta che quello degl'interlocutori. Mortali rancori, luttuose passioni, sanguinose azioni, furori, rabbie, frenesie, smanie, deliri occupano troppo spesso il teatro tragico e lo cuoprono d'un cupo orrore che aggrava ed opprime l'animo degli spettatori. Lo stile ancora pecca sovente in gonfiezza ed oscurità, e i moderni poeti per volere superare la maschile forza e la patetica energia del loro maestro Voltaire cadono in aspre e dure espressioni, in frasi enigmatiche e in versi che per dir troppo si rendono impossibili non che difficili a intendersi. (...) Questo contagio di stile spiritoso e filosofico è divenuto ormai troppo universale, e benché siasi incominciato a sentire nella Francia è stato con pari cecità accolto dalle altre nazioni e porta da per tutto la strage al buon senso ed al sano gusto di scrivere e di pensare (1782-1785: I, 476-478).

A banda d'aquests errors, reconeix també algunes aportacions importants al conjunt de la dramaturgia francesa. La més significativa és haver assolit la coherència interna en la majoria de tragèdies⁶⁹⁸, llevant les abundants intrigues amoroses, galanteries i discursos interminables que distreuen la trama principal i substituint-les per un increment d'acció. Tant Andrés com Voltaire consideren aquesta proliferació de discursos amorosos l'escull del teatre francès del segle XVII, i prefereixen l'acció escenificada més que no pas referida en diàlegs. El resultat són obres més dinàmiques, en consonància amb el caràcter del teatre anglès. En canvi, no aprova la influència anglesa quan aquest increment d'acció representa un predomini del terror, argüint que es tracta d'un camí fàcil i contrari al bon gust⁶⁹⁹. Andrés assenyala

⁶⁹⁷ En altres ocasions Andrés parla directament de plagis, com en el cas "Dal Tetrarca di Gerusalemme di questo ricavò Tristan la sua Marianna, da cui copiò la sua il Voltaire" (1782-1785: I, 431). També remarca que ha tret informació dels contes orientals per a la seva obra *Zadig*: "E l'editore stesso del detto Favoliere, il Pappon, e qualunque altro le legge riconosce per orientali *L'eremita*, da cui Voltaire prese il suo *Zadig*, e non poc'altre, che nei famosi racconti orientali" (1782-1785: I, 303).

⁶⁹⁸ Andrés matisa aquesta afirmació i apunta que ha incorporat aquestes escenes molestes en obres en què l'amor no forma part de l'argument principal, com és el cas de *l'Edip*, *Sémiramis* i *Le Fanatisme ou Mahomet*.

⁶⁹⁹ Cf. vegeu *supra*, apartat 5.3.2.

Racine com el primer a escriure una tragèdia sense temàtica amorosa, l'*Athalie*, i Voltaire com l'escriptor que implanta aquest canvi en el gènere tràgic.

Aquest és un bon exemple del posicionament voltairià en la dramaturgia: parteix de l'admiració i de la imitació de les obres franceses del segle XVII, però manté en tot moment la voluntat de renovar el gènere amb les inquietuds i perspectives pròpies del seu temps, una actitud que l'escriptor valencià valora positivament. Aprova també que hagi prescindit en gran mesura de l'excés de sentimentalisme, i que hagi aconseguit tractar l'amor amb el to elevat i digne propi de la tragèdia. Malgrat aquest reconeixement, indica també els passatges en què no ho ha aconseguit: per exemple, l'episodi de Filoctetes a l'*Èdipe*, que no aporta cap element rellevant al nus i desenllaç de la tragèdia⁷⁰⁰.

La introducció de nous arguments en l'escena teatral és l'altra gran aportació de Voltaire. En una carta a Joan Baptista Colomés, Andrés confirma aquesta idea: "Voltaire, contro quel che consiglia Orazio, ha incontrato più nelle materie nuove che in quelle que erano state trattate da altri" (2006: I, 44). També valora la voluntat de tractar temes que fins aleshores no s'havien imaginat per a la tragèdia, perquè comporten una modernització del gènere sense malmetre l'essència classicista. La contribució de Voltaire es redueix a innovacions concretes, però Andrés no li reconeix cap obra modèlica, i lamenta que no aconsegueixi plasmar les noves idees en una obra de més gran qualitat. L'única que destaca és *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, perquè presenta un bon estudi del món emocional i psicològic dels personatges, malgrat que detecta defectes greus com els discursos de Mahomet i d'Omar, que considera bàrbars i malignes. La resta d'obres amb arguments nous i diferents són considerades molt inferiors perquè hi preval "il filosofico suo spirito che il suo cuore poetico" (1782-1785: II, 330-331). Es tracta de *Le Traité sur la tolérance*, *Les lois de Minos* i *L'orphelin de la Chine*.

A banda d'aquestes dues aportacions, una qualitat voltairiana que admira és l'estil fort, enèrgic i vigorós, i al mateix temps sublim i noble⁷⁰¹. En la confrontació amb els dos tràgics principals del classicisme, conclou que no és tan original com els seus antecessors perquè s'ha limitat a imitar-los. Tampoc no assoleix la sublimitat de Corneille, ni les principals qualitats

⁷⁰⁰ Bona part de la crítica d'Andrés a la dramaturgia de Voltaire continua sent vigent; per a alguns exemples, vegeu SAURA (2001-2002).

⁷⁰¹ En les cartes privades Andrés compara l'estil masculí (*maschile*) de Voltaire, que es reflecteix principalment en els raonaments i en la versificació, amb la polidesa i delicadesa de Racine (2006: I, 58).

de Racine, com són la destresa en la conducció de les emocions i l'habilitat per descriure amb poques línies els personatges amb tanta precisió i profunditat. Assenyala també la manca d'originalitat i d'invenció que caracteritza els grans autors tràgic, perquè s'ha limitat a imitar d'una banda a Corneille i Racine, i de l'altra, alguns aspectes de Crébillon i dels dramaturgs anglesos.

Si fem un recompte dels comentaris d'Andrés sobre les obres literàries de Voltaire podem extreure les valoracions de la seva escriptura en funció dels gèneres. Andrés es burla de la seva ambició per "acquistare ogni sorta di gloria poètica" (1782-1785: II, 337). Especialment critica la *Henriade*. Hi troba a faltar els passatges afectuosos que omplen de vida les seves tragèdies, i desaprova la pompositat del llenguatge i els nombrosos fets inversemblants que hi apareixen, uns defectes que impossibiliten que el lector s'emocioni. Conclou que la *Henriade* no destaca en el conjunt del gènere èpic, però esdevé l'única composició d'aquesta tipologia a França i la més important del segle XVIII. Als defectes de Voltaire n'hi afegeix un que considera bàsicament nacional, i que resumeix fent servir les paraules de Malezieu citades per Voltaire: "Les Français n'ont pas la tête épique". L'única qualitat que destaca és la construcció de frases nobles, belles i sublimes que expressen alguns pensaments heroics.

Quant a la tragèdia, cal tenir en compte dos factors que poden condicionar la valoració de l'*abate*: d'una banda, que Voltaire aconsegueix la fama literària primer com a escriptor tràgic, i de l'altra, que grans intel·lectuals com Jean-François Marmontel el consideren el gran renovador de la tragèdia francesa i un dels teòrics dramàtics més importants del segle XVIII. Els elogis d'Andrés van sempre acompanyats dels defectes greus que pesen sobre la valoració final de la seva producció tràgica, i que són remarcats insistentment. En una carta a Joan Baptista Colomé, l'*abate* explica que la lectura de les tragèdies de Voltaire li resulta plaent. No obstant, afirma que de tota la seva extensa producció són poques les obres que considera excel·lents. De fet, només n'esmenta tres: *Mélope*, *Zaïre* i *Alzire*. Finalment l'*abate* conclou que ha sabut mantenir el nivell de la tragèdia francesa amb dignitat, però sense assolir la perfecció dels seus mestres, Corneille i Racine. Dels seus comentaris s'infereix que es tracta d'un gènere de grans contrastos, d'errors perillosos que han malmès les noves tragèdies franceses, però alhora d'aportacions imprescindibles per a l'evolució del gènere. En una visió global, tant els defectes propis de Voltaire com els que deriven de la imitació de la dramaturgia

anglesa no són tan importants com per desprestigiar el conjunt de la seva obra tràgica. Per aquest motiu, conclou: “Sembrava la tragedia levata al più alto punto del suo splendore per l’opera di Corneille e di Racine, il Voltaire e il Maffei l’abbellirono di nuovi ornamenti senza macchiarla d’altri difetti” (1782-1785: I, 495).

Un cas diferent són les comèdies, que no posseeixen les qualitats de les tragèdies voltairianes, però tampoc defectes greus, ans el contrari, s’adona que és un gènere que escau perfectament amb el seu estil personal per la lleugeresa, la finesa i l’elegància de la seva escriptura. La seva obra còmica no és ben valorada a *Dell’orgine*: no són obres excel·lents ni tenen un pes rellevant en la producció de Voltaire. Tampoc no el considera un bon autor d’òpera —el jutja molt inferior a Quinault— ni de poesia didascàlica, en referència a les epístoles i als discursos. Afirmar que l’estil de les epístoles és senzill, fàcil i lleuger, amb burles agradables i amb un to commovedor i enginyós, més adient que el de Boileau o el d’Horaci. En canvi, no està d’acord amb el prestigi que han assolit els seus discursos. Andrés rebutja els elogis al *Dicourse en vers sur l’homme* que llegeix a la *Poétique française* de Marmontel⁷⁰². Opina que es tracta d’una obra molt inferior a la de Boileau a causa de la incorrecció del llenguatge, els versos monòtons, la imprecisió i el to satíric, que qualifica de bufonesc. L’altre discurs que comenta és el *Traité sur la Tolérance à l’occasion de la mort de Jean Calas*, que cita amb el nom de *La legge naturale*. Sorprenentment, el presenta com un petit poema sense gaire distincions, i dubta que pugui formar part del gènere didascàlic⁷⁰³.

Quant a la producció que engloba dins del gènere *romanzo*, admet que són escrits agradables amb reflexions enginyoses que poden divertir un lector culte, però que lleven al lector la il·lusió de la ficció, imprescindible en aquest gènere, perquè l’autor no és capaç de crear una ficció completa ni cedir la veu als seus personatges. Per últim, en l’estudi del gènere líric opina que les mancances de Voltaire són extensives al conjunt d’escriptors francesos, que es caracteritzen per l’habilitat d’escriure poemes elegants, suaus i amens com els d’Anacreont, però que no saben atorgar al text un to sublim i heroic de Píndar, perquè intercalen expressions vulgars i burles poc escaients. Reconeix que els poetes francesos han assolit una posició notable en la lírica europea, sobretot quan tracten temes amorosos, però subratlla el fet que no

⁷⁰² En aquesta obra Marmontel critica durament Racine i Boileau, i en canvi elogia el *Dicourse en vers sur l’homme* de Voltaire.

