

El motiu del jardí a la tragèdia i la novel·la com a element definidor de gènere

Jesús Carruesco Garcia
Universitat Rovira i Virgili

El motiu del jardí ocupa un lloc central en dues de les novel·les gregues conservades, *Dafnis i Cloe* i *Leucipa i Clitofont*. En tots dos casos, el jardí apareix estretament lligat d'una banda a la narració central de l'obra, la relació amorosa entre els dos protagonistes, d'altra banda a la descripció o ècfrasi d'una pintura. El seu doble caràcter de motiu eròtic i retòric alhora queda així ben palès, constituint d'aquesta manera un element emblemàtic del gènere al qual pertanyen les obres, la novel·la com a relat eròtic, en la seva versió més literàriament autoconscient, estretament lligada a la retòrica com a centre de les preocupacions teòriques i estètiques de la segona sofística.¹ En particular, el caràcter artificial del jardí, o millor dit, el seu estatus ambigu entre art i natura, realitat i imitació, el fa especialment adequat com a motiu portador de l'autodefinició de la novel·la com a gènere quan entra en el marc de la mimesi de la retòrica sofística, mentre que les seves connotacions eròtiques fan del jardí un veritable correlat simbòlic dels protagonistes i la seva passió amorosa, i per extensió d'un gènere que té Eros com a tret definitori de la seva especificitat.²

¹ Sobre el context cultural de la segona sofística, cf. T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford, 2001. El jardí no té un paper tan central, a primera vista, en la tercera obra d'aquest grup, les *Etiòpiques* d'Heliodor (cf. 1,16; 7,23; 9,4), però la presència del Nil i d'Egipte com a jardí a escala macrocòsmica té en part aquesta funció, com podrem comprovar.

² Sobre el jardí a la novel·la, cf. S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, 1989; D. Cheney, *The Garden Ekphrasis: Visual Aspects of the Ancient Novel*, tesis, Calgary, 1999; W.E. Forehand, «Symbolic Gardens in Longus' *Daphnis and Chloe*», *Eranos* 74 (1976), pp. 103-112; A.R. Littlewood, «Romantic Paradises: The Role of the Garden in the Byzantine Ro-

La tradició del jardí en la literatura grega és extensa i multiforme. En primer lloc, el jardí apareix ja a l'èpica homèrica amb alguns dels trets que retrobarem a la novel·la. A l'*Odissea*, el jardí del palau d'Alcínoos, sempre verd i florit en qualsevol estació de l'any, amb la vinya, les flors, els arbres fruiters i l'aigua canalitzada que el recorre i el rega, en el context idealitzat, àdhuc exòtic de Feàcia, ofereix un paradigma rellevant per als jardins de la novel·la. El contrast entre aquest jardí reial, annex al palau, i l'hort de Laertes, amb el seu caràcter rústic i productiu, troba un eco en el que s'estableix entre el jardí de Filetas i el de Lamó a l'obra de Longus.

També a l'*Odissea* es pot remuntar la connexió que s'estableix entre el jardí pròpiament dit i el prat a la vora del mar o d'un riu, amb els mateixos components de flors, herba i arbres regats per una aigua fertilitzadora, com un espai on la verge, assimilada a la Nimfa, pot ser sorpresa pel mascle, escenari en aquest cas de l'hospitalària trobada entre Ulisses i Nausícaa, més freqüentment del rapte eròtic, com en el cas paradigmàtic de Persèfone, en el text de l'*Himne Homèric a Demèter*. La continuïtat entre el prat (*leimôn*) i el jardí (*kêpos*), recurrent en la cultura grega, esdevindrà en la novel·la un factor essencial en el motiu del jardí i la seva ambivalència fonamental entre natura i art.³ Tindrem ocasió de tornar a aquesta qüestió. Només caldrà recordar aquí, com a mostra de l'ús plenament autoconscient que la novel·la fa d'aquesta ambivalència, la pintura amb què comença *Leucipa i Clitofont*, amb la representació del rapte d'Europa en un prat costaner, reiteradament anomenat *leimôn* però dotat d'un mur que el tanca en un recinte (*peribolê*) i d'un jardiner que obre canalitzacions per regar les plantes (*ochetegós*).⁴

mance», *Byzantine and Modern Greek Studies* 5 (1977), pp. 95-114; F.I. Zeitlin, «The Poetics of Eros: Nature, Art, and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*», in F.I. Zeitlin, J.J. Winkler, D.M. Halperin, eds., *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 1991. Una comparació entre els jardins de la novel·la, les pintures de jardins en les cases romanes i els jardins de les vil·les de Plini, presentada en el Congrés Internacional sobre la Novel·la Antiga (ICAN), celebrat a Lisboa el juliol de 2008, serà publicada a les actes del congrés amb el següent títol: J. Carruesco, «Garden Painting, Pliny's *Villae* and the Ancient Novel: The Functions of the Garden as a Symbolic and Rhetorical Resource».

³ Cf. A. Motte, *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Liège, 1973.

⁴ Ach. Tat., 1,1,5-6.

