

U N I V E R S I T A T D E B A R C E L O N A

DIVISIO I: FACULTAT DE FILOLOGIA

Departament de Clàssiques

LA VIDA D'ISOP,
ENTRE EL IAMBE, LA FAULA I LA NOVEL·LA.

Vist i plau,
el Director:

M. M. M.

Tesi que, per obtenir el
grau de Doctor, presenta

PILAR GÓMEZ I CARDÓ.

B A R C E L O N A , FEBRER 1987

I. LA INSPIRACIÓ DE LA POESIA

1. cf. Plató, Ió 533 e. La lectura de tot el passatge (533 d-534 e) és, tanmateix, obligada, car constitueix una autèntica definició i explicació del debatut tema de la inspiració poètica.
2. ibidem, 534 c.
3. ibidem, 534 b.
4. ibidem, 534 c-d.
5. h.h. XXXII, 19-20.
6. Baquílides V, 191 ss.
7. Testim. 50 T.
8. Parteni I, 5 ss.
9. Pean VI, 5 ss; προφάτως θεῖος s'autodefineix Baquílides a l'epinici IX, 3.
10. Plató, Menó 99 c-d; Apologia 22 c: ἐνθουσιάζοντες (sc.οἱ ποιηταί) ὡςπερ οἱ θεομάντιες καὶ οἱ χρησμοφοί.
11. Homer, Il. II 597-600.
12. Hesíode, Th. 31-34.
13. cf. W.W. MINTON, "Homer's Invocation of the Muses: Traditional Patterns", TAPhA 91, 1960, pp. 292-309; i també, L. GIL, Los antiguos y la

inspiración poética, Madrid 1966, pp. 27-28 i pp. 82-84.

14. Homer, Od. XX, 347 ss.; i també Píndar, fr. 138 Bowra: Μοῖσ' ἀνέηκέ με.
15. Hesíode, Th. 27-28.
16. cf. P. MAZON, Hésiode. Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier, Paris 1928, pp. IX-XIV.
17. vv. 22-24, i Op. 658.
18. A. PÉREZ JIMÉNEZ, Hesíodo. Obras y Fragmentos, Madrid 1978, p. 10.
19. Pausània, Descripció de Grècia, 1, 21, 2.
20. ibidem, 9, 23, 2.
21. ibidem, 9, 23, 3. A propòsit de la relació entre la tasca poètica i les abelles, de bell nou, ens remetem al passatge de Plató ja al·ludit, car Sòcrates diu a Ió que, com les abelles per elaborar la mel, així també els poetes recol·lecten llurs cants ἀπὸ κρηῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν (Ió 534b).
22. fr. 1 T.
23. Aquesta inscripció fou editada per primera vegada per N.M. KONDOLEON, "Νέαι ἐπιγραφαὶ περὶ Ἀρχιλόχου ἐκ Πάρου", Arch. Ephemeris 1952, 1955, pp. 32-95. Per a posteriors edicions i estudis, vegi's la referència bibliogràfica a C. MIRALLES, "The Inscription of Mnesiepes", dins C. MIRALLES-J. PÒRTULAS, Archilochus and the Iambic Poetry cit., p. 63.

24. C. MIRALLES, "The Inscription of Mnesiepes" cit., p. 63.
25. Testim 4, 22-23, T.
26. D'Esquil diu Pausàniàs (1,21,2) que era μειράκιον quan Dionís li ordena la composició de tragèdies. L'experiència d'iniciació poètica de Píndar és situada, també per Pausàniàs, quan el futur poeta ἠλικίαν ὄντα νεανίσκον (9,32,2). Quant a Hesíode, no hi ha en el text de la Teogonia cap referència a l'edat del poeta, però l'adverbi ποτέ (v. 22) permet de pensar que es tracta d'un moment allunyat, distant, segurament en la juvenesa del poeta. També al fr. 2 dels Aitia de Cal·límac (Schol. Flor. v. 18 Pf) sembla possible de llegir ἀρτιγένειος ὢν, quan es conta la seva experiència d'iniciació a l'Helicó. El poeta de Cirene confirma, encara una volta més, que les Muses van a l'encontre dels poetes quan aquests són "nens": Μοῦσαι γὰρ ὄσους ἴδον ὄθμα(τ)ι παῖδας / μὴ λοξῶ, πολιούς, οὐκ ἀπέθεντο φίλους (fr. 1, 37 PF); cf. també AP IX, 219, 5.
27. cf. Vorsokr. 3 A I D, sobre l'experiència d'Epimènides de Creta, del qual se'ns explica: ... ποτε πεμφθεῖς παρὰ τοῦ πατρὸς εἰς ἀγρὸν ἐπὶ πρόβατον.
28. cf. Testim 4, 24, T. Hesíode és instruït per les Muses Ἐλικῶνος ὑπὸ ζαθέω, Th. 23; Esquil rep la visita de Dionís ἐν ἀγρῶ (Pausàniàs 1, 21, 2); Píndar dorm vora el camí, ὑπὲρ τῆς ὁδοῦ, també segons Pausàniàs (9, 23, 2).
29. C. MIRALLES, "The Inscription of Mnesiepes" cit., p. 64.
30. A. KAMBYLIS, "Zur 'Dichterweihe' des Archilochos", Hermes 91, 1963, p. 142.

II. L'OBSEQUI DE LA FAULA

1. Vita G 1; al text W és qualificat amb l'adjectiu βραδύγλωσσος.
2. cf. Vita G 1: κακοπινῆς τὸ ἰδέσθαι, εἰς ὑπηρεσίαν σαπρός, προγάστρω, προκέφαλος, σιμός, σόρδος, μέλας, κολοβός, βλαισός, γαλιάγκων, στρεβλός, μυστάκων, προσημαῖνον ἀμάρτημα.
3. cf. Vita G 7.
4. cf. Hesíode, Th. 23; també, AP IX, 64.
5. cf. Pausàniās 1, 21, 2; i més amunt, p. 325.
6. cf. Γεσopica cit., p. 229.
7. cf. Píndar, fr. 241 i fr. 262b Bowra, on trobem l'epítet Μοισαγέτας (Μουσηγέτη) referit a Apol.lo; igualment, Pausàniās 1,2,5.
8. cf. h.h.Herm. 437; sobre la relació entre la lira i les vaques d' Apol.lo, cf. més amunt, pp. 327-329.
9. cf. Teó, Progym. 3, Rh. Gr. II 72 ss., Spengel: μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν... ἔσθ' ὅτε μέντοι τὸν λόγον εἰπόντες ἐπεισφέρομεν τοὺς μῦθους, καλοῦνται δὲ Αἰσώπειοι καὶ Λιβυστικοὶ ἢ Συβαριτικοὶ τε καὶ Φρύγιοι καὶ Κιλικῖοι καὶ Καρικοὶ, Αἰγύπτιοι καὶ Κύπριοι· τούτων δὲ πάντων μία ἐστὶ πρὸς ἀλλήλους διαφορά, τὸ προσκειμένον αὐτῶν ἐκάστου ἴδιον γένος... ἔαν δὲ μηδεμία ὑπάρχη προσθήκη σημαίνουσα τὸ γένος, κοινοτέρως τὸν τοιοῦτον Αἰσώπειον καλοῦμεν. οἱ δὲ λέγοντες τοὺς μὲν ἐπὶ τοῖς ἀλόγοις ζῴοις συγκειμένους τοιούσδε εἶναι, τοὺς δὲ ἐπ' ἀνθρώποις τοιούσδε, τοὺς μὲν ἀδυνάτους τοιούσδε, τοὺς δὲ δυνατῶν ἐχομένους τοιούσδε...

Isidorus, Etymol. I 40 ...sunt autem fabulae aut Aesopicae aut Libysticae. Aesopicae sunt, cum animalia muta inter se sermocinasse finguntur, uel quae animam non habent, ut urbes, arbores, montes, petrae, flumina.

10. cf. J. PÒRTULAS, "The Iambic Poet as a Trickster" cit., p. 14 ss.
11. cf. més amunt, pp. 294-295.
12. cf. Pausàniās 9, 23, 2: ...ἰόντα ἐς Θεσπιάδος ἄρα καύματος περὶ μεσοῦσαν μάλιστα ἡμέραν...
13. cf. AP IX, 64, 1-2:
 Αὐτὰὶ ποιμαίνοντα μεσαμβρινὰ μῆλά σε Μοῦσαι
 ἔδρακον ἐν κρاناοῖς οὔρεσιν, Ἥσιόδε.
 A quina hora es produí l'encontre d' Hesíode amb les Muses, és una dada que també manca al fr. 2 Pí. de Cal.límac (cf. més amunt, pp. 305-308).
14. cf. Pausàniās 1, 21, 2.
15. Testim. 4, 26, T; sobre el significat de l'expressió, cf. A. KAMBYLIS, "Zur 'Dichterweihe des Archilochos" cit., pp. 136-140.
16. cf. més amunt, p. 336, n. 27.
17. Max. Tyr. 10, 1, 13.
18. E. REITZENSTEIN, "Zur Stilltheorie des Kalimachos", dins Festschr.f.R. REITZENSTEIN, Leipzig-Berlin 1931, pp. 227-8.
19. cf. Cal.límac V, 71.

20. cf. Teòcrit I, 15. El pastor de l'idil·li manifesta la impossibilitat de complaure el cabrer, car no és permès -- οὐ θέμις-- de tocar ara, en aquest moment del dia, el flabiol. Funeses conseqüències tindrà també per a Tirèsius, segons conta Cal·límac, cometre una transgressió -- εἶδε τὰ μὴ θεμιτὰ (V, 78)-- al bell mig del jorn.
21. cf. Cal·límac VI, 78 ss.
22. cf. Vita G 6: δύο ὥρας ἔχω ἀπὸ τοῦ προστάτου εἰς ἀνάπαυσιν· κοιμηθήσομαι τὰς τοῦ καύματος ταύτας.
23. cf. respectivament, Pausànias I, 21, 2, on llegim καθεύδειν; i 9, 23, 2, on trobem la forma verbal καθεύδοντι.
24. A. KAMBYLIS, Die Dichterweihe und ihre Symbolik, Heidelberg 1965, p. 57.
25. Procle in Op. p. 6 G.
26. cf. Th. 9-10:
ἐνθεν ἀπορνύμεναι, κεκαλυμμένοι ἥερι πολλῶ,
ἐννύχιαι στεῖχον περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι...
27. A. KAMBYLIS, Die Dichterweihe cit., p. 57.
28. vs. 1-2; l'expressió Μουσέων ἔσμός implica una clara referència a les abelles, molt sovint vinculades amb la poesia: cf. Plató, Ío 534 b; i Pausànias 9, 23, 2, sobre la iniciació de Píndar.
29. cf. PSI 1219 fr. I, vs. 16-17.
30. A. KAMBYLIS, Die Dichterweihe cit., p. 95.

31. cf. AP VII, 42, 1-3:
 * Ἀ μέγα Βαττιάδαο σοφοῦ περίπυστιν ὄνειαρ/.../
 εὐτέ μιν ἐκ Λιβύης ἀναείρας εἰς Ἑλικῶνα
 ἤγαγες ἐν μέσσαϊς Πιερίδεσσι φέρων /.../
32. cf. L. GIL, Los antiguos y la inspiración poética cit., pp. 132-133: "Calímaco, por tanto, aunque recoge el viejo tema hesiideo de la consagración por las Musas, lo reelabora con los dos nuevos ingredientes del vuelo del alma y del éxtasis poético, el uno puesto de moda en sus días y el otro exhumado de los viejos textos".
33. A. KAMBYLIS, Die Dichterweihe cit., p. 58.
34. L. GIL, Los antiguos y la inspiración poética cit., p. 133.
35. ibidem, pp. 21-22. Epimènides de Creta tam poc no parla ell mateix del llarg somni, de 57 anys, que tingué ni de l'encontre amb les Muses, ans aquests elements indiquen que es tracta no solament d'una ficció, sinó, sobretot, marquen el caràcter fabulós de la llegenda. També l'encontre d'Arquíloc o d'Isop amb les Muses forma part de la tradició i de la llegenda *biogràfica* d'ambdós poetes.
36. Los antiguos y la inspiración poética cit., p. 22.
37. Die Dichterweihe cit., p. 59.
38. Los antiguos y la inspiración poética cit., p. 133.
39. C. MIRALLES, "The Inscription of Mnesiepes" cit., p. 75.

III. LA SANCIO D'UN VELL POETA

1. cf. Testim. 65 P (citat més amunt, p.337,n.9). De la faula com a gènere tracten també els Testim. 85-93 P.
2. cf. Th. 22 ss.; Op. 656-662.
3. cf. Herodot II 134-135 (=Testim. 13 P); o Aristòfanes, Vespes 566 i 1446 (=Testim. 53 i 20), Pau 129 (=Testim. 69 P), Els ocells 471 (Testim. 45 P).
4. cf. F.R. ADRADOS, "The Life of Aesop and the Origins of Novel in Antiquity" cit., p. 103; sobre la mort d'Isop, cf. més amunt, pp. 222-269.
5. cf. fr. 573 Rose. Aristòtil pouava aquesta informació de l'obra, també perduda, d'un cronista local, Eugeó o Eugató.
6. Recordem que Isop a una condició servil i, per tant, socialment inferior, hi afegia un seguit de tares físiques (cf. Vita G 1), les quals, justament, contribueixen en no poca mesura a caracteritzar-lo com a poeta representant d'una de terminada tradició, la de la poesia iàmbrica.
7. cf. Vita G 89-90.
8. cf. Hesíode, Th. 22, i més amunt, pp. 291-292.
9. cf. l'experiència de Cal·límac, més amunt, pp. 305-309.
10. cf. Vita G 4: ἐπιστραφεῖς δὲ ὁ Αἴσωπος καὶ θεασάμενος τὸ τῆς θεοῦ σχῆμα ἀνθρώπινον περικείμενον, θεοσεβῆς ὑπάρχων ...

11. cf. Vita G 7.
12. cf. C. MIRALLES, "The Inscription of Mnesiepes" cit., p. 75: "Besides, this kind of phrases, which show a certain diffidence, are generally used when starting to tell a dream.."
13. cf. Vita G 4.
14. F.R. ADRADOS, "Hechos generales y hechos griegos en los orígenes de la sátira y de la crítica", dins Homenaje a Caro Baroja, Madrid 1978, p. 43.
15. idem, Historia cit., p. 657.

IV. LA GRATITUD D'ISIS

1. cf. Vita G 112-123.
2. Aesopica cit., p. 1 ss.
3. cf. "Il romanzo di Esopo" cit., p. 271.
4. Aesopica cit., p. 5: "Non ante Aegyptum Romanorum factam provinciam compositam esse hanc Vitam ex eo apparet, quod scriptor voces aliquot usurpat Latinas, quales sunt σόρδος, άκουμβήσομεν, μάππα, μάνδιξ (mantica), λακινάριον (cf. lacinia), πριμιπιλάριος, δηνάριον, άσσάριον, λέντιον, ούδ, άγειν=agere. Ut credam eam potius primo p.C.n. saeculo quam secundo esse ortam, illud praecipue me movet, quod minimum unum exemplar intercessisse videtur inter archetypum et papyrus berilonensem".
5. cf. B.E. PERRY, Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop, Haverford 1936, p. 25 ss.
6. cf. P. Oxy. 1380 v.62: s. II d.C. A Canop Isis rep l'epítet de Μουσαναγωγός. I Plutarc, De Is. et Osir., 352 a-b, explica que a Hermōpolis Isis és anomenada Μουσών τήν προτέραν.
7. cf. Historia cit., p. 673: "En nuestra opinión, esa Vida original es helenística y no romana, del s. I d.C., como cree Perry. Nuestra opinión se basa en toda la temática cínica de la obra y en su mismo encuadramiento dentro del género cínico de la biografía realista".
8. cf. L. GERNET-A. BOULANGER, Le génie grec dans la religion, Paris 1970, p. 354.

9. cf. Timeu 49 a.
10. Apuleu, Met. XI, 5.
11. cf. Plutarc, De Is. et Osir. 372 e: διὰ τὸ πάσας ὑπὸ τοῦ λόγου τρεπομένη μορφῶς δέχασθαι καὶ ἰδέας.
12. cf. Apuleu, Met. XI, 2; Plutarc, De Is. et Osir. 354 c.
13. cf. Plutarc, De Is. et Osir. 355 f.
14. Isis com Artemis és també protectora dels naixements: cf. Ovidi, Tristia II, 297.
15. cf. Herodot II 156: Artemis i Apol.lo són --informa Herodot-- fills de Dionís i d'Isis; Leto fou només llur dida i salvadora, car en equip ci, Apol.lo és Horus, Demèter és Isis i Artemis és Bubastis; d'on Esquil, fill d'Euforió, va treure la història que Artemis és filla de Demèter.
16. Apuleu, Met. XI, 5.
17. cf. h.h. Dem. 181.
18. cf. Plutarc, De Is. et Osir. 356 b-e.
19. cf. h.h. Dem. 215 ss. i Plutarc, De Is. et Osir. 357 a-e, respectivament. Tant en el cas de Demèter com en el d'Isis, no hi ha unanimitat pel que fa al nom de l'infant que crien una i altra deessa: Demofont o Triptòlem seria la criatura confiada a Demèter, mentre que Màneros, el primer que va inventar la música --com diu Plutarc (357 e)-- Palàistinon o Pelusius serien els noms de l'infant educat per Isis --segons llegim a Herodot II 79; Pausànias 9, 29, 3; i a

Ateneu 620 c. Pel que fa a Māneros com a inventor de la música, el seu vincle amb Isis referma la relació de la deessa egípcia amb la poesia, tal com s'estableix en l'escena de la iniciació d'Isop.