⁷⁰³ Andrés cita la reedició de Londres del 1772.

destaquin en els gèneres seriosos i solemnes, que en general són els que reben una millor valoració a *Dell'origine*.

En resum, en la producció literària de Voltaire aprova les burles amenes i el to familiar en els gèneres còmics o lleugers, però critica el to satíric, alegre i burlesc dels seus escrits seriosos. Andrés justifica aquesta crítica amb un argument literari, la inadequació del to burlesc en els gèneres seriosos, però alguns comentaris suggereixen motius d'índole diversa: l'*abate* sembla desaprovar l'escarni constant que duen a terme alguns escriptors il·lustrats sobre temes polítics, morals i socials, i la subversió que aquesta actitud implica.

Malgrat les crítiques que acabo d'exposar, la valoració general d'aquest escriptor esdevé considerablement més positiva en Andrés que en altres crítics espanyols del segle XVIII: malgrat els defectes, el considera un escriptor excel·lent⁷⁰⁴. La recepció a Espanya de les obres de Voltaire és complicada i sovint controvertida. En diverses ocasions les autoritats recorren a la censura, especialment quan detecten una crítica directa a la religió⁷⁰⁵. Alhora, les representacions d'aquestes obres, per mitjà de les quals es pretén reformar el teatre espanyol des d'una perspectiva il·lustrada, són molt limitades perquè en moltes ocasions no obtenen l'aprovació del públic; tot i així esdevenen les obres més traduïdes a l'Espanya del segle XVIII (Valldaura 1999: 19).

Voltaire és el crític literari que Andrés esmenta en més ocasions, per tal com s'ha convertit en el legislador del bon gust literari a tota Europa⁷⁰⁶. De la seva faceta de crític n'elogia la capacitat de síntesi i la claredat i franquesa amb què s'expressa, però subratlla amb més insistència els aspectes amb què discrepa. Malgrat que reconeix la seva vàlua intel·lectual, el presenta reiteradament com un erudit volàtil i ambiciós. Sobretot li recrimina que busqui la controvèrsia sense cap finalitat concreta, i posa en dubte la seva imparcialitat com a crític, perquè observa que sovint reprova i elogia escriptors de forma tendenciosa, de manera que cau constantment en contradiccions. Considera incoherent que elogiï autors allunyats del

⁷⁰⁴ Les cartes privades de Vega Sentmenat constaten la distància entre l'*abate* i els seus connacionals: "He leído, luego que me llegó, la obra del abate Juan Andrés, y cierto que los árabes le quedarán más agradecidos que los griegos; he visto con gusto la honorífica memoria de Vmd., pero lo que cierto no sé si agradará a todos el elogio de Machiaveli, que me ha hecho más mella que el de Voltaire, que me lo hace también" (Maians 2000: 433).

⁷⁰⁵ Jean Bèlorgey apunta que l'obra *Zaire* passa la censura perquè la sàtira contra la religió i el fanatisme és molt més subtil i ambigua (Bèlorgey 1999).

⁷⁰⁶ Com a crític literari, Voltaire desenvolupa nombroses tasques. Entre elles, esdevé conseller literari del rei de Prússia entre 1750 i 1753.

classicisme quan ell es proclama successor dels dramaturgs francesos del segle XVII —una idea que l'*abate* matisa en diferents ocasions, conscient de la distància que existeix entre ell i els clàssics francesos— i perquè al mateix temps s'ha convertit en un dels crítics que ha contribuït amb més força a crear el mite del segle de Lluís XIV i a consolidar el gust francès com a únic capaç d'apreciar i assolir la perfecció (Yllera 1996: 170)⁷⁰⁷. Andrés adverteix als lectors d'aquests canvis abruptes d'opinió i d'aquesta actitud interessada:

Il Voltaire, per citarne uno generalmente rispettato dai moderni stimatori dell'opere di gusto, in un sito ricolma di lodi il Brumoy e in altri lo disprezza, dà alcune volte al teatro greco la preferenza sopra il moderno ed altre dice tutto l'opposto, spesso fa comparire l'inglese pieno di sconvenevolezze e d'assurdità, spesso al contrario l'innalza fino alle stelle or chiama barbaro il Crébillon or gli profonde i maggiori elogi. Come dunque potremo operare prudentemente abbandonandoci al giudizio d'altri scrittori per quanto sieno rispettabili? Un tale giudizio ci dovrà obbligare ad esaminare con più attenzione le opere, delle quali noi l'abbiamo contrario, né proferire il nostro senza matura e ben oculata revisione delle medesime, ma non dovrà mai fermare ciecamente il nostro consentimento (1782-1785: II, X).

En específic considera contradictòria la defensa de Shakespeare i del teatre anglès ensems, en tant que el sistema de cànon neoclàssic respon a un esquema jeràrquic en el qual només hi ha un model possible de referència. Andrés interpreta aquests elogis com a recompensa a un país que l'ha acollit quan fugia de la intolerància dels seus compatriotes, i on ha descobert una filosofia i una literatura completament noves —en cap moment té en compte les opinions del Voltaire més madur, que es desdiu de la seva admiració per Shakespeare. Li preocupa la influència de Voltaire en la recepció i valoració de Shakespeare a Europa, unes opinions que s'oposen a la reafirmació del cànon neoclàssic que tant Voltaire com Andrés propugnen. Al mateix temps, assenyala una altra contradicció implícita en la seva

⁷⁰⁷ Cal tenir present que els escrits de Voltaire són sovint respostes virulentes als atacs que rep, generats normalment per les seves opinions controvertides; per aquest motiu acaba accentuant les idees en sentit contrari al dels seus adversaris (Yllera 1996).

admiració per Shakespeare: el teatre shakespearà pateix els mateixos defectes que tant Voltaire com altres il·lustrats critiquen del teatre barroco espanyol⁷⁰⁸.

El caràcter volàtil i imparcial de Voltaire és una crítica habitual al segle XVIII. En contraposició amb Voltaire —i en general amb la majoria d'erudits coetanis—, Andrés presenta *Dell'origine* com un estudi d'erudició objectiu i rigorós, dut a terme per mitjà d'una anàlisi personal i crítica, que s'expressa amb sinceritat i que no segueix els prejudicis generals o l'opinió d'erudits reconeguts. Si bé en parlar de religió Andrés es presenta en comparació amb Voltaire com un autor més profund, que sap distingir entre les diferents vies d'accés al coneixement —la racional i la intuïtiva—, en l'àmbit de la crítica literària insisteix en demostrar la seva imparcialitat i rigor en oposició a les contradiccions del pensador francès:

E s'io nel dare un'idea dei progressi dell'amena letteratura in questi tempi mi fossi attenuto al giudizio d'uno scrittore sì rispettabile com'è il Voltaire, quanti miserabili scritti non avrei dovuto proporre come opere magistrali? Spesso gli scrittori si lasciano condurre dalla passione per lodare o deprimere qualche scritto; spesso lodano un'opera perché la senton lodare comunemente, non perché vi conoscano vere bellezze; spesso fanno l'elogio d'un autore che non stimano per non opporsi alle popolari opinioni; spesso all'opposto dan lode o biasimo ad altri per discostarsi soltanto dal comune sentimento; spesso per servire alla materia che trattano, per dare forza ad un argomento, per fare un'antitesi, per esprimere un concetto, per rendere armonioso e sonoro un periodo lasciano correr la penna a scrivere ciò che non sentono internamente e si sacrifica il proprio giudizio a vani rispetti, a volgari pregiudizi ed alle più picciole passioni (1782-1785: II, VIII-IX).

A banda d'aquestes diferències, Andrés i Voltaire coincideixen en altres aspectes. Per exemple, en el reconeixement de les arrels espanyoles del teatre clàssic francès o en el tractament similar de cultures no europees⁷⁰⁹. La defensa de Voltaire i d'Andrés de la cultura xinesa i àrab, respectivament, respon a interessos que van més enllà de l'àmbit cultural. Ho

⁷⁰⁸ A *Dell'origine* no s'al·ludeix en cap moment a les dures crítiques de Voltaire a la literatura del segle d'or espanyol. Cf. vegeu *supra*, apartat 5.3.2.

⁷⁰⁹ Voltaire defensa la cultura xinesa però menysprea l'àrab, mentre Andrés revalorava la ciència i la literatura àrab però mostra un gran escepticisme envers la magnificència i l'antiguitat de la cultura xinesa, una afirmació que matisa en la darrera edició. Cf. vegeu *supra*, apartat 4.5.2.

demostra el fet que el coneixement que posseeixen d'aquestes cultures sigui superficial, però en canvi resulti suficient per demostrar les seves hipòtesis. Voltaire utilitza la filosofia xinesa per combatre la superstició i el fanatisme religiós, especialment en el catolicisme⁷¹⁰. Les contínues alabances que prodiga a la cultura xinesa pretenen l'enaltiment d'una societat antiga que no es construeix sobre religions revelades, sinó sobre disciplines humanes com la filosofia, l'ètica i la moral.

Aquesta actitud no és exclusiva de Voltaire. Els estudis de filosofia xinesa duts a terme pels europeus moderns, que tenen com a pilar central el pensador Confuci, pretenen reivindicar l'existència d'un món sense decrets divins, un món explicat des de la matèria a partir de la ment humana. Els resultats d'aquest sistema són interpretats amb optimisme: en comparació amb la resta de nacions, declaren que els xinesos es singularitzen per la seva virtut, humanitat i intel·ligència, i proposen el codi de Confuci com a base de l'organització social i religiosa de tot el món (Allen 1958: 185). En aquest context Voltaire es converteix en l'epicentre al segle XVIII de la confrontació entre Europa i la Xina, una disputa que serveix als lliure pensadors —qualificats habitualment de “llibertins”— per substituir la religió per la filosofia i la moral⁷¹¹.

⁷¹⁰ Tot i que les crítiques al judaisme són molt més nombroses i més virulentes, s'ha demostrat en moltes ocasions que bona part de les invectives contra els jueus són en realitat crítiques indirectes a la religió cristiana: com que no pot expressar les crítiques contra el catolicisme amb la claredat que voldria, sovint les converteix en crítiques al judaisme (Caparrós 2008: XLIII).