En contraposició als jardins de l'èpica, la lírica grega arcaica emfasitza el caràcter sacral del jardí, com a espai de l'epifania divina i alhora marc de la *performance* ritual del poema. L'exemple més destacat n'és l'*alsos* d'Afrodita on Safo invoca la presència de la dea, que es pot comparar al jardí de Filetas on Eros s'apareix al jardiner, a *Dafnis i Cloe*.⁵ Però també són rellevants els jardins líbics de dues de les odes cirenaiques de Píndar, el d'Afrodita a la *Pítica* 5 (v. 24), que amb tota probabilitat cal identificar amb el santuari cirenaic de la dea, l'escenari on es canta l'epinici (per oposició a l'espai privat del palau d'Arcesilau, probable escenari de l'extraordinària *Pítica* 4, per a la mateixa ocasió), i el jardí de Zeus identificat amb la mateixa Líbia en la *Pítica* 9 (v. 53), on cal reconèixer una al·lusió d'una banda al culte de Zeus Ammon, important tant a la mateixa ciutat de Cirene com en el famós santuari oracular de Siwa, d'altra banda a la imatge mítica del Jardí de les Hespèrides, tradicionalment situat a Líbia, amb la connotació d'*eschatiá* o espai exòtic d'alteritat, en els extrems del món, un dels elements constitutius del motiu del jardí (i no només a Grècia, si recordem exemples orientals com l'Edèn hebreu).

En un altre extrem de les representacions del jardí en la literatura grega, l'obra de Plató ofereix també alguns punts de referència importants a la novel·la. En particular, en el *Fedre* s'introdueix d'una banda el paradigma del *locus amoenus*, en la seva mínima expressió (l'arbre, l'ombra, l'herba i el rierol), com espai per al diàleg, però alhora com espai marcat per l'Eros, en la mesura en què és el mateix escenari on es diu que havia tingut lloc el rapte d'Orítia per Bòreas; d'altra banda, cap al final del diàleg apareix la imatge del jardí de les lletres, on, a diferència dels efimers jardins d'Adonis, es sembla la llavor immortal que és la paraula del filòsof posada per escrit. També haurem de tornar sobre aquest passatge. Valgui a dir aquí que el jardí com a imatge de la novel·la mateixa en tant que gènere eròtic (en el prat pintat que obre *Dafnis i Cloe*, per exemple), així com la de l'autor com a jardiner (com ara a *Leucipa i Clitofont*), troba en Plató una referència indefugible, que

⁵ Sapph. 2 Voigt. Cf. C. Calame, «Jardins d'amour et prairies de l'au-delà: Rencontres rituelles avec les dieux et poésie en Grèce antique», *Poétique* 145 (2006), pp. 25-41.

alhora planteja tota la problemàtica de la funció de la mimesi de la novel·la, en la qual de moment no entrarem.⁶

Però uns altres jardins són també rellevants en aquest context: els del teatre, i especialment els de la tragèdia. Aquests jardins han passat generalment desapercebuts, sens dubte degut a la seva aparició fugissera, sovint marginal en el conjunt de les obres on apareixen. Tanmateix, la importància del drama com a subtext de la novel·la és àmpliament reconeguda,⁷ i la coherència de les aparicions del jardí i d'altres espais afins en el teatre àtic, especialment a Eurípides, era susceptible d'una lectura en clau de gènere, que la novel·la sembla haver realitzat. Analitzem aquests jardins teatrals abans de centrar la nostra atenció en els jardins de la novel·la.

Ja en el pròleg de l'*Hipòlit*, l'espai del bosc, on el fill de Teseu s'obstina a romandre en comunió amb Àrtemis, apareix descrit pel protagonista en termes que assimilen el prat intacte al jardí cuidat per un jardiner, en aquest cas el Pudor com a potència divina, *Aidós*:

σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἔξ ἀκηράτου
 λειμῶνος, ὧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,
 ἐνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιῶ φέρβειν βοτὰ
 οὔτ' ἤλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον
 μέλισσα λειμῶν' ἠρινῆ διέρχεται,
 Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις,
 ὅσοις διδακτὸν μηδὲν ἄλλ' ἐν τῇ φύσει
 τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' αἰεί,
 τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις.

Et porto, reina, aquesta corona que he teixit,
 ben exornada, amb flors d'un prat sense barreig,
 on ni el pastor no gosa pasturar el seu folc
 ni hi ha vingut mai ferro, no, que, sempre pur,
 l'abella el corre, quan la primavera hi és;
 i la Modèstia en fa un jardí amb flums de rou;
 perquè els qui, no apresca, ans bé de natural,
 la pudícia els ha tocat tenir en tot,
 aquests, les cullin: als roïns no és permès.⁸

⁶ Cf. R.P. Martin, «A Good Place to Talk : Discourse and Topos in Achilles Tatius and Philostratus» in M. Paschalis, S. Frangoulidis, *Space in the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum 1*. Groningen, 2002.

⁷ Cf. M. Kokolakis, *The Dramatic Simile of Life*, Atenes, 1960; D. Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Torí, 1997.

⁸ Eur., *Hip.*, 73-81; trad. C. Riba.

Dos aspectes cal destacar en aquest passatge: la forta connotació eròtica d'aquest prat ajardinat, estretament lligat a l'esquema iniciàtic, que aquí queda trastocat per la *hýbris* del jove; i la relació d'aquesta imatge amb la dialèctica sobre el caràcter natural o après (o susceptible de ser après) de la saviesa.⁹ No cal insistir en com serà d'important per a Plató aquesta qüestió. Però sí que val la pena de detenir-se a considerar com aquest complex temàtic i simbòlic reapareixerà en la novel·la. A *Dafnis i Cloe*, el tema central de la iniciació dels dos joves, que pren la forma d'un aprenentatge de l'amor, en part natural en part assistit,¹⁰ va lligat a les observacions inicials de l'autor, que emfasitzen la funció didàctica de l'obra en l'àmbit amorós, però també en el més ampli de la *sophrosýne* (que inclou l'art retòrica de la qual el jardí n'és també la imatge): ἡμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν («Que a nosaltres el déu ens permeti, mantenint el seny, escriure les passions dels altres»).¹¹ De manera comparable, en el llibre I de *Leucípa i Clitofont*, entre la descripció inicial del prat-jardí del rapte d'Europa i la del jardí de Leucípa, Clínia reprèn el tema de l'ensenyament de l'amor, servint-se de la imatge platònica de l'Eros sofista, que estén també en aquest cas l'àmbit de la referència eròtica a la *téchne rhetoriké* de l'autor de l'obra: αὐτοδίδακτος γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς σοφιστής («El déu és un sofista que no necessita mestre»).¹²