20. La rama dorada, trad. cast., Mèxic 1965 , p. 426.
21. cf. Plutarc, De Is. et Osir. 378 b ss.; i Herodot II 41, 61.
22. cf. Vita G 6 i Apuleu, Met. XI, 3. A propòsit de la comunicació entre Isis i els seus servidors a través dels somnis, Pausàniàs en dóna un testimoni quan parla del més sagrat recinte i temple que els grecs dedicaren a la deessa egípcia, a la Fòcida, vora el Parnàs: els habitants de les rodalies creien --diu Pausàniàs-- que ningú no podia viure al voltant del temple ni, molt menys, entrar-hi, si no era un d'aquells, οὐς ἂν αὐτῇ προτινήσασα ἢ Ἴσις καλέσῃ σφᾶς δι' ἐν-υπνίων (10,32,13).
23. Apuleu, Met. XI, 6.
24. ibidem XI, 5.
25. cf. Vita G 5; cf. més amunt, pp. 314-315.
26. Apuleu, Met. XI, 15-16. La Fortuna, és a dir, Τύχη val també com a denominació d'Isis: així, en el text W (4-7) és Τύχη qui obsequia Isop. Cal entendre, doncs, que és *igualmente* la deessa Isis, sobretot tenint en compte que el text esmentat parla, com ho fa G, del bon comportament d'Isop envers els sacerdots d'Isis.
27. cf. h.h. Dem. 491.
28. cf. Mimnerm, fr. 22 G-P. Sobre les tríades

di divinitats femenines, cf. M. CAMPS, Les festes gregues, tesi doctoral inèdita, Barcelona 1985, pp. 38-55.

29. cf. C. MIRALLES, "The Inscription of Mnesiepes" cit., p. 73: "The Hours and the Charites indeed fit very well into a context of Demeter's activities. The Horus are the deities of the seasons; there are three of them like the phases of moon, Selene, whose wedding they attended, and they are also linked to Hermes whom they rocked as a baby. The Charites are similar deities who, in any event, are almost always described dancing ... It is clear that we can follow the trace in some Testimonia of archaic Greeks' belief in certain "elder Muses", only three or four in number. It is not impossible to assume that those "more ancient" Muses have been in a middle stage, already subject to Apollo's influence, between the chthonic deities prior to the Muses, linked together with Demeter and Hermes, to the moon and possessing a gift for dancing, and the Apollinean Muses, consolidated in the poetic tradition as the daughters of Zeus and Mnemosyne. The "more ancient" Muses are, in all probability, the goddesses that best fit the ritual context of Archilochus' initiation".
30. cf. més amunt, p. 292.
31. cf. F.R. ADRADOS, Fiesta, comedia y tragedia cit., passim, i especialment la part intitulada, "Ritual, Literatura y Teatro en Grecia", pp. 361-494.
32. Apuleu, Met. XI, 11.
33. cf. Plutarc, De Is. et Osir. 368 c.
34. cf. Herodot II 41-42.
35. cf. h.h. Herm 437 ss.

36. ibidem 95-96.
37. Segons Virgili, Geòrgiques III, 391, Sele-
ne fou obsequiada pel seu estimat, Pan, amb un
ramat de bous blancs.
38. cf. h.h. Herm. 98-100.
39. Testim. 4, 26, T.
40. cf. N.O. BROWN, Hermes the Thief, Nova
York 1947: al llarg de la història de Grècia,
Hermes --segons opinió de l'autor-- hauria con-
trolat també determinades formes d'expressió.
tanmateix, el conflicte entre ambdós déus no és
recent, ni Hermes no esdevé un déu "supported
by commercial interest in order to establish a
religious sanction for their ascendancy in the
agora and a religious symbol of their political
equality" (p. 108), enfront del poder aristo-
cràtic d'Apol.lo, ans "the conflict between the
two gods throws upon the pre-history and the
most ancient phases of Greek poetics" (cf. J.
PÒRTULAS, "The Fight of Hermes and Apollo", dins
C. MIRALLES-J. PÒRTULAS, Archilochus and the
Iambic Poetry cit., p. 93.
41. "The Iambic Poet as a Trickster" cit., pp.
33-34.
42. cf. M.L. WEST, Studies cit., pp. 24-25. Ex-
plica Ateneu (620 c) que els poemes d'Arquíloc
eren recitats per Simònides de Zacint ἐπὶ δίφρου
καθήμενος, tal com els insults i burles ri-
tuals a Eleusis.
43. cf. Plutarc, De Is. et Osir. 377 f.
44. cf. L. GERNET-A. BOULANGER, Le génie grec
dans la religion cit., p. 386.
45. cf. Apuleu, Met. XI, 2; 5; 25...

46. cf. Xenofont d'Efès, Efesíiques IV, 3,3; o V, 13, 2-4, on Isis és invocada com a "gran deessa", o com "la més gran de les deesses".
47. L. GERNET-A. BOULANGER, Le génie grec dans la religion cit., p. 359. Al santuari de Delos, per exemple, els noms de Τύχη, Δικαιοσύνη, Ὑγίεια, Ἐκάτη, Ἄρτεμις apareixen units al de la deessa Isis (cf. P. Roussel, Délos, colonie athénienne, Paris 1953, p. 251 ss.).
48. cf. The Best of the Achaeans cit., p. 291: "I think that the story of Aesop's encounter with Isis and the Muses at Vita G 6-7 is the reflex of an older version in which Apollo functioned as the leader of Muses. The replacement of Apollo by the polymorphous Egyptian goddess Isis would have been facilitated if the references to Apollo had been periphrastic even in this older version". Aquesta referència indirecta al déu --Isop mai no pronuncia el nom d'Apol.lo al llarg de la Vita-- implica, segons Nagy, un *pattern* d'antagonisme entre Isop i el déu, que es correspon a un altre, paral·lel, de simpatia entre les Muses i Isop, com també són invocades les Muses pel poeta arcaic --per Homer, per Hesíode...-- *sense* Apol.lo (cf. ibidem, pp. 289 i 292 ss.)
49. J. PORTULAS, "The Fight of Hermes and Apollo" cit., 95.

UNA VIDA DE NOVELA

I. DUES TRADICIONS

La *tradició biogràfica* d'Isop --tradicció constituïda per totes les notícies que des de l'època arcaica són conegudes a propòsit del faulista-- es solidifica, podríem dir, a l'època hel·lenística. Assoleixen, doncs, un cos, una unitat, en la mesura en què poden ésser vehiculades totes elles, a través d'una determinada, única, forma d'expressió.

En efecte, mitjançant una forma narrativa *en prosa*, poden unir-se i constituir una seqüència seguida, allò que abans era només un conjunt de testimonis, de notícies, aïllats.

Així, la Vita articula, tot donant-los una *forma nova*, tot integrant-les en una estructura més o menys unitària, en prosa, notícies ja conegudes molt abans. Car, de fet, els distints episodis del *text biogràfic* no són, gairebé, altra cosa que el desenvolupament d'una sèrie de temes --i, per què no, també de tòpics-- originats a l'entorn d'una figura, envoltada de llegenda, com és Isop.

Són, certament, temes i tòpics de distin-

ta natura, de significació també distinta, de distinta, igualment, intenció. Temes i tòpics que, en formar part d'una estructura més àmplia --i més enllà de la notícia, del testimoni, que aporten sobre la *personalitat* d'Isop-- esdevenen motiu, excusa, tal vegada, per desenvolupar breus unitats narratives. En alguns casos, és a partir d'una breu anècdota, d'una breu referència *isòpica* --tant d'allò que *ell*, Isop, diu com d'allò que *hom* diu d'ell-- que ha estat creat l'episodi. En d'altres, la necessitat de justificar la inserció d'una faula en el fil narratiu pot motivar l'episodi que serveix de marc a aquella.

Per altra part, és també a l'època hel·lenística quan podem parlar d'antecedents i de primers testimonis d'una nova forma de creació en la literatura grega; creació que assolirà un especial relleu a l'època romana d'aquesta literatura, sobre tot al s. II d.C. Es tracta de la novel·la.

Moltes i diverses han estat les opinions a propòsit del valor i de la significació d'aquesta nova forma literària, narrativa, en prosa (1).

Tanmateix, malgrat la individualitat i l'entitat pròpies de cadascuna de les mostres del nou gènere, dues són les coordenades sobre les quals és possible d'establir el contingut d'aquestes novel·les gregues: són --com ha estat prou reconegut (2)-- l'amor i les aventures.

És, sens dubte, un tipus de novel·la definida com *idealista*, on l'amor entre els joves protagonistes desencadena tot un seguit d'esforços, de patiments, d'aventures que, si en un primer moment fan aquest amor impossible, són, per altra part, el camí necessari que conduirà a la consecució definitiva de llur amor inicial.

Un ingredient important en les novel·les d'aquestes característiques és la bellesa, quasi perfecta, dels joves protagonistes: llur semblança s'identifica a la dels déus mateixos (3). I una altra matèria necessària també a l'estructura i al desenvolupament d'aquests relats són els viatges, car les aventures, les peripècies, els patiments, dels quals són víctimes els joves i enamorats protagonistes, se succeixen en marcs distints, alguns d'ells fins i tot ben allunyats geogràficament, de manera que aquest element de distància permet al lector un punt d'evasió, un interès pel desconegut, juntament

amb informació d'usos i de costums ben altres que els de la realitat quotidiana.

Des d'aquesta perspectiva, és evident que, d'antuvi, no podríem considerar com una novel·la la Vita, aquesta narració que conta "l'origen, l'educació, els progressos i la mort" (4) del poeta de les faules --cloenda, tanmateix, no allunyada de la que llegim en algunes obres qualificades com a tals novel·les (5).

Ara bé, en la mesura que la novel·la grega és definida com *idealista*, hom pot pensar en una altra vessant narrativa, relacionada amb els relats d'amor i d'aventures, però, alhora també, ben diferenciada d'ells: és l'anomenada *novel·la rea*l*ista* (6).

Una novel·la suposa sempre una ficció narrativa; i la ficció narrativa de la novel·la, de la *realista* juntament amb la *idealista*, respon a allò que Sophie Trenkner defineix, en el pròleg del seu llibre The Greek Novella in the Classical Period, com "the two basic tendencies of the human

imagination" (7), ja que l'una, la idealista, cerca el que és fora de l'experiència ordinària i, en conseqüència, produeix "romantic tales as projections of the fears and dreams of mankind" (8); mentre que la finalitat de l'altra, la realista, és l'observació de la vida humana, la qual intenta de reproduir en clau de burla, bo i originant --diu Trenkner-- "the comic βιολογία" (9). Per tant, ambdues formes narratives, la idealista i la realista, "are as visible in primitive story-telling as in the literary narratives of periods of culture. These twin forms react upon each other, exchanging motifs, but perserving their separate form and artistic aims" (10).

Novel.la, ficció, idealista, doncs, *versus* novel.la, relat, realista. Tanmateix, si hom està d'acord a atorgar el primer d'aquests dos qualificatius a un conjunt d'obres gregues, de cronologia, però, tan heterogènia --des del segle I a.C., com ara la de Caritó, Quereas i Cal.lírroe, fins al segle IV d.C., com la d'Heliodor, Etiòpiques-- , la segona definició, certament, s'aplica sempre a obres llatines com el Satiricó o l'Ase d'Or, les novel.les de Petroni i d'Apuleu respectivament, "resultati

letterari, e artistici, ovviamente paragonabili, ma assolutamente diversi tra di loro" (11).

No podríem parlar, doncs, de novel·la realista grega en sentit estricte, sinó solament reconèixer i establir els distints models grecs de les esmentades novel·les llatines, definides per Bakhtin com un segon tipus de la novel·la antiga, "roman d'aventures et de mœurs" (12); definició, insisteix Bakhtin, en què no hi ha una substitució mecànica del terme *amor* de la novel·la grega pel terme *costums* de la novel·la llatina, sinó que per l'associació "du temps des aventures avec le temps des mœurs, ... ils changent d'aspect de façon importante, dans les conditions d'un chronotope absolument nouveau créé par cette sorte de roman. Un type nouveau 'du temps des aventures', radicalement différent de celui du roman grec, apparaît, comme aussi un type particulier du 'temps des mœurs'" (13).

Les Metamorfosis d'Apuleu i el Satiricó de Petroni són, en efecte, les novel·les antigues que hom està d'acord a adscriure a un tipus de novel·la còmica, realista, satírica.

Tanmateix, davant d'una obra grega com la Vita Aesopi, es fa difícil de seguir mantenint que,

en l'àmbit de la literatura grega per nosaltres coneguda, només podem parlar d'elements dispersos, de natura i d'origen distints, que haurien servit de gènesi a un segon tipus de novel·la, la realista, justament, perquè no eren matèria apta per a ésser unida, amb facilitat, als components propis de l'altra novel·la, la idealista; elements que, posteriorment, en ésser desenvolupats en un context narratiu, haurien estat aprofitats per aquest tipus de relat no idealista, sense que, abans, estiguessin integrats en una estructura adequada per a rebre el qualificatiu de novel·la, en l'estructura i funció pròpies d'un nou gènere literari distint del que els hauria ocasionat.

En aquest sentit, doncs, és justificat el retret que el professor Adrados fa a Ben Edwin Perry, car aquest en la part del seu llibre, The Ancient Romances, dedicada a la novel·la còmica o burlesca (14), no inclou la Vita Aesopi com una mostra del gènere; i el retret és fet bo i tenint en compte que el filòleg americà és --com diu Adrados-- "the most distinguished...in the field of the *Life of Aesop*". (15).

Perry parla de Petroni (16); de Lluccià com a autor de l'obra grega Μεταμορφώσεις que hauria servit de font a la d'Apuleu (17), a qui dedica també un capítol del llibre (18).

Igualment, en un dels darrers títols publicats sobre novel·la antiga, el llibre de Tomas Hägg, The Novel in Antiquity, l'estructura es manté quasi idèntica, car l'autor tracta, d'una banda, la novel·la grega --"The Ideal Greek Novel"-- i, d'una altra, la novel·la llatina --"The Roman Comic Novel" (19), capítol dedicat al Satiricó, a la His-tòria de l'Ase (20) i a les Metamorfosis d'Apuleu.

És per això que davant la sistemàtica negació d'assignar a una obra com la Vita d'Isop un lloc entre la novel·la antiga de tipus realista, còmic (21), és especialment valuosa l'aportació del professor Adrados en aquest aspecte, tant en l'article ja citat, "The 'Life of Aesop' and the Origins of Novel in Antiquity", publicat als Quaderni Urbinati di Cultura Classica (30, 1979, pp. 93-112), com en el seu important llibre sobre la faula --no menys sovintejat per nosaltres al llarg d'aquest treball-- Historia de la fábula greco-latina, aparegut poc després (22), car aquesta obra grega, la

Vita Aesopi --i manllevem les paraules d'Adrados--
 "gives a much clearer example of plot of the realist
 tic, comic biography than the adventures of Lucius
 and Encolpius" (23).

Per altra part, la Vita Aesopi ni per cont
 tingut ni per forma no és, evidentment, un exemplar
 únic, aïllat, en la literatura grega, ans al contrar
 ri. És, en efecte, un producte tardà, hel·lenístic
 --com ho demostra el fet mateix de pertànyer a un
 gènere tant de l'època com ho és la novel·la (24)--
 i, en conseqüència, hereu de camins ja iniciats
 abans. Hom pot recórrer a l'èpic Margites, combinac
 ció d'hexàmetres i de trímetres iàmbics (25) --ço
 és, la combinació del metre propi de la comèdia amb
 el metre característic de l'èpica justament en una
 composició anti-èpica; o a la *tradició biogràfica*
 en prosa, a propòsit d'Homer o dels Set savis, per
 tal de trobar-ne els antecedents (26).

II. LA MÀ DE L'AUTOR

Si prenem com a punt de referència els trets distintius que Perry estableix com a definidors d'una novel·la còmica o realista, és evident que la Vita no els presenta. Car no és Isop mateix qui explica les experiències viscudes (1); ni sabem qui n'és l'autor, d'aquesta obra, fet important, ja que "the comic romances are written only by highly sophisticated authors whose adherence to the proprieties of formal literature requires them to have, or to pretend to have, an ulterior purpose such as that of satire or of instruction of some kind (philosophic, scientific, or religious), on the few occasions then they publish a story of personal adventure which stands by itself and is not subordinated to a larger whole" (2).

Tanmateix, el temps de la Vita combina, efectivament, els que Bakhtin (3) considera principis organitzadors de la novel·la grega: la biografia, d'una banda, i, de l'altra, els viatges (4).

Biografia, naturalment, no entesa en sentit estricte ni exclusiu; és a dir, com a relat de

de fets autèntics esdevinguts en la vida d'un individu , a la manera proposada per Schwartz (5), el qual veu en la novel·la grega el resultat de la degeneració provocada per les escoles de retòrica en el gènere historiogràfic.

És evident que la Novel·la de Ninos (6), fins i tot la Ciropèdia de Xenofont o la Novel·la d'Alexandre, estan basades, d'alguna manera, en la història --història, tanmateix, amb força d'elements novel·lats; i és evident també que una biografia pròpiament dita es dóna sempre en un marc històric. Per tant, és lògic pensar, des d'aquesta perspectiva, que les novel·les són una possible manera de contar, d'entendre, la història a través de la vida d'algú, car sempre "totes les novel·les i para-novel·les són històries on el nucli és la biografia d'un --o dos-- individus, tant si la narració és en primera persona --autobiografia-- com si ho és en tercera" (7).

Però la biografia com a producte literari pot tenir també un altre objectiu: pot ésser orientada al sol fet d'entretenir (8). Així, en un estudi de Dario del Corno dedicat a l'Apol·loni de Tiana de Filòstrat, llegim: "Alla componente 'di-

lettevole' da sempre presente nella biografia aggiunge inediti stimoli la fortuna del romanzo, dando origine a ibridi de diversa gradazione; e le due tendenze divergenti, l'apologetica e la romanzesca-fantastica, giungono persino a combinarsi nelle opere biografiche a carattere piú marcatamente aretalogico. La tradizione biografica confluisce nella piú generale tradizione narrativa con una pluralità di fenomeni irriducibili a comuni denominatori specifici: si sviluppa in forma aperta, senza dare origine a nuovi generi nettamente definiti" (9).