⁷¹¹ Actualment Voltaire és considerat, juntament amb el comte de Boulainvilliers, un dels primers i principals codificadors del mite xinès a França i a Occident. Un segle abans Pierre Bayle havia exposat les mateixes idees que després Voltaire reforçaria en els seus escrits: “Bayle trovò nella Cina ‘atea’ un consistente elemento di confutazione contro la prova del ‘Consenso Universale’ in merito alla esistenza di Dio, mentre l’apologia gesuitica della morale naturale di Confucio e dei Cinesi, se, per lui e per gli altri ‘libertini’, veniva ad avvalorare la tesi della necessità della Rivelazione e della teologia tradizionale agli effetti di una pacifica e virtuosa convivenza civile dei popoli, gli serviva anche implicitamente come sostegno, o come elemento fautore della teoria ‘libertina’ vagheggiante la preminenza della morale sulla religione, e quindi la piena autonomia di quella rispetto a questa, che era così destituita dalla posizione di privilegio accordatale dalla tradizione” (Zoli 1973: 56).

CONCLUSIONS

El cànon literari que planteja Andrés a *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* revela la complexitat del seu pensament. El conformen un conjunt de conviccions i d'intuïcions supeditades al sistema de coneixement i de creences establert al final del segle XVIII, i que marquen els fonaments bàsics de les seves reflexions literàries. L'estructura del cànon andresià està determinada per l'episteme taxonòmica que regeix el pensament il·lustrat i que comporta la confiança en el progrés, l'empirisme i la raó. El marc epocal també condiona l'adscripció al Neoclassicisme, que no s'entén com una opció estètica sinó com el retorn al bon gust, que és considerat únic i universal. Des d'aquest bastiment teòric Andrés defensa el seu cànon; el racionalisme i el Neoclassicisme conformen l'estructura bàsica de la seva crítica literària, en tant que són dos dels grans pilars que sostenen el moviment il·lustrat.

No obstant, el posicionament d'Andrés mostra diferències rellevants respecte del model dominant, que és el de la Il·lustració francesa. Les més importants sorgeixen del binomi horacià *ingenium/ars*, que el classicisme francès recupera i rellegeix a favor de l'*ars*. Andrés sosté que l'*ingenium* o l'habilitat innata de l'escriptor esdevé una qualitat essencial per a la consecució de l'excel·lència literària. Afirma que l'acompliment de la preceptiva classicista és necessari per esdevenir un model universal, però valora en tot moment la força creadora del geni, amb un equilibri que es podria considerar més proper a Horaci. Andrés presenta aquests dos aspectes de la creació, *ars/ingenium*, com l'equilibri clàssic que és necessari assolir per escriure obres de bon gust, però en l'exercici de crítica literària que desenvolupa a *Dell'origine* demostra que la qualitat d'un escriptor no procedeix simplement de l'assimilació de la poètica classicista. Milton, Shakespeare, Lope de Vega o Ariosto són exemples de bons escriptors, malgrat que no segueixen la regulació que els il·lustrats consideraven que provenia ja dels clàssics grecollatins. Aquest posicionament explica l'assimilació entre el geni creador i la invenció, i que un dels aspectes que més valori en els escriptors sigui la imaginació, una facultat que creu summament útil per aconseguir un recurs tan preuat en el seu cànon com és la novetat. D'aquí deriva també la relació entre la filosofia i la literatura. L'*abate* avantposa la imaginació a la raó, i considera que la filosofia ha d'anar sempre acompanyada de la literatura per aconseguir progressos rellevants, de manera que, a la pràctica, en les seves valoracions

prioritza l'ingeni a la tècnica. En conseqüència, el seu pensament literari revela que la bellesa no depèn només del cànon literari.

El binomi *ars/ingenium* condueix al debat sobre l'universalisme i el relativisme estètic. Andrés emmarca el seu discurs crític en la poètica neoclàssica. El cànon classicista és interpretat a *Dell'origine* com un camí pel qual cal transitar eternament, en tant que la perfecció és un estat inabastable, és a dir, un cànon que busca noves formes però des de l'assumpció d'unes normes universals i eternes. Malgrat aquesta perspectiva, que abasta tot el seu marc teòric, existeixen diferents elements en la seva crítica literària que apunten a un reconeixement d'una essència lliure i mutable de la literatura, és a dir, en les valoracions de determinats autors se suggereix que la qualitat i la bellesa literària no es ceneixen a un únic cànon, i que per expressar amb precisió i força determinades emocions i per aconseguir un efecte concret en el lector existeixen diversitat de camins i de formes. Per tant, malgrat que el discurs d'Andrés està condicionat pels conceptes d'imitació dels clàssics grecollatins i d'immutabilitat de la bellesa, hi ha indicis que apunten cap a un relativisme crític.

La importància que Andrés concedeix al receptor i a les emocions, com succeeix en les obres teòriques d'altres escriptors de final del segle XVIII, és un altre element que apunta cap a aquest relativisme. Reconeix que els grans autors que escriuen al marge del cànon neoclàssic són capaços també de crear bellesa i d'emocionar el gran públic, un objectiu que esdevé essencial a *Dell'origine*. Andrés reclama el seguiment de la poètica neoclàssica com a garantia d'una forma que permetrà transmetre de manera plaent el contingut i, per tant, que garantirà la recepció del missatge. En el seu estudi repeteix una idea habitual al segle XVIII: si l'obra no es ceneix als límits de la poètica classicista, el missatge i l'aprenentatge no poden arribar al receptor. Però observem que els elements que des d'una perspectiva neoclàssica considera essencials perquè l'espectador o lector participi en el joc de ficció, com són la versemblança i el decòrum, no caracteritzen una obra que considera excel·lent, com és l'*Orlando Furioso* d'Ariosto. Andrés detecta que els grans autors no classicistes, malgrat que no mantenen el decòrum o la versemblança que haurien estat aconsellables, tanmateix aconseguen emocionar el receptor i poden arribar a escriure obres literàries de qualitat, o almenys passatges de gran bellesa, en tant que integren elements imprescindibles per a la qualitat d'una obra, com la coherència, la cohesió o la supressió d'elements superflus.

Andrés defensa l'estètica com a dipositària de la universalitat, tal i com es concep des del Neoclassicisme, però en la meua opinió la seva crítica literària subtilment revela una percepció diferent, que sembla situar la universalitat en les emocions. Constata que són les emocions d'una obra les que commouen el receptor i incideixen en els seus pensaments, en els seus sentiments i en la seva conducta, com es pot deduir de la crítica literària d'Andrés; per aquest motiu esdevenen l'element imprescindible perquè l'obra acompleixi la finalitat que considera més important: la instrucció. L'escriptor valencià posa com a contraexemple la tragèdia renaixentista, que malgrat que segueix l'estètica classicista no és útil perquè no és capaç de commoure els espectadors; són obres formalment correctes, però que els manca un ingredient principal: la força expressiva que connecta l'autor amb l'espectador. Andrés argumenta que l'expressió de les emocions és tan essencial en les obres grecollatines com el manteniment de la normativa poètica. En canvi, percep que quan l'escriptor no es cenyeix a la poètica classicista pot crear igualment passatges o fins i tot en algun cas obres senceres, de gran bellesa i sublimitat; per aquest motiu els considera autors excel·lents, malgrat que no els proposa com a models, sinó que remarca tots els defectes que troba en les seves obres des de la perspectiva de l'estètica neoclàssica.

Andrés no s'atreveix en cap moment a desfer-se de les limitacions de la poètica ni del concepte de mimesi, però després de llegir la gran quantitat d'exemples que ofereix la seva història de la literatura constato la impossibilitat d'objectivar i de delimitar el bon gust literari i, al mateix temps, observo un reconeixement de la bellesa i de la qualitat literària fora del cànon, que Andrés intueix encara que no desenvolupi. En conclusió, afirma que una obra modèlica ha de mantenir una estètica classicista, però alhora manifesta reiteradament en les seves valoracions que la qualitat literària i la bellesa és present en obres no classicistes. Aquesta idea s'aproxima a la diferència que suggereix Winckelmann entre bellesa i perfecció, ambdues indefinibles, segons el seu parer: la perfecció està en la forma; la bellesa, en canvi, és l'expressió d'una veritat que considera divina, superior al nostre intel·lecte, però no necessàriament perfecta⁷¹².

Per últim, en aquest sentit cal destacar que si bé els dos grans moments d'esplendor literari que reconeix s'integren dintre el classicisme —la literatura grecollatina i el classicisme

⁷¹² No obstant, Winckelmann afirma que només hi ha un únic concepte de bellesa, que és universal (1958: 51).

francès— la seva història de la literatura assenyala que l'impuls per al progrés literari no prové d'un corrent classicista: l'*abate* no concep la cultura àrab medieval i el Barroc espanyol com a moments de decadència, sinó que els presenta com els dos grans catalitzadors que marquen el desenvolupament de l'Europa moderna.

L'estètica neoclàssica pretén una literatura que reflecteixi una realitat fragmentària, condensada i reconduïda. La imatge que millor representa aquesta tria és el jardí, en contraposició al bosc. El Neoclassicisme prioritza una naturalesa selectiva, que no abasti la diversitat de l'existència en tota la seva expansió, una naturalesa superior, en paraules de Winckelmann, o una realitat millorada, tal i com havia proposat el classicisme francès. En aquest sentit la literatura no vol reflectir un fragment qualsevol de la realitat, sinó que parteix d'una reflexió, d'una vivència pròpia o aliena, però compresa, assumida i digerida, que es reconstrueix en forma de petit univers de ficció per recrear una experiència completa. Andrés cita Winckelmann per rebutjar la imitació servil i incitar a seguir una imitació activa, que l'*abate* defineix a partir dels mots 'fantasia', 'foc' i 'llibertat'. L'exemple torna a ser la tragèdia renaixentista: l'*abate* retreu als dramaturgs del segle XVI la manca d'originalitat i el servilisme a l'hora d'imitar el teatre grec.

En contraposició, la gran contribució del teatre barroc, especialment de les obres hispàniques, és l'originalitat i la força de les passions. A *Dell'origine* el teatre barroc és presentat com la gran revolució teatral de les lletres modernes. Andrés valora la tasca de recuperació de l'estètica classicista que duu a terme el Renaixement, però els autors que considera excel·lents són aquells que han sabut expressar les emocions amb gran destresa. A partir del segle XVII l'art comença a prioritzar l'emoció en el fet artístic, de manera que els dramaturgs barrocs entenen l'emoció com un element intrínsec de la literatura, a diferència de la interpretació d'Aristòtil a la *Poètica*, que no concep les emocions com a objecte principal de l'obra literària, tot i ser implícites en la idea de catarsi. És també significativa la valoració d'Andrés de la literatura il·lustrada: malgrat que n'expressa una opinió favorable, no gosa equiparar-la al classicisme francès, perquè són obres correctes formalment, però la majoria no aconsegueixen la destresa dels autors siscentistes en la conducció de les emocions.