Però tornem a *Hipòlit*. La importància de la imatge del prat-jardí evocat pel protagonista en el pròleg es confirma en el primer episodi, en les paraules de Fedra delirant d'amor:

πῶς ἂν δροσερὰς ἀπὸ κρηλίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσάιμαν,
ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτηι

⁹ La primera referència a aquest espai verge assimila significativament el jove a la *parthénos*, Àrtemis en aquest cas (Eur., *Hip.*, 17: χλωρὰν δ' ἂν ὕλην παρθένῳ ξυνῶν ἀεί), una juxtaposició que, si bé el mite pot presentar com natural (cf. Acteó), és problemàtica en el ritual, marcat per la separació dels sexes. La confusió dels termes normals del procés continua en la primera invocació d'Hipòlit a la dea «Urània, filla de Zeus» (*ibid.*, 38), que immediatament identifica amb Àrtemis, en lloc de l'Afrodita que el públic atenès esperaria en sentir aquesta epiclesi. La confusió del prat amb el jardí que ve a continuació podria anar en el mateix sentit.

¹⁰ Comparar 1,17,1 (αὐτὸν ἐφίλησεν, ἀδίδακτον μὲν καὶ ἄτεχνοι) amb 3,18,1 (τὴν Λυκαίλιον ἰκέτευεν ὅτι τάχιστα διδάξαι τὴν τέχνην).

¹¹ Longus, prooem.,1,4.

¹² Ach. Tat., 1,10,1.

λειμώνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν;

Pogués agafar d'una fresca font
unes aigües pures per beure-me-les,
i sota els pollancs, en mig d'un pelut
pradell reclinada, prendre un descans!¹³

Aquest espai es presenta com un lloc d'evasió, en el qual el personatge tràgic podria, si aconseguís arribar-hi, fugir de la seva situació dolorosa, trobant-hi repòs (*anápausis*). Tot i que no és anomenat explícitament *kēpos*, sinó només *leimôn*, el context d'aquesta obra acosta aquest prat on Fedra voldria anar a aquell d'on Hipòlit ve (i on no tornarà) al principi de l'obra, que estava inequívocament marcat com un prat-jardí per la presència d'*Aidós* com a jardiner.

D'altra banda, la coincidència d'aquest espai evocat amb el *locus amoenus* del *Fedre* ens remet de nou a Plató com una baula important en la projecció del motiu del jardí cap a la novel·la. Però cal immediatament remarcar un aspecte diferenciador, de gran importància. El prat del desig s'oposa aquí al palau reial i a la ciutat, una antítesi explícita en les paraules de seny de la dida (*ibid.*, 226s.), que en lloc d'aquell prat remot anhelat per Fedra en el seu deliri li proposa un tossal al costat mateix de les muralles, on podrà igualment apagar la set, un indret com podia ser l'evocat en el diàleg platònic. Però més endavant tornarem sobre el sentit d'aquesta diferència, que entenem en clau de relectura platònica del jardí tràgic, i que tindrà conseqüències també per a la novel·la.

A l'*Hipòlit*, aquest allunyament del prat-jardí, espai objecte del desig, respecte a l'espai escènic de l'acció tràgica arribarà a la seva màxima expressió en el segon estàsım, on el cor expressa el seu desig de fugir de la trista realitat present cap a llocs remots que el mite situa en els límits del món: les ribes de l'Eridan, on les germanes de Faetont transformades en arbres ploren el germà mort, i el jardí de les Hespèrides, espai explícitament definit com un límit del cel, que Atlas sosté, marcat per una riba amarada d'aigua, fonts inexhauribles, arbres fruiters (les pomes del mite) i una terra espontàniament fèrtil:

Ἐσπερίδων δ' ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτὰν
ἀνύσαιμι τᾶν αἰοιδῶν,

¹³ Eur., *Hip.*, 208-211.

ἴν' ὁ πορφυρέας ποιτομέδων λίμνας
 ναύταις οὐκέθ' ὄδδον νέμει,
 σεμνὸν τέρμονα κυρῶν
 οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει,
 κρηναί τ' ἀμβρόσιαι χέονται
 Ζηγνὸς παρὰ κοίταις,
 ἴν' ὀλβιόδωρος αὖξει ζαθέα
 χθῶν εὐδαιμονίαν θεοῖς.

I a la ribera, amb tants de fruits plantada,
 de les Hespèrides harmonioses
 faria cap, on el senyor
 dels purpuris estanys als mariners no dóna
 ja més camí, habitant
 el terme august del cel, que Atlas sosté,
 i les fonts d'ambrosia ragen
 vora les estances de Zeus;
 on la sagrada terra
 donadora de vida acreix
 la beatitud pels eterns.¹⁴

Així, les tres aparicions del motiu del prat-jardí a l'*Hipòlit* d'Eurípides marquen una progressió que ens porta de la màxima proximitat de l'home a la divinitat a la seva màxima separació, però en tots tres casos el jardí s'identifica amb un espai diferent a aquell on té lloc el conflicte tràgic, més encara, oposat a aquest per la força del desig dels personatges de ser-hi allà més que no pas aquí. En aquest mateix sentit, el tercer passatge citat té un paral·lel clar en el primer estàsim de les *Bacants* (Eur., *Bacch.*, 402-415). Aquí, el cor de dones tebanes expressa el seu desig de fugir de la impietat de Penteu refugiant-se a Xipre, regne d'Afrodita i els Amors; a Faros,¹⁵ on les cent boques del Nil reguen la terra sense necessitat de pluja; o a Pièria, al peu de l'Olimp, on habiten les Muses. Els tres indrets són presentats com espais fèrtils, prats o jardins, on regnen el Desig i les Gràcies i els ritus de Dionís poden desenvolupar-se lliurement, indrets oposats, doncs, a l'espai

¹⁴ Eur., *Hip.*, 742-751.