Així, doncs, biografia no com a *testimoni de*, sinó com a *punt de partida per explicar alguna cosa*, l'autenticitat històrica de la qual no és condició indispensable: la vida d'un individu esdevé objecte d'un tipus de relat, de λόγος --i, en aquest sentit, pensem el terme βιολογία que més amunt esmentàvem (10). Si aquest λόγος té un marc quotidià, amb temes o anècdotes populars, còmics també, és quan hom parla de narració, de novel·la de tipus realista, mentre que si dominen la voluntat d'evasió en l'amor i en les aventures, la recerca d'un heroi --tal vegada quan qualsevol ideal d'aquesta mena es troba ja superat (11)--, o un romàntic impuls envers allò que ja és passat o es troba

lluny, som davant d'una obra que vol veure la realitat des d'una panoràmica idealista, la que adopten les mostres del gènere definit com a novel·la grega, car "Idealisme és tot l'argument de la novel·la, la manera d'organitzar els fets i de relacionar-los, la geografia, l'amor, la ingenuïtat" (12). En el discurs novel·lístic, en efecte, només és significatiu allò que permet la creació d'un món altre que el real, el qual, tanmateix, pot trobar-s'hi reflectit (13).

Essent així, la Vita Aesopi pot no ésser una novel·la, però és λόγος a propòsit d'un individu la veritat o realitat històrica del qual no interessa --no se'ns diu explícitament quan va nèixer, per exemple, i, de fet, les dades internes d'ordre cronològic tampoc no són prou coherents--, sinó només en la mesura en què el seu βίος és el punt de confluència d'una tradició dispersa i heterogènia que ha originat el personatge (14). Es tracta, en general, de material antic que no deriva d'una forma literària única, és a dir, no cal suposar-ne el coneixement ni la difusió ni la transmissió a partir d'un text -- i emprem el terme també en un sentit material--, ans les dades disperses i

heterogènies que constitueixen aquesta tradició aca
ben trobant, tot integrant-s'hi, una *forma literà-*
ria.

Allò que nosaltres podem tenir és, en tot
cas, el recull i la culminació del procés, el tanca
ment, potser també, d'allò que era obert. Tenim una
Vita, obra ja, segurament, d'una única mà que pot
en un determinat moment donar a aquests elements an
tics, dispersos, orals o anònims, la unitat necessà
ria per poder-los conèixer en un conjunt a través
d'una forma escrita, per poder parlar, ja, d'un
producte literari.

El fet que intervingui --com cal que su-
posem amb força versemblança-- una única mà en l'e
laboració del text de la Vita --considerada, doncs,
des d'ara ja com a obra *d'autor*, el qual recull,
d'una banda, una *tradició*, però, d'una altra, a
partir d'aquesta tradició és ell qui *crea* quelcom
nou-- incideix, creiem, en la forma mateixa que a-
dopta el relat, especialment pel que fa a la perso-
na narrativa.

És de tota evidència, com hem vist en el
plantejament de Perry, que un tret a destacar en l'a

nomenada novel·la realista és justament la primera persona narrativa emprada per l'autor. Així, Apuleu, a l'inici de l'Ase d'or, s'adreça de manera directa al lector i no per atzar un prou expressiu *At ego* són les primeres paraules de la novel·la: Apuleu parlarà per boca de Luci, el protagonista. També Encolpi, protagonista en aquest cas del Satiricó, és ell mateix qui mantes vegades ens descriu la situació en què es troba ell o algun dels seus companys (15).

Primera persona narrativa, puix que, en el cas de Luci, mitjançant una metamorfosi, l'aventura o els incidents que fan progressar el relat són identificats amb la persona mateixa que els pateix, que n'és la víctima. Hi ha, per dir-ho d'algun manera, un grau d'interioritat, d'introspecció, *d'allò i en allò* que és narrat; propietat absolutament aliena a les incidències que constitueixen la trama d'un tipus de novel·la idealista, on l'autor-narrador presenta els fets des de fora --ço és, per la seva part sense cap mena d'implicació, car l'ús d'una tercera persona narrativa el distancia dels protagonistes de l'obra, bo i esdevenint, en conseqüència, inviable qualsevol possible identificació entre aquests i aquell.

La separació entre els uns i l'altre és marcada també per altres elements com ara la condició i l'aspecte atribuïts als protagonistes. Els joves enamorats són sempre nobles, gaudeixen d'una bona situació, però sobretot són extraordinàriament bells, car "teniendo la novela, como *leit-motiv* generador, el amor de ambos protagonistas, es normal que el autor se preocupe de hacerlos, si no psicológicamente, al menos sí físicamente, lo más idóneos posible para el amor" (16).

Antia o Cal.lírroe, Cariclea o Leucipa i Cloe són autèntiques deesses humanes als ulls de llur enamorat respectivament, Habròcomes o Quereas, Teàgenes o Clitofont i Dafnis, l'aparença dels quals en res no enveja tampoc la dels déus o la dels herois. Els protagonistes no semblen ni homes ni dones d'aquest món, per bé que pateixen tota mena d'angoixes i de dificultats abans de gaudir plenament de llur mutu amor, l'única característica humana dels herois de la novel·la grega (17).

D'altra part, les aventures i els viatges que se succeeixen al llarg de la novel·la --i són un punt d'evasió de la realitat quotidiana-- no serveixen si no és per a confirmar la identitat --invariable i invariada en el transcurs de la narra

ció-- dels protagonistes tal com ens ha estat presentada ja de bon principi. No hi ha, certament, cap tipus d'evolució en llur caràcter, ans quan acaba la novel·la som on érem a l'inici; només que ara, per la superació paulatina de totes les dificultats que l'han retardada, serà encara molt més ferma la felicitat dels protagonistes, suggerida i sobreentesa des del moment mateix en què ambdós es veieren per primer cop (18); premi final que a llur mútua fidelitat atorga la divinitat protectora.

Així, doncs, l'autor d'una novel·la grega es limita a narrar uns fets que no li pertanyen ni l'afecten. Per aquesta raó, sovint té interès per destacar l'objectivitat, la independència, d'allò que ell explica, i de manera ben manifesta fins i tot declara com la narració que ell escriu és una història *realment* succeïda --bo i renunciant a la *creació* de tal història-- i que, per tant, no més la recull tal com li ha estat referida: Aquil·les Taci imagina la seva novel·la com el relat de la confessió que el jove Clitofont li fa dels seus patiments d'amor, quan, per atzar, ambdós topen contemplant una pintura en què apareix Eros, després que el novel·lista, víctima d'una tempesta,

s'ha refugiat a Sidó i passeja per la ciutat fenícia (19). Essent així, la novel·la pròpiament --precedida per una llarga *ècfrasi* que explica amb detall un quadre del tema d'Europa, com també una *ècfrasi* serveix de preàmbul al Dafnis i Cloe de Longus (20)-- comença, de fet, quan Clitofont inicia el relat:

"Y él comienza a contar así: De nacimiento soy fenicio, Tiro es mi patria, mi nombre Clitofonte, mi padre Hipias..." (21)

El contingut de la narració és, doncs, un *objecte* totalment independent de qui el fa, de qui l'escriu:

"... a nosotros el dios nos permita, con el alma sana, poner por escrito las pasiones ajenas"

són les paraules que tanquen el pròleg de la novel·la de Longus (22).

Ben distint és, com ja hem apuntat, el reflex de l'autor en la novel·la que podríem anomenar còmico-realista, on no hi ha altra veu de narrador que la del protagonista: Luci o Encolpi, en les mostres del gènere a l'antiguitat; i també en les pos

teriors:

"Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Aurora Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca" (23).

Ara bé, emprar només com a únic criteri de classificació entre dos tipus de novel·la, la realista i la idealista, l'ús respectiu d'una primera o d'una tercera persona narrativa --com proposa Perry (24)-- és, amb tota evidència insuficient.

Primera o tercera persona narrativa per elles mateixes no decideixen un o altre tipus de novel·la. Hom pot constatar l'ús predominant d'una o de l'altra en cadascun dels tipus de novel·la, bo i considerant aquella --la persona narrativa-- un ingredient més, no l' *element imperatiu* que pot definir-les.

Caldrà, doncs, servir-se d'altres punts de vista --i no ja d'aquest estrictament formal-- a l'hora de caracteritzar les mostres d'una i d'altra classe de novel·la. I de moment podem apuntar, només a tall d'exemple, les dificultats que presentaria l'aplicació d'aquest criteri en l'anàlisi de

la Vita, car, si prenem com a punt de referència la persona narrativa, el *text biogràfic* seria un autèntic híbrid: un *contingut* --diguem-ne-- còmico-realista és vehiculat a través de la forma pròpia d'una novel.la idealista.

III. NOVEL·LA DE TRANSFORMACIÓ

Si cal recórrer al contingut de la novel·la antiga --amb independència de quina sigui la persona narrativa emprada-- per tal de poder distingir entre uns relats idealistes i uns altres de realistes, és evident que l'amor juntament amb les aventures són els components bàsics d'una novel·la grega, en el sentit, és clar, de novel·la grega de tipus idealista, puix que l'amor, en tant que element motor i desencadenant de la trama i de l'acció, desapareix en la novel·la còmico-realista. No manquen, és cert, escenes eròtiques; però res no tenen a veure amb la puresa de l'amor que a tants de patiments arrossega els joves i fidelment enamcrats protagonistes de la novel·la dita idealista.

Les aventures i els viatges, en canvi, romanen encara en el segon tipus de novel·la, tot i que amb una significació ben distinta. Els viatges, les peripècies i les aventures protagonitzades pels enamorats constitueixen el que Bakhtin defineix com a "hiatus extra-temporel entre deux moments d'une série tem-

porelle réelle --ici, d'une série biographique" (1).

Això significa que el lapse de temps entre l'inici i la fi de la novel·la no deixa cap mena d'empremta sobre la vida o sobre el caràcter de l'heroi i de l'heroïna: el naixement de l'amor entre els protagonistes obre el relat, tal com llur feliç matrimoni el tanca; entre ambdós moments, cal situar el temps de les aventures, és a dir, *la novel·la*; però "toutes les péripéties du roman grec, les évènements et aventures qui les remplissent, n'entrent pas dans ces séries temporelles de l'Histoire, des moeurs, des biographies ou de l'âge biologique élémentaire. Ces aventures se placent en dehors de ces séries et des conformités et dimensions humaines qui leur sont propres. Dans ce temps, rien ne change: le monde reste le même, l'existence biographique des héros ne change pas davantage. Leurs sentiments demeurent immuables. Les gens ne vieillissent même pas. Ce temps vide ne laisse aucune trace; aucun indice n'en subsiste" (2). És com si el matrimoni dels protagonistes s'hagués produït immediatament després d'aquell encontre inicial que despertà llur mutu amor.

En la novel·la dita realista, per contra, les aventures i la carrera de l'heroi, els canvis que experimenta en una seqüència temporal, constitueixen l'essència d'aquest segon tipus de relat. Hi preval, doncs, una idea de *transformació*, de *metamorfosi*, unida tanmateix al problema de la identitat de l'home, puix que --i de bell nou manllevem les paraules de Bakhtin-- "à partir de la métamorphose s'est créé un type de représentation de toute la vie humaine, dans ses principaux moments de rupture et de crise. *Comment un homme devient-il un autre?* On nous offre les images radicalement différentes d'un seul et même homme, rassemblées en lui selon les diverses époques et étapes de son existence. Il n'y a point ici de devenir, au sens strict, mais crise et renaissance" (3).

L'heroi, doncs, queda marcat per unes aventures que ja no solament tenen com a objecte la confirmació de la seva identitat, sinó, i molt especialment, la construcció d'una nova imatge d'aquest heroi: la transformació esdevé, d'aquesta manera, una forma de percebre i de representar el destí personal de l'home. És l'home --"une personne privée, isolée ... comme dans le roman grec" (4)-- qui canvia; no el món,

car malgrat la possibilitat de desenvolupar la *vida quotidiana* en un espai molt més concret i pròxim que el vast i variat horitzó geogràfic de la novel·la grega d'amor i d'aventures, el personatge principal roman *fora, al marge de* la vida quotidiana: es limita a observar-la; pot irrompre-hi com una força heterogènia; fins i tot sota una màscara de vida quotidiana mai no hi participa plenament, mai no està determinat per ella. L'heroi, protagonista del segon tipus de relat antic, viu per ell mateix una sèrie d'esdeveniments fora de la vida normal, car pertany, de fet, a un *altre* món: "le plus souvent, il s'agit d'un fripon, qui revêt divers masques familiers, qui n'a pas dans la vie de place définie et joue avec les us et coutumes qu'il ne prend pas au sérieux. Ou, encore, c'est un acteur ambulante, un aristocrate déguisé, un homme de noble naissance, qui ne connaît pas son origine (un "enfant trouvé"). Le quotidien, c'est le plus bas niveau de l'existence, dont le héros cherche à se libérer et auquel jamais il ne s'assimile intérieurement. Le chemin de sa vie est insolite, hors du quotidien, et c'est l'une seulement de ses étapes qui le fait passer par cette sphère commune" (5).

Aquest procés de transformació que venim destacant com a característic de la novel·la dita realista, esdevé literal en una de les mostres del gènere: les Metamorfosis d'Apuleu --com també el model grec d'aquesta obra-- no són altra cosa que l'explicació feta per Luci, el protagonista de tot el seguit d'aventures i de perills que pateix quan, transformat en ase per descuit d'una serventa

"plane pili mei crassantur in saetas, sed cutis tenella duratur in corimu et in extimis palmulis perduto numero toti digiti coquuntur in singulas unguilas et de spinae meae termino grandis cauda procedit: iam facies enormis et os prolixum et naues hiantes et labieae pendulae, sic et aures immodicis horripilant auctibus" (III, 24)

es veu obligat a servir distints amors fins que la deessa Isis li revela com pot recuperar l'aparença humana (6).

Luci, en efecte, és degradat a una forma animal, un ase i no un ocell com ell volia; aquest incident el força a dur una existència infame, fora de la vida quotidiana dels humans, els atributs dels quals és conscient d'haver perdut ja des del moment mateix de la transformació i, per tant, ni tan sols

parla ara com ells:

"iam humano gestu simul et uoce priuatus,
quod solum poteram, postrema deiecta labia
humidis tamen oculis obliquum respiciens
ad illam tacitus expostulabam" (III 25)

Però, alhora i paradoxalment des d'aquesta mateixa posició marginal, es troba prou *enmig* dels altres homes perquè pugui observar-los i conèixer-los millor que abans: tots parlen amb llibertat, es captenen tal com són en realitat, manifesten ilurs naturals instints, obliden els prejudicis i convencions en presència d'un observador tan aparentment inofensiu:

"Talis familiae funestum mihi etiam metuens exemplum ueterisque Lucii fortunam recordatus et ad ultimam salutis metam detursus summisso capite maerebam. Nec ullum uspiam cruciabilis uitae solacium aderat, nisi quod ingenita mihi curiositate recreabar dum praesentiam meam parui facientes libere quae uolunt omnes et agunt et loquuntur" (7).

Així, doncs, l'home-ase, per l'ambigüitat de la seva condició, gaudeix d'una situació privilegiada que pot, fins i tot, explotar en benefici propi (8): Luci ja no és home, però tampoc no és exclusivament animal; ocupa un espai indefinit entre un i altre món. L'ase, sobretot, observa; però observa, des del

seu interior, una vida quotidiana; cap món ni exòtic, ni fantàstic, ni idealitzat, sinó una vida de cada dia, personal i privada --infidelitats matrimonials, traïció de les sempre perverses esposes, impotència dels marits; enganys domèstics, rivalitats entre amos i servents ...; vida que, contradictòriament, en ésser vehiculada per una *forma literària* és introduïda i projectada a un àmbit públic (9).

No és, tanmateix, una transposició immediata, sinó mediatitzada sota l'esguard d'un personatge observador, el qual, de fet, no té un espai propi en un marc tancat i impenetrable com ara el de la vida personal i privada. Per aquesta raó, esdevé necessari que aquest enllaç entre un *contingut privat* i una *forma pública* ocupi una posició i sigui d'una condició prou ambivalent per tal que no resulti un element molest, estrany o pertorbador de l'ordre natural d'allò que és observat. I, en aquestes circumstàncies, quina millor màscara que la d'un animal domèstic, com ara l'ase? Animal, per altra part, caracteritzat quasi sempre llevat d'alguna excepció, per una forta dosi d'estúpidesa i d'ignorància (10), les quals el menen al ridícul i a la dissort, especialment quan intenta de superar les limitacions naturals (11). Essent així, aquesta disfressa animal s'escau ben bé a un ob-

servador, com dèiem abans, inofensiu i que hagi de passar desapercebut, car ningú no pot témer la presència d'un ésser tan feble i de condició servil, ni malfiar-se'n, puix que tan satisfactòriament palesa la tossuderia i l'obstinació pròpies de l'ignorant que --per dir-ho amb Semònides quan caracteritza la dona sortida de l'ase gris i apallissat:

οὐν τ'ἀνάγκη σὺν τ'ένιπῆισιν μόγις
 ἔστερξεν ὧν ἅπαντα καὶ πονήσατο
 ἀρεστά. (12).

Hem parlat d'una condició servil de l'ase i si, en efecte, l'ase pot representar bé un cert servilisme --bo i essent el qui s'emporta totes les culpes, reganys, mals tractes ...-, la figura d'un Luci qui sota l'aparença d'un ase esdevé immillorable vigilant de tot el que succeeix al seu entorn, sense pràcticament ni entrar-hi, se'ns fa propera a la d'un personatge ben conegut per la novel·la còmica, realista, picaresca: l'esclau-criat.