L'expressió dels sentiments *per se* no és tan important per a Andrés com la regulació de la conducta humana, és a dir, la finalitat didàctica i moralitzant que deriva de l'expressió emocional. Per aquest motiu insisteix que els escriptors han d'aprofundir en el mecanisme de

les emocions fins a dominar-lo per tal de poder convertir-lo en una eina educativa perfecta, que no sigui vista com a un instrument didàctic sinó com a un model útil per a resoldre els conflictes reals de la societat, amb la voluntat de millorar la humanitat. El referent per a Andrés és el classicisme francès, l'únic que gosa equiparar als grans mestres grecollatins. Els escriptors francesos excel·leixen en l'anàlisi psicològica prèvia a la construcció dels personatges. Aquest estudi és el resultat del procés d'antropocentrisme que s'origina al Renaixement, i que al segle XVII es manifesta en un teatre que presenta una recerca del món interior per mitjà de la racionalització de les passions, un tret que diferencia el teatre clàssic francès del teatre grec antic. Aquest canvi implica una transformació del paper de les emocions en l'obra literària. Si en el teatre grec el motor de l'obra era el destí o la voluntat dels déus pagans, en la tragèdia francesa són les emocions les que desenvolupen aquesta funció, un gir que tant Andrés com altres crítics setcentistes —per exemple, Marmontel— elogien perquè consideren que atorga més complexitat i profunditat a la trama, i alhora comporta que l'obra esdevingui més instructiva. Ambdós conclouen que la fatalitat és l'efecte més tràgic, però el coneixement profund de l'ànima esdevé més universal i útil per a la millora moral de la humanitat.

Un altre tret distintiu amb la Il·lustració francesa és la reivindicació d'una concepció de progrés que remet a la idea de *corsi e ricorsi* que presenta Vico en la *Scienza nuova*, i que explica l'evolució en forma d'espiral enlloc d'una línia ascendent i infinita. A partir d'aquesta idea Andrés exposa la contribució de l'antiguitat a la cultura present, en contraposició a una idea d'ascensió infinita, en la qual el passat adopta connotacions d'endarreriment i d'inferioritat. Andrés parla de progressos —i no de progrés— perquè té en compte el seu caràcter fragmentari i independent i, per tant, no sempre lineal i continu. En conseqüència, mentre que el Neoclassicisme li permet inscriure Espanya i Itàlia en la història del bon gust que s'origina en la Grècia clàssica, la concepció de progrés no lineal li serveix per defensar els països del sud d'Europa, que en el procés de formació de la identitat europea han estat relegats a una posició perifèrica. Aquesta idea de progrés està vinculada al gènere que Andrés escull per escriure la seva magna obra: l'historicisme emergeix com a una ideologia i una metodologia pròpia dels països de l'Europa mediterrània en reacció al racionalisme i al cartesianisme per fer front a l'hegemonia cultural francesa i a les bases ideològiques que la fonamenten.

La tesi arabista d'Andrés té com a rerefons aquesta mateixa defensa de l'Europa mediterrània, com argumenta extensament Roberto M. Dainotto. La revaloració de l'herència àrab serveix per demostrar la contribució de la península Ibèrica en el sorgiment del Renaixement italià i, en especial, de la literatura catalana medieval. En la seva argumentació parteix de la identificació entre la llengua i la literatura occitana i catalana; per consegüent, Andrés classifica aquesta literatura dintre l'àmbit hispànic enlloc de francès. Si bé situa l'origen de les lletres modernes a Toledo, a la cort del rei Alfons X el Savi, l'*abate* atorga a Catalunya un paper principal en el Renaixement italià: la llengua i la literatura *provenzale*, que considera nascuda a terres catalanes, és la primera llengua vernacle que aconsegueix el prestigi i el reconeixement de l'Europa moderna, de manera que esdevé l'impuls per a la transició cap a la modernitat. En definitiva, malgrat que a *Dell'origine* la defensa de la cultura àrab medieval s'escriu en termes de reconeixement i de revaloració, en el seu estudi Andrés finalment l'acaba presentant com a subsidiària en l'evolució de les lletres europees i no li acaba concedint un valor absolut. És per aquest motiu que Dainotto li retreu haver deixat anar l'oportunitat de rebatre la concepció eurocentrista del món que s'està consolidant al segle XVIII. No obstant, en l'àmbit hispànic la seva tesi representa un punt de conciliació important amb el passat medieval i inicia una visió de la literatura comparada que si més no parteix d'una perspectiva unificadora i que intenta un diàleg a partir de les diferències, defugint els posicionaments ultranacionalistes que confegiran els fonaments del Romanticisme. Probablement aquesta actitud explica que molts dels judicis d'Andrés sobre l'aportació de la cultura àrab siguin encara vigents.

Una darrera diferència important amb la Il·lustració francesa, i especialment amb l'*Encyclopédie*, és la classificació de la religió en l'arbre del coneixement concebut per Bacon i adoptat per D'Alembert: Andrés situa la religió en una posició equivalent a les ciències i les lletres, de manera que li atorga la mateixa dignitat i reconeixement que a les altres branques del saber. La vinculació d'Andrés amb l'Església des d'un àmbit professional i personal implica una determinada perspectiva moral i espiritual que es tradueix no només en una opció epistemològica diferent a la dels enciclopedistes francesos, sinó en el manteniment d'una via cognitiva intuïtiva que valida un coneixement revelat per Déu i comprès per mitjà del cor, una via d'accés al coneixement que ratifica juntament amb el racionalisme. Per consegüent,

Dell'origine, tot i valdre's abundantment d'articles dels enciclopedistes, es converteix en determinats aspectes en l'alternativa catòlica a l'*Encyclopédie*.

Andrés adopta una via intermèdia en el seu posicionament religiós. El fet d'haver-se format en la Companyia de Jesús li confereix una visió més integradora que la d'altres membres eclesiàstics, que es manifesta en un sincretisme i en una capacitat d'adaptació excepcionals. La proposta d'Andrés de separar la religió del món literari respon a aquesta voluntat de legitimar i de salvaguardar el món espiritual, però alhora d'integrar aquells aspectes de la Il·lustració que no representen un perill infranquejable per als fonaments de la religió. El fet de no barrejar els afers religiosos en la literatura li permet valorar certes obres censurades per l'Església i adaptar a la visió catòlica els nous corrents de pensaments de la Il·lustració francesa, però pretén sobretot impedir que els literats continuïn desacreditant la religió. L'*abate* aconsella traspasar a les obres literàries la moral i els ensenyaments religiosos de forma que s'integrin al comportament i al diàleg dels personatges, per evitar també l'alliçonament doctrinal.

En conclusió, la figura de Joan Andrés destaca com a precursora dels estudis comparatistes, i contribueix de manera rellevant a l'enciclopedisme que caracteritza la Il·lustració. La seva aportació difereix de la dels intel·lectuals francesos en molts aspectes, i malgrat l'adscripció al Neoclassicisme, s'observen elements que assenyalen la modernitat de la seva crítica literària, en tant que no està determinada en tot moment pels condicionaments estètics de la seva època, sinó que manté un criteri propi coherent al llarg de tota la seva obra i hàbilment reconeix els factors que sustenten la universalitat de la literatura. Determinar el seu criteri, la seva metodologia crítica i la seva coherència ha estat l'objectiu principal del meu treball.

BIBLIOGRAFIA

- ABU NUWÀS (2002): *Khamriyyat: poesia bàquica*, ed. Jaume Ferrer i Anna Gil, Barcelona, Proa.
- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de (1972): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- AIKIN, J. (1777): *An essay on the application of natural history to poetry*, Londres, W. Eyres.
- ALEMANY, Amparo (2000): «Estudio preliminar», a MAYANS I SISCAR, Gregori, *Cartas literarias Mayans. Correspondencia de los hermanos Mayans con los hermanos Andrés, F. Cerdá y Rico, Juan Bta. Muñoz y José Vega Sentemenat*, Oliva (València), Publicacions de l'Ajuntament d'Oliva.
- ALLEN, B. Sprague (1958): *Tides in English taste (1619-1800): a background for the study of literature*, Nova York, Pageant books, 2 volums.
- ALLEN, Roger (2002): *An introduction to Arabic literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ALUJA, Roger (2018): *Comentari referencial al cant XI de l'Odissea: Un estudi de l'estètica de la poesia oral a partir de la teoria de la referencialitat tradicional*, tesi doctoral recuperada a <https://www.tdx.cat/handle/10803/458997>.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1992): «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 1, 57-74.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2010): «Panorama general de la novela en la España del siglo XVIII», a EGIDO, Aurora; LAPLANA, José Enrique, *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 133-160.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1992): «Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)», Madrid, *Boletín de la Real Academia Española*, LI.

- ALVERNHA, Peire (1996): *Peire d'Alvernhe. Poesie*, ed. d'Aniello Fratta, Roma, Vecchiarelli.
- ANDRÉS I MORELL, Joan (1776): *Lettera dell'abate D. Giovanni Andres al sig. Comendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga Cavaliere dell'Inclita Religione di Malta. Sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII*, Cremona, Lorenzo Manini e Compagno.
- ANDRÉS I MORELL, Joan (1782 i 1785): *Dell'Origine, Progressi e statto attuale d'ogni letteratura. Dell'abate D. Giovanni Andres Socio della R. Accademia di Scienze e belle lettere di Mantova*, Parma, Gian Battista Bodoni, Stamperia Reale, 7 vol. + 1 vol. d'Addenda (els volums I i II, que són els que es citen en aquesta investigació, es van publicar el 1782 i 1785 respectivament; els altres, entre 1787 i 1799).
- ANDRÉS I MORELL, Joan (1802): *Lettera dell'abate Giovanni Andres al sig. abate Giacomo Morelli sopra alcuni codici delle biblioteche capitolari di Novara, e di Vercelli*, Parma, Stamperia Reale.
- ANDRÉS I MORELL, Joan (1808-1817): *Dell'Origine, Progressi e statto attuale d'ogni letteratura*, Roma, Carlo Mordacchini e Compagno, 8 volums.
- ANDRÉS I MORELL, Joan (2004): *Cartas familiares (Viaje a Italia)*, ed. de Pedro Aullón de Haro (dir.), Madrid, Verbum, 2 volums.
- ANDRÉS I MORELL, Joan (2006): *Epistolario*, ed. de Livia Brunori, València, Generalitat Valenciana, 3 volums.
- ANDRÉS I MORELL, Joan (1997-2001): *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, ed. de Pedro Aullón de Haro, I, II i VI [cito el volum VI per l'addenda, les adicions que Andrés va fer posteriorment i que recull a l'edició de Roma].
- ANTONIO, Nicolàs (1788): *Bibliotheca hispana vetus*, Madrid, Joaquín Ibarra, 2 volums.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2009): «Los procesos de formación del canon. Reflexiones metodológicas sobre el canon literario español de los siglos XVIII y XIX», *Revista Signa*, 18, 21-44.
- ARATO, Franco (2000): «Un comparatista: Juan Andrés», *Cromohs*, 5, 1-14.
- ARISTÒTIL (1998): *Retòrica. Poètica*, ed. d'Alberto Blecua, Barcelona, edicions 62.