¹⁵ Ens sembla preferible la conjectura de Reiske, Faros, a la lectura del manuscrit, Pafos, que manté Diggle, basant-se en un passatge de Manili (cf. Manil., 4,635) que sosté que el Nil continuava el seu curs sota el mar per tornar a sortir a la superfície a Xipre. En qualsevol cas, la presència del Nil en aquest passatge és indubtable.

de la tragèdia, la Tebes marcada per la *hýbris* de Penteu, d'on ha fugit la Pietat (*Hosíe*) que el cor invoca al principi d'aquest estàsım. El desig d'evasió, la presència d'Himeros i les Gràcies, la fertilitat sense pluja del Nil permeten incloure també aquests indrets dins del motiu del jardı, en el mateix lloc que el jardı de les Hespèrides de l'*Hipòlit*. D'altra banda, el fet que en els dos casos sigui el cor qui expressa aquest desig d'evasió suggereix que la funció del jardı actua no només en relació al personatge tràgic, sinó també al ciutadà corrent.

La imatge del jardı com a espai remot, àdhuc com a extrem del món, que troba la seva principal expressió mítica en el jardı de les Hespèrides, es retroba en altres textos tràgics, com ara dos fragments sofocleus, un que presenta el jardı de Zeus (potser el mateix jardı líbic de les Hespèrides) com l'únic lloc on es trobaria la felicitat absoluta,¹⁶ l'altre referint el rapte d'Oritia per Bòreas, que la condueix als límits del món, on està «l'antic jardı d'Apol·lo», probablement identificable amb el país dels hiperboris.¹⁷ La mateixa connexió entre jardı i *eschatiá* s'estableix en un passatge dels *Núvols* d'Aristòfanes, on Sòcrates invoca la presència dels núvols, vinguts ja sigui del cim de l'Olimp, dels jardins d'Oceà, de les desembocadures del Nil, o d'altres indrets remots.¹⁸

Aquesta llunyania o oposició del jardı respecte a l'espai central de l'acció tràgica també pot servir per expressar el caràcter no tràgic d'un personatge. És el cas del jardı del palau reial a l'*Electra* d'Eurípides, on Egist és trobat per Orestes i Pilades mentre s'hi passejava collint murtra per fer-se una corona.¹⁹ Les connotacions

¹⁶ Soph., fr. 320: ἐν Διὸς κήποις ἀρούσθαι μόνον εὐδαίμονας ὄλβους. «Només en els jardins de Zeus <és possible> collir felıç ventura».

¹⁷ Soph., fr. 956: ὑπὲρ τε πόντον πάντ' ἐπ' ἔσχατα χθονὸς / νυκτός τε πηγὰς οὐρανοῦ τ' ἀναπτυχάς, / Φοίβου παλαιὸν κήπον. «...per sobre el mar sencer fins als confins de la terra i les fonts de la nit i els espais oberts del cel, al jardı antic d'Apol·lo».

¹⁸ Ar., *Nub.*, 269-273; cf. 271: εἶτ' Ὀκεανοῦ πατρός ἐν κήποις ἱερὸν χορὸν ἴστατε Νύμφαις. «...com si en els jardins del pare Oceà prepareu el cor sagrat per a les Nimfes...». En l'obra d'Aristòfanes, el jardı també apareix a les *Aus*, esmentat diverses vegades com l'hàbitat usual dels ocells abans d'esdevenir ciutadans de la nova ciutat (159, 238, 1067, 1100), i per tant també aquí com un espai allunyat de l'espai polític de l'escena.

¹⁹ Eur., *El.*, 777s.: κυρεῖ δὲ κήποις ἐν καταρρύτοις βεβώς, / δρέπων τερείνης μωρσίνης κάραι πλόκουσ· «S'escau que es passeja pels seus horts gemats / collint murtrera tendra per cenyir-se el front.»

eròtiques i simposiaques de la murtra, que com en el passatge de les *Bacants* abans citat evoca tant Afrodita com Dionís, no deixen lloc a dubtes sobre la funció del jardí, en aquest cas, marcant no tant un espai, sinó un personatge antitràgic. Tot i així, no deixa de ser significatiu que l'assassinat no tingui lloc en el mateix jardí, sinó a l'interior del palau.

El jardí en la tragèdia sembla doncs definir un espai paral·lel i alternatiu al de l'escena, una mena de mirall en el qual el conflicte tràgic no tindria lloc ni sentit.²⁰ Aquesta disposició especular apareix explícitament en la curiosa denominació d'Eubea com un jardí paral·lel a l'Àtica en un fragment de l'*Egeu* de Sòfocles.²¹ El fet que l'obra no s'hagi conservat fa difícil extreure'n conclusions amb seguretat, però podria ser significatiu que de les quatre parts de l'herència de Pandió sigui anomenada així la que ha pertocat en herència a Licos, «el Llop», germà antitètic del protagonista de l'obra, Egeu, «la Cabra», a qui correspon la part principal de l'Àtica, on és Atenes. En qualsevol cas, el que és indubtable és que aquest jardí es defineix precisament per la seva posició antitètica, si més no en el sentit etimològic del terme, a l'espai del teatre, i no només en aquest cas al de l'escena, l'Atenes del mite, on es desenvolupa el conflicte tràgic, sinó també al del públic, la ciutat d'Atenes, capital de l'Àtica. La condició del jardí tràgic sembla raure precisament en el seu estatus com un espai altre, pròpiament anti-tràgic, posat com a mirall davant tant dels personatges com dels espectadors.