Entre els altres homes, l'esclau, com l'ase, hi és present, però d'una manera ambigua. L'esclau-criat veu i sent com l'ase, els esdeveniments que l'envolten, però la seva condició d'inferioritat social --talment com la degradació física imposada a Luci a

través de la metamorfosi animal-- no li permet una plena integració entre els altres homes, ans només hi és present com a espectador.

L'home-esclau, com l'home-ase, no és vist per la resta dels humans sinó com a representació d'una altra cosa, d'una alteritat respecte d'ells mateixos. Aquesta alteritat, tanmateix, pot resultar falsa, puix que l'aparença extrema tant de l'ase com de l'esclau és, de fet, un artifici, com una màscara de teatre; el qual artifici simula i amaga un home de debò, car, malgrat l'aparent innocència d'un ésser feble, inferior, hom pot trobar-hi un autèntic humà, el qual coneix, opina, pensa i és, fins i tot, més savi que els considerats com a homes:

"nam et ipse gratas gratias asino meo memini
quod me suo celatum tegmine uariisque for-
tunis exercitatum, etsi minus prudentem,
multiscium reddidit" (IX, 13)

Creiem, doncs, que en aquest context és el moment de recordar que la Vita Aesopi justament té com a protagonista un esclau -de més a més, un esclau lleig i llest. En conseqüència, és prou raonable arrellegir entre les mostres del segon tipus de novel·la an-

tiga aquesta obra, com acuradament ha suggerit el professor Adrados (13).

Isop, en efecte, des de la condició d'esclau que li atribueix la narració, es troba també com Luci en una zona límit, marginal, respecte del món dels homes: apareix suficientment *a part* com per no ésser considerat *dins*; alhora, però, no està tan allunyat que no pugui observar i jutjar el que passa entre els homes, òdhuc intervenir-hi si cal i ni que sigui com una força estranya, aliena.

L'esclau, com el criat, com l'ase, és, de fet, un personatge de comèdia, les intervencions del qual han de suscitar el riure, però no es tracta d'un riure gratuït, ni d'una pura jocositat buits de significació, ans sota la bufonada i el divertiment s'amaga la veritat, que només poden revelar la subtileza i l'astúcia d'allò que és presentat com un joc, com un malentès. Al llarg de la Vita, sota una aparent confusió involuntària o sota un sofístic equívoc tant de paraules com de fets, sempre apareix amb tota claredat l'autèntic significat de la situació, el qual mantés vegades no és altre que palesar la vanitat, la hipocresia, la falsedat, els prejudicis, la duplicitat... que regeixen la conducta i la vida dels homes, llurs mútues relacions.

És lògic, també, que captivi amb el seu natural enginy les assemblees de pobles i de ciutats (15); com, igualment, que sàpiga aprofitar-se dels altres esclaus: pertany, per *status*, al mateix món que aquests, però en la mesura que ell pot pertànyer també i alhora al món dels homes lliures, sense ésser-hi tanmateix de fet --al món d'uns homes aparentment lliures, ans més esclaus que els qui ho són per condició social(16)-- sobrepassa i supera sense dificultat els companys d'esclavitud, gràcies al seu enginy i a l'ambigüitat amb què actua. Així, quan Isop, juntament amb els altres esclaus, inicia el camí per a ésser venut a Efès, el traficant els anuncia que ells mateixos hauran de dur la impedimenta, puix que no ha trobat bèsties de càrrega. Isop, *innocentment*, porta a coll el cove més pesat; és, però, el cistell del pa i, per tant, en arribar a la ciutat, ja el té buit, car el pa ha estat menjat durant el viatge. Per aquesta raó, l'habilitat d'Isop en triar a l'inici la cistella més pesada fa que un dels seus companys exclami:

ταῦτα τὰ ἀνθρωπάκια τὰ λειπόμενα τῆ μορφῆ φρένας
 ἔχει· ἠρώτησεν γὰρ βαστάσαι τοὺς ἄρτους <τοὺς>
 ὑπὸ χεῖρα δαπανωμένους· ἡμεῖς δὲ σχίστας καὶ στρώ-
 ματα καὶ χαλκώματα βαστάζομεν, τὰ μὴ δυνάμενα δα-
 πανηθῆναι. (Vita G 19).

De la mateixa manera, també, gràcies a l'hàbil prova que realitza per a auto-defensar-se, Isop desemmascara uns seus companys d'esclavitud, els autèntics lladres d'un robatori, els quals l'acusen d'haver menjat les figues escollides per l'amo (17).

Per altra part, cal tenir en compte que, si bé l'espai que Isop i Luci ocupen és, en efecte, un espai marginal, al límit de la societat dels homes, en ambdós casos també, l'aparença externa de l'un i de l'altre, de l'esclau i de l'ase, contribueix a definir i a refermar aquesta posició complementària, car, si l'un és un ase, l'aspecte físic atribuït a Isop no és menys degradant que la imatge animal de Luci: Isop és, en efecte, un ἀμάρτημα (18); un ésser monstruós, τέρας (19); una pura deixalla, περικάθαμα (20); no hi manquen tampoc al·lusions animals (21), i κυνοκέφαλος recorre com a terme que el descriu (22); elements tots ells que l'allunyen dels altres homes tant com la seva condició servil.

Ara bé, si la Vita Aesopi pot ésser considerada com a representativa d'un segon tipus de novel·la antiga --l'anomenada realista-- en la mesura que

el protagonista de l'obra és un esclau o que el marc en què es desenvolupa és quotidià, no menys pertinent és classificar-la en aquest grup de novel·les, si pensem en la idea de transformació, de metamorfosi, que, bo i seguint la tesi de Bakhtin, hem apuntat ja com a element indispensable d'aquesta forma narrativa (23).

La transformació --literal, dèiem, la de Luci en ase-- té també un reflex en la Vita. L'esclau mut, menyspreat al principi, experimenta un primer canvi quan la deessa Isis li concedeix la capacitat de parlar. Luci esdevé ase per una intervenció màgica incorrecta (24) i ambdós fenòmens, extraordinaris, poden no trobar-se gaire lluny l'un de l'altre.

Aquesta primera mutació en l'esclau manté i referma encara més l'ambigüitat que ell representa, car és evident que la parla no l'integra plenament al món dels homes, ans el fa aparèixer, si és possible, com a més estrany. Quan l'esclau era mut no creava cap tipus de dificultat ni de contradicció: l'esclau, pel fet mateix d'ésser-ho, està condicionat a no opinar, a no discutir, a no jutjar, a no decidir en els afers dels altres homes; i, per tant, la mudesa d'Isop assegura aquesta seva primera condició.

Per altra part i en relació amb la novel·la d'Apuleu, el mutisme inicial d'Isop serveix, d'alguna manera, per a desencadenar les accions successives --la mudesa de l'esclau determina el canvi que condiciona la posterior evolució del personatge-- i, en conseqüència, esdevé paral·lel a la incapacitat de Luci per a articular el llenguatge humà (25), --incapacitat que, tanmateix, li és favorable en els esdeveniments que ell explica, allò que li succeï quan es trobava sota una autèntica però falsa aparença d'ase. Luci no pot parlar des de l'instant de la seva metamorfosi, tal com escau a un animal, puix que no-més en un temps idealitzat o en un temps dels orígens, és a dir, d'abans en oposició a la realitat present, era possible aquesta comunicació, indiferenciació també, entre els animals i els homes, àdhuc els déus: era el món, per exemple, que serveix de marc a les narracions contingudes en les faules (26).

Així doncs, transformació d'Isop quan rep la facultat d'enraonar, perquè la parla el canvia; el canvia, tanmateix, poc, car continua essent també el d'abans --i recordem que, segons Bakhtin (27), en la segona de les formes de la novel·la antiga, la idea de metamorfosi és solidària del problema de la identitat de l'home.

Isop, sens dubte, malgrat la capacitat de parlar que li ha estat concedida, no pot franquejar el límit que l'aparta dels altres; ara, tarmateix, es troba més que abans al bell mig d'aquests altres. Si superava aquesta frontera, el canvi hauria implicat també mutació total de la seva identitat; hauria anul·lat la contradicció --contradicció que ad- vera quan comença a parlar-- consubstancial amb el seu caràcter --i cal notar que Isop recull trets de- finidors de la figura del *trickster*, caracteritzada, justament, per la bivalència i l'ambigüitat de la se- va actuació.

És contradictori, doncs, que Isop, esclau com és, *dins* i *fora* alhora del món dels altres, homes, d'una banda i, en lògica conseqüència, no és conside- rat com un d'aquests homes, d'una altra tanmateix, opi- na, discuteix, jutja, decideix, en els afers llurs. Talment com un indiscret, el qual, amb les seves en- tremaliadures i els seus equívocs, provoca el riure, però també la pertorbació d'aquells amb qui tracta (28).

Per altra part, hem parlat de metamorfosi i d'identitat com a components d'un determinat tipus de novel·la; i, per aquesta raó, creiem, no és inopor-

tú recordar ara que Isop és el poeta de les faules. Car, ¿quin millor exemple d'aquest vincle entre identitat i canvi que les breus seqüències narratives en les quals, sota una disfressa --normalment animal, com la de Luci-- hom no intenta posar en relleu cap altra cosa que la necessària permanència i obligada immutabilitat d'uns caràcters humans constrets a no ultrapassar mai --si no és amb gran risc de fracàs-- llur pròpia categoria i condició, malgrat les aparents mutacions?

En efecte, la moralitat que es desprèn de les faules castiga sobretot els qui van més enllà de llurs possibilitats naturals, els qui, per renunciar a llur idiosincràsia, esdevenen risibles, són objectes de riure, s'esguerren o corren un gran perill (29): "si se quisieran señalar los rasgos que unifican, en cuanto a su intención, la mayoría de las fábulas, habría que referirse al de la naturaleza y el de la crítica o burla del que actúa contra ella. Hay una manera de ser de las cosas, simbolizada por el mundo animal, humano y divino, presentados en la fábula: el que se obstina en obrar contra ella sufre las consecuencias y ha de lamentarse o resignarse a ser objeto de sátira; o, simplemente, es muerto o sufre desgracia. En torno a este centro, todo se organiza,

con ligeras desviaciones marginales a veces. Y en este centro está el animal, que es propiamente naturaleza: el hombre y el dios solo entran en forma ocasional y periférica" (30).

L'ase és ridiculitzat pel lleó, quan cacen plegats; la mostela, malgrat la metamorfosi en dona, acaba descobrint la seva autèntica natura animal; o el camell demostra una ineptitud extraordinària quan vol imitar el ball de la mona, per recordar només alguns exemples dels molts que podem trobar en les col·leccions de faules (31). Sense oblidar tampoc la burla i el ridícul de què son objecte els adversaris d'Isop, representats especialment per Xantos, el seu amo, en totes i cadascuna de les situacions i ocasions en què aquesta adversitat i oposició es produeixen al llarg de la Vita.

La contradicció i l'ambigüitat representades per Isop s'inicien, dèiem, quan comença a parlar, perquè l'esclau, amb les seves paraules --unes paraules sàvies, de més a més-- s'apropia d'un espai que no li pertoca:

ὄσα μὲν οὖν λέγεις ἀνθρώπινα, ἀλλὰ σαπρῶς εἶ (32).

La contradicció i l'ambigüitat es mantenen igualment quan Isop experimenta una nova transforma-

ció en esdevenir home lliure. Si en aconseguir de Xantos la llibertat traspassa aparentment la frontera que l'aïllava dels altres homes i que li permetia de superar el fet només d'ésser dotat de parla, car encara era un esclau, aquesta nova metamorfosi, la qual el mena a la llibertat, no anul·la els elements negatius, d'estranyesa i d'alteritat, que denuncia l'aparença del poeta, de manera que el canvi en la consideració i en el *status* social d'Isop és neutralitzat, de fet, per la immobilitat d'un físic, el qual reconeix i delata la seva identitat.

Així, en arribar a Babilònia, a Egipte o a Delfos, com un home lliure, com un conseller dels reis, i amb independència de l'èxit assolit a la cort de Licurg o de Nectaneb --altrament succeeix a Delfos, on troba la mort (33)--, tots els reben com un *altre*, li retreuen tan peculiar fesomia, tot i que no solament *ja és* un d'ells, sinó que àdhuc els supera en saviesa:

μακάριος Λυκοῦργος ἐν τῇ βασιλείᾳ αὐτοῦ τοιαύτην
σοφίαν κερτημένος,

dirà el rei d'Egipte (34).

I contradictòria i ambigua és també, cal recordar-ho, la mort d'Isop, puix que no és ell la víctima, sinó que, en realitat, l'autèntica víctima

són els qui, aparentment, triomíaven, els delfis, bo i treient del mig un home, un *com* ells, el qual, tanmateix, se'ls presentava com un *altre*, com un estrany, com un destorb, a causa de les seves paraules --paraules d'insult, d'escarn, però també de veritat:

ὁμοίως κἀγώ, ἄνδρες, ἀποθανὼν ὑμῖν μῦθος ἔσομαι, adverteix Isop als delfis, després d'explicar-los la faula del ratolí i de la granota (35). La mort d'Isop, doncs, de bell nou confirma com el riure que ell, en tant que personatge de comèdia --com "le fripon, le bouffon et le sot" (36)-- provoca és equívoc, puix que qualsevol qui riu d'Isop és, ell mateix, l'objecte de la riallada.

IV. NOVELLE I ANÈCDOTES

Hem parlat dels innegables punts de contacte entre la novel·la d'Apuleu i la Vita Aesopi. És evident que hi ha una diferència notable entre ambdues obres pel que fa a la persona narrativa que --com ja hem indicat-- és la primera a L'Ase d'Or i la tercera a la Vita; dèiem, però, que no era aquest element formal sinó un de contingut el que definia dos tipus de novel·la, la idealista o la realista: l'amor i les aventures, per al primer; l'observació del món sota l'esguard d'un animal, d'un criat o esclau, d'un estúpid, la presència incomprensiva i contradictòria del qual permet a l'autor de denunciar qualsevol forma de convencionalisme fals, perniciosos per a les relacions humanes, en el segon (1). Contingut, aquest darrer, distintiu tant de les Metamorfosis d'Apuleu com de la Vita Aesopi. Al punt on som, cal veure encara quins són els models narratius d'una i d'altra per tal de refermar, si és possible, els punts de contacte a què al·ludíem.

Apuleu declara, a l'inici de L'Ase d'Or, que es disposa a reunir per al lector (*conseram*) distin-

tes històries (*uarias fabulas*) en una expressió de tipus milesi (*sermone isto Milesio*).

Es evident que, com a declaració de propòsits, és ben explícita aquesta obertura d'Apuleu. Anuncia, d'una banda, el caràcter heterogeni d'allò que seguirà de la novel·la, puix que no s'explica una sola història, sinó *uarias fabulas* --les succeïdes al propi protagonista-narrador, juntament amb les que són intercalades en el fil narratiu i que tenen altres actors; d'una altra banda, sembla, a partir d'aquestes paraules inicials, com si la forma d'expressió o d'exposició a l'estil milesi ja fos avinent a aquest tipus de narració múltiple.

Hi ha, doncs, un *jo*, puix que coincideix la figura del protagonista i del narrador, capaç d'aglutinar una sèrie d'històres aïllades en una seqüència narrativa i temporal, més o menys breus. Ara bé, què significa *sermone isto Milesio*?

El terme "història" o "conte" milesi designa unes narracions que servien de marc a quadres de costums, les quals no eren fàcilment catalogades entre els gèneres literaris reconeguts per la retòrica. La denominació "milesi" és per llur origen: el gènere s'hauria iniciat a Milet, on un tal Arístides fou l'autor d'unes *Μιλησιακά*, obra desconeguda a propòsit

de la qual només sabem que fou escrita al segle II a. C. i traduïda al llatí per l'historiador Corneli Sisenna un segle més tard; que tenia una extensió entre, almenys, sis i tretze llibres i que contenia contes eròtics i obscens qualificats per Ovidi com a *crimina i turpis iocos* (3).

I, segons Sophie Trenkner, "the Milesiaca of Aristides and the fact that milesia was the term applied to the novella in latin literature have given use to the belief that in Hellenistic times the historical novella of Ionia had reappeared in a new realistic and fictional form" (4).

Els contes milesis, així com els Συβαριτικοὶ μῦθοι (5), estarien en relació amb formes narratives breus els protagonistes de les quals no són, en efecte, ni herois llegendaris ni mitològics, ans, més aviat, representants de caràcters, de tipus humans; cosa que determina, per exemple, l'absència de noms propis en aquestes narracions, els subjectes de les quals són referits per expressions del tipus γυνή τις, *quidam pauper*, *servus quidam*, *matrona quaedam*, ...; i mai que apareguin els noms propis són plens de significat, *nomina parlantia* --d'especial importància també a la comèdia-- per tal d'accentuar el realisme del relat, com ara Eumolp, Circe o el Xantos de la Vita, el *ros*, perquè

dialècticament està en oposició al *negre*, a Isop: l'amo enfront del criat, mentre que en cap moment no hi ha referència al nom de la mestressa, posem per cas, la qual representaria *genèricament* el tipus femení. De vegades, però, als personatges secundaris els és donat un nom:

"nam Myrtilum mulionem et Hephaestio-
cocum et Hypatarium cubicularium et Apollo-
nium medicum ..." (6)

I, a la Vita, coneixem el nom d'un dels companys d'esclavitud d'Isop, --'Αγαθόπου, δὸς τὰ σῦκα, diu l'amo (7)-- o el nom del capatàs (8). Tant en un cas com en l'altre, "the fictitious name appears in realistic tales as an etho-poetic element: it serves to make the character more palpable. Often the name speaks for itself, as those of Kyno and Arete. Sometimes secondary characters are named while the leading one is anonymous. The conversion of a type into an individual by giving him a name is a result of the same tendency towards μίμησις βίου "(9). I la imitació de la vida, o bé mitjançant caràcters que reproduïxen tipus humans, o bé a través del món animal, el qual vehicula, també així, qualsevol actitud humana, constitueix, sens dubte, el tema de tota forma narrativa que pugui

ésser determinada pel genitiu Αἰσώπου és a dir, d'Esop, tant si el prenem com a subjecte o com a objecte de la narració.