- ASPERTI, Stefano (1999): «La letteratura catalana medievale», a BERTOLUCCI, Valeria, ALVAR, Carlos, ASPERTI, Stefano (eds.), *Letterature medievali d'area iberica*, Bari, Laterza.
- ATTAR, Samar (2010): *The Vital Roots of European Enlightenment: Ibn Tufayl's Influence on Modern Western Thought*, Plymouth, Lexington books.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1997): «Estudio preliminar», a ANDRÉS I MORELL, Joan, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, ed. Verbum, I, XIX-CLXVI.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, GARCÍA GABALDÓN, Jesús; NAVARRO PASTOR, Santiago (coord.) (2002a): *Juan Andrés y la teoría comparatista*, València, Generalitat Valenciana.
- AULLÓN DE HARO, PEDRO (2002b): «Historiografía, enciclopedia y comparatismo: la creación de la Historia de la Literatura Universal y Comparada», a AULLÓN DE HARO, Pedro (coord.), GARCÍA GABALDÓN, Jesús; NAVARRO PASTOR, Santiago (coord.), *Juan Andrés y la teoría comparatista*, València, Generalitat Valenciana.
- BADIA, Alfred (1982): *Poesia trobadoresca: antologia*, Barcelona, ed. 62, Millors obres de la literatura universal, XIV.
- BALDAQUÍ, R. i BALDAQUÍ, J.M. (1993): «A l'entorn de la biografia de Jordi de Sant Jordi. Un document inèdit», ALEMANY, Rafael, FERRANDO, Antoni i MESEGUER, Lluís B., *Actes del novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes Alacant-Elx, 9-14 setembre de 1991*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I i Universitat de València, I, 257-271.
- BALDELLI BONI, Giovanni Battista (1827): «Storia delle relazioni vicendevoli dell'Europa e dell'Asia dalla decadenza di Roma fino alla distruzione del Califfato; Il Milione di Marco Polo, testo di lingua del sec. XIII; Il Milione di Messer Marco Polo, secondo la lezione ramusiana», a *Viaggi di Marco Polo illustrati e commentati*, Florència, Giuseppe Pagani.
- BARROS GUIMERANS, Carlos (1999): «La humanización de la naturaleza en la Edad Media», a *Edad Media: revista de historia*, 2, 169-194.

- BASTERO, Antoni (1724): *La crusca provenzale*, Roma, Stamperia di Antonio dei Rossi.
- BATKIN, Leonid M. (1992): *L'idea di individualità nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza.
- BATLLORI, Miquel (1939): *Esteban de Arteaga. Itinerario biográfico (1747-1799)*, recuperat a http://www.icatm.net/bibliotecabalmes/sites/default/files/public/analecta/AST_13.1/AST_13_1_203.pdf
- BATLLORI, Miquel (1966): *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos: españoles, hispanoamericanos, filipinos (1767-1814)*, Madrid, Gredos.
- BATLLORI, Miquel (1997): «La Il·lustració», a DURAN, Eulàlia (dir) i SOLERVICENS, Josep (coord.), *Obra completa*, IX, València, Tres i Quatre.
- BATLLORI, Miquel (1998): «Els catalans en la cultura hispanoitaliana», a DURAN, Eulàlia (dir) i SOLERVICENS, Josep (coord.), *Obra completa*, X, València, Tres i Quatre.
- BÉLORGEY, Jean Michel (1999): «Traducción y censura. Una pieza ejemplar: *La Eufemia o El triunfo de la religión*», a LAFARGA, Francisco (coord.), *La traducción en España 1750-1830: lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 407-414.
- BELTRÁN, Vicenç (2006): «El cançoner perdut de Girona: els Mayans i l'occitanisme il·lustrat», a BELTRÁN, Vicenç, SIMÓ, M. i ROIG, E. (eds.), *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 91-120.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine (1989): *Poétique arabe*, París, Gallimard.
- BERGUEDA, Guillem (1971): *Guillem de Berguedà*, ed. de Martí de Riquer, Abadia de Poblet, Scriptorium Populeti, 2 volums.
- BERNAL, Martin (1991): *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Regne Unit, Vintage Publishing, 3 volums.
- BETTINELLI, Saverio (1788): «Discorso del teatro italiano», a *Tragedie dell'abate Bettinelli*, Bassano, Spese Remondini di Venezia.

- BLOM, Philipp (2007): *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*, Barcelona, Anagrama.
- BOGIN, Magda (ed. i prol), BADIA, Alfred (tr.), ABELLÓ, Montserrat (tr. prol.) (2007): *Les trobairitz: poètes occitanes del segle XII*, Barcelona, Horsori.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas (1788): *El arte poética de Nicolás Boileau Despréaux, traducida en verso francés al castellano por Juan Bautista Madramany y Carbonell*, València, Josep i Tomàs d'Orga.
- BOND, Gerald A. (1992): «The poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine», *Cahiers de civilisation médiévale*, 138, 162-164.
- BOUILLON, Duc de (1781): *Journal encyclopédique*, París, Imprimerie du Journal, tom III.
- BOUTIÈRE, Jean (1937): «Les poésies du troubadour Albertet», *Studi medievali*, 10, 1-129.
- BORSÒ, Vittoria (2002): «Juan Andrés. *Prodesse et delectare*. Historia, política y literatura», a AULLÓN DE HARO, Pedro, *Juan Andrés y la teoría comparatista*, València, Biblioteca Valenciana, 113-138.
- CABRÉ, Miriam (2013): «La lírica d'arrel trobadoresca», a BROCH, Àlex, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Enciclopèdia catalana - Editorial Barcino - Ajuntament de Barcelona, I, 219-296.
- CALVO, Florencia (1996): «'Otros modos de llevar a los encantados'. Cervantes y Chrétien de Troyes: el libro no leído ni visto ni oído por Don Quijote», a GRILLI, Giuseppe (ed.), *Actas II-CINDAC*, 379-386.
- CAMPANA, Patrizia (2001): «La silva en Lope de Vega», a STROSETZKI, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, recuperat a https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_025.pdf
- CAPARRÓS, Martín (2008): «Estudio preliminar», a VOLTAIRE, *Filosofía de la historia*, Madrid, Tecnos.
- CARAMUEL, Juan (2007): *Primer cálamo*, ed. de Isabel Paraíso, Valladolid, Publicaciones de la Universidad de Valladolid, II.

- CARTER, Ronald i MACRAE, John (1997): *The routledge History of Literature in English*, Londres, Routledge.
- CASIRI, Miguel (1770): *Bibliotheca arabico-hispana escurialensis: sive librorum omnium Mss. quos arabice ab auctoribus magnam partem arabo-hispanus compositos bibliotheca coenobii escurialensis complectitur recensio & explanatio / opera & studio*, Madrid, Antonio Pérez de Soto, 2 volums.
- CASTELLS, Margarida i SANT-CELONI, Encarna (eds.) (2013): *Perles de la nit. Poetes andalusines*, Martorell, Adesiara Editorial.
- CERDÀ SUBIRACHS, Jordi (1999): «La provençalística a Catalunya: de Bastero a Milà», a FORTUÑO LLORENS, Santiago i MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs, *Actes del VII congrés de l'associació hispànica de literatura medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, II, 55-65.
- CHAPELAIN, Jean (2007): «Lettre ou discours de M. Chapelain à monsieur Favereau, portant son opinion sur le poème d'Adonis du cavalier Marino», a HUNTER, Alfred C. (ed.) i DUPRAT, Anne (introd. i rev.), *Opuscules critiques*, Ginebra, Droz.
- CHAUDON, Louis Mayeul, DELANDINE, Antoine François (1821): *Dictionnaire historique, critique et bibliographique, contenant les vies des hommes illustres suivi d'un dictionnaire abrégé des mythologies et d'un tableau chronologique des événemens les plus remarquables qui ont eu lieu depuis le commencement du monde par une société de gens de lettres*, París, Ménard et Desenne, 30 volums.
- CHECA BELTRÁN, José (1998): *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CHECA BELTRÁN, José (2004): *Pensamiento literario del siglo XVIII español: antología comentada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CHECA BELTRÁN, José (2014): *Demonio y modelo: dos visiones del legado español en la Francia ilustrada*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CHRAÏBI, Aboubakr (2008): *Les Mille et une nuits. Histoire du texte et classification des contes*, París, L'Harmattan.

- CIGNI, Fabrizio (2001-2002): «Il trovatore n'At de Mons di Tolosa», *Studi mediolatini e volgari*, 47, 251-273.
- CINCA, Dolors (1992): «Al-Jahiz: 'La poesia no es pot traduir'», a EDO JULIÀ, Miquel (ed.), *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 843-850.
- CLUZEL, Irénée-Marcel (1957-1958): «Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27, 321-373.
- COMES, Mercè, PUIG, Roser i SAMSÓ, Julio (eds.) (1987): *De Astronomia Alphonsi Regis: Actas del simposio sobre astronomía alfonsí celebrado en Berkeley (Agosto 1985) / Proceedings of the Symposium on Alfonsine Astronomy Held at Berkeley (August 1985)*, Barcelona, Universidad de Barcelona – Instituto Millás Vallicrosa de Historia de la Ciencia Árabe.
- COMES, Mercè, MIELGO, Honorino i SAMSÓ, Julio (eds.) (1990): ‘Ochava esfera’ y ‘Astrofísica’: *textos y estudios sobre las fuentes árabes de la astronomía de Alfonso X*, Barcelona, Agencia Española de Cooperación Internacional - Universidad de Barcelona.
- CORNEILLE, Pierre (2014): «Au lecteur», a *Nicomède*, ed. de Paul Fiève i Ernest Gwénola, recuperat a http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_NICOMEDE.pdf
- COUCHU, M. (1779): «Histoire du chevalier Partinuples», ed. de Lenglet du Fresnoy, a M. BASTIDE, M., PAULMY, marquès de, TRESSAN, M. comte de, *Bibliothèque universelle des romans. Ouvrage périodique*, París, Au Bureau & Demonville, desembre, 51-178.
- CRESCIMBENI, Giovanni Mario (1731): *L'istoria della volgar poesia*, Venècia, Lorenzo Basegio.
- CRYSTAL, David & Ben (2004): *Shakespeare's Words: a glossary & language companion*, Londres, Penguin.
- D'ARNAUD, François Thomas Marie de Baculard (1764): «Discours préliminaire», a ARNAUD, Baculard, *Les Amants malheureux ou le Comte de Comminges*, París, Libraire au Quai de Gèvres.