La presència del Nil en els passatges de les *Bacants* i els *Núvols* que hem examinat, al costat d'altres espais presentats com a jardins, permet d'incloure Egipte entre aquests espais, especialment en la seva imatge tradicional del Delta com a enorme prat costaner travessat per innumbrables cursos d'aigua.²² No és, doncs, estrany que sigui en aquest marc on es desenvolupi l'*Helena* d'Eurípides,

²⁰ Aquest tret distingeix l'espai pertanyent al motiu del jardí del simple *leimôn* o de l'alsos, tal com poden aparèixer en d'altres contextos tràgics.

²¹ Soph., fr. 24,3: Λύκω τὸν ἀντίπλευρον κήπον Εὐβοίας νέμει. «(Pandió) llegà a Licos el jardí d'Eubea, en el costat oposat».

²² També en les *Suplicants* d'Èsquil, aquest espai egipci de la desembocadura del Nil, el lloc on lo acaba el seu periple, recupera la forma humana i engendra un fill de Zeus, és marcat com un jardí per la denominació de Zeus com a *phytourgós*, «plantador», del llinatge d'Èpaf, un terme pràcticament sinònim de *kepourós*, el jardiner. Cf. A., *Suppl.*, 592: πατήρ φυτουργὸς αὐτόχειρ ἄναξ. «I el pare sobirà amb la seva pròpia mà plantà un fill».

que té en el centre de l'acció el tema del desdoblament d'Helena entre la dona real i el seu fantasma. Aquest fet explica, al nostre entendre, que sigui aquesta l'única tragèdia on el motiu del jardí envaeix l'espai escènic de l'obra, ja que el jardí, en tant que espai de mimesi, constitueix la traducció espacial perfecta de la complexa figura d'Helena.²³ Així, l'obra comença precisament amb la protagonista evocant el Nil i la seva funció de regar la terra d'Egipte, fent innecessària la pluja, a la manera justament del canal que rega un jardí. És cert que l'associació d'Egipte amb la història del fantasma d'Helena apareix ja a Estesícor, però Eurípides desenvolupa extraordinàriament aquesta associació quan fa dir a Menelaos, assabentat per la vella criada que en el palau hi viu Helena, la filla de Zeus, que a les ribes del Nil pot ser natural que hi hagi un altre Zeus, i que en general els noms i les coses tinguin aquí el seu doble:

ἀλλ' ἢ τις ἔστι Ζηνὸς ὄνομ' ἔχων ἀνήρ
 Νείλου παρ' ὄχθας εἷς γὰρ ὁ γὰρ κατ' οὐρανόν.
 Σπάρτη δὲ ποῦ γῆς ἐστι πλὴν ἵνα ῥοαὶ
 τοῦ καλλιδόνακός εἰσιν Εὐρώτα μόνον
 διπλοῦν δὲ Τυνδάρειον ὄνομα κλήζεται,
 Λακεδαίμονος δὲ γαῖά τις ξυνώνυμος
 Τροίας τ' ; (...)

Hi ha potser algun home amb el nom de Zeus,
 a les ribes del Nil? Car un de sol és el del cel.
 I on de la terra hi ha una Esparta, tret d'allí
 on té el corrent l'Eurotas de bells canyars, únicament?
 Doble és el nom de Tíndar conegut,
 i alguna terra hi ha amb nom comú de Lacedèmon
 i de Troia?²⁴

El desdoblament de la realitat que s'opera al costat del Nil fa que el riu esdevingui un segon Eurotas (i Egipte una segona Esparta), i que termes oposats com Zeus i Tíndar, Lacedemònia i Troia,

²³ Sobre els avatars de la figura d'Helena en la literatura grega, cf. N. Austin, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca-Londres, 1994.

²⁴ Eur., *Hel.*, 490-496. La traducció és nostra, basant-nos en la de Riba, però intentant en aquest cas seguir el text grec amb la màxima literalitat. Coincidim amb Diggle en adoptar la conjectura de Nauck, διπλοῦν, en lloc de la lectura del manuscrit, ἀπλοῦν, que segueix Riba. En qualsevol cas, la dicotomia simple-doble està inscrita en l'estructura de tot el passatge.

trobin aquí el seu doble. Tot i que aquestes paraules queden naturalment integrades en el context narratiu de l'obra, i que la continuació del text conclogui amb una consideració banal que permet la prossecució de la intriga («essent la terra molt gran, és normal que hi hagi noms repetits»), la importància del motiu del doble ja ha quedat enunciada amb força, així com la connexió, en aquest respecte, entre la doble Helena i l'espai d'Egipte i les ribes del Nil.

Aquests elements seran recollits per la novel·la, que deu haver trobat en l'*Helena* un bon model en la seva trama bàsica de separació, aventures, reunió i reconeixement de la parella protagonista, avançant cap a la superació de la dicotomia tragèdia-comèdia que cristal·litzarà en la Comèdia Nova. Així, per exemple, s'ha observat la identificació simbòlica entre Leucipa i el seu jardí, a la novel·la d'Aquil·les Taci, i en el jardí de Lamó, a *Dafnis i Cloe*, hi ha una font que porta el mateix nom que el protagonista, ja que va ser Dafnis qui la va descobrir. Però la identificació no és només individual: la imatge de l'entrellaçament i harmonia de les diverses espècies vegetals que formen el jardí correspon clarament a la unió dels amants, tant en sentit físic (*peribolé*, p.ex., pot indicar tant el recinte del jardí com l'abraçada dels cossos dels protagonistes, i el mateix es podria dir de *periplokaí*) com simbòlic, prefigurant la reunió i estabilització definitiva de la parella, tal com ja passava a l'*Helena* d'Eurípides, on les ribes del Nil són l'espai alhora del desdoblament, segons hem vist, i de la reintegració, la de les dues Helenes en una sola, i la de Menelau amb aquesta.