I diem de *tota forma narrativa*, puix que es fa difícil de trobar un sol terme per definir un extens, però alhora uniforme, camp de narració dins del qual és quasi impossible de marcar una separació realment significativa entre mots com μῦθος, λόγος, αἶνος, apologus, γέλοιον, anècdotes, ..., car "la terminologia inicial fundada en los términos αἶνος, λόγος y μῦθος, era insuficiente para definir la fábula. Vimos que ya Aristófanes se daba, indudablemente, cuenta de ello cuando tendía a calificar de μῦθοι historias como las de Melanión y Timón y como λόγοι o λόγοι Αἰσώπειοι o Αἰσώπειον γέλοιον las que nosotros llamamos fábulas por haber pasado a las colecciones. Aunque no dejamos de notar que las terminologías basadas en el nombre de Esopo, si bien dejan fuera cosas que también nosotros dejamos fuera al hablar de "fábula", incluyen elementos que para nosotros (y aun para los fabulistas de la antigüedad) eran cosa diferente: simples proverbios y chistes" (10).

Ara bé, és clarament perceptible el contingut d'aquest camp narratiu, difícil, per altra banda, de delimitar quant a terminologia, car hi són constants

un caràcter realista de les contalles, no exempt tanmateix de fantasia --com ara la metamorfosi animal suggerida per les faules, posem per cas-- i un desig d'entretenir amb allò que hom explica, no mancat, però, aquest desig, d'una intenció didàctica, és a dir, l'objectiu de la narració és *serio ludere*.

El mateix objectiu, sens dubte, perseguit per la novel·la no idealista: "el público pide algo divertido, ameno, hasta jocoso: un hombre convertido en asno parece, de entrada, haber de situarnos ante más que una colección de facecias ... Que el amo o el criado vehiculen un discurso ético, propongan una conversión filosófico-religiosa, es novedad de la novela, de Apuleyo o de la picaresca. En la novela de Apuleyo, esto puede considerarse la última consecuencia de la ironía socrática, subvertida, si hay que decirlo así, por los cínicos; en la picaresca, es desarrollo final de una máxima, que hallamos en Ficino, en Pico y en otros humanistas, *serio ludere*, jugar, pero en serio, contar cosas divertidas bajo las cuales hay enseñanzas muy serias, profundas", escriu Carles Miralles (11).

I si això és possible dir-ho de L'Ase d'Or d'Apuleu, no és menys cert aplicat a la Vita Aesopi --com podria demostrar el fet de la seva difusió a Eu-

ropa, en traduccions a les llengües modernes, a l'època pre-renaixentista i renaixentista. A la Vita que respon a un model narratiu, en el qual s'enllacen un seguit de relats, contats els uns *per* Isop, ço és, les faules que ell mateix explica --definides, si ho són d'una manera explícita, sempre com a λόγος (12); contats els altres *a propòsit* d'Isop, és a dir, tots i cadascun dels distints esdeveniments episodis i situacions, el protagonista dels quals és ell. A la Vita, de més a més, l'ensenyament i la moralitat es desprèn de cadascun dels relats, closos normalment, tant les faules com els altres fets narrats, per una breu sentència que recorda els epimitis de les col·leccions. Així, en acabar d'explicar la faula dels llops i de les ovelles (153 P), Isop diu als samis:

ἔδει δὲ οὖν ὑμᾶς <κατὰ> τὸν μῦθον μὴ εἰκῆ τοῦς
χρηστοῦς παραδιδόναι (13).

O bé, quan s'adona que ja pot parlar, exclama:

νενόηκα... εὐσεβήσας εἰς τοῦς ξένους, ὥστε εὐπρόσ-
δεκτον παρὰ τῷ θεῷ τὸ ἀγαθοποιεῖν· ὁ δὲ καλῶς πράσ-
σων λήψεται καλᾶς ἐλπίδας (14).

O, quan els esclaus acusen falsament Isop i són castigats, explica el narrador:

καὶ ἐκέλευσεν αὐτοὺς γυμνοθέντας τύπτεσθαι·
 ἔγνωσαν δὲ σαφῶς ὅτι
 ὅστις καθ' ἑτέρου δόλια μηχανεύεται,
 αὐτὸς καθ' αὐτοῦ τοῦτο ποιῶν λανθάνει (15).

L'ensenyament i la moralitat són presents també en la cloenda de l'obra com si tota ella fos considerada una sola narració, una faula:

τὰ μετ'εὐκολίας εὕρισκόμενα καὶ εὐκαταφρόνητα πολλοῖς εἶναι δοκεῖ (Vita G 142).

Així doncs, talment com Luci, que encadena les històries i fets produïts durant la seva transformació, tant allò que li esdevé a ell mateix com les narracions paral·leles que són introduïdes en el fil narratiu general --i és obligat, creiem, de citar el conte d'Eros i Psique. Algunes d'aquestes narracions "sólo pueden considerarse como -- e igual veíamez en el Satiricón-- un tratamiento literario de cuentos, narraciones populares de diversos orígenes y trascendencia " (16). De la mateixa manera està constituïda la Vita Aesopi.

Aquest paral·lelisme es palesa més encara quan és possible trobar coincidències àdhuc de detall.

Així, si pel que fa al conte d'Eros i Psique hem de dir que es tracta d'una *bellam fabellam*, si emprem les paraules d'Apuleu (17), narrada per una vella a una donzella per tal d'aconsolar-la i de distreure-la, cal notar que el marc de la narració té un evident paral·lel amb un episodi de la Vita. La vella vol tranquil·litzar l'esperit de la jove colpit per un somni funest.

"Tunc fletibus eius assuspirans anus sic incipit: "Bono animo esto, mi herilis, nec uarius somniorum figmentis terreare: nam praeter quod diurnae quietis imagines contrarios euentus nonnumquam pronuntiant".

(IV 27)

El tema és el mateix de la Vita Aesopi (G 33): quan la dona de Xantos es queixa perquè l'aspecte del nou esclau no correspon al seu somni, Isop conta una fableta etiològica, per tal d'explicar que

οὐ γὰρ πάντες ἀληθεῖς εἰσιν οἱ ὄνειροι (18),

puix que Zeus, irritat amb Apol·lo perquè aquest déu es vanagloriejava de tenir el do de la profecia, fabricà uns somnis vertaders i, d'aquesta manera, els homes podien conèixer l'esdevenidor sense consultar el déu de Delfos; ara bé, quan el poderós Zeus es reconcilià amb Apol·lo, va fabricar uns segons somnis

els falsos, per tal que els homes haguessin de recórrer a l'oracle d'Apol.lo.

Literaturització, doncs, tant en un cas com en l'altre, a les Metamorfosis com a la Vita, d'una matèria viva, narrativa, preexistent. I, en aquest sentit, podem considerar que contes referits a la figura del *trickster*, de l'enganyador, --el qual, juntament amb el bufó i el neci "sont les héros d'une série d'épisodes, d'aventures et d'oppositions dialogiques qui ne peuvent avoir de fin. On peut créer autour d'eux tout un cycle de nouvelles en prose" (19). relats a propòsit de la mort i expulsió del φαρμακός, "personaje que en ciertas fiestas anuales hacía de chivo expiatorio y recibía, por otra parte, honor" (20), justament quan la figura del boc expiatori necessari per a la purificació i la supervivència de la comunitat les culpes i sutzures de la quals simbolitzava, bé amb l'elecció d'un animal per al sacrifici, bé amb l'elecció d'un ésser que, com l'esclau, fos present, però també aliè, a la col·lectivitat --i recordem, de bell nou, que en el cas d'Isop l'aspecte és tant degradant com el d'un animal-- ja no pot tenir una justificació jurídicoreligiosa, puix que la societat

ara té, de fet, altres camins per fer pagar els crims i les faltes comesos, és a dir, el ritual està passat de moda i, en conseqüència, solament pot mantenir-se com a motiu de narració, ja no és viu, sinó mediatitzat en tant que matèria literària; la representació tradicional del poeta errívol, el qual, o bé canvia d'amo, el poeta de cort com ara Píndar, o bé canvia d'auditori, com l'Homer rodamón de la tradició biogràfica (21) --Isop esclau canvia d'amo; Isop home lliure parla davant els savis, els babilonis o els delphis (22); la figura del savi-conseller-pensador conegut pel món oriental, com es pot veure per la història babilònia d'Ahikar, i també pel món grec, Plató per exemple, una tendència pròpia de l'època hel·lenística, a la creació d'antologies i de reculls de sentències, dites, $\chi\rho\epsilon\iota\alpha\iota$ (23), anècdotes, acudits o proverbis formulats per algun personatge o a propòsit d'algun personatge, històric o de ficció; tots aquests elements, dèiem, podem considerar que incideixen en una *novel·la* d'Isop, això és, en una biografia del poeta, on l'autor no busca, de fet, la veritat històrica, sinó la *representació* d'aquest poeta, a partir de la unió i de la fixació de dades generals, com ara les que plasmen la figura mítica d'un poeta, i de dades particulars, com ara les que configuren la

imatge d'un poeta en tant que creador d'un gènere específic: la Vita Aesopi és, per tant, el βίος d'un poeta iàmbic (24).

Ara bé, en el procés de literaturització a què al·ludíem, d'un seguit d'elements distints envers una estructura narrativa més àmplia, com és la novel·la, no hi ha, és obvi, una simple acumulació de temes i d'elements, sinó que es dóna tota mena d'influències i de transposicions.

Així, quan Isop esdevé lliure i actua com a savi-conseller no reproduïx solament el model oriental del babiloni Ahikar, ans també la representació i la figura del savi tal com és esbossada pels cínics i encarnada dins d'aquesta escola per Diògenes de Sínope a l'entorn del qual fou teixida també una llegenda, un βίος ple d'anècdotes i d'acudits on es fa difícil de discernir igualment la història de la ficció, puix que Diògenes, com en general els cínics, guadi d'un gran reconeixement popular, de manera que "junto a su vertiente histórica de fundador del cinismo práctico, adquiere muy pronto otra netamente popular que lo equipara al Till Eulenspiegel alemán, al Polichinela italiano o al Punch inglés. Es la figura

ideal para atribuirle cualquier anécdota grotesca, cualquier respuesta graciosa de origen incierto" (25).

En efecte, hom pot atribuir a Diògenes qualsevol anècdota, qualsevol resposta, qualsevol situació adient a l'*estil ciniu* de la mateixa manera que hom acaba atribuint a Isop qualsevol λόγος --i voldríem emprar ara aquest terme en un sentit el més neutre possible, és a dir, qualsevol *paraula* -- identificable per contingut o per intenció, o per ambdós alhora, amb el món de la faula (26): juntament amb els Αἰσώπειοι μῦθοι o λόγοι trobem també referències a algun Αἰσώπειον γέλοιον (27) o l'atribució a Isop de proverbis (28) i de sentències --ἀποφθέγματα Αἰσώπου πάνυ ὠφέλιμα és el títol de la compilació al còdex Vat.Pal.gr. 367 (29).

És de notar, però, que el paral·lelisme entre la figura d'un Diògenes, a qui hom imputa χρεῖται, i la d'un Isop, autor putatiu de nombroses anècdotes i dites --i no diem, ja, de faules-- va més enllà d'aquest aspecte, potser, estrictament extern o formal, puix que molt més important i significatiu, per entendre la tradició biogràfica a l'entorn de l'un i de l'altre, se'ns revela l'afinitat de contingut que existeix entre ambdues tradicions.

Fixem-nos, en primer lloc, que ara mateix al·ludíem a un Αἰσώπειον γέλοισιν que trobem a les Vespes d'Aristòfanes, és a dir, en una comèdia; i, per altra part, justament el σπουδογέλοισιν, és el vehicle de la sàtira social implícita en la doctrina i en l'actitud dels cíncics: "una parodia de aquello que los demás, en su vanidad, consideran serio: por ello es por lo que la burla que la parodia comporta es ejemplar y enseña" (30). I, sens dubte, la faula és definida sobretot pel caràcter exemplar, d'ensenyament vàlid per a sempre més, d'allò que és narrat com un fet únic. De més a més, que la faula representi, d'alguna manera, una certa ideologia popular, és cosa que no cal oblidar (31), com tampoc no podem negligir el fet que l'*estil cínic* implica una nova manera literària definida justament pel seu caràcter eminentment popular: "el cínic aspira a ser entendido por todos, letrados y legos. Los demás recursos vendrán a ser consecuencias de éste: diversos cauces para hacer llegar una ideología a la masa" (32).

Un caràcter, doncs, popular i crític que, en ambdós casos, es projecta sobre la *representació biogràfica* tant de poeta com del savi respectivament, ho i tenint en compte que el poeta, Isop, no és menys σοφός que Diògenes. La condemna, i potser també la subversió

dels valors que regeixen l'entorn del poeta i del savi, és afavorida sobretot a partir de la imatge que d'ambdós personatges fan quallar la tradició i la llegenda biogràfica llur, especialment pel que fa a l'estranyesa, a l'extravagància, àdhuc a la incoherència, d'Isop o de Diògenes entre els altres homes. I aquesta llur singularitat està determinada per una especial condició social, per un peculiar físic, per exemple. L'un i l'altre són pensats com a esclaus; degradació social tanmateix sense cap altra funció en l'economia d'aquesta llur representació que la d'evidenciar i també denunciar la superioritat intel·lectual d'homes, diguem-ne, més naturals enfront dels pretesament savis, però, de fet, esclaus dels qui la societat menysprea com a tals.

En aquest sentit, tal vegada no som davant d'una casual coincidència quan podem referir-nos a dos passatges, l'un a la Vita Aesopi i l'altre de Diògenes Laerci, on se'ns explica la venda respectiva d'aquests singulars captius. Xantos, de camí cap a casa, tot havent comprat Isop, es veu obligat a exclamar --i no solament en aquesta ocasió--: ἡγνόουν ἑαυτοῦ δεσπότην πριάμενος (33), és a dir, l'amo, de fet, no ha comprat un esclau, sinó, paradoxalment, un amo per a ell mateix que, per convenció social, no el



La venda de l'esclau.
Vas grec del s. V a.C.

necessita. Igualment, Menip explica --i la notícia és de Diògenes Laerci, (VI 29)-- com el Diògenes de Sínope en el moment d'ésser venut i després de respondre que sabia manar els homes --Isop, en el passatge citat, contesta, quan li demanen què sap fer

'ἐγὼ πάντα' --,

diu a l'herald:

'κήρυσσε', ἔφη, 'εἴ τις ἐθέλει δεσπότην αὐτῷ
πρίσθαι';

acudit, sens dubte, que pot fer riure, és γέλως, però alhora també palesa l' αὐταρκεία, segons l'ideal de vida cínica, de l'ésser inferior i desemmascara la inflada -- τυφος, diem en grec-- independència, falsa per tant, de l'individu superior que necessita d'altre.

I aquests homes aparents, falsos, són els més, puix que tant Isop com Diògenes endebades cerquen un home de debò: als banys, hi veiem gran gentada, però cap persona (34); i Diògenes, de dia, encén una llàntia, perquè, com diu, ἄνθρωπον ζητῶ (35).

Per altra part, Isop està significativament marcat --com sovint hem repetit al llarg d'aquest treball-- per un físic degradant. El seu aspecte quasi sembla una disfressa, un animal, com la de Luci, dèiem. Igualment, Diògenes es menysprea ell mateix,

tot auto-qualificant-se com a gos (36), animal que, de més a més, també defineix l'aparença d'Isop (37).

També ho fa Crates de Tebas, un altre representant de l'escola cínica --i recordem que "cínico vale como 'de perro' y son cínicos los que llevan una vida casi miserable, 'de perro', para los demás, pero que ellos creen más humana que la de los otros hombres. Viven con lo mínimo, frugalmente, y cuando miran a su alrededor sólo ven un τῦφος que todo lo hincha, la vida afectada, estereotipada, la grotesca comedia de la vida" (38). També Luci, recordàvem, pot observar impunement els altres individus, ja que, metamorfosat com es troba en ase, no resulta incòmode, inquiet, inconforme, intrús entre els homes, com, sens dubte, ho foren els cínicos (39), com ho era l'Isop de la Vita, com ho fou, per què no, també Sòcrates, el qual, com Isop o Diògenes, es limita, aliè a qualsevol vanitat i a qualsevol actitud contra natura que pugui anorrear l'excel·lència distintiva d'un home autèntic, a proclamar la humilitat, el reconeixement de la pròpia ignorància. I Sòcrates s'interessa en els *mites* d'Isop, tot donant-los una forma poètica (40), així com "por otra parte, la literatura nacida del círculo socrático no estuvo nunca reñida con la sonrisa, apareciendo no pocos rasgos de tò géloion en la obra platónica. Al

fin y al cabo, Platón era discípulo de Sócrates y Sócrates fue un maestro de ironía" (41). De la mateixa manera, per invertir els valors establerts, aquests personatges, tot i que injustament, obtenen l'exili --Diògenes ha de marxar de Sínope; Isop, de Delfos-- o la mort --Sòcrates accepta la condemna dels jutges atenesos, Isop mor a mans dels delfis per haver robat(42).

Per altra part, a mans dels cínics, també les convencions literàries, com les socials, són subvertides, hom intenta que desapareguin: "les tiene sin cuidado el posible límite entre la prosa y el verso, desde aquel Menipo, que tuvo fama de satírico, al que imitaron largamente en Roma y que, según el Diálogo, personificado en Luciano (Bis Acc. 33) logró hacer de él que no fuera ni prosa ni del todo verso. Menipo fue el inventor de lo que en Roma se llamaría *prosimetrum* y no está aclarada la cuestión de su posible influencia en la sátira de Horacio. Sí es evidente que el *prosimetrum* es básico para el problema de dos obras tan singulares, tan extrañas y tan interesantes como el Satiricón y la Apocolocíntosis" (43)

Tenim, doncs, d'una banda, barreja de prosa

i de vers, com a forma de paròdia literària; d'altra, veiem com aquesta invenció de Menip pot haver influenciat la composició d'una novel·la de tipus realista, El Satiricó, a la qual hem al·ludit en relació amb L'Ase d'Or o la Vita Aesopi.