- D'ALEMBERT, Denis, DIDEROT, Denis (1751-1772): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, recuperat a <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/page/v5-p667/>
- DAINOTTO, Roberto M. (2006): «The discreet charm of the arabist theory: Juan Andrés, historicism and the de-centering of Montesquieu's Europe», *European history quarterly*, 36, 1, 7-29.
- DAINOTTO, Roberto M. (2007): *Europe (in theory)*, Durham, Duke University Press.
- DANIEL, Arnaut (1994): *Poesías*, ed. de Martí de Riquer, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema.
- DANTE, Alighieri (1966): *Divina commedia*, ed. Siro A. Chimenz, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese.
- DERENBOURG, Hartwig RENAUC, H.P.J. i LÉVI-PROVENÇAL, E. (1884-1928): *Les manuscrits arabes de L'Escurial*, París, Ernest Leroux, 3 volums, recuperat a [http://rbme.patrimonionacional.es/getdoc/b75d1e62-1d9d-4eb4-85ea-2a10fe2f70ad/Catalogo-Ms--Arabes---DERENBOURG-----T--I-_OCR-\(3\).aspx](http://rbme.patrimonionacional.es/getdoc/b75d1e62-1d9d-4eb4-85ea-2a10fe2f70ad/Catalogo-Ms--Arabes---DERENBOURG-----T--I-_OCR-(3).aspx)
- DIDEROT, Denis (1968): «Eloge de Richardson», a DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, ed. de Paul Vernière, París, Garnier Frères.
- DIDEROT, Denis (2009): *El padre de familia. De la poesía dramática*, ed. de Francisco Lafarga, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- DIDEROT, Denis (2003): *Paradoja sobre el comediante*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Valdemar.
- DOMINGO, Josep M. (2018): «Poètiques. De les bones lletres a la literatura», a BROCH, Àlex, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Enciclopèdia catalana - Editorial Barcino - Ajuntament de Barcelona, V, 63-96.
- DU HALDE, Jean Baptiste (1735): *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, París, P. G. Lemerancier, 4 volums.
- DUBOIS, Elfrieda Theresia (1970): «Appendice. La querelle entre Rapin et Vavasseur», a RAPIN, René, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Gènova, Librairie Droz.

- DURAN, Eulàlia i SOLERVICENS, Josep (1996): *Renaixement a la carta*, Vic (Barcelona), Eumo UB.
- DUSSEL, Enrique (2000): «Europa, modernidad, eurocentrismo», a LANDER, Edgardo (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- ERNST, E. (1930): «Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanson», *Romanische Forschungen*, 44, 255-406.
- ESTEVE, Cesc (2004a): «Poética y tragedia en el siglo XVI», a VEGA RAMOS, María José, *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Pontevedra, Mirabel, 13-45.
- ESTEVE, Cesc (2004b): «La teoría de la lírica en las artes poéticas italianas», a VEGA RAMOS, María José i ESTEVE, Cesc, *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel editorial, 47-109.
- ESTEVE, Cesc (2008): *La invenció dels orígens. La història literària en la poètica del Renaixement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ESTEVE, Cesc (2010): «Una teoría incompleta: la idea de la poesía épica en las artes poéticas italianas del siglo XVI» a VEGA RAMOS, María José Vega i VILÀ, Lara, *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 63-102.
- ESTALA, Pedro (1794): «Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna», a ARISTÒFANES, *Pluto*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- FAUCHET, Claude (1581): *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise, ryme et romans*, París, Mamert Partisson.
- FAN, T.C. (1946): «Sir William Jones's chinese studies», *The Review of English Studies*, XXII, 88, 304-314.
- FAIDIT, Gaucelm (1965): *Les Poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XIIIe siècle*, ed. de Jean Mouzat, París, Nizet.
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1773): *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, IV, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta.

- FELIU, Francesc (1994): «La Història de la llengua catalana d'Antoni de Bastero», *Estudi general*, 14, 163-181.
- FELIU, Francesc (1997): *L'obra filològica d'Antoni de Bastero i Lledó. Edició de la 'Història de la llengua catalana'*, Girona, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona (publicació de tesis doctorals en microfítxa), recuperat a: <https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/4618>
- FELIU, Francesc (1998): «Els inicis de la filologia catalana moderna: estudi biogràfic d'Antoni de Bastero i Lledó, canonge de Girona (1675-1737)», *Annals de l'Institut d'Estudis de Gironins*, Girona, XXXIX, 235-290.
- FERNÁNDEZ, Paz (1996): «Expediente personal de Miguel Casiri en la Biblioteca Nacional», *Al-Andalus Magreb: estudios árabes e islámicos*, 4, 105-133.
- FERRATER, Gabriel (1998): *Da nuces pueris*, Barcelona, Edicions 62.
- FIERRO, Maribel (2008): «Las huellas del islam a debate», a ROLDÁN CASTRO, Fátima i DELGADO PÉREZ, María Mercedes (eds.), *Las huellas del islam*, Sevilla, Universidad de Huelva, 73-96.
- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- GALLUD JARDIEL, Enrique (1998): *La Índia en la literatura española*, Madrid, Alderabán.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1996): *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid. Cátedra.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1977): «La historiografía sobre los moriscos españoles. Aproximación a un estado de la cuestión», *Revista de historia moderna*, 6, 71-99.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2007): «La recepción del teatro sentimental francés en España», Alicante, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, recuperat a <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0t8>
- GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel (1995-1996): «La novela como género literario en el siglo XVII en Francia», *Cuadernos de investigación filológica*, 21-22, 29-56.
- GIACOMO, Louis di (1947): «Une poétesse andalouse du temps des Almohades: Ḥafṣa bint al-Ḥajj al-Rākuniyya», *Hespéris*, 34, 9-101.

- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (2004a): «Juan Andrés, viajero neoclásico por Italia», recuperat a <https://studylib.es/doc/7691481/juan-andrés--viajero-neoclásico-por-italia>
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (2004b): «Estudio introductorio», a ANDRÉS I MORELL, Joan, *Cartas familiares (Viaje a Italia)*, ed. de Pedro Aullón de Haro (dir.), Madrid, Verbum, I.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (2009): «Los jesuitas y la Ilustración», *Debats*, 105, 131-140.
- GLENDINNING, Nigel (1961): «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, XLIV, 3/4, 323-349.
- GLENDINNING, Nigel (1994): «Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 10, 101-115.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998): *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal.
- GÓMEZ NOGALES, Salvador (1990): «Ibn Tufayl, primer filósofo-novelistas», a MARTÍNEZ LORCA, Andrés (coord.), *Ensayos sobre la filosofía en al-Andalus*, Barcelona, Anthropos, 359-385.
- GORAK, Jan (2005): «Canons and canon formation», a NISBET, H.B. i RAWSON, Claude (coord.), *The eighteenth century*, volum IV de *The Cambridge History of Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 560-584.
- GUADAGNOLI, Filippo (1642): *Breves arabicæ linguæ insitutiones*, Roma, Joseph David Luna.
- GUASTI, Niccolò (2006): *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali 1767-1798*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- GUASTI, Niccolò (2019): «Juan Andrés y Galileo», a RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José i AMORES FUSTER, Miguel, *La ciencia literaria en tiempos de Juan Andrés (1740-1817)*, Madrid, Visor libros, 41-69.
- GUNIA, Inke (2008): *De la poesía a la literatura. El cambio de los conceptos en al formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- HAINES, C. M. (1925): *Shakespeare in France. Criticism. Voltaire to Victor Hugo*, The Shakespeare association by H. Milford, Londres, Oxford University Press.

- HAMBURG, Gary M. (2016): *Russia's Path Toward Enlightenment: Faith, Politics, and Reason, 1500-1801*, New Haven & London, Yale University Press.
- HARDOUIN, archebisbe de París (1844): «Ordonnance de Monseigneur l'archevêque de Paris», a *L'Illustration, journal universel*, París, J.J. Dubochet, 46, II, 317.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989): *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal.
- HEMPFER, Klaus W. (1987): Klaus Hempfer. *Diskrepante Lektüren: Die Orlando Furioso rezeption im Cinquecento historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- HEMPFER, Klaus W. (1993): «Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische Wende», a HEMPFER, Klaus W. (ed.), *Renaissance. Disjursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur-Philosophie-Bildende Kunst*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 9-45.
- HEMPFER, Klaus W. (2014): «Sul rapporto tra letteratura e Illuminismo», a: SOLERVICENS, Josep i MOLL, Antoni Lluís, *La poètica europea de la Il·lustració*, Barcelona, Punctum, 21-42.
- HERBELOT, Barthélemy (1776): *Bibliothèque orientale ou dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la conoissance des peuples de l'Orient*, Maestricht, J. E. Dufour & P. H. Roux.
- HERFORD, C. H. (1925): *A sketch of the history of Shakespeare's influence on the continent*, Manchester, Manchester University Press.
- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto (2017): «Introducción», a ANDRÉS I MORELL, Joan, *Historia de la teoría de la música*, Madrid, Casimiro.
- HORACI (2003): *Art poètica i Epístoles literàries: a Flourus, a August*, ed. de Narcís Figueras Capdevila, Barcelona, La Magrana.
- HOUTSMA, Martijn Theodoor, WENSINCK, A. J., ARNOLD, T. W., HEFFENING, W., LÉVI-PROVENÇAL, E. (eds.) (1987): *First encyclopædia of islam (1913-1936)*, Leiden - Nova York, København- Köln, E. J. Brill.
- HUET, Pierre Daniel (1799), *Traité de l'origine des romans*, París, N. L. M. Desessarts.
- HUGO, Víctor (1968): «Préface», a HUGO, Víctor, *Cromwell*, ed. Annie Ubersfeld, París, Garnier Flammarion.