D'altra banda, la prolongació i ampliació del motiu del jardí a tot l'Egipte regat pel Nil, que hem trobat a l'*Helena*, pot explicar també l'absència en les *Etiòpiques* d'un jardí formal en sentit estricte, similar als de Longus i Aquil·les Taci, que ha estat substituït aquí per l'espai sencer de l'obra, el Nil, que connecta en el seu curs Egipte i Etiòpia. Quelcom semblant, però per mecanismes diferents, passa també a *Dafnis i Cloe*, on l'espai de l'obra sencera és el prat-jardí pintat que l'autor contemplà i del qual la novel·la és la descripció. I de la mateixa manera que a l'obra de Longus aquell prat-jardí inclou els dos jardins descrits al llarg de l'obra (els de Filetas i Lamó), també en el curs de les *Etiòpiques* trobem diversos espais que participen de maneres i en graus diferents del motiu del jardí: el prat representat en un anell, que apareix tancat per un recinte que és també la vora de l'anell, i on es desenvolupa una escena bucòlica descrita significativament com un «teatre pastoral»

(*poimenikón théatron*);²⁵ el prat al costat del riu on els personatges reposen del seu viatge, amb elements del *locus amoenus* que hem trobat en les paraules de Fedra;²⁶ l'illa i alhora ciutat de Mèroe, envoltada per tres rius, –entre els quals el Nil–, veritable parc poblat per tota mena de plantes i animals, que sembla fondre la imatge tradicional del jardí de l'extrem del món amb els jardins perses (*parádeisoî*) descrits per Xenofont, plens d'arbres exòtics i animals salvatges;²⁷ el Jardí d'Epicur, a Atenes, en la història de Cnèmon; el jardí de la casa de la persa Àrsace, a Memfis; o l'antic jardí urbà al costat de les muralles, a Siene.²⁸ Tots aquests jardins, que semblen voler exhaurir la totalitat de les modalitats del motiu, queden inclosos en l'espai central del Nil. No sembla anecdòtic, en aquest context, que per la seva capacitat de regar Egipte amb la inundació anual i substituir així les funcions de la pluja, el Nil sigui anomenat una «imitació» del cel (*antímimos ouranoû*),²⁹ una curiosa denominació que evoca l'*antípleuros kêpos* de l'*Egeu* sofocli, però també l'acció mateixa d'escriure la novel·la tal com la descriu Longus, a qui la contemplació d'una bella pintura a Lesbos li desperta el desig d'imitar-la per escrit: πόθος ἔσχευ ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ.³⁰

El caràcter mimètic, la força d'emmirationament del motiu del jardí constitueix, en efecte, la seva principal funció en la novel·la, integrant tots els plànols que la configuren i superant les múltiples

²⁵ Hld., 5,14,2. L'ús del terme περιβάλλω qualifica la representació del prat (νομή), conferint-li un tret característic del jardí. Cf. Ach. Tat., 1,1,5 (περιβολή); 1,15,2 (περιβολαί); Longus, 4,2,4 (περίβολος). És molt significativa la relació entre aquesta accepció del terme i el seu ús en sentit eròtic, molt freqüent a Longus, com a «abraçada» (2,7,7; 2,8,5; 2,10,1, etc.), un altre indicatiu de la identificació del jardí amb els protagonistes.

²⁶ Hld., 8,14,3. Un altre paral·lel tràgic, més proper pel que fa al context narratiu del repòs durant el viatge, es troba en el prat on descansen Ifigènia i les seves acompanyants mentre el missatger s'ha avançat al campament aqueu, lloc del conflicte tràgic, a portar la notícia de la seva arribada: Eur., *Iph. Aul.*, 420-423: ἀλλ' ὡς μακρὰν ἔτεινον, εὐρυτον παρὰ / κρήνην ἀναψύχουσι θηλύπουν βάσιν / αὐτὰ τε πῶλοί τ' ἔς δὲ λειμώνων χλόην / καθείμην αὐτάς, ὡς βορᾶς γευσαίατο. «Han fet un llarg viatge i donen reconfort / als peus cansats devora una font límpida, / elles i poltres, que hem deixat anar pels prats / perquè pasturin l'herba verda lliurament» (trad. C. Riba).

²⁷ X., *An.*, 1,2,7; 2,4,14; *Cyr.*, 1,3,14.

²⁸ Hld., 1,16,5; 7,23,1; 9,4,1.

²⁹ Hld., 9,9,3.

³⁰ Longus, prooem.,1,2.

contradiccions i dicotomies constituents del gènere en fer caure les barreres que les separen. Així, el jardí es presenta com element mediador en les oposicions natura-artifici, camp-ciutat, espai exterior-espai domèstic, expressant-les per desdoblament antitètic o superant-les en participar alhora dels dos termes de l'oposició. Ja hem vist com els dos jardins de *Dafnis i Cloe*, el de Filetas i el de Lamó, oposats com a hort rústic i jardí reial, respectivament, estan englobats en la pintura del prat de les Nímfes de la qual formen part i que comprèn tota la novel·la, que n'és la descripció, de tal manera que a les esmentades oposicions s'hi afegeix la que es dona, en el nivell discursiu, entre descripció i narració, diègesi i mimesi, reconciliades en aquest prat pintat la descripció del qual inclou tant la narració de l'aventura dels protagonistes com l'ècfrasis dels seus espais: l'espai urbà de Mitilene, l'espai rústic de Lesbos i, mediant entre els dos, els jardins abans esmentats.