De més a més, la figura mateixa de Menip respon igualment a la *representació biogràfica* del poeta i/o del savi. Menip és esclau i fenici, estranger, i això vol dir que ocupa també una posició marginal, talment com Bió de Boristenes (44), fill d'un llibert i d'una hetera --Arquíloc era fill d'una esclava o, en la poesia d'Hipòanax, no cal dir-ho, les classes populars hi són prou ben representades (45), i si "el tema predilecto de los coliambos de Hiponacte son las prostitutas y las relaciones del poeta con ellas...no es de extrañar, pues, que esta tradición pesara sobre Cércidas cuando éste quiso hablar de dos "cocottes" que recibían un curioso apelativo en su Siracusa natal" (46).

En conseqüència, actitud d'escola i caracterització individual dels cínics, d'època hel·lenística i romana, que, com ha demostrat Carles Miralles, no queda lluny de la *iambiké idea* de l'època arcaica: "Questo tipo di saggio, che denuncia lo stato morale

della società, si colloca più vicino alla natura che alla convenzione, lontano, dunque, dai costumi stabiliti, dalla norma. Le caratteristiche della sua indole diventano così per forza critiche della società costituita, delle abitudini più generalizzate, della visione del mondo e della vita imperante nella comunità. Esseri marginali nel seno di questa, il loro agire la mette sempre in questione: fanno sì che quanto tutti considerano di comune accordo bianco diventi nero" (47).

El que és blanc, doncs, esdevé negre: això és el món a l'inrevés, en certa mesura el món de la comèdia (48); també el món representat per la faula, quan és el feble, l'inferior, el qui triomfa sobre el poderós. I aquest triomf és sempre per un enginy, per una saviesa que alliberen, i el savi cínic és justament per la seva filosofia natural l'únic home lliure: Diògenes es declara ciutadà del món i reconeix que només la vida κατὰ φύσιν dona felicitat, mentre que la dissort deriva de l'estupidesa dels homes, παρὰ φύσιν sobretot d'aquells que, en aparença, mostren millors qualitats, purament externes, però:

ἄνθρωπον δὲ μόνη τῇ ὄψει ἀρκούμεθα,
 diu Diògenes de Sínope (49), talment com Isop s'adreça als samis:

<τί σκώπιετε> ἀτενήσαντες εἰς ἐμέ; οὐχὶ τὴν ὄψιν
δεῖ θεωρεῖν, ἀλλὰ τὴν φρόνησιν σκοπεῖν

(Vita G 88).

El coneixement i la prudència, per altra part, independitzen perquè permeten de parlar amb llibertat i la παρρησία, juntament amb l'autosuficiència, és un dels elements que modelen l'ideal del σοφός i ambdues el faculten per moure's ἀναίδως.

És així també com actua Isop, puix que "toda la Vida es un muestrario de παρρησία o "libertad de palabra" que Esopo, por su parte, pide expresamente a los samios (89) cuando se dispone a interpretar el presagio del anillo y del águila, como propone en 94 el modelo de la libertad, que es el de la virtud según el símil de los dos caminos. En cuanto al impudor (ἀναίδεια) está en la escena (28) en que Janto se pone a orinar en el camino y el diálogo posterior con Esopo sobre el tema; pero, sobre todo, en pasajes sexuales " (50).

La mateixa llibertat, sens dubte, que regeix el món del λαμβός, d'Arquíloc, d'Hipòanax, de la faula; poesia iàmbrica, reflex de tot un món festiu i ritual, el contingut de la qual és adient a la concepció cínica de la poesia com a vehicle subversiu dels valors

establerts i reconeguts.

Des del punt de vista estrictament literari, cal dir que també els poetes cínics de l'època hel·lenística conreen les formes mètriques que els poetes arcaics empraren per vehicular llur atac i burla sovint inhumana. En efecte, al segle IV a. C. es produeix una revifalla del coliambe jònic, l'inventor del qual hauria estat Hipòanax (51); revifalla possible gràcies a una certa identitat espiritual entre els cínics i els efesis: "compartían el gusto por la crítica franca, brusca e irrespetuosa de relaciones vitales desacreditadas, por la polémica cáustica contra tiranos y otros tipos humanos odiosos" (52).

I si el coliambe d'Hipòanax era portador d'una especial força còmica que el feia idoni per a la sàtira (53), tal vegada no és estrany que les faules de Babri s'guin escrites en aquest metre (54), o que el poema del capítol V del Satiricó respongui també a aquest mateix esquema mètric.

NOTES

I. DUES TRADICIONS

1. Per a una bibliografia bàsica sobre la novel·la, cf. C. GARCÍA GUAL, Los Orígenes de la Novela, Madrid 1972, pp. 35-38. I amb posterioritat a aquesta data: D.N. LEVIN, "To Whom did the Ancient Novelists Address Themselves?" Rivista di Studi Classici 25, 1977, pp. 18-29; T. HÄGG, The Novel in Antiquity, trad. angl., Oxford 1983; G. ANDERSON, Eros Sophistes: Ancient Novelists at Play, Baltimore 1982.
2. cf. C. MIRALLES, La Novela en la Antigüedad clásica, Barcelona 1968, pp. 52-64.
3. ibidem, p. 52: "En casi la totalidad de las novelas, efectivamente, el primer rasgo diferencial del héroe es su belleza corporal, comparable a la divinidad y milagrosa, porque suele ser esta belleza la que causa la piedad de todo el mundo en los momentos difíciles".
4. Vita G 142:
 Ἀἰσώπου γέννα, ἀνατροφή, προκοπή, καὶ ἀναβίωσις. cf. també, l'inici de la Vita Aesopi Lolli-niana, on llegim: "Incipit vita vel acta quali ter Esopus nomine gessit, eo quod omnia in parabolis posita sunt acta illius, quia amator sapientie fuit".
5. Caritó diu com a cloenda de la novel·la:: "Tal és la història de Cal·líroo que he escrit" (VIII, 8, 16); "Fi de les històries Efesiàques d'Antia i Habròcomes", escriu Xenofont (V, 15,3); o el llibre X de l'obra d'Heliodor es clou així: "D'aquesta manera acaba la historia etiòpica de Teàgenes i Cariclea".
6. cf. C. MIRALLES, El Helenismo, Barcelona 1981, p. 109.

7. S. TREKNER, The Greek Novella in the Classical Period, Cambridge 1958, p. XIV.
8. ibidem.
9. ibidem.
10. ibidem.
11. C. MIRALLES, "Ipponatte e Petronio", QUCC n.s. 21, N 3, 1985, p. 89.
12. M. BAKHTIN, Esthétique et théorie du roman, trad. fr., Paris 1978, p. 261.
13. ibidem.
14. cf. B.E. PERRY, The Ancient Romances, Berkeley-Los Angeles 1967, pp. 183-284 ("Comic or Burlesque Romances").
15. F.R. ADRAPOS; "The 'Life of Aesop' and the Origins of Novel in Antiquity" cit., p. 93.
16. cf. B.E. PERRY, The Ancient Romances cit., pp. 186-210 ("Petronius and his *Satyricon*").
17. ibidem, pp. 211-235 ("Lucian's *Metamorphoses*"): "No composition entitled *Metamorphoses* is listed among the writings of Lucian either in our manuscripts or in the modern handbooks of literature; but the lost Greek book which served as the source of the latin *Metamorphoses* of Apuleius bore that title, and I have long been convinced that Lucian was the author of that original *Μεταμορφώσεις*."

18. ibidem, pp. 236-284 ("Apuleius and his *Metamorphoses*").
19. cf. T. HÄGG, The Novel in Antiquity cit., pp. 5-80 i pp. 166-191, respectivament.
20. ibidem, pp. 176-181. Per a T. HÄGG Luci o l'Ase pertany, dins de la tradició grega, a un tipus de narració breu, burlesca, que Apuleu hauria desenvolupat en una novel·la a partir d'una versió grega completa, la qual coneixem només en una forma abreujada, "which has come down to us among the writings of Lucian the satirist. We therefore have no way of knowing the exact compass and nature of the original story, though recent investigation has shown beyond reasonable doubt that the story never was very long: probably less than half of it fell a victim to the epitomizer's blue pencil" (p. 179).
21. cf. R.M. TORRANCE, The Comic Hero, Cambridge-Massachusetts-Londres 1978, p. 101: "The comic hero of antiquity was on intimate terms, as we have seen, with the animal kingdom: he chose not to follow virtue and knowledge, as imposed from above, by the sacrifice of what shared with the beasts. His humanity was an outgrowth, not a denial, of his animal nature. But that humanity was none the less paramount...", definició que, sens dubte, s'adiu bé al poeta de les faules.
22. cf. sobretot, pp. 661-698 ("La 'Vida de Esopo'") i pp. 286-298 ("Esopo y la fábula griega").
23. "The 'Life of Aesop' and the Origins of Novel in Antiquity" cit., p. 93 ss.
24. cf. C. GARCÍA GUAL, Los Orígenes de la Novela cit., p. 23-28 ("La novela, producto tardío").

25. cf. M.L. WEST, Iambi et Elegi Graeci, vol. 2, p. 71; A. BERNABÉ, Fragmentos de épica griega arcaica, Madrid 1979, p. 387 ss.
26. cf. M.L. WEST, "The Ascription of Fables to Aesop" cit., p. 122 ss.; pel que fa a la presència d'Isop a Samos, cf. J. SARKADY, "Aisopos der Samier", Acta Classica Univ. Scient. Debrecen. 4, 1968, pp. 7-12.

II. LA MA DE L'AUTOR

1. cf. B.E. PERRY, The Ancient Romances cit., p. 184: "Let it be noted, furthermore, that all the comic romances known to us from antiquity are told in the person of the principal character speaking about his own experience".
2. ibidem, p. 183.
3. cf. M. BAKHTIN, Esthétique et théorie du roman cit., p. 254.
4. cf. F.R. ADRADOS, "The 'Life of Aesop' and the Origins of the Novel in Antiquity" cit., p. 94: "As is usual in the ancient novel, in the *Life*, Aesop is presented to us as he journeys from place to place, accompanied by a series of adventures full of risks". També la *tradició biogràfica* a propòsit d'Homer ens el presenta viatjant de ciutat en ciutat: a Samos, a Quíos,...
5. cf. E. SCHWARTZ, Fünf Vorträge über den griechischen Roman, Berlin 1943 (1^a ed. 1896).
6. Sobre el caràcter historiogràfic de la novel·la, cf. B.E. PERRY, The Ancient Romances cit., p. 153 ss.; C. GARCÍA GUAL, Los orígenes de la novela cit., p. 191 ss.; T. HÄGG, The Novel in Antiquity cit., pp. 17-19.
7. F. MESTRE, Problemàtica dels gèneres literaris a l'època romana. L'assaig, tesi doctoral inèdita, Barcelona 1985, p. 154.
8. cf. T. HÄGG, The Novel in Antiquity cit., p. 115: "In antiquity biography is a literary product which may serve quite different purpo-

ses: it may be laudatory memorial, or an idealizing programme piece like the *Cyropaedia* or simply be meant for entertainment, as this Alexander biography probably was".

9. cf. D. DEL CORNO, "Lo scritto di Filostrato su Apollonio Tianeò e la tradizione della narrativa", dins La struttura della fabulazione, Gènova 1979, p. 71.
10. cf. més amunt, p. 354.
11. L'època hel·lenística primer, però, sobre tot més tard, l'època romana és un període de canvi, amb una societat cansada i crítica que troba una manera de defugir el present en la contemplació del passat mitjançant la pròpia tradició cultural i literària, vehiculada a través d'una *paideia* sofística; cf. C. MIRALLES, El Helenismo cit., p. 103: "En una sociedad agrandada en relativamente poco tiempo, angustiada i reificada, la búsqueda de un héroe apenas puede desarrollar sino una forma cómica, satírica --la representada por la novela latina, especialmente por el Satiricón de Petronio--, y otra idá lista, la de las novelas griegas de amor y de aventuras".
12. C. MIRALLES, Xenofont d'Efès. Efesiàques, Barcelona 1967, p. 47.
13. cf. C. MIRALLES, El Helenismo cit., pp. 113-115.
14. cf. M.R. LEFKOWITZ, The Lives of the Greek Poets cit., p. VII, on llegim a propòsit de les Vitae dels poetes grecs: "If Greek historical writing were as much like ours as we sometimes think, it would be possible to write for Greek poets the careful explanatory biographies that are now being written for nineteenth-century authors. We would know what the poets read and studied, and how they learned to compose verse;

what their families were like, where they traveled and whom. We would be able to judge with some accuracy why they wrote what they did, and to account for many idiosyncrasies of style. But the uncomfortable truth is that virtually nothing of the sort can be known about the lives of the Greek poets. There are no diaries to read, no caches of letters to discover in hidden attics; no contemporary newspapers; or registres of births and deaths. Not only were there no such records; no one thought it worthwhile to keep them...".

15. cf. Petroni, Satyr., 9, 36, 65, 81, 125...
16. C. MIRALLES, La novela en la antigüedad clásica, Barcelona 1968, p. 52.
17. cf. M.F. GALIANO, El descubrimiento del amor en Grecia, Madrid 1959, p. 220.
18. cf. Xenofont d'Efès, Efesíaques I, 3; Caritó d'Afrodísias, Quereas i Cal.lirroe I, 6.
19. cf. Aquil.les Taci, Leucipa i Clitofont I, 1-2.
20. cf. B.E. PERRY, The Ancient Romances cit., p. 148: "Longus, being a sophistic writer who was very conscious of the formal literary proprieties, put his love story of Daphnis and Chloe in the well-sanctioned technical form of an ecphrasis --the exegetical description of a picture or a series of pictures"; ibidem, p. 110: "Technically considered, the Daphnis and Chloe of Longus is an ecphrasis, a form of writing which was much in favor with professional rhetoricians and about which they have much to say. An ecphrasis, properly so called, might be a description of almost anything visible..."
També T. HAGG, The Novel in Antiquity cit., parla de la connexió entre la novel.la de Longus i

l'art pictòric del moment.

21. Aquil.les Taci, Leucipa i Clitofont I,3
(traducció de M. Briosó, Madrid 1982, p. 175).
22. cf. Dafnis i Cloe, preàmbul, 4 (traducció
de M. Briosó, Madrid 1982, p. 38).
23. El Lazarillo de Tormes, tractat primer.
24. The Ancient Romances cit., p. 184.

III. NOVEL·LA DE TRANSFORMACIÓ

1. M. BAKHTIN, Esthétique et théorie du roman cit., p. 243
2. ibidem
3. ibidem p. 265
4. ibidem p. 268
5. ibidem p. 270-271
6. cf. Apuleu, Met. XI 5-6
7. ibidem IX 13; cf. C. MIRALLES, "La novela en la Antigüedad", dins Historia universal de la literatura, fasc. 47, Barcelona 1982, p. 112: "El convertido en otro está en una situación inmejorable para observar, casi para espiar: está ahí siendo uno y los demás no ven sino a otro. El estar ahí del protagonista no se localiza en el decorado abstracto de la novela idealista, sino en la cotidianeidad. Ante un animal no hay nada que esconder, si en el animal hubiera un hombre, ¿qué no podría saber de lo que se mantiene oculto a los demás hombres? Pues bien, Lucio es un hombre. Los demás ven en él a un animal y no se esconden"
8. cf. ibidem VII 14; X, 13
9. cf. M. BAKHTIN, Esthétique et théorie du roman, cit., p. 273.
10. cf. la faula 187 P, "El llop metge", on l'ase, per una volta, empra una astúcia positiva i pot defensar-se del sempre arter llop, el qual, bo i fingint la intenció de guarir la pota de l'ase, no aconsegueix sinó rebre una guitza que el deixa sense dents; cf. també Babri 122 P.

11. cf. les faules 151, 181, 188, 357, 481 P; pel que fa al desig d'imitar els altres, sense èxit, estúpidaient, cf. 91 P, "L'ase juganer i el seu amo" o 183 P, "L'ase salvatge i l'ase domèstic", o 292 P "El bou i l'ase que llauraven". En general, sobre la naturalesa de l'ase en les faules, cf. M= PUGLIARELLO, Le origini della favolistica classica, cit., pp. 135-136 i S. LURIA, "L'asino nella pelle del leone", cit., p. 447.
12. fr. 7, 44-46 D. La dona ase de Semòrides recull igualment el caràcter lasciu que segons Luria (cit. nota anterior) representa l'ase com a símbol de fertilitat sexual (cf. vs. 48-49).
13. cf. F.R. ADRADOS, "La 'Vida de Esopo' y la 'Vida del Lazarillo de Tormes'" cit., pp. 36-87
14. Vita G 28
15. cf. Vita g 88, a Samos; G 101, a Babilònia; G 123 a Egipte.
16. cf. Vita G 28 i G 70, on Xantos es mostra esclau de les necessitats i dels vicis dels homes respectivament.
17. cf. Vita G 2-3: la resta dels esclaus han acordat de carregar Isop amb la culpa de qualsevol malifeta, talment com l'ase dels cops. És significatiu assenyalar que, quan els companys decideixen carregar-li qualsevol culpa, ho fan, justament, per amagar el robatori d'unes figues: Isop *expia* ara una culpa aliena, com més tard morirà carregant en ell les faltes dels altres; morirà com un *φάρμακός*, el qual podia dur un collar de figues. (cf., sobre la mort d'expiació d'Isop, més amunt, pp. 223).
18. Vita G 1, 21

19. ibidem 24, 30, 87, 98
20. ibidem 14, 30, 31, 69
21. ibidem 87: βάτραχος ἔστιν, ὅς τροχάζων...
ἢ πιθήκων προμιπιλάριος... ἢ κύων ἐν γυργάθῳ.
22. ibidem 11, 30, 98. Aquest animal era una barreja de simi i de gos (cf. Aristòtil H.A. II, 8) i els egipcis el consideraven sagrat (cf. Luc. Herm. 44). Per altra part, Herodot (IV, 191), ens parla dels Cinocèfals com d'un poble fabulós d'Etiòpia --i recordem ara com Isop, hem vist, presenta alguns trets físics que permeten d'assimilar-lo per la seva aparença a la representació que els grecs es feien del tipus humà negroide, és a dir, dels etiòps i dels libis; cf. més amunt, pp. 76-81.
23. cf. més amunt, pp. 372-373.
24. cf. Apuleu, Met. III, 21-24. El desig de Luci és esdevenir ocell, quan Fotis li explica com Pànfila, la seva mestressa, experta embruixadora, s'ha transformat en au per tal de poder volar fins al seu estimat:
- "cum semel auem talem peruncus induero,
domus omnes procul me uitare debere: quam
pulchro enim quamque festiuo matronae per-
fruentur amatore bubone!" (ibidem 23)
25. ibidem, III, 25. Per altra part, si tant Isop com Luci no són humans, perquè no poden parlar, llur afinitat és precisada també pel que fa al sentit de la vista: obliquum és l'esguard de l'ase --postrema deiecta labia humidis tamen oculis obliquum respiciens ad illam tacitus expostulabam-- com παραβλώψ (cf. Testim 1 b Perry) és el de l'esclau.