- HUNTINGTON, Arthur (1906): «Shakespeare's Use of Comedy in Tragedy», *The Sewanee Review*, XIV, 1, 28–37.
- IBN DĀNIYĀL (2013): *Theatre from Medieval Cairo: The Ibn Daniyal Trilogy*, ed. de Marvin Carlson i Safi Mahfouz, Nova York, Martin E. Segal Theatre Center.
- JACOBS, Helmut C. (2001): *Belleza y buen gusto las teorías de las artes en la literatura española el siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana.
- JAVITCH, Daniel (2010): «El descrédito y la atracción del romance caballeresco en la teoría (y en la práctica) épica italiana del siglo XVI», a VEGA RAMOS, María José Vega i VILÀ, Lara, *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 221-239.
- JAVITCH, Daniel (2014): *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- JIMÉNEZ, Antonio (1992): «Andrés Piquer y la filosofía española del siglo XVIII: a propósito de un libro del P. Mindán», *Revista de filosofía*, V, 8, 429-439.
- JONES, William (1807): *Works with the life of the author*, ed. de John Shore Teignmouth, Londres, John Stockdale, 13 volums.
- JUSSERAND, J.J. (1899): *Shakespeare in France: under the ancien régime*, Londres, ed. Fisher Unwin.
- JUSTEL CALABOZO, Braulio (1987): *La Real Biblioteca de El Escorial y sus manuscritos árabes*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- KABBANI, Rana (2008): *Imperial fictions. Europe's Myths of Orient*, Londres, Saqi.
- KAPPL, Brigitte (2011): «Aristotelian Katharsis in Renaissance Poetics», a SOLERVICENS, Josep i MOLL, Antoni Lluís, *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, Barcelona, Punctum, 69-97.
- KILITO, Abdelfattah (2003): «Averroès et la Poétique», a BAGNI, Paolo i PISTOSO, Maurizio (eds.), *Poetica medieval tra Oriente e Occidente*, Roma, Carocci, 205-209.
- LACH, Donald F. (1991): *Asia in the eyes of Europe*, Chicago, The University of Chicago Society, recuperat a: <https://www.lib.uchicago.edu/e/su/southasia/lach.html>
- LACHIN, Giosuè (2004): *Il trovatore Elias Cairel*, Mòdena, Mucchi editore.

- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2000): «Tinieblas y claridades de la Edad Media», a BENITO RUANO, Eloy (coord.), *Tópicos y realidades de la Edad Media*, Madrid, Real Academia de la Historia, I, 49-90.
- LAFARGA, Francisco (1997): «La comedia francesa», a LAFARGA, Francisco (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 87-104.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (2005): *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial.
- LANSDOWNE, milord (1790): «Epilogue to *The jew of Venice*», a JOHNSON, Samuel, *The works of the english poets*, Londres, John Nichols, XXXVIII.
- LELLI, Giovanna (2003): «Elementi per una poetica comparata del Mediterraneo medievale», a BAGNI, Paolo i PISTOSO, Maurizio (eds.), *Poetica medieval tra Oriente e Occidente*, Roma, Carocci, 293-303.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1987): *Dramatúrgia d'Hamburg*, Barcelona, ed. Institut del teatre.
- LEWINTER, Oswald (ed.) (1970: *Shakespeare in Europe*, Londres, Penguin.
- LIROLA DELGADO, Jorge i PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (dir.) (2004): *Biblioteca de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios árabes, 7 volums + apèndix, estudi i índex.
- LLOMPART, Gabriel (1975): «El llibre català a la casa mallorquina (1350-1550)», *Analecta sacra tarraconensia: revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 48, 193-240.
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique (2005): «Introducción», a MILTON, John, *El paraíso perdido*, Madrid, Abada Editores.
- LÓPEZ CEDEÑO, Francisco (2014): «El aprendizaje como proceso interno en Ibn Tufayl», *Claridades: revista de filosofía*, VI, 70-99.
- LÓPEZ GARCÍA, Bernabé (2013): «España y el mundo árabe-islámico: historia de una multiplicidad de relaciones y encuentros », a OROZCO DE LA TORRE, Olivia i ALONSO GARCÍA, Gabriel (eds.), *El Islam y los musulmanes hoy. Dimensión internacional y relaciones con España*, Madrid, Cuadernos de la escuela diplomática, 48, 11-28.

- LÓPEZ SOUTO, Noelia (2019): «Juan Andrés en la imprenta dirigida por G. B. Bodoni: la publicación de *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*», a RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José i AMORES FUSTER, Miguel, *La ciencia literaria en tiempos de Juan Andrés (1740-1817)*, Madrid, Visor libros, 95-122,
- LUSSU, Maria Luisa (1980): «Critica della religione e autonomia della morale in alcune figure dell'illuminismo francese», a *Studies on Voltaire and the 18th century. Translations of the 5th international congress on the Enlightenment III*, Oxford, The Voltaire Foundation of the Tayer Institution, 192.
- LUZÁN, Ignacio de (1789): *La poética*, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha.
- MAIANS I SISCAR, Gregori (1737): *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Londres, J. y R. Tonson.
- MAIANS I SISCAR, Gregori (1983-1986): «Oración en alabanza de las elocuentísimas obras de Don Diego Saavedra Fajardo», *Obras completas*, Oliva (València), Publicacions de l'Ajuntament d'Oliva, 2 volums.
- MAIANS I SISCAR, Gregori (2000): *Cartas literarias. Epistolario XVII. Correspondencia de los hermanos Mayans con los hermanos Andrés, F. Cerdá y Rico, Juan Bta. Muñoz y José Vega Sentmenat*, ed. d'Amparo Alemany Peiró, València, Ajuntament d'Oliva.
- MALM, Mats (2013): «The Role of Emotions in the Development of Artistic Theory and the System of Literary Genres», a BOD, Rens; MAAT, Jaap i WESTSTEIJN (eds.), *The making of the humanities, II, From Early Modern to Modern Disciplines*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- MANCINI, Mario (2003): «Petrarca e la poetica degli arabi», a BAGNI, Paolo i PISTOSO, Maurizio, *Poetica medievale tra oriente e occidente*, Roma, Carocci.
- MANRIQUE ANTÓN, Teodoro (2014): «La literatura nórdica antigua en la obra de Juan Andrés: valoración y fuentes», *Rilce*, 30, 2, 461-483.
- MARTÍNEZ DENGRA, Esperanza (1999): «La tragedia francesa en el siglo XVIII según Marmontel», a *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, VII Coloquio APFFUE, Cadis, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, II, 161-173.

- MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José (2007): *La ignorancia y negligencia de los latinos ante la riqueza de los estudios árabes*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.
- MARX, William (2015): «Catharsis», a BERNARD, Mathilde, GEFEN, Alexandre i TALON-HUGON, Carole (dir.), *Arts et émotions*, París, Armand Colin, 63-69.
- MARZOLPH, Ulrich i LEEUWEN, Richard van (eds.) (2004): *The Arabian Nights Encyclopedia*, Santa Bàrbara (Califòrnia), ABC CLIO, 2 volums.
- MATTHEW, H.C.G, HARRISON, Brian (eds.) (2004): *Oxford dictionary of national biography: from the earliest times to the year 2000*, Oxford, Oxford University Press.
- MENEGHELLI, Antonio (1795): *Dissertazione sopra la tragedia cittadinesca*, Padova, Stamperia del Seminario.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio (2004): *Antonio José Cavanilles (1745-1804)*, València, Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de (1994): «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Criticón*, 62, 33-56.
- MOLL, Antoni Lluís (2014): «La regulació estilística del bon gust: de Muratori a Sempere i Guarinos», a SOLERVICENS, Josep i MOLL, Antoni Lluís, *La poètica europea de la Il·lustració. Raó & cànon*, Barcelona, Punctum, 73-90.
- MONTESQUIEU, baró de (1817): *De l'esprit des lois*, a MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, París, A. Belin, 2 volums.
- MONTOLIU, Manuel de (1957): *La llengua catalana i els trobadors*, volum I de *Les grans personalitats de la literatura catalana*, Barcelona, Alpha.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2002): «Perspectivas teóricas en Literatura Comparada», a AULLÓN DE HARO, Pedro, GARCÍA GABALDÓN, Jesús; NAVARRO PASTOR, Santiago (coord.) (2002): *Juan Andrés y la teoría comparatista*, València, Generalitat Valenciana, 323-351.
- PAR, Alfonso (1935): *Shakespeare en la literatura española: juicios de los literatos españoles, con noticias curiosas sobre algunos de ellos y sobre sucesos literarios famosos*, Madrid-Barcelona, Librería General de Victoriano Suárez - Biblioteca Balmes.

- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (1994): «Cervantes y Chrétien de Troyes: novela, “romance” y realidad», a VILLEGAS, Juan, *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, volum V de les *Actas de XI congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, 155-169.
- PAREDES, Maria (2016): «Concepte d'Il·lustració», a SOLERVICENS, Josep (dir.), *Literatura moderna: Renaixement, Barroc i Il·lustració*, volum IV de la *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, Barcino, 408-460.
- PASCAL, R. (1937): «Foreword» i «Introduction», a *Shakespeare in Germany*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PEETERS, Kris (2006): «La découverte littéraire du Fabliau au XVIIIe siècle: le Comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval», *Revue d'histoire littéraire de la France*, CVI, 4, 827-842.
- PELTRE, Christine (2008): *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, París, Hazan.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1991): *En torno a las ideas literarias de Gregorio Mayans*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- PEYRE, Henry (1996): *¿Qué es el clasicismo?*, México D.F., Fondo de cultura económica.
- PETRONIO, Giuseppe (2016): *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, Palermo, Palumbo.
- PFAFF, S. L. H. (1853): «Guiraut Riquier», a MAHN, Friedrich August, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Berlin, Duemmler's, IV.
- PHILLIPPO, Susanna (1996): «The legacy of Homer: The *Iliad* annotations of Jean Racine», *L'Antiquité Classique*, 65, 1-29.
- PIROT, François (1972): «Édition du “sirventes-ensenhamen” de Guiraut de Calanson», a *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles*, Barcelona, Memoria de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XIV, 563-595.
- PISSAVINO, Paolo C. (2007): *Una protostoria attuale. Le immagini della Cina nell'Italia moderna. I. Secoli XVI e XVII*, Pavia, Monbosco.
- POPE, Alexander (1808): «Discourse of pastoral poetry», a PARK, Thomas, *The works of the british poets*, Londres, J. Sharpe, 42 volums.

- PUJALS, Esteban (2001): «Introducción», a MILTON, John, *El paraíso perdido*, Madrid, Cátedra.
- PUJOL GÓMEZ, Josep (2002): *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura del 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- QUADRIO, Francesco Saverio (1749): *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milà, Stampe di Francesco Agnelli, 4 volums.
- QUINZIANO, Franco (2014): «Ecos cervantinos en la Italia del XVIII: una aproximación al Quijote a través de los escritos de los jesuitas expulsos», a MATA, Emilio Martínez i FERNÁNDEZ FERREIRO, María (coord.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- RAPIN, René (1674): *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, París, François Muguet.
- RAMÓN GUERRERO, Rafael (1985): «Ibn Tufayl y el siglo de las Luces. La idea de razón natural en el filósofo andalusí», *Anales del seminario de historia de la filosofía*, V, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense.
- RAYSOR, Thomas M. (1927): «The downfall of the three unities», *Modern Language Notes*, XLII, 1, 1-9.
- REDI, Francesco (1685): *Bacco in Toscana*, Florència, Piero Matini all'insegna del Lion d'oro.
- RIDAO, J.M. (2000): «La frontera difusa», *Claves de razón práctica*, 108, 13-22.
- RÍOS, Juan Antonio (1997): «La tragedia francesa», a LAFARGA, Francisco (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 63-85.
- RIQUER, Isabel de, (2007): *El corazón devorado: una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid, Siruela.
- RIQUER, Martí de (1951): «Un trovador valenciano: Pedro el Grande de Aragón», *Revista valenciana de filología*, I, 273-311.
- RIQUER, Martí (1972): «El trovador Huguet de Mataplana», *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, I, 455-494.