De manera comparable, el primer llibre de la novel·la d'Aquil·les Taci inclou la descripció del prat pintat on té lloc el rapte d'Europa i la del jardí de la casa de Leucipa, on es produeix la trobada amb Clitofont, un espai natural enfront d'un jardí domèstic, un jardí pintat enfront d'un jardí «real» (o almenys en el mateix nivell de realitat que la narració principal). Però també aquí hi ha tant d'antítesi com d'ambivalència, ja que, com hem vist, el prat on Europa juga amb les seves amigues, repetidament descrit amb el terme inequívoc *leimôn*, presenta almenys dos elements que el caracteritzen com un jardí, en la mesura que impliquen la intervenció de la tècnica humana en el seu afaïçament i manteniment: el mur que tanca completament aquest prat, convertint-lo en una *peribolè*, i la presència d'un jardiner, dedicat a obrir amb una aixada el pas de l'aigua per una canalització (*amára*) i que rep de manera adient el nom d'*ochetegós*, és a dir, «traçador de canals». D'altra banda, el jardí «real» de Leucipa inclou una bassa d'aigua que reflecteix com un mirall la resta del jardí, creant un doble, un segon jardí tan fictici com el prat pintat amb el rapte d'Europa al principi de la novel·la: τὸ δὲ ὕδωρ τῶν ἀνθέων ἦν κάτοπτρον, ὡς δοκεῖν τὸ ἄλλος εἶναι διπλοῦν, τὸ μὲν τῆς ἀληθείας, τὸ δὲ τῆς σκιᾶς («L'aigua era mirall de les flors, de manera que semblava que el jardí era doble, el de la veritat i el del reflex»)³¹. La imatge del mirall, el tema del doble i la relació explícita entre realitat i representació, veritat i ficció, no

³¹ Ach. Tat., 1,15,6.

deixa aquí cap dubte sobre la connexió del motiu del jardí amb el tema de la mimesi. Aquest doble jardí generat pel reflex de l'aigua reflecteix al seu torn la imatge inicial del doble port de Sidó, creat per un canal que introdueix l'aigua del mar dins de la ciutat,³² nova imatge que ens remet a la del prat de la pintura, amb el seu canal artificial, un emmirallament confirmat pel fet que l'escena mítica del rapte d'Europa passi a Sidó, la ciutat que acaba de ser descrita i alhora el lloc on es troba la pintura.³³

Aquest complex joc de miralls es troba també en els jardins de Longus. Al principi de l'obra, l'autor es troba en un *álsos* de les Ninfes a l'illa de Lesbos, i allà està dipositada com a ofrena la pintura, que representa precisament l'illa de Lesbos, ara com a escenari de les aventures de Dafnis i Cloe. Però la narració d'aquestes s'obre amb la descripció de la ciutat de Mitilene, espai urbà oposat a l'espai rural amb què començava tota la novel·la i ciutat que, com Sidó, també incorpora l'aigua en el seu interior, a través d'un complex sistema de canals, però que aquí es troba dins de la pintura, no a fora com a l'obra d'Aquil·les Taci.

Pel que fa al jardí de Lamó, que obre el llibre IV, l'autor inclou en la descripció les vistes sobre l'espai circumdant, que combinen la plana, amb els seus habitants, i el mar, amb els vaixells que hi naveguen.³⁴ L'oposició plana-mar en aquest context reflecteix la funció mediatora del jardí entre el món pastoral de la novel·la i els espais exteriors que amenacen els protagonistes, ja que per mar han vingut els joves de ciutat que han intentat raptar Dafnis i els pirates que volien endur-se Cloe. Però l'autor té també cura de remarcar que aquesta relació entre l'exterior i l'interior del

³² Ach. Tat., 1,1,1: δίδυμος λιμὴν ... τὸ ὕδωρ αὐθις εἰσρεῖ, καὶ γίνεται τοῦ λιμένος ἄλλος λιμὴν. «un doble port ... l'aigua flueix de nou cap a dins, i d'un port en neix un altre».

³³ Cf. el paral·lelisme claríssim entre 1,1,1: Σιδῶν ἐπὶ θαλάττῃ πόλις· Συρίων ἢ θάλασσα· μήτηρ Φοινίκων ἢ πόλις· Θηβαίων ὁ δῆμος πατήρ (espai exterior a la pintura), i 1.1.2: Εὐρώπης ἢ γραφὴ· Φοινίκων ἢ θάλασσα· Σιδῶνος ἢ γῆ (espai interior de la pintura).

³⁴ Longus, 4,3,1: Ἐντεῦθεν εὐοπτον μὲν ἦν τὸ πεδῖον καὶ ἦν ὄραν τοὺς νέμοντας, εὐοπτος δ' ἢ θάλασσα καὶ ἐωρῶντο οἱ παραπλέοντες, ὥστε καὶ ταῦτα μέρος ἐγίγνετο τῆς ἐν τῷ παραδείσῳ τρυφῆς. «Des d'allà era ben visible la plana i es podia veure els pastors; es contemplava el mar i es veia els que passaven navegant, de tal manera que també aquestes coses esdevenien part del plaer del jardí».

jardí és tant centripeta com centrífuga, ja que, en poder ser contemplades des d'allà, «també aquestes vistes esdevenien una part dels plaers del jardí». També aquí, doncs, el jardí té la capacitat d'incloure en el seu interior la realitat que l'envolta, i aquest efecte d'emmirallament queda encara més clar quan posem en relació aquest passatge amb un d'anterior, on els joves de Mitilene, que s'han embarcat en un viatge al llarg de les costes de Lesbos, van contemplant des del vaixell les vistes cap a terra, entre les quals hi ha jardins (*parádeisoí*) i boscos sagrats (*álse*), «uns obra de la natura, d'altres creació (*téchnē*) dels homes».³⁵ La vista cap al jardí en aquest passatge serà invertida en la vista des del jardí en la descripció posterior, i en tots dos casos la funció del motiu passa per reconciliar plana i mar, camp i ciutat, natura i artifici.