26. cf. més amunt, pp. 31-35.
27. cf. n. 3
28. cf. C. MIRALLES "La novela en la Antigüedad" cit., p. 112: "El público pide algo divertido, ameno, hasta jocoso: un hombre convertido en asno no parece, de entrada, haber de situarnos ante más que una colección de facecias; el criado es, como el esclavo en la antigüedad, un personaje de comedia, normalmente entrometido y curioso, divertido. Que el asno o el criado vehiculen un discurso ético, propongan una conversión filosófico-religiosa, es novedad de la novela, de Apuleyo o de la picaresca".
29. cf. M.T.W. ARNHEIM, "The World of the Fable" *Studies in Antiquity* q, 1979-1980. pp. 6-7:
 "...each type of animal is used merely as a sort of extended and elaborated personification of the stock qualities generally associated with it. We can now perhaps begin to understand the purpose of the use of animals in the fables: they may almost be taken as a shorthand way of referring to different human character-types. In saying "do not try to be what you are not", they are also saying "do not aim higher than nature intended you to". In other words, these fables point out the inequality that exists between man and man".
30. F.R. ADRADOS, *Historia*, cit., p. 51
31. cf. les faules 151 P, "El lleó i l'ase que cacen junts"; 50 P, "La mostela i Afrodita"; 83 P "La mona i el camell que ballen".
32. Vita G 26 i també G 9: λαλεῖν γὰρ ἀρξάμενος πάντα ὑπὲρ ἀνθρωπίνην φύσιν φθέγγεται.
33. cf. Vita G 124 ss; sobre la mort del poeta, més amunt, pp. 223-231.

34. Vita G 123
35. Vita G 133
36. M. BAKHTIN, Esthétique et théorie du roman
cit., p. 217.

IV. NOVELLE I ANECDOTES

1. cf. M. BAKHTIN, Esthétique et théorie du roman, cit., pp. 307-308 "Le romancier a besoin d'un masque consistant, formel, lié à un genre qui définirait tant sa position vis-à-vis de son existence, que sa position vis-à-vis de l'exposé de cette existence. C'est ici que les masques du bouffon et du sot, transformés, bien sûr, de façon différente, viennent au secours du romancier. Ces masques n'ont pas été inventés, ils ont des racines populaires infiniment profondes, liés au peuple par les privilèges consacrés de la *non-participation* du bouffon à la vie et par l'*intangibilité* de ses discours. ... La forme est trouvée de l'existence de l'homme participant à la vie sans y prendre part, éternel espion et réflecteur".

2. cf. C. MIRALLES, "La novela en la Antigüedad" cit., p. 107, on llegim, a propòsit del Satiricó de Petroni: " ... conservamos sólo un extenso fragmento y algunos otros breves y poco significativos. Nos quedan, en fin, únicamente partes de lo que eran los libros XV y XVI del total. A juzgar por ello, se trataba de un relato extensísimo y posiblemente laberíntico por la cantidad de temas tratados y por la complejidad y abundancia de sus personajes, todo un mundo, el de la Campania y la Magna Grecia italianas, por el que se pasean tres sujetos de moral poco recomendable: Encolpio, el narrador, su amigo Ascilto y un muchacho, Gitón. La relación y recurrencia de estos tres posiblemente daba, como el uso constante de la primera persona narrativa, unidad al total, a pesar de su complejidad y del uso, además, de la mezcla permanente de prosa y verso en la narración".

3. cf. Ovidi, Tristia, II 413 i 443, respectivament.

4. S. TREKNER, The Greek Novella in the Classical Period, cit., p. 168. També Plutarc fa referència al contingut de l'obra d'Arístides, car explica que, durant la guerra contra els parts, hom trobà entre els objectes d'un oficial romà les Milèsies, fet que va escandalitzar fins i tot el rei bārbā (cf. Crassus XXXII, 3-4)

5. íbidem, p. 175
6. Apuleu, Met. IX, 2
7. Vita G 3. Cal observar que ens referim al primer amo d'Isop, el qual no té un nom propi i així succeeix quan l'esclau encara no parla, mentre que, com ja hem indicat, el nom del segon amo és absolutament necessari per facilitar la comprensió de la relació entre el senyor i el criat.
8. Vita G 9-15
9. S. TRENKNER, The Greek Novella in the Classical Period cit., p. 169
10. F.R.ADRADOS, Historia, cit., p. 46
11. "La novela en la antigüedad", cit., p. 112.
12. cf. Vita G 96, 99, 129, 130, 132, 134, 140, 141.
13. Vita G 97
14. Vita W 8
15. Vita W 3
16. C. MIRALLES, La novela en la antigüedad clásica, cit., p. 95
17. Met. IV 27. A més, la vella, abans d'iniciar el conte pròpiament, formula encara algunes sentències com les que s'escauen als epimitis o promittis de les faules:
"Denique flere et uapulare et nonnumquam singulari lucrosum prosperumque prouentum nuntiant,

contra ridere et mellitis dulciolis uentrem
saginare uel in uoluptatem Veneriam conue-
nire iustitiae animi, languori corporis
damnisque ceteris anxiatum iri praedicant".

18. cf. també Eurípides, Ifigenia a Tàurida 1259
19. M. BAKHTIN, Esthétique et théorie du roman,
cit., p. 217.
20. F.R. ADRADOS, Historia, cit., p. 288
21. cf. Vita Homeri Herodotea, 11, 15, 18, 25, 34.
22. cf. Vita G 101.
23. La χρεία tant des del punt de vista de la
seva utilitat segons la definició d'Hermògenes
(Progymnasmata 3):
χρεία ἔστιν ἀπομνημόνευμα λόγου τινὸς ἢ πράξεως ἢ
συναμφοτέρου σύντομον ἔχον δῆλωσιν, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖσ-
τον χρησίμου τινὸς ἔνεκα,
- com des del seu valor caracteritzat, segons defini-
ció de Teó (Prog. 6):
χρεία ἔστι σύντομος ἀπόφασις ἢ πράξις μετ'εὐστοχίας
ἀναφερομένη εἰς τι ὠρισμένον πρόσωπον,
- com en l'aspecte de record que implica (cf. Gramm.
lat. VI, p. 273 Keil: Chria est dicti uel facti
praecipua memoratio).
24. cf. C. MIRALLES, "Ipponatte e Petronio"
QUCC, n.s. 21, N. 3, 1985, p. 95.
25. J. ROCA, Kynikós Trópos. Cinismo y subver-
sión literaria en la antigüedad. BIEH VIII, 1974
p. 35.

26. F. R. ADRADOS, Historia, cit., p. 30
27. cf. Aristòfanes, Vespes 566 i 1259, on llegim Αἰσωπικὸν γέλοιον ἢ Συβαριτικόν.
Pel que fa a l'equivalència entre els μῦθοι i λόγοι propis de distints grups gentilicis, cf. B.E. PERRY, Aesopica, cit., pp. 234-236 (= Testim. 85-93).
28. cf. B.E. PERRY, Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop, Harverford 1936, pp. 231-233; i per a l'edició, Aesopica, cit., pp. 261-291.
29. cf. B.E. PERRY, Aesopica, cit., pp. 245-258
30. cf. C. MIRALLES, "Los cínicos, una contracultura en el mundo antiguo" Estudios Clásicos 61, 1970, XIV, p. 356.
31. cf. C. GARCIA GUAL, "La fábula esópica: estructura e ideología de un género popular", cit., p. 316.
32. J. ROCA, Kynikós Trópos, cit., p. 75
33. Vita G 28 i també G 40
34. cf. Vita G 66 i Diògenes Laerci VI, 40; VI, 60, on Diògenes respon amb els mateixos termes, quan algú li demana si a Olímpia va trobar molta gent: 'πολὺς μὲν', εἶπεν, 'ὁ ὄχλος, ὀλίγοι δ'οἱ ἄνθρωποι'.
35. Diògenes Laerci VI, 41
36. cf. Diògenes Laerci VI, 33, 55, 60, 61 i, a propòsit de Menip, diu Llucià (Bis acc. 33) que lladra com un gos i mossega d'amagat.

37. cf. Vita G 11, 30, 98
38. C. MIRALLES, "Los cínicos, una contracultura en el mundo antiguo", cit., pp. 351-352.
39. ibidem p. 375
40. cf. Platón, Fedó, 61 b
41. J. ROCA, Kynikós Trópos, cit., p. 76
42. cf. Diògenes Laerci VI, 20; Vita G 126 i 127-8.
43. C. MIRALLES, "Los cínicos, una contracultura en el mundo antiguo", cit. p. 357.
44. cf. J. ROCA, Kynikós Trópos cit., p. 53: "Las bases del estilo cínico en la prosa fueron sentadas por Bión de Boristene, filósofo popular cuya vida llena la primera mitad del siglo III (circa 325-355 a. J.C.)"
45. cf. E. DEGANI, Studi su Ipponatte, cit., p. 127-129: "L'arte di Ipponatte, che riflette, si può dire, in ogni singolo verso i "limitati orizzonti" e la "bassa condizione sociale" del poeta è infatti tutta "al servizio del popolo" nelle forme come nei contenuti". I també "Il plebeo si fa in tal modo portavoce di tutti i miserabili del suo stampo, della sua classe di appartenenza. Anche il giudizio del Flach sull'arte ipponattea appare del tutto coerente con tali premesse: si tratta di una poesia greve, opaca, terra-terra, ignara delle splendide "metafore, comparazioni e favole" di cui splenda viceversa quella archilochea; solo sul piano linguistico si può riconoscere ad Ipponatte una certa originalità, ma si tratta pur sempre di una Wortbindung che opera su una materia di bassa lega e "ricordi per lo più i vicoli ed i bordelli" (p. 569).

46. J. ROCA, Kynikós Trópos, cit., p. 81
47. C. MIRALLES, "Ipponatte e Petronio", cit., pp. 94-95.
48. cf. A. BRELICH, "Aristofane: commedia e religione", cit., p. 112 ss.
49. cf. Diògenes Laerci VI, 30
50. F.R.ADRADOS "Elementos cínicos en las 'Vidas' de Esopo y Secundo y en el 'Diálogo' de Alejandro y los Gimnosofistas", Homenaje al P. Elorduy, Bilbao 1978, p. 316.
51. cf. Hipòanax, Testim. 20-44 Dg.
52. J. ROCA. Kynikós Trópos, cit., p. 80
53. cf. C. MIRALLES, Herodas. Mimiambes, Barcelona 1970, p. 38.
54. cf. B.E. PERRY, Babrius and Phaedrus, Cambridge, Massachusetts, 1975, pp. LII-LV
Per altra part, si Babri (cf. Proemium II) es vanaglorieja d'haver perfeccionat la faula colliàmbrica, cal imaginar que coneix faules en colliambes, cf. F.R.ADRADOS, "La tradición fabulística griega y sus modelos métricos" I i II (conclusió), Emerita XXXVII, 1969, pp. 235-315, Emerita XXXVIII, 1970, pp. 1-52.

F I N A L

La Vita d'Isop del iambe a la novel.la:
l'un, punt de partença, l'altra, d'arribada. I la
faula al bell mig.

Seria difícil saber quantes de les conta-
lles isòpiques estigueren alguna vegada en boca d'I
sop; o si ell mai va existir. De segur que no és
això el que més importa. El que compta és que sí
tenim allò que sabia fer, les faules. I si el poe
ta no existia, dèiem, el gènere, la faula, és sufi
cient per a inventar-lo, bo i caracteritzant-lo
amb aquells mateixos trets que distingeixen els pro
tagonistes de la seva obra.

Del iambe a la novel.la, però, suposa un
camí i, per tant, no cal donar un salt, sinó seguir
un curs, com hem intentat de fer. Tanmateix, la
primera dificultat --tal com posàvem de reileu en
les pàgines preliminars-- neix quan, de fet, el

camí cal pensar-lo a l'inrevés, i així, el punt d'aribada, la novel·la, és alhora punt de partença. D'altra banda, aquest camí no era aparent: ha calgut reconstruir-ne el traçat, en els seus punts cabdals, i fer-lo intel·lectualment transitable.

La novel·la formula amb termes precisos quina és la *representació* del poeta. I, d'antuvi, l'imagina esclau; inferior, doncs, i connotat ja de bon principi, car aquesta imatge li imposa un *rô*le determinat: haurà de superar, com sigui, la seva inferioritat, que no és un tret d'índole biogràfica, sinó literària. I la superació arriba, quan troba una manera especial d'expressar-se, la faula; la faula com a paraula de lloança, però també crítica.

El poeta-esclau esdevé --com l'heroi enganyador-- doblement marginat: per origen i, perquè amb una seva paraula punyent i crítica, es fa transgressor de tot el que hauria de respectar, car com en el món de la festa hi ha subversió i pot no solament vèncer, sinó també substituir els oponents: i si el màxim oponent d'un esclau és l'amo, Isop guanya sempre el seu, Xantos, en qualsevol *ἀγών* dialèctic, i sempre que es posa a prova l'enginy i

l'habilitat; àdhuc --no cal dir-ho-- en l'àmbit sexual.

Enginy i habilitat, perquè són, també aquests, els trets que predominen en faules els protagonisme de les quals ha estat confiat a animals com el llop o la guineu o la mostela.

Supera, doncs, els altres en la paraula o en els fets, però el seu físic el denuncia sempre com un individu encara inferior i, sobretot, *no-grec*. Per això, en el curs que dèiem del iambe a la novel·la ens ha semblat particularment interessant de resseguir quina era la formulació exacta de la seva lletjor --d'una lletjor tan extrema que arriba àdhuc a la grolleria de la burla i de la caricatura-- i hem pogut comprovar com, en la major part dels casos, els qualificatius emprats no eren, diguem-ne, casuals, ans ben significants en llur context, puix que remetien a la representació i a la caracterització d'altres figures afins, mítiques o properes al faulista per la coincidència en el conreu d'una determinada poesia --en aquest cas, el món del iambe.

Fins i tot el caminar del poeta denuncia una especial manera d'ésser. L'horrible físic del poeta no és, tanmateix, obstacle perquè la tradició

oblidi una figura tan negativa i emfasitzi nomès la saviesa que es desprèn de la seva actuació. D'aquesta manera, la tradició biogràfica del poeta, del poeta de les faules, presenta punts de contacte prou significatius amb la tradició existent a l'entorn d'homes reconeguts i admirats per la saviesa de llurs actes i consells.

La novel·la, endemés, té interès en cridar l'atenció sobre tots aquells elements que tenen a veure amb la tasca poètica del faulista. I en aquest sentit, hi ha dues dades bàsiques a recordar, d'una banda, la iniciació poètica d'Isop i, d'una altra, la seva mort a Delfos.

En primer lloc, és natural que la *vida* de qui es dedica a la poesia, compti amb la presència d'un *pattern* narratiu que expliqui la manera com entra al servei de les Muses, car ja des del seu inici la tasca poètica és tinguda per un do que la divinitat inspira; per una capacitat singular aliena als *altres* homes --i diem *altres*, car Isop, fins i tot quan és sancionat per la divinitat continua *fora*, al marge de la normal existència. Si abans Isop era *l'altre* per un aspecte degradant, ara també és *altre*, perquè és savi i poeta i no només es-

clau.

El *pattern* d'escena iniciàtica individuata a la Vita, recent quant a la formulació externa, es troba, com hem intentat d'emfasitzar bo i seguint-ne els trets essencials, ben arrelat en la tradició grega, car poetes com Hesíode o Arquíloc tenien també una seva escena d'iniciació.

La novetat, segurament, és la presència d'Isis, però la deessa egípcia pot superposar-se, en època hel·lenística, a una divinitat grega, en un fenomen de sincretisme ben conegut. Tant la Isis de la Vita com la d'Apuleu encarnen bàsicament aspectes de la Demèter arcaica, i aquest fet ve a confirmar un mateix context, un *humus* idèntic al que nodreix la poesia d'Arquíloc o d'Hipòanax.

Quant a la mort, desenvolupada en un ampli episodi narratiu, té a veure amb Isop en tant que poeta, puix que és a Delfos on mor i Delfos és el santuari del déu de la poesia, del senyor de la lira. La mort d'Isop s'insereix de ple en un sistema religiós, dèlfic, d'acord amb el qual el déu decideix, vol, la destrucció de les víctimes i, ahora, és ell mateix qui les recupera, car els poetes esdevenen, a través dels honors del culte, immortals,

com perviu i és immortal llur poesia.