- RIQUER, Martí (1992): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 3 volums.
- RIQUER, Martí (1996): *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona, Quaderns crema.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2010): «La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII», *Res publica*, 23, 37-55.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2014a): «Razón, sensibilidad y norma en la poética europea de la Ilustración», a SOLERVICENS, Josep i MOLL, Antoni Lluís, *La poètica europea de la Il·lustració*, Barcelona, Punctum.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2014b): «Poética y teatro. La teoría dramática en los siglos XVIII y XIX», a VEGA RAMOS, María José, *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Barcelona, Mirabel Editorial, 229-267
- ROSER NEBOT, Nicolás (2002): *Religión y política: la concepción islámica*, Madrid, Fundación Sapere Aude.
- ROIG, Jaume (2014): *Espill*, ed. d'Antònia Carré, Barcelona, Barcino.
- ROSSICH, Albert (1987): *Francesc Vicent Garcia. Història i mite del Rector de Vallfogona*, Barcelona, Edicions 62.
- ROSTAING, Charles i BARBARO, Jean B. (1989): *Raimbaut de Vaqueiras. I Monferrati*, L'Isle sur le Sorgue, Scriba.
- SABOR, Peter (2005): «Medieval revival and the Gothic», a NISBET, H.B. i RAWSON, Claude, *The Cambridge history of literary criticism, IV, The eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SADE, Donatien Alphonse François, marquès de (1998): *Ideas sobre la novela*, México D.F., Verdehalago.
- SAID, Edward W. (2002): *Orientalism*, Anglaterra, Londres, Penguin Books.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco (2002): «Problemas de la mentalidad ilustrada en España», a AULLÓN DE HARO, Pedro, GARCÍA GABALDÓN, Jesús, NAVARRO PASTOR, Santiago (coord.) (2002): *Juan Andrés y la teoría comparatista*, València, Generalitat Valenciana, 65-84.

- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luís (2010): «La *Poética* de Luzán», a EGIDO, Aurora i LAPLANA, José Enrique (eds.), *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 71-95.
- SANT JORDI, Jordi: (1984): *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, ed. de Martí de Riquer i Lola Badia, València, Tres i Quatre.
- SARMIENTO, Martín (1775): «Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles», a *Obras póstumas del R. P. M. Martín Sarmiento*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (2001-2002): «El mito de Edipo en la tragedia francesa del siglo XVIII», *Anales de filología francesa*, 10, Murcia, Universidad de Murcia.
- SCANDELLARI, Simonetta (2006): «El concepto de progreso en el pensamiento de Juan Andrés», *Cuadernos dieciochistas*, 7, 17-46.
- SCHAK, Adolf Friedrich von (1885-1887): *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Impremta de M. Tello, 5 volums.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2006): *¿Qué es un género literario?*, Móstoles (Madrid), Akal.
- SCHLÜTER, Gisela (2014): «Dalla perfettibilità alla logica evoluzionista: aspetti della poetica sette ed ottocentesca», a: SOLERVICENS, Josep i MOLL, Antoni Lluís, *La poètica europea de la Il·lustració*, Barcelona, Punctum.
- SCOTTI, Angelo Antonio (1817): *Elogio storico del padre Giovanni Andres*, Nàpols, Stamperia Giovanni de Bonis.
- SHERLOCK, Martin (1786): *A fragment on Shakespeare extracted from Advice to a young poet. Translated from the french*, Londres, G.G. J. I J. Robinson.
- SOLERVICENS, Josep (2011a): «Introducció», a SOLERVICENS, Josep i MOLL, Antoni Lluís, *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, Barcelona, Punctum, 7-16.
- SOLERVICENS, Josep (2011b): «De l'ampliació del sistema aristotèlic de gèneres a l'establiment d'un nou paradigma (1548-1601)», a SOLERVICENS, Josep i MOLL, Antoni Lluís, *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, Barcelona, Punctum, 101-135.
- SOLERVICENS, Josep ((2012): *La poètica del Barroc. Textos teòrics catalans*, Barcelona, Punctum.

- SOLERVICENS, Josep (2016a): «Concepte de Renaixement», a SOLERVICENS, Josep (dir.), *Literatura moderna: Renaixement, Barroc i Il·lustració*, volum IV de la *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, Barcino, 17-81.
- SOLERVICENS, Josep (2016b): «Concepte de Barroc», a SOLERVICENS, Josep (dir.), *Literatura moderna: Renaixement, Barroc i Il·lustració*, volum IV de la *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, Barcino, 192-249.
- STEADMAN, John M. (1976): «The Idea of Satan as the Hero of *Paradise Lost*» *American Philosophical Society*, CXX, 4, 253-294, recuperat a <http://www.jstor.org/stable/986321>.
- SHOWALTER, English (2005): «Prose fiction: France», a *The Eighteenth century*, volum IV de *The cambridge history of literary criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 210-237.
- SUBIRÓS, Pep (2007): «Racisme i apartheid ahir i avui: la càrrega de l'home blanc», a *Apartheid. El mirall sud-africà*, Barcelona, CCCB i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona.
- TERREROS Y PANDO, Esteban (1758): *Paleografía española*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- TOELLE, Heidi i ZAKHARIA, Katia (2009): *À la découverte de la littérature arabe. Du VI^e siècle à nos jours*, París, Flammarion.
- TOLAN, John (2003): *Les sarrasins. L'islam dans l'imagination européenne au Moyen Âge*, París, Flammarion.
- TOLAN, John (2009): *L'Europe latine et le monde arabe au Moyen Âge. Cultures et conflit et en convergence*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- TORNERO, EMILIO (1934): «Prólogo», a IBN TUFAYL, *El filósofo autodidacto*, Madrid, Impresor Estanislao Maestre.
- TORRÓ, Jaume (2014): «La poesia cortesana», a BROCH, Àlex, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Enciclopèdia catalana - Editorial Barcino - Ajuntament de Barcelona, II, 261-352.
- URZAINQUI MIQUELEIZ, Inmaculada (1987-1988): «Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII», a *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 37-38, 573-603.

- VALLDAURA, Josep María Sala (1999): *Traducciones del francés en el teatro de Barcelona (1790-1799)*, a LAFARGA, Francisco, *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- VALSALOBRE, Pep «Història d'una superxeria (2007): el cas de Jordi de Sant Jordi», a MIRALLES, Eulàlia i SOLERVICENS, Josep: *El (re)descobrimient de l'edat moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Universitat de Barcelona, 297-335.
- VARELA-OROL, Concha (2012): «Martín Sarmiento y los estudios orientales: La edición de la *Bibliotheca Arabico-Hispana* de Casiri», *Revista general de información y documentación*, XXII, 9-33.
- VEGA, Lope de (2009): *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra.
- VEGA RAMOS, María José (2004a): «El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento», a VEGA RAMOS, María José (coord.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Barcelona, Mirabel Editorial, 47-97.
- VEGA RAMOS, María José (2004b): «Poética de la lírica en el Renacimiento» a VEGA RAMOS, María José i ESTEVE, Cesc (coord.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel editorial, 15-43.
- VEGA RAMOS, María José (2010): «Idea de la épica en la España del Quinientos», a VEGA RAMOS, María José Vega i VILÀ, Lara, *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 103-135.
- VENTADORN, Bernat de (1966): *Bernard de Ventadour, troubadour du XII siècle: chansons d'amour*, ed. de Moshé Lazar, París, Éditions Klincksieck.
- VERNET I GINÉS, Joan (1999): *Lo que Europa le debe al islam de España*, Barcelona, Acantilado.
- VERNET I GINÉS, Joan (2002): *Literatura árabe*, Barcelona, Acantilado.
- VICKERS, Brian (ed.) (1974-1981): *Shakespeare: the critical heritage*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 5 volums.
- VIDAL DE BESALÚ, Ramon (1972): *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts* MARSHALL, J. (ed.), Oxford, Oxford University Press.

- VIDAL DE BESALÚ, Ramon (2018): *Obra completa. Ramon Vidal de Besalú*, ed. Antoni Espadaler, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- VOLTAIRE (1765): *Le philosophie de l'histoire*, Amsterdam, Changuion.
- VOLTAIRE (1777): *A letter from M. Voltaire to the French Académie: containing an appeal to that society on the merits of the English dramatic poet Shakespeare*, Londres, J. Bew.
- VOLTAIRE (1964): *Lettres philosophiques ou Lettres sur les Anglais*, París, Garnier Frères.
- VOLTAIRE (1966): *Le Siècle de Louis XIV*, París, Garnier-Flammarion.
- VON ALBRECHT, Michael (2013): *Virgilio: 'Bucólicas', 'Geórgica's', 'Eneida': una introducción*, Múrcia, Editum - Ediciones de la Universidad de Murcia.
- WINCKELMANN, Johann J. (1958): *Lo bello en el arte*, Buenos Aires, Nueva visión.
- WINCKELMANN, Johann J. (1987): *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Nexos.
- WOOLF, Virginia (1972): *A room of one's own*, Harmondsworth, Penguin Books.
- WOOLF, Virginia (1924): «All about books», a *Collected essays*, Londres, The Hogarth Press, II, 263-267.
- YLLERA, Alicia (1996): *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Síntesis.
- YLLERA, Alicia (1989): «Del clasicismo francés a la crítica contemporánea: historia de las ideas literarias (I)», *Epos: Revista de filología*, 5, 345-369.
- YLLERA, Alicia (1990): «Del clasicismo francés a la crítica contemporánea: historia de las ideas literarias (II)», *Epos: Revista de filología*, 6, 331-353.
- ZARZO, Esther (2016): *Memoria retórica y experiencia estética. Retórica, Estética y Educación*, Madrid, Dykinson.
- ZATTI, Sergio (1990): *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi.
- ZATTI, Sergio (1996): *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milà, Bruno Mondadori.
- ZOLI, Sergio (1973): *La Cina e la cultura italiana dal'500 al'700*, Bolonya, Pàtron.

RECURSOS ELECTRÒNICS:

- BEdT: Bibliografia Elettronica dei Trovatori. <http://www.bedt.it> [Consulta: 17 de setembre de 2019]
- RIALCRepertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana.<http://www.rialc.unina.it> [Consulta: 17 de setembre de 2019].