Podríem multiplicar els exemples, però l'objectiu d'aquest article no era portar a terme una anàlisi exhaustiva de les múltiples funcions del jardí a la novel·la, sinó examinar les fonts d'aquest motiu, especialment a la tragèdia. Malgrat l'escassetat de testimonis en les obres conservades (alguns dels quals provenen de textos fragmentaris), el motiu del jardí tràgic, configurat per una nebulosa d'espais que, més enllà de la denominació específica com a *kēpoi*, participen dels seus trets característics, té un paper rellevant en l'autodefinició del gènere, precisament per la seva condició marginal d'espai antitràgic, mirall invertit tant del lloc del conflicte tràgic com de la ciutat que assisteix al teatre. Relacionat per tant amb el mecanisme de la mimesi teatral, a l'*Helena* d'Eurípides, on aquesta relació es fa molt més explícita, el motiu del jardí comença a envair l'espai escènic. Plató realitza ja una relectura i apropiació d'aquest motiu, que serà fonamental per a la novel·la, en aprofitar-ne el caràcter antitràgic per fer del prat-jardí l'escenari del diàleg filosòfic (una idea que Epicur materialitzarà, en denominar la seva escola com a Jardí). Però en un aspecte Plató transformà i desenvolupà decisivament el motiu, en acabar d'explicitar la dimensió mimètica del jardí connectant-la amb l'escriptura, a través de la imatge del jardí de les lletres que tanca el *Fedre*. Aquest jardí artificial s'oposa aparentment al *locus amoenus* natural de l'inici de l'obra, com el diàleg escrit s'oposa al parlat. Però alhora, contraposat als fugissers jardins d'Adonis que expressen el risc

³⁵ Longus, 2, 12, 2: ...παράδεισοί τε καὶ ἄλση· τὰ μὲν φύσεως ἔργα, τὰ δ' ἀνθρώπων τέχνη.

d'una escriptura morta, el jardí de les lletres, en la mesura en què pot recollir i fer germinar la llavor immortal, aspira a preservar en l'espai de l'escriptura l'eficàcia de la paraula filosòfica, que rau en l'oralitat (com indica en la *Carta VII*). A través del motiu del jardí, Plató traspassa al diàleg filosòfic escrit la mimesi activa de la poesia, portadora en darrer terme de l'eficàcia del ritual, una mimesi que en gran part era per a Plató la mimesi del teatre, que ell s'esforça a desactivar.

La novel·la reutilitza el motiu del jardí alhora com a espai eròtic i com a espai mimètic, aprofitant-ne el component antitràgic per a l'expressió d'una trama que, malgrat les amenaces exteriors (expressades simbòlicament en l'atac de Lampis al jardí de Lamó), desemboca en un món de reconciliació dels conflictes i d'unitat estable i harmònica, com el prat-jardí encapsulat en un anell que constitueix un «teatre pastoral», a les *Etiòpiques*, o la pintura de Lesbos que ha despertat en l'autor de *Dafnis i Cloe* el desig de reproduir-la en paraules com una *antigraphé*. El jardí expressa també, desviant la relectura filosòfica de Plató cap a la retòrica sofisticada, la consciència d'una mimesi capaç de crear i projectar cap al lector aquest món ordenat, que és en darrer terme el món de la *paideia* grega.

CARRUESCO GARCÍA, Jesús, «El motiu del jardí a la tragèdia i la novel·la com a element definidor de gènere», *SPhV* 12 (2010), pp. 31-47.

RESUM

El jardí és un motiu fonamental en les novel·les gregues de la segona sofisticada (Longus, Aquil·les Taci i Heliodor), com un recurs alhora simbòlic (essencialment eròtic) i retòric definitori del gènere. En aquest article analitzem la presència i funció del motiu del jardí a la tragèdia grega (especialment a *Hipòlit* i *Helena*) com a font per a l'ús que en farà la novel·la. El jardí tràgic es presenta com un espai d'alteritat i d'evasió que defineix per inversió l'espai del conflicte tràgic. Relacionat amb la mimesi teatral, el motiu del jardí

serà ja reutilitzat i transformat per Plató, que l'aplica a la filosofia, un desenvolupament reprès per la novel·la en un context retòric.

PARAULES CLAU: novel·la grega, tragèdia grega, jardí, mimesi.

ABSTRACT

The garden is a fundamental motif in the Greek novels of the Second Sophistic (Longus, Achilles Tatius and Heliodorus), as both a symbolic (mainly erotic) and a rhetorical resource. Among various sources in Greek literature, the presence and function of the garden motif in tragedy (especially in *Hippolytus* and *Helen*) is analyzed, and its importance for the gardens of the novel discussed. Garden in tragedy is a space of otherness and evasion, defining by opposition the space of tragic conflict. Deeply related to dramatic mimesis, the garden motif is appropriated and redefined already by Plato, who turns it to philosophy, a development taken up by the novel in a rhetorical context.

KEYWORDS: Greek novel, Greek tragedy, garden, mimesis.