Finalment, la novel·la: una novel·la satírica i realista, protagonitzada per un esclau.

Isop val com anti-heroi, pel seu aspecte, el més oposat possible al dels divinament bells protagonistes de la novel·la idealista; i per la seva actuació, car, com un personatge de comèdia, capgirar, en benefici propi, el món que l'envolta; comportament, per altra banda, que s'avé amb la representació tradicional del poeta iàmbic. I el iambe, sabem, es troba a la base de la comèdia.

L'esclau és marginal com demana també la tradició sobre els poetes iàmics, dins i fora, entre el grec i el bàrbar, al límit de la convenció i de la naturalesa, el mateix espai en què es movia l'heroi enganyador.

L'engany, certament, el canvi o la transformació codifiquen l'essència del nostre personatge, com la faula en què els homes són transformats en animals per tal de jutjar millor, bo i convertint los en *altres*, llur capteniment; i perquè la faula vol ensenyar entretenint. També la vida novel·lada del poeta lleig vol ésser un ensenyament: esclau amb una moralitat. I alguns dels seus episo-

dis no són sinó ocasió per a narrar una faula. Com si l'autor hagués pensat la seva obra sobre el model mateix del gènere conreat pel protagonista: fa progressar el relat a manera de cosit d'anècdotes a propòsit del personatge, com un entreteixit de sentèn-cies i dites del poeta, com un canemàs on s'articulen les faules d'Isop o les que ell mateix inventa, car n'hi ha de desconegudes per la tradició isòpica, però, si porten el nom d'Isop o és ell qui les expli-ca, ningú no deixarà d'identificar-les com a tals.

Si Isop, la faula, vol ensenyar és perquè és savi --la tradició, dèiem, li reservava un lloc entre els Savis--, no un filòsof, però. El filòsof és *l'altre*, l'amo, Xantos. Isop és només un esclau; a la seva manera, tanmateix, es mostra molt més intel·ligent, símbol d'una saviesa no artificial i apresada sinó natural, com la que reivindicaren els qui, a l'època hel·lenística, oposaren al convencio-nalisme i a l'erudició llur extravagància i crítica; i ho feren d'una nova manera --τροπος, diem en grec--, *la manera cínica*. També la tradició sobre Diògenes de Sínope és feta d'anècdotes i dites atri-buïdes al filòsof, que posen de relleu el contingut de la seva doctrina i poden articular-se per mode-lar una *figura* d'aquest savi que lliga amb la ma

nera iàmbrica.

Es inútil cercar qualsevol veritat històrica en les dades que sobre el personatge, Isop, dona la Vita. Hem insistit en el fet que tenim davant la *novel·la* d'Isop i, per tant, no hem d'esperar una informació verídica ni, fins i tot, potser versemblant.

En el *relat biogràfic* interessa només tot allò que es pugui articular com a *representació* del poeta, d'un poeta en general --i pensem, de bell nou, en la sanció de la seva poesia o en la mort d'Isop--, i d'un poeta que conrea un gènere específic, car la Vita Aesopi és, sens dubte, el *biòg* d'un poeta i d'un savi en la tradició iàmbrica.

* * * * *

B I B L I O G R A F I A

- M.T.W. ARNHEIM, "The world of the fable", Studies in Antiquity 1, 1979-1980, pp. 1-11
- P. BADENAS, Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio, Madrid 1978
- M. BAKHTIN, Esthétique et théorie du roman, tr. fr., Paris 1978
- H.C. BALDRY, "The idea of the Unity of Mankind", dans Greco et Barbares, Entretiens de la Fondation Hardt 8, 1962, pp. 167-96
- M. BETTINI, "Edipo lo zoppo", Actes del Colloqui "Edipo, il teatro greco e la cultura europea" (Urbino, nov. 1982); en prensa.
- H.J. BLACKMAM, The Fable as Literature, Londres 1985
- A. BRELICH, Gli eroi greci, Roma 1978
- "Aristofane: commedia e religione", dans Il mito. Guida storica e critica, ed. M. Detienne, Bari 1976, pp. 103-18
- "Il trickster, Studi e materiali di storia delle religioni 29, 1958, pp. 129-37
- N.O. BROWN, Hermes the Thief, Nova York 1947
- W. BURKERT, Homo Necans, tr. angl., Berkeley / Los Angeles - Londres 1983

- W. BURKERT, Greek Religion, tr. angl., Oxford 1985
- M. CAMPS, Les Festes Gregues, tesi doctoral inèdita, Barcelona 1985
- M. DARAKI, Dionysos, Paris 1985
- E. DEGANI, Studi su Ipponatte, Bari 1984
- M. DELCOURT, Oedipe ou la légende du conquérant, Paris Liège 1944
- Héphaistos ou la légende du magicien, Paris 1982
- F. DELLA CORTE, "Punti di vista sulla favola esopica" Annali della Facoltà di Magisterio di Palermo 4, 1971-72, pp. 1-30
- Saggio sulla moralità della favola, Genova 1945
- M. DETIENNE - J.P. VERNANT, "Les pieds d'Héphaistos", dins Les Ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs, Paris 1974, pp. 244-262
- H. DILLER, "Die Hellenen-Barbaren Antithese im Zeitalter der Perserkriege", dins Grecs et Barbares, Entretiens de la Fondation Hardt 8, 1962, pp. 37-68
- K. DOVER, "The Poetry of Archilochos", dins Archiloque Entretiens de la Fondation Hardt 10, 1964, p. 181 ss.
- E. EBELING, Die Babylonische Fabel, Leipzig 1927

- L. EDMUNDS, "Il Corpo di Edipo: Struttura Psico-mitologica", Actes del Col·loqui "Edipo, il teatro greco e la cultura europea" (Urbino, nov. 1982); en premsa.
- L.R. FARNELL, Greek Hero Cults and Ideas of Immortality Oxford 1970 (1921)
- The Cults of the Greek States, Chicago 1971 (1907)
- J. FONTENROSE, "The Cult and Myth of Pyrrhos at Delphi", University of California Publications in Classical Archaeology 4, 1960, pp. 191-266
- W.G. FORREST, "The First Sacred War", Bulletin de Correspondance Hellénique 80, 1956, pp. 3-51
- E. FRAENKEL, "Zur Form der Ainoi", Rheinisches Museum 73 1920, p. 366 ss.
- Sir J.G. FRAZER, La rama dorada, trad. cast., México 1965
- E. GANGUTIA, "Algunas notas sobre literatura griega y Edad Media española", Estudios Clásicos 16, 1972, pp. 173-181
- C. GARCÍA GUAL, "El prestigio del zorro", Emérita 38, fasc. 2, 1970, p. 417 ss.
- Los orígenes de la novela, Madrid 1972
- "La fábula esópica: estructura e ideología de un género popular", Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach, I, Universidad de Oviedo 1977, pp. 309-322

- C. GARCÍA GUAL, "Historia y ética de la fábula esópica"
Actas del V Congreso español de Estudios Clásicos, Madrid 1978 , pp. 177-208
- V. GEBHARD, Die Pharmakoi in Ionien und die Sybakchoi in Athen, Munich 1926
- L. GERNET, Anthropologie de la Grece Antique, Paris 1982
- L. GERNET - A. BOULANGER, Le génie grec dans la religion
Paris, 1970
- M. GIGANTE, "Prolegomeni alla storia della mantica antica", Filologia e Letteratura 8, 1962
pp. 27-40
- L. GIL, Los griegos y la inspiración poética, Madrid 1967
- T. HAGG, The Novel in Antiquity, trad. angl., Oxford 1983
- W.R. HALLIDAY, "Xanthos-Melanthos: Xanthos-Melanthos and the Origin of Tragedy", Classical Review 40, 1926, pp. 179-181
- F. HARTOG, Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre, Paris 1980
- P. JANNI, Etnografia e mito, Roma 1978
- A. KAMBYLIS, "Zur Dichterweihe des Archilochos", Hermes 91, 1963, pp. 129-50
- Die Dichterweihe und Ihre Symbolik, Heidelberg 1965

- T. KARADAGLI, "Fabel und Ainos. Studien zur griechischen Fabel", Beiträge zur Klassische Philologie 135, Königsten Main 1981
- G.S. KIRK, "Formular language and oral quality", Yale Classical Studies 20, 1966, pp. 153-74
- I.S. KLOCKOV, "The tale of Ahıqar. Historical antecedents of a literary hero", Vestnik Drevnej Istorii 141, 1977, pp. 3-10
- K. KUIPER, "Le récit de la coupe de Bathyclès", Révue d'Études Grecs 29, 1916, p. 404 ss.
- W.G. LAMBERT, Babylonian Wisdom Literature, Oxford 1960
- A. LA PENNA, "Letteratura esopica e letteratura assiro-babilonese", Rivista di Filologia e di Istruzione Classica 92, 1964, pp. 24-39
- "La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell'antichità", Società 17, 1961, pp. 459-537
- "Il romanzo di Esopo", Athenaeum 40, 1962 pp. 264-314
- M.R. LEFKOWITZ, The lives of the Greek Poets, Baltimore 1981
- "Fictions in Literary Biography", Arctusa 9, 1976, pp. 181-89
- S.LURIA, "L'asino nella pelle del leone", Rivista di filologia e di Istruzione classica 13, 1934, p. 447 ss.

- L. MAKARIUS, "Le mythe du 'trickster'", Révue de l'histoire des religions 175, 1964, pp. 17-45
- H.J. MASON, "Fabula Graecanica. Apuleius and his Greek sources", dins Aspects of Apuleius' Golden ass, ed. B.L.Hijmans i R.Th. van der Pacert
- C. MARCHESI, "Uomini e Bestie nella Favola Antica", Divagazioni, Florencia 1951
- M. MARCHIANÒ, L'origine della favola greca ed i suoi rapporti con le favole orientali, Trani 1900
- O. MELELLA, "Esopo y la fábula esópica", Anales de Literaturas Clásicas 3, 1945-46, pp. 291-315
- E.M. MELETINSKIJ, La struttura della fiaba, Palermo 1977
- F. MESTRE, Problemàtica del gèneres literaris a l'època romana: L'assaig, tesi doctoral inèdita Barcelona 1985
- K. MEULI, "Herkunft und Wesen der Fabel", Schweitzer Archiv für Volkskunde 50, 1954, pp. 65-88
- C. MIRALLES, Xenofont d'Efès. Efesiàques, Barcelona 1967
- La novela en la antigüedad clásica, Barcelona 1968
- Herodes, Mimiàms, Barcelona 1970
- "Los cínicos, una contracultura en el mundo antiguo", Estudios Clásicos 61, 1970 pp. 347-378

C. MIRALLES, El Helenismo, Barcelona 1981

"La novela en la Antigüedad", dins Historia Universal de la Literatura fasc. 47
Barcelona 1982

"Ipponate e Petronio", Quaderni Urbinati di Cultura Classica n.s. 21, N.3, 1985
pp. 89-103

C. MIRALLES - J. PÒRTULAS, Archilochus and the Iambic Poetry. Roma 1983

G. NAGY, The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry, Baltimore - Londres 1979

M. NOJGAARD, La Fable Antique I-II , Copenhague 1964

"La moralisation de la fable", dins La Fable, Entretiens de la Fondation Hardt 30
1984, pp. 225-42

J.T.A. PAPADEMETRIOU, "Notes on the Aesop Romance",
Rheinisches Museum 123, 1980, pp. 25-40

W. PEREMANS, "Egyptiens et étrangers dans l'Égypte ptolémaïque", dins Greco et Barbares, Entretiens de la Fondation Hardt 8, 1962
pp. 121-155

B.E. PERRY, "Petronius and the Comic Romance", Classical Philology 20, 1925, pp. 31-49

"The text tradition of the Greek Life of Aesop", Transactions of the American Philological Association 64, 1933,
pp. 198-244

Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop, Haverford 1936

B.E. PERRY, Aesopica, Urbana 1952

"Some Addenda to the Life of Aesop", Byzantine Zeitschrift 59, 1956, pp. 285-304

"The Origins of the Epimytium", Transactions and Proceedings of the American Philological Association 93, 1962, pp. 287-346

The Ancient Romances, Berkeley 1967

Babrius and Phaedrus, Cambridge - Massachusetts 1975

U. PESTALOZZA, Religione mediterranea, Milano 1971²

A. PLEBE, La nascita del comico, Bari 1956

J. PORTULAS, "El lobo y el pulpo, vieja moralidad", Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos, 1978, pp. 277-282

"Ipponate e Petronio", Quaderni Urbinati di Cultura Classica n.s. 20, N.2, 1985
pp. 121-139

"La màscara roja de l'incest", Itaca 1, 1985
pp. 13-29

"La Dolonia burlesca d'Hipòanax", Faventia 7/2
1985, pp. 7-14

V.J. PROPP, Morphologie du conte, Paris 1970

E.F. PROVENZO, Education and the Aesopic tradition,
Diss. Washington Univ. St. Louis 1976

- M. PUGLIARELLO, Le origini della favolistica classica
Brescia 1973
- L. RADERMACHER, Weinen und Lachen. Studien über antikes
Lebensgefühl, Darmstadt 1969 (1947)
- P. RADIN - C. KERÉNYI - C.G. YUNG, The Trickster Londres
1956
- H.D. RANKIN, Sophists, Socratics and Cynics, Totowa
1983
- O. REVERDIN, "Crise spirituelle et évacion", dins Grecs
et Barbares, Entretiens de la Fondation
Hardt 8, 1962, pp. 83-107
- F. RIBEZZO, Nuovi studi sull'origine e la propagazione
delle favole indoelleniche, Napoli 1901
- J. ROCA, Kynikòs tropos. Cinismo y subversión litera-
ria en la antigüedad, Boletín del Ins-
tituto de Estudios Helénicos 8, 1974
- F. RODRÍGUEZ ADRADOS, Estudios sobre el léxico de las
fábulas esópicas, Salamanca 1948

"El tema del águila, de la épica
acacia a Esquilo", Emérita 32, 1964, pp.
267-282

"El tema del león en el Agamenón
de Esquilo (717-49)", Emérita 33, 1965,
p. 1 ss.

"La tradición fabulística griega
y sus modelos métricos"

(1) Emérita 37, 1969, pp. 235-315

(2) Emérita 38, 1970, pp. 1-52

F. RODRÍGUEZ ADRADOS, "La vida de Esopo y La vida del Lazarillo de Tormes", Revista de Filología Española 58, 1976, pp. 35-45

"Prolegómenos al estudio de la fábula en la época helenística", Emérita 46, 1978, pp. 1-31

"Elementos cénicos en las Vidas de Esopo y Secundo y en el Diálogo de Alejandro y los Gimnosofistas", dins Homenaje a Elorduy, Bilbao Univ. Deusto 1978

"Hechos generales y hechos griegos en los orígenes de la sátira y la crítica", Homenaje a Caro Baroja, reunit per A. Carreira, Madrid 1978, pp. 43-63

"The life of Aesop and the Origins of Novel in Antiquity", Quaderni Urbinati di Cultura Classica n.30, 1979 pp. 93-112

Historia de la fábula Greco-latina I, Madrid 1979

El mundo de la lírica griega antigua, Madrid 1981

"La fábula", dins Investigación y Ciencia 53, 1981, pp. 6-20

"La fábula griega como género literario", dins Estudios sobre los géneros literarios, Cáceres 1982, pp. 33-46

Fiesta, comedia y tragedia, Madrid 1983

F. RODRÍGUEZ ADRADOS, "La Vida de Esopo y el Libro del Buen Amor", Serta Philologica F. Lázaro Carreter, Madrid 1983, pp. 427-34

"Les collections de fables à l' époque hellénistique et romaine", dans La Fable, Entretiens de la Fondation Hardt 30, 1984, pp. 137-86

Historia de la fábula greco-latina II
Madrid 1985

J. SARKADY, "Aisopos der Samier", Acta Classica Univ. Scient. Debrec. 4, 1968, pp. 7-12

H. SCHWABL, "Das Bild der Freunden Weit bei den Frühen Griechen", dans Greco et Barbares, Entretiens de la Fondation Hardt 8, 1962 pp. 1-23

B. SNELL, Leben und Meinungen der Sieben Weisen, Munich 1952³

F.M. SNOWDEN, Blacks in Antiquity, Cambridge - Massachusetts 1970

Before Color Prejudice, Londres 1983

I. STEPHANIS, "Remarques sur le proemium de la Vie d'Esopo", Hellenica 28, 1975, pp. 292-301

G. TARDITI, "La nuova epigrafe archiloquea e la tradizione biografica del poeta", Parola del passato 47, 1956, pp. 122-139

S. THOMPSON, La fiaba nella tradizione popolare, trad. ital., Milano 1967

R.M. TORRANCE, The Comic Hero, Harvard 1978

- S. TRENKNER, The Greek Novella in the Classical Period
Cambridge 1958
- B.A. VAN GRONINGEN, "Les trois Muses de l'Hélicon", L'Antiquité Classique 67, 1948, pp. 53-60
- H. VAN THIEL, "Sprichtwörter in Fabeln", Antike und Abendland 17, 1971, pp. 105-118
- W.J. VERDENIUS, "ΑΙΝΟΣ", Mnemosyne 15, 1962, pp. 389
- F. WEHRLI, "Gnome , Anekdote und Biographie", Museum Helveticum 30, 1973, pp. 193-208
- M.L. WEST, Studies in Greek Elegy and Iambus, Berlin-Nova-York 1974
- "The Muses buy a cow", Classical Review 14
1964, pp. 141-42
- "The Ascription of the Tables of Aesop",
dins La Fable, Entretiens de la Fondation Hardt 30, 1984, pp. 105-128
- A. WESTERMANN, Biographi Graeci, Brunsvic 1945
- A. WIECHERS, Aesop in Delphi, Meisenheim am Glan 1961
- R.E. WITT, Isis in the graeco-roman World, Nova-York
1971

* * * * *